

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Навчально-науковий інститут мистецтв
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня
на тему: **«Новаторський підхід у мистецтві Соні Делоне»**

виконала: студентка II курсу
спеціальності 023

«Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво,
реставрація»

денна форма навчання

Вязовченко О.О.

Керівник:

канд. мистецтвознавства

доцент Попенюк Ю.А.

Рецензент :

канд. мистецтвознавства

доцент Чмелик І.В.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	6
РОЗДІЛ II. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.....	22
2.1. Особливості розвитку європейського мистецтва ХХ століття...	22
2.2. Дослідження походження художниці та аналіз її біографії. ...	29
2.3.Формування особистості Соні Делоне в контексті європейського мистецтва ХХ ст.....	39
РОЗДІЛ III. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ В ТВОРЧОСТІ СОНІ ДЕЛОНЕ.....	43
3.1. Бачення нового в абстрактному мистецтві та формування власного художнього напрямку «симультанізму».....	43
3.2. Особливий стилістичний підхід у живописних роботах, використання кольору як засобу вираження та новаторське бачення у поєднанні барв.....	47
3.3. Дизайн одягу на засадах симультанізму, який уособлював нове бачення та унікальне переосмислення традицій.	53
ВИСНОВКИ.....	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТКИ.....	69

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю дослідження формотворчих впливів геометричного орнаменту на образно-пластичну мову новаторського мистецтва Соні Делоне на підставі розгляду теорії та практики авангарду. На початку ХХ століття геометричний орнамент стає предметом зацікавлення митців. Активна дискусія про природу й суть орнаментального мистецтва робить другорядною його декоративноужиткову функцію, що досі вважалася єдиною. У мистецтві авангарду геометричний орнамент отримує нове життя. Він активно використовується у практиці й теорії безпредметного мистецтва. Представники абстракціонізму, орфізму, кубізму, кубофутуризму, супрематизму та конструктивізму відмовляються від реалістичного зображення та звертаються у творчій практиці до простих геометричних форм.

Авангард характеризується запереченням репрезентативного зображення, ілюзорної перспективи, академічних правил живопису, що не узгоджувалися з новими ідеями та необхідністю перетворення дійсності. На зміну класичній естетиці приходять теорії геометричного формотворення та заклики до очищення мистецтва від зашкарублених і неактуальних правил. У цьому контексті появу й розвиток так званого безпредметного мистецтва виводять з народної творчості, що слугувала митцям джерелом для нових колористичних вирішень і універсальних формотворчих засобів. Феномен геометричного орнаменту в аспекті використання його елементів у художній культурі авангарду досі вивчено недостатньо. Надихаючись орнаментом у пошуку власної образно-пластичної мови, митці активно створювали орнаментальні композиції для декорування текстилю, кераміки, оформлення інтер'єру, для театральних костюмів, закладаючи цим основи для розвитку мистецтва дизайну в мистецтві ХХ століття.

Досліджуючи вплив народного мистецтва, зокрема орнаменту, на авангард, науковці найчастіше виокремлюють народний розпис (Д. Горбачов, С. Папета, М. Юр) — рослинні орнаменти, вказують на орнаментику рушників,

килимів і писанок як джерело інспірації митців-авангардистів, рідко конкретизуючи їхнє локальне походження чи видову належність (Д. Горбачов).

Мета дослідження: провести глибокий аналіз біографії та творчості художниці Соні Делоне, а також виокремити характерні риси творів майстрині. Показати унікальність української художниці, що була відома у Франції, великому загалу людей. Правильно скомпонувати інформацію та спростувати російське привласнення Делоне.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати певні **завдання** :

- визначити історіографію та джерела дослідження;
- дослідити походження художниці та провести аналіз її біографії;
- з'ясувати особливості формування особистості Соні Делоне в контексті європейського мистецтва ХХ ст.;
- проаналізувати стилістичні особливості в творчості Соні Делоне.

Наукова проблема : маловідомість в Україні Соні Делоне, художниці, що працювала у Парижі та позиціонувала себе українкою. Також детальне дослідження її робіт, що наразі є мало висвітлене в українському медіа просторі.

Об'єкт дослідження: творчість Соні Делоне, розгляд її заснованого абстрактного живописного напрямку «симультанізму».

Предмет дослідження: художні твори художниці, що полягали у створенні ефектів руху, при співставленні кольорових плям.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію Західної Європи, а також територію України.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період ХХ століття.

Методи дослідження. У роботі використано такі основні методи: мистецтвознавчий аналіз — для вивчення мистецьких явищ; порівняльний аналіз — для розгляду феномену геометричного орнаменту в контексті вивчення творчості Соні Делоне; метод інтерпретації — для введення предмету

дослідження в нові смислові контексти та виявлення додаткових значень; аналіз і синтез — для дослідження мистецької теорії та практики ХХ ст.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше детально досліджено творчість Соні Делоне, що наразі є мало висвітленою в українському медіа просторі; систематизовано співвідношення геометричної стилістики авангарду (зокрема орфізму) у творчості мисткині.

Практичне значення наукової роботи полягає в тому, що проаналізовано зразки орфічного мистецтва Соні Делоне та доробок мисткині у декоруванні вистав та проектуванні сценічного одягу.

Обсяг та структура роботи. Основний зміст роботи викладено у вступі, трьох розділах, висновках та додатках. Загальний обсяг роботи становить 82 сторінки, з них основного тексту — 64 сторінок, додатків — 17 сторінок. Список використаних джерел налічує 70 позицій, з них 20 — іноземними мовами.

РОЗДІЛ І

ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідження ґрунтується на глибинному аналізі літературних джерел, котрі склали теоретичний базис даної роботи. Джерельну основу дослідження можна класифікувати на основі наступних критеріїв:

1. По-перше, це необхідні першоджерела, які є ключовими для магістерської роботи.

2. По-друге, були використані праці як іноземних науковців, так і вітчизняних дослідників.

3. По-третє, першоджерелами ми вважаємо оригінальні документи, що містять результати досліджень або рефлексій. Це зокрема: праці П. Бьорка, Софі Шово, Р.Кревель, Н. Асєєвої, О.Базалук, Є. Деменка, В. Ханка, Л. Левчук, Г. Фесенка тощо.

П. Бьорк зазначає, що культура ХХ ст. — одне з найскладніших явищ в історії світової культури. По-перше, це пояснюється великою кількістю соціальних потрясінь, страшних світових війн, революцій, які витиснули духовні цінності на периферію людської свідомості і дали поштовх розвитку примітивних націонал-шовіністичних ідей, посилення культури тотального руйнування старого. По-друге, відбуваються суттєві зміни в галузі економіки та засобів виробництва. Поглиблюється індустріалізація, руйнується традиційний сільський устрій життя. Маса людей відчужуються від звичного природного середовища, переїжджають до міст, що призводить до урбанізації культури. По-третє, поступове перетворення суспільства на комплекс різних об'єднань та угруповань веде до процесу загальної інституціоналізації, результатом якої є позбавлення людини власного "Я", втрата індивідуальності.

Науковці [10-12] вказують, що характерною рисою культури ХХ ст. є її інтегративність, тобто сполучення окремих складових культури в нові комбіновані види мистецтва.

Однією з особливостей культурного розвитку ХХ ст. у Західній Європі став остаточний перехід від колективного стилю до індивідуального. При

цьому більшість митців сміливо комбінують різні культурні традиції, перебуваючи у невпинному пошуку нових засобів вираження і відображення світу [55, с.5].

О.Базалук зазначає, що «культура стала багатовимірною. Багатовимірність передбачає варіативність напрямків і різноманітність як основні принципи функціонування сучасної культури. При всій розгалуженості, строкатості, сплутаності художніх процесів у культурі ХХ ст. можна прослідкувати дві основні лінії історичного розвитку. Одна пов'язана з продовженням традицій реалізму (критичний, соціалістичний). Друга — з виникненням на базі декадентства і подальшим розвитком модернізму» [6, с.10].

Н. Асєєва визначає в історії культури ХХ ст. три основні періоди: продовження розвитку реалістичної традиції та модернізму (декадансу): кінець ХІХ ст. - 10-ті рр. ХХ ст. еволюція модерністських напрямків і течій: 20-50-ті рр. ХХ ст. розквіт масової культури та виникнення так званої "рок- культури": 50-90-ті рр. ХХ ст. Так звана "прогресивна художня культура" стала наступним всесвітньо-історичним щаблем у розвитку реалізму та модернізму. Течією модернізму є напрям орфізм. Соня Делоне znana як засновниця орфізму, окремого напрямку в мистецтві 20 сторіччя [3, с.55].

Історик мистецтва Євген Деменок зазначив, що «Соня є знаковою фігурою в світі мистецтва. Називають однією з амазонок авангарду. У нас в Україні невідома майже нікому» [13, с.19]. З чоловіком Робером, Соня придумала напрямок орфізм – це абстрактний стиль живопису. Розробляла теорію кольорових плям і їх поєднань. Ідея була в тому, що кольори, покладені поруч, створюють певну динаміку, впливають один на одного [14; 16; 33; 36].

Історичні передумови та напрямки розвитку європейського живопису в стилі орфізму протягом ХІХ ст. знаходимо в «Лекціях з історії мистецтва» В. Ханка, де чітко та лаконічно подано інформацію про основні тенденції розвитку образотворчого мистецтва та представників різних напрямків живопису [42]. «Історія світової культури» Л. Левчук розширила розуміння

взаємозв'язків між різними художніми напрямками в модерністському живописі XIX століття [22]. Стали в нагоді матеріали публікації всеукраїнської науково-методичної конференції Г. Фесенка «Культурна ідентифікація ландшафтів в пейзажному живописі», в якій досліджено місце пейзажних мотивів в різних періодах історії [41].

Зародженню та подальшому розвитку авангардного живопису у європейському мистецькому просторі присвятили свої праці Л. Ничай [28], Л. Черній [43]. Зокрема, вплив тенденцій імпресіонізму на становлення живопису знаходимо у статтях О. Сиви [35] та М. Юр [48].

В свою чергу, Н. Марчук окреслює структуралізм як помітне явище у європейському мистецтві XX ст., що дає змогу узагальнити основний напрямок образотворчого мистецтва цього періоду [23]. Ці джерела дають змогу цілісно прослідкувати тенденції живопису у певний історичний період та фактори впливу на його розвиток.

Важливими джерелами виявились також періодичні видання «Молодий вчений», «Галерея мистецтв: популярний журнал про творчість майстрів образотворчого мистецтва», «Мистецтво» та ін.

Поважним джерелом інформації під час роботи стали фахові публікації криворізьких науковців та художників В. Мішуровського [25-26], О. Юрченка [46], О. Щербакова [49].

Французька історіографія про Соню Делон виглядає об'ємною. Одна з її біографів Софі Шово писала, що «в Парижі Делоне ховалася за спину свого чоловіка Робера Делоне і мала репутацію людини, котра береться за все і відразу» [57, с.27].

Р.Кревель пише, що «справді, Делоне займалася живописом, і оформленням книжкових видань, і дизайном одягу. Саме за дизайн одягу її гідно оцінили. Швидкою інтеграцією в Парижі Делоне завдячує двом своїм чоловікам – німецькому колекціонеру Вільяму Уде та французькому художнику Роберу Делоне. Соня приїхала до Парижа 1905-го року, 1908-го вийшла заміж за Уде, який був одним із перших колекціонерів, які купували

роботи Пікассо, Лежера та інших кубістів. Цей союз дозволив Делоні налагодити зв'язки України з артистичним світом. Після шлюбу з Робером Делоне ці зв'язки розширилися ще більше: Соня познайомилася з Жулем Роменом, Андре Сальмон, Аполлінер, Рожер Аллард та іншими. Напевно, жоден російський художник-абстракціоніст не був таким популярним у Парижі 1910-х років, як Соня Делоне. У жодному листі чи щоденнику Соня не говорила про свою єврейську національність чи зв'язок з Росією та Україною: вона вибудовувала свою національну приналежність наново і вважала себе француженкою. Після смерті Робера Делоне у 1941-му році художниця присвятила себе збереженню та поширенню його спадщини, а також своєму модному ательє. Паризькі кола цінували Соню насамперед за новаторство в дизайні жіночого одягу. Одна з головних її заслуг полягала в тому, що в оформленні вона використовувала кольорові геометричні фігури, зробивши геометричну абстракцію більш прикладною та зрозумілою широкому загалу» [58, с.12].

Талант колориста французька критика [65-70] пов'язувала з її єврейсько-українським походженням: можливо, еліта асоціювала творчість Делоне із картинами її земляка Марка Шагала. Словом, Соня Делоне здобула популярність, насамперед, як модельєр, та її особливо цінували жіночі журнали. В епоху, коли жінки не могли голосувати, Соня самостійно вела свою справу і була незалежною, що викликало повагу у феміністично налаштованих верств еліти. Що ж Соня Делоне думала про французький авангард? Вона писала дуже небагато, отже ця тема взагалі аналізується в історіографії. Софі Шово має рацію в тому, що якщо Соня міркує про мистецтво, вона майже ніколи не згадує себе, але творчість Робера Делоне [57, с.62].

Сама художниця ніби не розробила своїх концепцій: вона повторює те, що вже було сказано її чоловіком та іншими авангардистами, зокрема Сюрважем [56, с.63].

Вона акцентує увагу на теорії Робера про «одночасні кольори»[61].

Відповідно до цієї теорії, кольори, розташовані поруч, впливають один на одного і на зорове сприйняття людини. Як прийнято у членів французького авангарду, Соня найбільше цінувала вміння поєднувати кольори і перетворювати їх на ритми, тобто вона звертала увагу на формальний бік мистецтва, практично не помічаючи сюжет і смислово наповненість. Проте вона вважала професію художника покликанням, яким не повинно займатися лише заради заробітку. У ХХ столітті митець покликаний створювати цінності з екзистенційного нічого, що утворилося після падіння релігійних цінностей [45; 47; 59; 60].

У зв'язку з цим Делоне невисоко цінувала Пікассо: на її думку, успіх Пікассо відбувся завдяки грамотній організаторській роботі (спрямованій на отримання прибутку), а його художні переваги тут не до чого [62].

У Франції 1910-х-1940-х найбільше цікавилися автентичністю художника, тому національні риси у роботах Соні Делоне часто відзначалися французькими критиками [50-54], вони відносили їх до кубізму, або до фовізму.

Під час проведення дослідження ми зверталися до методології вивчення мистецтва. Основний акцент у дослідженні зроблено на історико-динамічний метод, за допомогою якого доцільно виокремлювати загальні напрямки розвитку пейзажного живопису у країнах Європи. Необхідними також були метод порівняльного стилістичного аналізу та мистецтвознавчий опис, що були використані при характеристиці художнього образу у конкретних творів різних напрямків і течій. У ході формування візуального ряду мистецьких творів використано метод аналогій. Візуальний ряд виступає в якості підтвердження висновків теоретичного дослідження щодо тенденцій живопису певної доби. Під час аналізу мистецьких робіт, які візуально ілюструють висновки теоретичного дослідження щодо розвитку та взаємозв'язків між художніми напрямками та тенденціями використовувався метод аналогій. Було застосовано також метод періодизації та аналітичний методи у ході комплексного дослідження еволюції авангардного жанру та його взаємовпливів з іншими жанрами мистецтва. В ході вивчення становлення та розвитку

європейського живопису як компоненту еволюції системи жанрів образотворчості для нас є необхідним дати визначення основних художніх понять та термінів.

Головними серед них є симультанізм та орфізм. В українському тлумачному словнику [40] поняття симультанний – від лат. *simul* – в один і той же час – *simultané* – трактується як одночасний. У словнику «Мистецтво» [39] пояснюється симультанність як властивість футуристичного живопису та прийом сценографії. У футуристичній композиції суміщаються різні моменти руху. Для неї характерні роздроблені на фрагменти фігури, які перетинаються скошеними конусами та лініями, що утворюють гострі кути, лініями у формі зигзагів, спіралей, воронковидні, елєпсовидні. Прийом у сценографії, коли на театральній сцені одночасно представлені дві або більше декорацій, що відображають простір різних дійств, які протікають паралельно, тобто одночасно, але в різних місцях. Симультанність була розповсюджена у середньовічному театрі та іконописі. Принцип симультанності був перенесений з театру у середньовічні фрески та рельєфи. Відродилась і стала використовуватись у ХХ столітті.

О. Афоніна зазначає, що в іншому значенні термін «симультанізм» використовували у мистецтві початку ХХ століття. Напередодні Першої світової війни у Франції з'явилися «симультанна поезія» та «симультанний живопис». Головна ідея цього мистецтва, близького течії футуризму, полягає у «втіленні життєвого потоку вічного руху матерії в усіх її проявах: звуку, кольорі, просторі», воно підкреслювало динамізм, швидкість, і навіть «зміни і занепокоєння сучасного життя»[4, с.9].

1918 року в Парижі вийшла віршована збірка «ліричних ідеограм» Гійома Аполлінера «Каліграми. Вірші миру і війни», що частково передбачає «автоматичний лист» сюрреалістів. «Каліграми» (др.-грец. *καλός* — прекрасний, *ὑράμμα* — знак, буква, запис) — фігурні, чи графічні, вірші, у яких малюнок рядків чи виділених у рядках букв складається зображення будь-якої фігури чи предмета. Частина віршів у книзі Аполлінера набрано в такий спосіб,

щоб рядки утворювали малюнок предметів, про які йдеться у тексті: будинків, кораблів, косих потоків дощу, зірок і хмар (подібними ідеограмами захоплювалися ще поети пізньої античності, олександрійської школи) [5, с.115].

О. Бенюк, пише, що у 1913 році Аполлінер написав ідеографічний (д-грец. *ιδέα* — вид, поняття, образ, *εἶδω* — бачити) вірш «Вікна» для каталогу берлінської виставки картин французьких художників-модерністів Робера Делоне та його дружини Соні Делоне-Терк. У колі французьких поетів та живописців формувалися ідеї кольоромузичного мистецтва, синтезу живопису та поезії, «автоматичного малювання» під музику, одночасного (симультанного) звучання віршів, музики та демонстрації живопису. Експерименти «каліграм» набули розвитку у прикладній графіці — мистецтві плакату, афіші, буклетів та проектування художніх виставок [7, с.6].

В. Бойко зазначає, що «нова динаміка» картин Робера та Соні Делоне відрізнялася від раніше відомих дослідів «взаємодії мистецтв»: гезамткунстверка чи Російських балетних сезонів у Парижі. Вона полягала у поєднанні абстрактних форм: кіл, спіралей, що створюють ефект зорового — пластичного руху та забарвлених у сім основних кольорів за системою дивізіонізму Жоржа Сера та Мішеля Ежена Шевреля. Робер Делоне називав свої композиції «симультанними», тобто заснованими на одночасному контрасті відтінків (спочатку малася на увазі одночасна робота фарбами і поетичними текстами прямо на полотні або папері) [9, с.8].

Симультанізм - єдність кольору, світла і руху. Зіставлення контрастних кіл, дисків (без світлотіні) з'являлася глибина простору, що створювала ефект руху [39, с.36].

П. Петрига вказує, що саме формально-стилістичний аналіз допомагає визначити місце симультанізму в ряді стилів та напрямів у мистецтві першої третини ХХ століття. Порівняльний аналіз виявляє специфіку та закономірності організації художньої форми, характерної для симультанізму. Париж, початок 1920-х. Франція після закінчення Першої світової війни намагається повернути собі титул мистецької столиці світу. Війною були спустошені області на північ і

схід від Парижа, понад мільйон людей загинуло, необхідно було виплачувати величезні борги Великобританії та США. Потреба відновлення економіки була велика. І в таких важких політичних та економічних умовах уже через місяць після підписання договору французький уряд ініціює проведення Міжнародної виставки декоративних та промислових мистецтв, яку передбачалося провести у 1922 році. Версальський мирний договір було підписано наприкінці червня 1919 року, а вже за місяць, 29 липня 1919 року, було відновлено проект виставки [32, с.117].

Французи сміливо йшли на витрати, пов'язані з проведенням експозиції, оскільки виставка змогла стимулювати експорт у секторі предметів мистецтва та розкоші, в якому Франція завжди виділялася. Таке серйозне ставлення до різних проявів мистецтва стало залучати до Парижа художників не тільки з Франції, а й Австро-Угорської Імперії та післяреволюційної Росії, що розпалася. Тут відкривалися неосяжні перспективи розвитку мистецтв. У 1920 році, після закінчення Першої світової війни, до Парижа повернулися художники-дослідники та експериментатори - подружжя Робер і Соня Делоне (справжнє ім'я Сарра Еліївна Штерн, народилася в Полтавській губернії Російської імперії). У воєнні роки, починаючи з 1914 року, вони мешкали то в Іспанії, то в Португалії, де познайомилися з Ігорем Стравінським, Сергієм Дягілєвим, Вацлавом Ніжинським. Це знайомство призвело до співпраці з балетною трупю - в 1918 вони оформляли декорації для поставленого Дягілєвим балету «Клеопатра» на музику А. С. Аренського, а Соня Делоне створювала ескізи костюмів [15]. У 1921 році архітектор Габріель Гуврекан, який народився в Османській імперії, до десяти років проживав у Тегерані і мав іранське громадянство, після здобуття освіти у Віденській Академії прикладних мистецтв, де він навчався «в Оскара Штрнада та Йозефа Хоффмана, найбільш передових архітекторів Австрії [15], приймає рішення переїхати до Парижа. У Парижі він починає працювати у відомого архітектора Анрі Соважа та спілкуватися із сучасними французькими архітекторами [29, с.69]. Потім, у 1922 році, він стає співробітником у бюро архітектора та фахівця в галузі кіно,

Робера Малле-Стівенса, а незабаром і його компаньйоном. Звернемося до спогадів Гуеврекіяна про цей період життя: «З цього моменту», – пише він, – «я опинився в колі найбільш передових французьких архітекторів і став брати участь у всіх виставках та демонстраціях сучасної архітектури у Франції та за її межами» [37]. У 1922 році Гуеврекіян приєднався до кола архітекторів-авангардистів, таких як Ле Корбюзьє, Андре Люрса (архітектор-модерніст, ландшафтний архітектор, проектувальник меблів та планувальник міст), та Зігфрід Гідіон (історик мистецтва та архітектурний критик). Володимир Маяковський, який побував у Європі на той час, у властивій йому експресивній манері так описує Париж 1922 року: «Париж приголомшує. Тисячі кафе та ресторанів. Кожен, навіть зовні, обставлений омарами, обвішаний бананами... Не зрозумієш! Три мільйони працівників Франції знищено війною. Промисловість зіпсована пристосуванням до військового виробництва. Області розорені навалом. Франк падає. І поряд – вся ця пишність!» [36].

О.Школьна, І. Волощук зазначають, що для створення своїх нових картин Робер Делоне починає ґрунтовно досліджувати вплив світла на сприйняття кольору, вивчати теорію світла і кольору і, перш за все, звертається до праць Мішеля Ежена Шевреля (Michel Eugène Chevreul, 1786–1889) – відомого теоретика в цій галузі [44, с.52].

Теорія симультанеїзму була розроблена і опублікована в 1839 році видатним французьким хіміком-органіком, який працював на той час з барвниками на мануфактурах Гобелена, і опублікована в праці «Про закон симультанного розмаїття» [36]. Ця праця була перекладена європейськими мовами і пізніше послужила науковою основою імпресіоністичного та неоімпресіоністичного живопису [38]. Вивчаючи праці Шевреля, Робер Делоне особливо зацікавився розділом, пов'язаним із законом «одночасного, тобто симультанного розмаїття кольорів» [36]. За Шеврелем, згідно з цим законом, «кольори впливають один на одного. Накладені поруч, вони відкидають один на одного свій власний додатковий колір, внаслідок чого обидва кольори здаються більш насиченими та інтенсивними» [37].

Робер Делоне, озброївшись теорією Шевреля, став експериментувати з кольором, досліджувати і застосовувати у своєму живописі закони симультанного розмаїття кольорів, прагнучи знайти принципово нові виразні засоби художньої мови та способи на глядача. Явище симультанеїзму розвивалося у тих яскравих напрямів у мистецтві першої третини ХХ століття, як постімпресіонізм, кубізм, фовізм, експресіонізм та інші, з якими воно підтримувало живий зв'язок, вступало у творчі суперечки. Сам симультанеїст Робер Делоне спочатку був прихильником кубізму, сприйняв та творчо переробив принципи цього напрямку та виробив відповідне ставлення до пам'яток минулого та сучасності. Під впливом наукового прогресу та нових рухів у мистецтві складалася зовсім нова картина світу, яка виявила потребу у тісному зв'язку окремих видів мистецтв. Починаючи серію картин «Вікна» в 1912 році. Р. Делоне прийшов до думки про створення такого живопису, в якому колір розглядався б як основний елемент для створення ілюзії перспективи, глибини та руху. Примітно, що в картинах цієї серії навіть глибину простору він передає не за допомогою перспективи, лінійної чи повітряної, а за допомогою контрастів кольорів без використання світлотіні. На площині картини вишиковуються призматичні форми, в гранях яких мерехтять відбиття світла і невидимих предметів. Картини ніби випромінюють світло. Іл. 1. Робер Делоне [37]. Симультанеїстські вікна на місто подано в додатку (Додаток А).

Це були його перші досліди із симультанними поєднаннями кольорів. Він експериментує з прозорістю кольору, насиченістю окремих фрагментів, зіставленням однакових форм, пофарбованих у симультанно-контрастні кольори. Свій живопис періоду 1912 року Робер Делоне сприймає як дослідницьку діяльність, спрямовану пошук законів колірної людини.

Продовжуючи експериментувати із симультанними контрастами, Р. Делоне відкрив нові ефекти. Своїми відкриттями він ділиться в листі 1912 року з Василем Кандінським: «Я все ще чекаю, поки я не можу знайти більшої гнучкості в законах, які я виявив. Вони засновані на дослідженнях прозорості

кольору, подібність якого музичним нотам змусило мене виявити рух кольору» [2, с.215].

Таким чином, ми спостерігаємо, що Делоне відійшов від звичних виразних засобів і традиційного способу мислення і сміливо довірив кольору найрізноманітніші функції. Лише кольором він зумів передати і нове сприйняття простору, тісно пов'язане з часом, і фізичну динаміку матеріалу. Принципи симультанеїзму ґрунтуються на використанні кольору, і насамперед симультанних контрастів кольорів для створення ілюзії перспективи, глибини та руху, ілюзії «випромінювання кольору». Нові прийоми, застосовані художником, перетворюють глядача на активного учасника дійства, задуманого та зрежисованого. Делоне, використовуючи експериментально отримані знання про фізіологічні особливості сприйняття поєднань кольорів, ритмічно розташованих на площині форм, змушує глядача побачити те, чого насправді немає – симультанно виникаючі кольори, симультанний рух, тобто відчуття одночасне існування статичності та руху. У симультанеїстських дослідженнях Робера Делоне активну участь брали його дружина, художниця Соня Делоне, літератор Блез Сандрар та художник Фернан Леже.

Соня Делоне створювала незвичайні «колірні супроводи»: абстрактні акварелі, на полях яких можна було читати рукописний текст паризьких поетів – Г. Аполлінера, Ж. Жакоба, Б. Сандрара, С. Малларме, А. Барзена. Робер Делоне вважав свій живопис «рухом кольору у світлі» і називав її «синхромною» — гра слів: (др.-грец. σύνθεσις} — поєднання, χρώμα — колір, фарба), що асоціюється з (др.-грец. χρόνος} — час, рух) [37].

Надалі ідеї «пластичного руху кольору» отримали втілення протягом орфізму. Соня Делоне працювала у музичному театрі, створювала костюми для балетних постановок С. П. Дягілева; Робер Делоне робив ескізи декорацій). У 1920 року у Парижі Соня Делоне відкрила «Симультанне ательє», у якому виготовляли моделі «симультанного одягу», розробляли малюнки тканин, виробили прикладного мистецтва, прикраси в «симультанному стилі» [36].

Синонімом терміна симультанізм є орфізм (фр. orphisme від фр. Orphée - Орфей) – це течія в живописі французького постімпресіонізму 1910-х років, утворена Робером Делоне, Франтішеком Купкою, Франсісом Пікабія, Марселем Дюшаном. Цьому напряду притаманна єдність світла, кольору та руху [39].

Вплив чоловіка на творчість молодшої мадам Делоне був визначальним: від натуралізму Соня перейшла до експресіонізму та кубізму, а відтак і до власного стилю – симбіозу перших двох – до орфізму.

Назва дана в 1912 французьким поетом Гійомом Аполлінером на відкритті виставки Робера Делоне в Берліні в 1912 р. Аполлінер порівнював вплив живопису художників-новаторів з музикою давньогрецького героя Орфея, який звуками своєї ліри міг пересувати камені, втихомирювати хвилі, зачаровувати тварин і рослини. І, хоча Роберу Делоне ця назва не подобалася, з легкої руки Аполлінера термін прижився. Напрям генетично пов'язаний із абстракціонізмом, кубізмом, футуризмом та експресіонізмом.

Основні риси орфізму:

- гармонія світобудови в чітких структурах;
- єдність кольору, світла, руху;
- сприйняття кольорів як звукових стимулів;
- поєднання різних геометричних форм, кольорових площин, прямих і ламаних ліній [39].

Як зазначає М. Криволапов, «орфізм» є жанром образотворчого мистецтва, головним предметом зображення в якому є абстрактні явища, які відображають використовуючи різні художні матеріали на будь-якій поверхні різноманітними виражальними засобами [21, с. 17].

У межах нашого дослідження доцільно розглянути терміни «образ» та «художній образ». Поняття «образ» мистецтвознавцями розглядається у двох аспектах. Перш за все у загальному розумінні як порівняння, метафора чи гіпербола, тобто як засіб чи прийом художньої виразності, а також як окреслення образу певного героя, наприклад, боярина Морозова Сурікова [19, с. 81]. Так, дійсно, образотворче мистецтво наповнене певним змістом думок і

діяльності художника, що сконцентровані у художньому образі. В другому аспекті термін «образ» виступає як модель світу з художньої точки зору, що реалізується у вигляді конкретного художнього твору, як комплексна форма відображення оточуючої дійсності. У будь-якому разі провідною властивістю художнього образу є поєднання конкретного і загального та взаємодія цих двох аспектів [17, с. 98].

В. Міщуровський висловлює думку, що результатом творчості є творення художнього образу, який концентрує в собі головні типові сторони діяльності. Створений митцем художній образ не тільки відображає його інтелектуальний рівень, але й передає його емоції, відчуття, настрої, переживання. Емоційний вплив форми пов'язаний з асоціаціями і фізіологічними особливостями людини [25, с. 387].

За різними дефініціями «художній образ» – це загальна категорія образотворчого мистецтва, форма відображення об'єктивної дійсності у художній творчості з позиції певного естетичного ідеалу; форма освоєння та інтерпритації світу з опорою на певний естетичний ідеал шляхом створення художніх творів, що естетично впливають один на одного [27, с. 34].

У дослідженні В. Петренка художній образ розглядається як «мова мистецтва», якою художник спілкується зі своїм глядачем. Спілкування автора та глядача відбувається через твір, основною в якій художній образ. Одна з особливостей мистецтва – це здатність викликати емоції, породжувати та трансформувати особистісні смисли [31, с. 84 – 85].

О. Сергієнко вважає, що художній образ, що є результатом реалізації художнього задуму за допомогою конкретних засобів виразності певного виду мистецтва, становить більш високий рівень в ієрархічній структурі художнього твору. Принцип утворення художніх образів не відрізняється у різних видах мистецтва і є просто більш складною формою механізму символізації. Не зважаючи на те, що природа й різновиди художніх образів, зазвичай, є різними у різних видах мистецтва, лише на цьому третьому рівні додатковий символічно-художній зміст набуває тих компонентів, які мають самостійний

художній характер. На цьому рівні вони стають компонентами цілісності художнього образу [34, с. 5].

Поняття «художній образ» трактується як реалізація творчого втілення ідеї, результат перетворення дійсності. Художній образ розуміють як «першооснову» мистецтва, в якій полягають усі основні компоненти і особливості художньої творчості загалом. Характерні особливості художнього образу зумовлюються специфікою видів і жанрів мистецтва, а також специфічними властивостями матеріалу, в якому реалізується той чи інший зміст твору. При дослідженні художнього образу як предмету вивчення, доцільним буде розглянути два підходи, які описані у словнику [24]. Розуміння першого з них пов'язане зі зверненням до різних аспектів філософського аналізу із залученням результатів досліджень психології, семіотики та інших наукових дисциплін, що значно розширює поняття образ і виводить його за межі художнього специфічного терміну. Другий підхід – це відокремлення у такому підході саме художніх та естетичних проблем, зокрема, особливостей художнього відображення, умовність художнього образу, узагальнення [24, с.12].

І.Авраменко вважає, що художній образ від початку його втілення у мистецькому творі і до етапу сприймання глядачем містить у собі комплексний відбиток світогляду конкретного суспільства у всіх його проявах, вбирає у себе головні чинники, що сприяють цілісному сприйманню художнього твору [1, с.3]. Схожу думку знаходимо у мистецькому словнику-довіднику: «художній образ – форма відображення дійсності та вираження думок і почуттів митця, що є специфічною для мистецтва і втілюється у мистецькому творі в певній матеріальній формі (пластичній, звуковій, словесній, жесто-мімічній) і відтворена уявою того, хто сприймає мистецтво, тобто слухача, глядача, читача, відображаючи ті чи інші явища дійсності» [24, с.32]. У художньому образі органічно поєднано інтелектуальне та емоційне ставлення до оточуючого світу. Способом сприйняття художнього образу є також переживання, а не лише

споглядання або слухання, що і є мірилом ставлення до мистецтва та рівня його художності [30, с. 42].

Розглянуті терміни безпосередньо стосуються і такого поняття як етюд, що відіграє у створенні орфічної композиції основоположну роль. За «Словником мистецьких термінів» етюд в образотворчості – це невелике за розміром зображення що має допоміжний характер і виконане з натури за допомогою живописних, графічних або пластичних матеріалів [52, с. 6]. А. Зорко пише, що етюд може мати як самостійний характер, так і підготовчий. Частіше етюд є підготовчим етапом у написанні орфічної картини чи сюжетної картини. Проте коли на етюді відтворюється певний стан природи, то він є завершеним художнім твором [24, с.20].

Так, орфічні етюди найчастіше виконують у якості підготовчого матеріалу до великої ґрунтовної картини, які стають основою для майбутнього твору. Слід зазначити, що етюд вперше став розглядатися як самостійна завершена робота у часи розквіту імпресіоністичного живопису. Працюючи на відкритому повітрі техніка етюдного письма дозволила імпресіоністам передавати швидкоплинний стан природи, враження від побаченого. Використання даного методу призвело до створення рухливої імпульсивної фактури живопису, адже середовище та освітлення швидко змінюється і писати необхідно було швидко.

У контексті висвітлення теми вважаємо за необхідне розглянути поняття «плерер» та «плерерний живопис». Плерер, що у перекладі з французької мови «en plein air» означає «на відкритому повітрі», це техніка живописного зображення предметів в природному освітленні та у природних умовах. Цей термін також використовується для позначення художнього відображення кольорового різноманіття у природі в умовах активного впливу сонячного світла та повітряного простору [20, с.255]. Плерер та плерерний живопис є взаємопов'язаними поняттями. Відповідно, плерерний живопис – це живопис, що створений під відкритим небом з натури, на вулиці, в умовах природного освітлення. Але в той же час, це також фігури людей, тварин, архітектурні

споруди, які зображені в природному повітряному середовищі, а не тільки природні об'єкти. За Є. Коваленко пленерний живопис – це не тільки відображення зовнішніх змін, що відбуваються на місцевості під впливом природних факторів, в першу чергу все є вираженням почуттів, переживань, роздумів художника, що виражаються в узагальненому образі. Пленерний живопис це також безпосереднє спілкування з природою, вміння відчувати красу природних багатств, бути частиною природи. Картини, які передають емоції митця від спілкування з природою збагачують духовний світ сприймачів мистецтва [20, с.256]. Тому необхідною умовою переконливого, багатогранного і чуттєвого орфічного живопису є знання та вміння застосовувати закони і принципи композиції, теорію живопису, кольорознавства, рисунку. Орфічний живопис є джерелом нескінченних знань, натхнення та практичних художніх умінь, особливо для художників-початківців [18, с. 262]. Отже, для правильного структурування роботи важливою умовою стала характеристика основних термінів дослідження. Ми окреслили поняття орфізму, художнього образу та відзначили підходи, за якими можемо аналізувати новаторство у творчості Соні Делоне як предмет дослідження. Сформулювали поняття «орфізм» як центральне у ході нашого дослідження. А також розглянули визначення пленерного живопису як основного методу роботи у жанрі авангарду.

РОЗДІЛ II

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ.

2.1. Особливості розвитку європейського мистецтва XX століття

XX століття в історії мистецтва Європи відзначається значущими та революційними подіями, що вплинули на його розвиток. Великі соціальні, політичні та технологічні зміни визначали хід історії, відобразжуючись у творчості художників.

Імпресіонізм – це епоха в історії мистецтва, яка виникла наприкінці XIX століття та відзначалася новаторським підходом до зображення світу. Цей художній рух був відповіддю на строгі стилі та канони, які панували в традиційному мистецтві, і вирізнявся своєю унікальною концепцією кольору, світла та тіні.

Імпресіоністи відкидали старі традиції та вступали у новий етап творчості, де головну роль відігравав моментальний перцептивний враження від об'єкта. Вони намагалися зафіксувати не лише об'єктивну реальність, але і власне враження художника від неї. Одним із перших представників імпресіонізму був Клод Моне, який своїми роботами відобразив сутність цього напрямку [15, с. 206].

Одна з ключових особливостей імпресіонізму – це застосування світлових ефектів та яскравих кольорів для передачі атмосфери моменту. Художники відмовлялися від темних палітр, характерних для попередніх епох, і використовували світлі та насичені тони для створення емоційно насичених полотен.

Ще однією важливою рисою імпресіонізму була техніка "плєнеризму" – намагання творити картини на відкритому повітрі, безпосередньо перед природою. Це надавало можливість художникам зафіксувати неповторне світло та колір, які змінювалися в залежності від часу доби та погодних умов.

Імпресіонізм вніс значний внесок у розвиток мистецтва, відкривши нові горизонти для експериментів та творчості. Він став початком нового підходу до

мистецтва, визнаного і вшанованого як у світі живопису, так і в інших галузях творчості. Його вплив можна відчутти в роботах багатьох сучасних художників, які продовжують досліджувати можливості виразу та передачі емоцій через світло та колір [18, с.226].

У підсумку, імпресіонізм був не тільки художнім напрямком, але й справжнім культурним революційним рухом. Його представники не просто змінювали технічні аспекти творчості, але і відкривали нові глибини емоційного сприйняття світу, роблячи акцент на індивідуальному відношенні до дійсності. Імпресіонізм залишається важливим етапом в історії мистецтва, що пробуджує у глядача відчуття краси та неповторності кожного миттєвості.

Постімпресіонізм – це етап в історії мистецтва, який наступив після імпресіонізму і характеризується подальшим розвитком та розширенням художніх можливостей. Хоча постімпресіонізм зберігав деякі основні ідеї свого попередника, він також вносив важливі інновації та експерименти, що вплинули на подальший розвиток мистецтва.

Один із ключових аспектів постімпресіонізму – це розвиток та удосконалення техніки використання кольору. Художники цього напрямку, такі як Вінсент Ван Гог, Поль Сезанн та Джордж Сейрат, вдосконалили імпресіоністський підхід до кольору, додаючи до нього нові виміри та можливості. Ван Гог, наприклад, використовував яскраві контрасти та експресивні штрихи, щоб виразити свої емоції та внутрішні переживання. Сезанн впровадив концепцію діагонального кольорового мазка, розширюючи палітру та створюючи враження структурованої поверхні.

Ще однією важливою рисою постімпресіонізму була увага до форми та структури. Художники цього напрямку докладали більше зусиль у створення чіткої композиції та геометричної будови полотна. Наприклад, Сейрат використовував техніку дивно невеликих крапок, які на відстані об'єднувалися в єдине ціле, надаючи картинам особливу текстурну та оптичну глибину.

Окрім цього, постімпресіонізм відзначався великою різноманітністю стилів та індивідуальних підходів художників. Кожен митець ставив перед

собою власні завдання та експериментував із художніми засобами. Наприклад, Поль Гоген застосовував своєрідну лінійну та контурну техніку, що стала його відмітною рисою.

Постімпресіонізм відіграв важливу роль у формуванні подальших напрямів мистецтва і визначив нові шляхи для розвитку художньої експресії. Його внесок полягає в розширенні художніх можливостей, відкритті нових шляхів використання кольору та форми, а також у підтримці індивідуального підходу художників до творчості.

У підсумку, постімпресіонізм відзначається своєю різноманітністю, інноваційністю та унікальним поглядом на мистецтво, що надавав нові можливості для самовираження та розвитку художнього мислення. Цей період в історії мистецтва залишив невиліченні сліди у світовій культурі та надихав численних художників на творчі експерименти.

Період Першої та Другої світових війн був часом, коли мистецтво стикнулося з великими викликами і відобразило трагедії, стреси та трансформації, які супроводжували ці конфлікти. Цей період художньої творчості визначався не лише впливом воєнних подій, але і реакцією на них, спробою виразити глибокі емоції, філософські роздуми та зміни в соціокультурному середовищі.

Під час Першої світової війни художники виявили великий інтерес до тем, пов'язаних із бойовими діями, стражданнями та трауром. Одним із прикладів є творчість Отто Дікса, який став свідком жорстокості війни та відобразив її у своїх роботах, таких як "Військовий портрет Східного фронту". Авангардисти, такі як Казімір Малевич, у свою чергу, висловлювали свою реакцію на війну шляхом абстракції та символізму.

Друга світова війна принесла ще більше випробувань для світового мистецтва. Сюрреалісти виявили особливий інтерес до психологічних та психічних аспектів військових конфліктів. Сальвадор Далі створив серію робіт, що відображали кошмарні образи війни, включаючи "Галюцинації огиди війни". Живописець Френсіс Бекон висловлював свої враження від бомбардувань Лондона у своїй серії "Портрети паперових кукол".

Окрім цього, виникло багато течій, спрямованих на вираження протесту та невдоволення війною. Мистецтво стало мовчазним свідком глобальної трагедії, а художники намагалися вплинути на глядача та викликати його рефлексію.

З іншого боку, після війни виникли нові художні напрямки, такі як абстракціонізм та поп-арт. Художники намагалися відновити нормальний хід життя та змінити стереотипи. Абстракціоністи, наприклад, як Василь Кандинський, досліджували вираження через форму та кольорові відтінки, втілюючи свої емоції та енергію.

На завершення, період Першої та Другої світових війн відобразився в мистецтві як період глибоких трансформацій та виразної реакції на соціальні та політичні зміни. Художники не лише висловлювали свої переживання від війни, але й шукали нові форми вираження, щоб зрозуміти і висловити непередбачувані аспекти людського досвіду в часи кризи та випробувань.

Експресіонізм – це художній напрям, що розкриває внутрішній світ художника та виражає його емоції та переживання через експресивні засоби мистецтва. Виникнувши в початку ХХ століття, експресіонізм став важливим етапом в історії мистецтва, який підкреслив індивідуальний погляд на світ та розширив границі художнього вираження [17, с.210].

Художники експресіонізму намагалися передати внутрішній світ, віддати свої емоції та стосунки до оточуючого середовища. Замість точного відтворення реальності, вони використовували спотворені форми, яскраві кольори та агресивні лінії для створення враження внутрішньої напруги та драматизму.

Один із символів експресіонізму – це група художників "Дер Блауе Райтер" (Синій кінь). Лідери цієї групи, такі як Василь Кандинський та Франц Марк, вірили у важливість мистецтва як засобу вираження душевних станів та внутрішнього світу людини. Вони використовували абстракцію та яскраві кольори для створення образів, що виражали емоційний зміст.

Інший визначний напрям експресіонізму – німецький "Дер Брюке" (Місто-спільнота). Художники цього напрямку, такі як Еріх Хекель, Ернст Людвіг Кірхнер та Карл Шмітт-Роттлюф, звертали увагу на соціальні аспекти життя, але робили це через призму внутрішнього світу персонального досвіду.

У експресіоністських творах часто зустрічаються декілька спільних елементів: стилізовані та агресивні форми, різкі контрасти, яскраві кольори, які створюють емоційно насичені образи. Цей стиль також виявив вплив на інші галузі мистецтва, такі як література та театр.

Експресіонізм був важливим моментом в еволюції мистецтва, оскільки він визнавав важливість вираження внутрішнього світу, відмовляючись від об'єктивного відтворення зовнішньої реальності. Його вплив можна відчутти в роботах багатьох художників, які долучили до своєї творчості елементи емоційного та психологічного вираження.

У підсумку, експресіонізм став важливим рухом, який підкреслив важливість внутрішнього світу та особистого досвіду в мистецтві. Він дозволив художникам вільно виражати свої почуття та емоції через експресивні засоби, що визначило новий етап у розвитку художнього мислення.

Дадаїзм та сюрреалізм – це два рухи в світі мистецтва, які виникли в період між першою та другою світовими війнами. Обидва напрямки мали на меті виходження за межі звичайної реальності та використовували нетрадиційні підходи для вираження своїх ідей.

Дадаїзм, який виник в Цюріху під час Першої світової війни, був реакцією на воєнний конфлікт та трагедії того часу. Цей рух визначався відмовою від традиційних художніх норм та цінностей. Художники дадаїстів, такі як Ханні Гоча та Трістан Цара, використовували абсурдність, випадковість та гумор як засоби вираження протесту та вираження своєї непохитної віри в абсурдність світу.

Дадаїсти створювали колажі, об'єкти та перформанси, в яких вони використовували відходи та випадкові матеріали, виражаючи відверте

презирство до традиційних форм мистецтва. Вони пропагували визвольну силу вираження, відмову від раціональності та руйнування мистецьких конвенцій.

З іншого боку, сюрреалізм, який розцвітає після Першої світової війни, продовжує ідеї дадаїзму, проте ставить акцент на вивченні невідомого та непізнаного в межах психіки людини. Лідерами цього руху були Андре Бретон, Сальвадор Далі та Макс Ернст. Сюрреалісти використовували метод автоматичного письма та робили акцент на нерозуміючих асоціаціях, щоб висловити потаємне та підсвідоме.

Існуючи за межами реальності, сюрреалістичні твори були часто наповнені нереальними образами, мрійними ландшафтами та абсурдними сценаріями. Сюрреалісти розвивали ідею "написання без будь-якого контролю розуму", намагаючись виразити та досліджувати ті аспекти людської свідомості, які залишалися непроникнутими за межами раціональності.

Обидва ці рухи в мистецтві визначили новий підхід до художнього вираження, а також викликали розмішання та руйнування традиційних границь. Дадаїзм та сюрреалізм викликали неабияку реакцію в суспільстві, спонукуючи до обговорення сутності мистецтва та його ролі в житті.

У підсумку, дадаїзм та сюрреалізм вирізняються своєю спробою виходження за межі реальності та вираження внутрішнього світу художника, використовуючи нетрадиційні та експериментальні підходи до мистецтва. Ці рухи залишають свій великий слід в історії мистецтва, нагадуючи про важливість творчості, вільності вираження та пошуку нових форм виразу.

Сама екстремальна школа модернізму - абстракціонізм розвинулася як напрямок в 10-х роках нашого століття. Її засновниками були художники Піт Мондріан (родом з Нідерландів), Василь Кандинський (родом з Москви) і Казимир Малевич (з України). Теоретики абстракціонізму запозичують цей напрямок у Сезанна і кубізму. Французький критик і художник М.Сефор назвав абстракціонізм - "безпредметним" мистецтвом [20, с.256].

К.В. Кандинський створив близько 100 переважно абстрактних полотен. Багата уява Кандинського і дуже тонке відчуття кольору дозволили йому

створити багату і динамічну композицію квітів ("імпровізація" в 1912 році), що радує око. Художника цікавила проблема зближення кольору і музики.

Казимир Малевич (1878-1935) об'єднав імпресіоністський абстракціонізм Кандинського з геометричним абстракціонізмом Мондріана з винайденою перевагою (від французького *supreme supremacy*) у своїй теоретичній роботі, він заявив в супрематизмі, що : "Про живопис не може бути й мови, живопис давно пережив себе, а сам художник - пережиток минулого." Це був дивовижний досвід. Щоб досягти абсолютної "чуттєвої чистоти", він створив композицію з чорних, червоних і білих квадратів. Його "Чорний квадрат" увійшов в історію як вищий вираз крайнощів модерністського мистецтва. У 30-ті роки Малевич повернувся до фігуративного живопису в реалістичних традиціях ("Дівчина з червоним держакон").

Поглиблення культурної кризи призвело до нової форми авангарду в останній третині ХХ століття, що трактується як антимистецтво навіть власними прихильниками. Умовно їх можна об'єднати в поняття "Концептуальне мистецтво" (від англ. *concepts, ideas, general ideas*). Концептуальне мистецтво розглядається як засіб демонстрації концепцій, що використовуються в різних галузях знань, включаючи філософію, соціологію та антропологію. Наприклад, "рух", "концепція", "порожня форма", "умовність", "художник" і т.д. для пояснення концепції використовуються різні матеріали: художні тексти, графіка, людські тіла, відеозаписи, природні об'єкти, промислові вироби і т. д. залежно від використання певних матеріалів в концептуальному мистецтві можна виділити такі напрямки, як боді-арт, ленд-арт, перформанс і відеоарт.

ХХ століття науки багате на відкриття. Одним з головних досягнень науки ХХ століття є розуміння того, що фізичний світ влаштований відповідно до законів, які важко зрозуміти і пояснити мовою звичних понять. Зв'язок із реальним світом, який вони намагаються описати, визначається інтерпретацією,

що відповідає тій чи іншій математичній концепції кожного аспекту реального світу.

Важливою особливістю культури ХХ століття є її інтеграція, тобто об'єднання окремих компонентів в єдине ціле. Відбувся перехід від монокультури до багатовимірної культури. Попередній період розвитку людства визначався домінуванням певних стилів в мистецтві, а ХХ століття припинив домінування одного напрямку. Мистецтво різко ділиться на течії, які відрізняються один від одного характером, складом і кількістю своїх особливостей. Деякі з них інтегруються за ознаками певного способу художньої інтерпретації світу, деякі об'єднуються навколо певної соціальної або національної ідеї. Кожна форма руху дає свою власну відповідь на основне питання про взаємозв'язок художньої творчості і соціальної реальності. Завдяки різноманітності напрямків, тренди визначають дві лінії у розвитку мистецтва у ХХ столітті: 1) розвиток від романтизму до реалізму; 2) виникнення і становлення модернізму. У традиційному підході до відображення реальності відбулися зміни. Посилюється прагнення до узагальнення образів, деталі зменшуються або зникають, зростає інтерес до спрощення і перебільшення окремих деталей. Мистецтво характеризувалося надзвичайною складністю, суперечностями, різноманітністю, прагненням виправляти та трансформувати традиції, протестами проти академізму та Пошуком нових форм. У самому мистецтві спостерігається криза, яка пов'язана як зі складними взаємовідносинами в арт-середовищі, так і з труднощами розуміння інновацій, що дозволили публіці відійти від звичних академічних ідеалів.

2.2. Дослідження походження художниці та аналіз її біографії.

Українське мистецтво лишається маловідомим для закордонних поціновувачів живопису. Проте, абстракціоністи, фовісти та кубісти підкоряли закордон своїми полотнами, адже радянські люди здебільшого не сприймали таких «новаторських» підходів.

Відвідуючи музеї Німеччини, Англії чи Франції часто можна зустріти знайомі нам імена: Малевича, Кандинського, Делоне чи Екстер.

Експонуючи свої твори за кордоном молоді митці продавали їх меценатам та колекціонерам, на батьківщині їх попит був значно нижчим.

Однією з «українок за кордоном» стала Соня Делоне. Більшу частину життя вона прожила за кордоном у Франції та Іспанії, проте, вона часто наголошувала на впливі української культури на її творчість. Своєю яскравістю фарб вона завдячувала Україні. Її коріння підмічали й французи, проте, для України вона довгий час лишалась невідомою [37].

Жінка в сукні з ефектом оптичної ілюзії на тлі яскраво-червоного автомобіля з геометричним орнаментом. З такою мальованою обкладинкою вийшов британський *Vogue* 1925 року. Ескіз сукні створила Соня Делоне, французька художниця, народжена в Україні (Іл.2.1, іл.2.2).

Вона викладала в Сорбонні, її роботи ще за життя виставляли в Луврі, що стало прецедентом: це була перша виставка жінки-художниці у відомому музеї. А найдорожча картина Соні Делоне "Ринок у Мінью" була продана за 4,5 мільйона євро. Натомість в Україні художниця і дизайнерка є маловідомою.

Справжнє ім'я всесвітньо відомої художниці та дизайнерки Соні Делоне — Сара Штерн. Народилася вона 14 листопада 1885 року. А от місце її народження тривалий час не було достеменно відомим. Аж до 2010 року. Таємницю розкрив мистецтвознавець і колекціонер Євген Деменок. "Мені допоміг одеський краєзнавець Олександр Розенбойм, який розшукав книгу записів равинату. 14 листопада 1885 року ім'я Сари Штерн записане у графі народжених, — розказав Деменок. — Крім того, відомий французький дослідник українського й російського авангарду Жан-Клод Маркаде передав мені частину архіву, який колись йому надала сама Соня Делоне. Серед документів була і копія її свідоцтва про народження, у якому зазначалося місто Одеса".

Перші п'ять років життя Сара Штерн провела у рідному Градизьку Кременчуцького повіту Полтавської губернії, де її батько Еля Штерн (1858-

1920) був керуючим на гвоздильному заводі. Мати – Хана Тевелевна Терк (1862-?), родом з Одеси, була домогосподаркою, страждала на депресії і ненавиділа провінційне життя. Що дивно, до 1789 року село яскраво, по-українськи називалося Городище, але після нового адміністративно-територіального поділу Російської імперії було перейменовано на село Градизьк. Назва, що ріже слух і яку важко вимовляти.

Навіть наприкінці XIX ст. селище залишалося заштатним містечком Полтавської губернії. Згідно з описом 1891 року, тут мешкало 8911 жителів, були православні церкви, єврейський молитовний дім, училище, земська лікарня, три заводи, 17 дрібних промислових і ремісничих закладів, 26 вітряних млинів і чотири сезонні ярмарки. Все...[38].

Після смерті батька п'ятирічна Сара Штерн переїхала з рідної Одеси до Санкт-Петербурга.

З 1890 року допитлива дівчинка мешкала у Санкт-Петербурзі, де виховувалася у сім'ї дядька по материнській лінії, успішного столичного адвоката, присяжного повіреного Генріха Товійовича Терка (1847-1917) та його дружини Хани Ізраїлівни Зак (1856-1911), доньки філософа і семітолога Ізраїля Ісааковича Зака (1831-1904), племінниці великого петербурзького банкіра і фінансиста Абрама Ісааковича Зака (1828-1893) та публіциста-палестинознавця Григорія Яковича Сиркіна (1838-1922) (Іл.2.3).

Родичі були не з нижчих колін синів Ізраїлевих. Приміром, Генріх Тимофійович Терк був членом правління акціонерного товариства "Издательство "Брокгауз и Ефрон", очолював Богатовський цукровий завод, торф'яно-брикетний завод "Ириновско-Шлиссельбургское промышленное общество", пайове товариство "Товарищества Сергинско-Уфалейских горных заводов", акціонерне товариство "Финляндское легкое пароходство". Інші дядьки - випускник Медико-хірургічної академії (1881) Яків Тевелевич Терк (1850-1930) працював лікарем на залізниці у м. Лібаві, а у 1920-1930-х роках - у Криму; а от Марк Тевелевич Терк володів конторою з продажу сільськогосподарського обладнання на одеській Градоначальницькій вулиці, 8.

У Північній столиці дівчинці так сподобалося, що вона захотіла, щоб прийомна сім'я Терк її удочерила... по-справжньому, але не отримала дозволу від матері. Тоді художниця-початківець взяла собі псевдонім... Соня Терк. Велика єврейська родина багато подорожувала Європою (літо, проводила, проводила у Фінляндії), тож під час шкільних канікул дівчинка оглянула найбільші художні музеї та галереї Старого Світу: Франції, Німеччини, Італії.

"Хист до малювання у Сари Штерн проявився під час навчання у гімназії у Санкт-Петербурзі. Перші фарби їй подарував німецький художник-імпресіоніст Макс Ліберман, який товаришував з її дядьком Генріхом Терком, — провадить далі Євген Деменок. Сару виховували три гувернантки: німкеня, французенка і англійка, тому вона з дитинства знала іноземні мови. Дівчина могла подорожувати, відвідувати найкращі музеї Європи, спілкуватися з інтелектуалами й митцями. На відміну від свого молодшого брата, який залишився жити в Одесі і не зміг здобути вищої освіти"[38].

Її здібності у живописі та кресленнях помітив шкільний педагог з малювання, і у 1903 році за порадою домашнього вчителя 18-річна Соня вирушила вчитися до Художньої академії Карлсруе (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe), земля Баден-Вюртемберг. Тут 300 студентів з усієї Європи готували в загальних класах, а теоретичні курси з історії мистецтва і дидактики, а також гостьові лекції доповнювалися практичними заняттями. Було нудувато.

Душа бажала фарб, і вона їх отримала, коли у 1905 році дівчина прочитала книгу "Мане та його коло" німецького галериста і арт-критика Юліуса Месра-Грефе (Julius Meier-Graefe; 1887-1935), який першим розкрутив красиву легенду про Ван Гога. Природно, рішення відправитися до Парижа як культурного перехрестя сучасного мистецтва у молодій художниці визріло одразу ж. Адже кошти на поїздку у дядечка Генріха були (Іл.2.4., іл.2.5.).

У Парижі вона навчалася в приватній художній школі "Академія Ла Палетт" (Académie La Palette), відвідуючи майстерню молодого художника і майбутнього теоретика посткубізму Амеде Озанфана (Amédée Ozenfant; 1886-

1966), а згодом – ательє французького живописця та книжкового графіка Андре де Сеонзака (André Dunoyer de Segonzac; 1884-1974). Ранні досліди у живописі відзначені впливом Вінсента ван Гога, Поля Гогена і фовістів: маю на увазі натюрморти, інтер'єри паризьких кафе, портрети. Дуже скоро студентка проявила невдоволення академічною манерою викладання і дедалі більше часу проводила в художніх галереях [38].

З Російської імперії Соня Терк була не одна така розумна. "Академію Ла Палетт" на Монпарнасі у 1903-1905 роках відвідували і в пансіоні мадам Буве мешкали ще дві співвітчизниці: Єлизавета Епштейн (у дівочтві – Хефтер; 1879-1956) і Марія Васильєва (1884-1957). Передова творча молодь здебільшого вчилася не у заслужених академістів, а ... один у одного. До слова, Амеде Озанфан, Андре де Сеонзак і ще один модний паризький художник Роже де ла Френе (Roger de la Fresnaye; 1885-1925), тобто всі троє майбутніх кубістів, були... однокурсниками Соні Терк по "Академії Ла Палетт" [38].

Разом з любов'ю до високого мистецтва виникла і перша життєва необхідність. За наполяганням родичів, мовляв, панночці слід влаштовуватися у житті! - 23-річна Соня Терк вийшла заміж за німецького колекціонера, галериста і арт-критика Вільгельма Уде (Wilhelm Uhde; 1874-1947). Цей юрист за освітою у 1904 році переїхав до Парижа, де змінив сферу життєвих інтересів. До речі, саме Вільгельм Уде відкрив світу ще невідомих художній критиці Пабло Пікассо і Жоржа Брака, майбутніх патріархів кубізму.

Казали, що це шлюб за розрахунком. Мовляв, у шлюбі з власником галереї Соня отримувала доступ до виставок та мистецької еліти. А її чоловік Вільгельм відводив від себе підозри в гемосексуальності.

Але не минуло й року після весілля, як у своїй галереї Вільгельм Уде познайомив Соню із молодим абстракціоністом Робером Делоне. Ця зустріч стала доленосною. У 1910 році художниця вийшла заміж вдруге і втретє змінила своє ім'я, яке й стало відомим у світі моди.

Експериментувати з геометрією та кольором Соня Делоне почала після того, як 1911 року зшила для свого сина Шарля ковдру із різнокольорових

клаптиків тканини. Шиття у стилі печворк захопило мисткиню. Тоді Соня Делоне й гадки не мала, що ковдра, яку вона створила, стане експонатом Національного музею сучасного мистецтва в Парижі (Іл.2.6).

Разом із чоловіком Робером Делоне Соня винайшла власний стиль у мистецтві — симультанізм. Їхній тандем художниця описала так: "Він дав мені форму, а я дала йому колір". У 1913 році з'явилася перша велика Сонина робота у симультанному стилі — картина "Бал Булльє" (Іл.2.7), згодом «Дві фінські дівчини» (Іл.2.8), «Жовта оголена» (Іл.2.9).

Молоду діву Вільгельм підкорив душевною щедрістю - він влаштував її виставку у власній галереї, яку відкрив у 1907 році на вулиці Нотр-Дам-де-Шан (rue Notre-Dame-des-Champs). На майбутнього чоловіка українка дивилася як на деміурга. Він був на дев'ять років старший за неї, успішно займався примітивістами, сам малював. Тому пишне весілля Вільгельм міг собі дозволити зіграти у ... Лондоні. Шлюбом Соня вбила двох зайців: родичі більше не критикували її вибір способу життя і негідне захоплення живописом дівчини з пристойної сім'ї, а головне – вона могла не повертатися до манірного Санкт-Петербурга [39].

Однак, незабаром з'ясувалося, що з вибором супутника життя молода художниця... поквапилася. За рік у Парижі Сара Уде пішла від чоловіка і пов'язала життя з талановитим французом, художником-абстракціоністом Робером Делоне (Robert Delaunay; 1885-1941). Нова пара познайомилася у ... будинку колишнього чоловіка, який дедалі більше виявляв схильність до гомосексуалізму. Між новими знайомими пробігли всі іскри світу. Та зустріч двох ровесників поклала початок одному з найромантичніших і плідних мар'язів за всю історію живопису ХХ століття (Іл.2.10).

Спалахнуло кохання усього її життя. Вельми рішуче у серпні 1910 року фрау Уде розлучилася з німцем і 15 листопада 1910 року вийшла заміж за француза, оскільки мадам Делоне вже була... вагітна від нового партнера. Через два місяці після весілля, а саме 18 січня 1911 року у Віней-Сен-Фірмен, департамент Уаза, у подружжя народився син Шарль Делоне (Charles Delaunay;

1911-1988), який у майбутньому стане відомим музичним оглядачем, менеджером та істориком джазу.

Треба віддати належне Вільгельму Уде, який зберіг на диво хороші стосунки з колишньою дружиною. Не з поблажливості, а з комерційної та естетичної доцільності арт-дилер купував полотна - і у Робера Делоне, і у Соні Делоне для своєї галереї на вулиці Нотр-Дам-Де-Шан. Як справжній профі, мсьє Уде розумів, яким талановитим є це подружжя живописців (Іл.2.11).

Особливо варто зазначити, що після розлучення Вільгельм Уде не занепав духом і не спився, а продовжував відкривати нові імена. Приміром, він першим звернув увагу на художників-самоуків Анрі Руссо (Henri Julien Félix Rousseau; 1844-1910) та Каміля Бомбуа (Camille Bombois; 1883-1970), а також інших майстрів "наївного мистецтва". Саме його перу належить перша монографія про самобутнього примітивіста "Анрі Руссо" ("Henri Rousseau"; 1911).

В атмосфері нестримної фантазії молода сім'я художників-авангардистів, як могла, облаштувала побут. Насправді, весь модерн народжується з простих життєвих імпульсів, і запропонована подружжям Делоне так звана симультанна техніка – не стала винятком. Із захопленням Соня казала про свого другого чоловіка: «У Робері я знайшла поета. Поета, який писав не словами, а кольором». Одного разу молода турботлива мама Соня, а тулилися вони тоді в однокімнатній квартирці на вулиці Святого Симона, 16 (rue Saint Simon), вирішила зшити маленькому синочку Шарлю ковдрочку (як артефакт ковдра тепер зберігається в колекції Національного музею сучасного мистецтва у Парижі):

Художниця стверджує : «Я хотіла зробити її зі строкатих клаптиків тканини, використовуючи техніку, яку я бачила у хатах українських селян. Кінцевий результат нагадав мені роботи кубістів, і ми з Робером вирішили перенести цей принцип поєднання на полотно» [63].

Відтоді творчий метод, який отримав назву "симультанний"(simultanéisme), став фірмовим стилем творчих робіт Соні Делоне у всіх видах сучасного мистецтва, в яких українка пробувала себе.

Що значить, справжня сім'я... У молодій невістці в голові не вкладалося, але її свекруха, графиня Берта Фелісія де Роза (Berthe Félicie de Rose; 1862-1936), мати Робера Делоне, полюбляла модні паризькі галереї і з чоловіком завжди відвідувала виставки. Щоб подібну увагу до її захоплення проявила тітка Хана або терпінням відрізнялася мама Хана, про це Соня не могла і подумати.

Тим часом не тихому сімейному щастю вона хотіла віддаватися, а бурхливій творчості: шукати, творити, насолоджуватися. Під впливом кубістів Соня Делоне у 1911 році в своїх полотнах стрімко помчала від натуралізму та фігуративності до модної геометрії і абстракцій, експериментуючи з ритмом і розкладанням кольору (Іл.2.12). Сильно вплинули на художницю колористичні експерименти чоловіка. Разом вони писали симультанні картини, разом виставлялися на багатьох виставках: Париж, Берлін, Прага, Будапешт, Варшава і навіть Нью-Йорк.

У 1912-1913 роках подружжя Делоне розробило принципи живописного орфізму - різновиду кубізму, заснованого на підкресленні колірних ефектів та динаміці, що таїться у колірних поєднаннях. Свої перші орфістські роботи Соня Делоне показала у 1913 році в паризькому салоні Незалежних (Société des Artistes Indépendants), зала №45.

Разом з чоловіком вони опинилися у центрі паризької богемі. Приміром, у 1913 році геніальний поет Аполлінер познайомив пару з не менш фантастичним колегою, поетом Блезом Сандраром (Blaise Cendrars; 1887-1961), який влучно назвав ту версію кубізму, яку розвинули у своїх картинах Соня і Робер Делоне – "орфізмом". Насправді термін "орфізм" вперше з'явився у статті "Сучасний живопис" ("Die moderne Malerei") Аполлінера, що була надрукована у лютому 1913 року в німецькому тижневику культури "Der Sturm" ("Шторм"), що був не альманахом, а... торговою маркою модернового мистецтва Європи [37]. (Іл.2.13.)

Проповідуючи орфізм, як теоретик мистецтва Робер Делоне виступав проти старого, ортодоксального кубізму, вважаючи, що у кубістів... немає

кольору. Демонструючи зворотне - орфізм, він поєднував потужні декоративні ритми кубізму з кольоровістю фовізму. Це і була творчість Орфея, якщо під міфологічним камінням розуміти кубізм, а під дикими звірами – фовізм. Ідея не просто витала у повітрі, ідея наелектризувала паризьку атмосферу.

Ось чому Аполлінер називав орфізмом "живопис абстрактний, збагачений музикою і чуттєвими асоціаціями, мистецтвом діонісійської радості". Художники-орфісти, які виступили згуртованою групою: творець і теоретик наряду Робер Делоне, Соня Делоне, Франтішек Купка, Франсіс Пікабія, Марсель Дюшан, – прагнули висловити динаміку руху і музикальність ритмів за допомогою "закономірностей" взаємопроникнення основних кольорів спектра і взаємопересічення криволінійних поверхонь. Довго це тривати не могло, і дуже скоро орфісти перейшли до абстрактної формотворчості; двох останніх - Пікабія і Дюшана – лабіринти Мінотавра завели в дадаїзм, згодом – в нестримний сюрреалізм.

Знаходячись 24 години на добу поряд з чоловіком, теоретиком орфізму, Соня Делоне, як ніхто інший, точно і постійно розуміла суть нової течії. Саме їй судилося стати співавтором Євангелія від "мистецтва діонісійської радості".

Фантастика, але саме українці доля подарувала можливість проілюструвати дивовижну кубістичну поему "Проза про транссибірський експрес і маленьку Жанну Французьку" ("La prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France"; 1913) (Іл.2.14) Блеза Сандрара, а геометризм тієї роботи вплинув на подальші стилістичні пошуки, приміром, великого німецько-швейцарського художника-графіка Пауля Клеє (Paul Klee; 1879-1940) [38].

Поєма-картина "Проза про транссибірський експрес і маленьку Жанну Французьку" стала воістину революційним твором, в якому у вигляді плісірованої панорами поетичний матеріал і пластичні образи виглядали єдиною "симультанною" композицією. Брошура-колаж, яка включає в себе карту Транссибірської магістралі, була надрукована у вигляді двометрової складаної смуги, що, по суті, стало новим словом – і в галузі синтезу мистецтв, і художньої синкретизації дійсності, і новітнього друкарства.

Одна річ - викласти власне розуміння декоративно-динамічних можливостей колориту, систему оптимальних контрастів, що Робер Делоне зробив у трактаті-есе "Про колір" ("Sur la couleur"; 1912), який миттєво перетворився на маніфест орфізму.

Інша річ - створити переконливу серію картин "Вікна" ("De la fenêtre"), яка була намальована взимку 1912-1913 років і надихнула Аполлінера написати одну з найяскравіших поем "Вікна": "Du rouge au vert tout le jaune se meurt...", надрукована у каталозі виставки Робера Делоне у січні 1913 року в берлінському журналі "Der Sturm"[38].

Але зовсім третя річ - розвивати і поглиблювати орфізм на історичній батьківщині кольору, на Піренейському півострові. Не випадково шість довгих років, з 1914 по 1920, подружжя Делоне мешкало в Іспанії, а з серпня 1915 року - в Португалії, де подружжя з колегами-художниками і ділило дах з російським американцем Семюелем Галпертом (Samuel Halpert; 1884-1930) та португальцем Едуардо Віаною (Eduardo Viana; 1881-1967). Частими гостями сім'ї, а потім і творчими партнерами подружжя, стали однодумці з живопису Амадеу ді Соза-Кардозу (Amadeo de Souza-Cardoso; 1887-1918) і Хосе ді Альмада Негрейрос (José de Almada Negreiros; 1893-1970).

У 1916 році абсолютно несподівано художниця Соня Делоне представила на Паризькому осінньому салоні предмети прикладного мистецтва, виконані в естетиці кубізму та орфізму. На той час накопичилося безліч нових робіт, ось і були організовані персональні виставки українки в Стокгольмі (1916), Більбао (1919) і Берліні (1920).

Складалося враження, що досвід, який довго накопичувався, раптом прорвало. В Іспанії Соня Делоне пробувала себе у різних іпостасях: вона створювала моделі одягу та взуття, малювала нові гральні карти, пропонувала силуети автомобілів, готувала театральні костюми [37] (Іл.2.15-2.16).

Вона ткала килими та ілюструвала книги. У всіх сплесках творчої фантазії Соня була органічною, вдало перемикалася з одного виду творчості на інший.

В Іспанії Соня Делоне познайомилася зі знаменитим російським антрепренером Сергієм Дягілєвим (1872-1929) і за пропозицією революціонера театрального мистецтва створила декорації для балету "Клеопатра" (1918) (Іл.2.17), який поставив у Мадриді на музику Антона Аренського хореограф Михаїл Фокін для звабливої Іди Рубінштейн [39].

2.3. Формування особистості Соні Делоне в контексті європейського мистецтва ХХ ст.

Соня Делоне разом із своїм чоловіком Робером стояла біля витоків важливого напрямку мистецтво авангарду — симультанізму чи орфізму. Сімейний союз об'єднав новаторів мистецтва, яких надзвичайно хвилювало питання, пов'язане з вивченням особливостей взаємодії в живописі різних кольорів та їхньою здатністю надавати зображенню на поверхні полотна просторові коливання. У результаті творчих експериментів Робер Делоне розробив свій стиль живопису, поєднавши потужні декоративні ритми кубізму з кольоровістю фовізму [3, с. 98]. Він почав писати абстрактні картини, використовуючи лише геометричні форми, у яких головна увага приділялася кольору. Сам художник називав себе «єресіархом кубізму» і писав, що в його живописі «відносини кольорових контрастів, симультаний контраст створює глибину, рух, які впливають сильніше, ніж усі перспективи європейські, індуські, китайські та ін., оскільки вони залежать виключно від творчого зору»[1, с. 23]. За стилем абстрактного живопису Р.Делоне закріпилися дві назви — симультанізм та орфізм. Останнє визначення належить одному з найвпливовіших діячів європейського авангарду початку ХХ ст. поетові Гійому Аполлінеру, який, порівнюючи картини художника з чудовою музикою Орфея, назвав орфізмом «живопис абстрактний, збагачений музикою та чуттєвими асоціаціями, мистецтво діонісійської радості» [3, с. 98].

Головним соратником і послідовником Робера Делоне була його дружина Соня, яка брала найдіяльнішу участь у його теоретичних та живописних дослідженнях. У своїх спогадах художниця писала, що великий вплив на

розвиток ідей симультанізму мав факт створення нею в 1911 для свого новонародженого сина Шарля ковдри в техніці клаптевого шиття, на зразок тих, що вона бачила в дитинстві у селян [5, р. 6]. Ковдра створювалася вручну, і для її виготовлення використовувалися шматочки тканини прямокутної, квадратної чи трикутної форм. Але іноді клопоть мав неправильну форму, тому що його вирізали зі старого зношеного одягу. Українські селянки з великою любов'ю підбирали різнокольорові шматочки тканини, які потім у готовому виробі простягалися та служили надійним оберегом, захищаючи в холодну пору і дітей, і дорослих. Соня, звернувшись до традицій клаптевого шиття, повторила прийоми народних майстринь. Коли ковдру було закінчено, розташування фрагментів тканини червоного, чорного та світло-бежевого кольорів нагадало Соні та Роберу Делоне кубістську концепцію живопису, для якої було характерне одночасне поєднання площин контрастованих кольорів [5, с. 6]. Але в кубізмі, послідовниками якого художники вважали себе в ті роки, превалювала холодна палітра фарб, тоді як у ковдрі в абстрактну композицію були включені яскраві кольори. Крім того, митці відзначили ще одну важливу особливість: чисті кольори маленьких шматочків шовкових тканин породжували вібрації та коливання просторових зон. Робер Делоне дійшов висновку, що колірні відчуття власними силами можуть створювати простір. При цьому художник сприймав колір не просто як елементарну умову зору та сприйняття зовнішнього світу, а й як якусь енергетичну сутність, тісно пов'язану через людське око з психікою та емоціями. Подальше вивчення Робером Делоне оптичної динаміки кольору призвело його у 1912 р. до створення основ живопису, що технічно спирається лише на колір, «який сам собою ставав об'єктом, формою, відчуттям, емоцією і глибокої поетикою картини» [5, с. 6].

Творчі відкриття, на які художників надихнула ковдра, сприяли створенню перших симультанних творів. У ранніх живописних і графічних роботах Соні і Робера Делоне особливо яскраво простежується зв'язок із традиційним клаптевим гаптуванням, що набула широкого поширення в

російській народній культурі. Так, наприклад, у 1911–1912 роках. Р.Делоне пише картини «Вікно в місто № 3», «Одночасні вікна», в яких композиція будується в основному з геометричних фрагментів трикутної та прямокутної форми різних кольорів, викликаючи безпосередні асоціації з ковдрою. У 1912–1913 рр. З.Делоне виконала дві композиції для обкладинки німецького журналу "Der Sturm" ("Штурм"), де абстрактні зображення були складені з трикутників, з'єднаних у квадрати, - найпоширеніший прийом, який використовувався в традиційному клаптику. Надалі Робер Делоне продовжив розвивати новий напрямок абстрактного живопису, пропонуючи різноманітні варіанти композиційного розв'язання симультанних контрастів. Художник зосередив всю свою увагу виключно на живописі, тоді як Соня почала втілювати ідеї симультанізму у текстилі та моді.

Вона приступила до сміливих експериментів у художньому оформленні тканин та костюмі. У 1913 р. художниця пошила знамениту симультанну сукню, яку одягла на вечірку до зали Бюльє, де традиційно проводилися бали. Тут зустрічалися поети, живописці, графіки, скульптори та студенти, щоб весело провести час. Вечірнє вбрання Соні Делоне, виконане з фрагментів шовкових та оксамитових тканин у техніці клаптевого шиття, по своєму крою відповідало модному силуету початку 1910-х рр.: довга сукня з рукавами, із закритою спинкою та грудьми мала хутряну обробку по краю, а також ефект позаду. Але основною окрасою сукні були не дорогоцінні тканини — а симультанні контрасти, які з картин Робера Делоне перейшли в одяг. Яскраве, оригінальне втілення мальовничих ідей у моду по-справжньому приголомшило паризьку публіку того вечора. Французький поет Блез Сандрар присвятив симультанному вбранню Соні Делоне свій вірш «На сукні в неї є тіло» ("Sur la robe elle a un corps"), у якому спробував втілити принцип симультанних контрастів у поезії.

Успіх симультанної сукні надихнув Сою Делоне на створення інших предметів жіночого та чоловічого гардеробу, які демонструвалися публіці як симультанні арт-об'єкти, що виражали особливості нового спрямування

мистецтва авангарду. Чисельні фотографії тих років, що збереглися, свідчать, що жилети, піджаки, капелюшки носили поети, художники, архітектори, а також і їхні дружини.

Але найкращою моделлю для демонстрації симультанного вбрання стала сама Соня. Не викликає сумнівів, що художниця з великим задоволенням носила створені нею самі капелюшки, пальта, жилети, сумочки тощо.

Квартира та майстерня художників також були прикрашені симультанними об'єктами: абажурами, подушками тощо. Слід зазначити, що інноваційний підхід Соні Делоне до виготовлення одягу був заснований на поєднанні мистецьких прийомів симультанного живопису та традиційної народної техніки клаптевого шиття. Подібне звернення до глибинних пластів народної творчості було характерним для багатьох творців авангарду, які шукали натхнення у культурах різних народів. Як зауважила американська дослідниця Шеррі Бакберроу, у художньому плані виробу Соні Делоне були втіленням симультанізму, а в соціальному — були спрямовані на епатаж паризької публіки [2, с. 514].

Таким чином, вивчення творчого підходу Соні Делоне показало, що звернення художниці до народної традиції клаптевого гаптування сприяло виникненню нового напрямку в мистецтві європейського авангарду — симультанізму чи орфізму. Видатних результатів Соня Делоне досягла також у галузі художнього оформлення тканин та одягу. Геометричний модуль різноманітної форми, характерний для багатьох симультанних орнаментів, був нею запозичений у народних майстринь, чиї ковдри Соня бачила у своєму ранньому дитинстві в українських селах.

Проведене дослідження дозволило встановити, що клаптикова ковдра Соні Делоне зіграла особливу роль у розвитку мистецтва авангарду, ставши артефактом, що володіє потужним творчим потенціалом.

РОЗДІЛ III

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ В ТВОРЧОСТІ СОНІ ДЕЛОНЕ

3.1. Бачення нового в абстрактному мистецтві та формування власного художнього напрямку «симультанізму».

Першим симультанним твором художниці стає ковдра сина Шарля (1911, Національний музей сучасного мистецтва, Париж). Виконане в техніці п'єчворк (що складається із сімдесяти різних за кольором клаптів тканини), ковдра перетворювалася на живу гру кольору, таким чином створюючи враження того, що сам колір обертає немовля. Сама С. Делоне розповідала у тому, що хотіла зробити ковдру зі свого раннього дитинства, використовуючи декоративні методи українських селянок. Крім того, подібне розташування фрагментів тканини нагадувало подружжю Делоне кубістську концепцію живопису, для якої було характерне одночасне поєднання площин контрастованих кольорів. «Проза про Транссибірський експрес і маленьку Жанну Французьку», створена у співпраці з Бльозом Сандраром у 1913 році, – яскравий приклад того, як С. Делоне знову намагається реалізувати концепцію симультанізму в прикладній сфері. Першу симультанну книгу можна по праву назвати справжньою арт-книгою, проект якої передбачав тиражування ста п'ятдесяти екземплярів. С. Делоне дуже точно реалізувала бажання Б. Сандрара, який хотів, щоб колір не доповнював, а повністю впроваджувався в контекст. Таким чином, праворуч знаходився прозопоетичний текст Б. Сандрара, а ліворуч – симультанне оформлення С. Делоне, таке, яке ми бачили у її живописі. Кольорові плями також розбавляли самі рядки, що знову пожвавлювало тільки полотно, а сам текст. Книга, що складається гармошкою, довжина якої складала два метри, а ширина - двадцять сантиметрів, була справжньою взаємодією і грою слів і рим з яскравим, живим кольором. У квітні цього ж року С. Делоне створила кілька костюмів на кшталт симультанізму для маскараду, що проходив у танцювальному холі «Бюльє». Симультанний костюм чоловіка художниці складався з «фіолетового жилета, бежевої сорочки та чорних штанів». Інший костюм був ансамбль з «червоного пальта з синім коміром, червоних

шкарпеток, чорнобілих туфель, чорних штанів, зеленого жилета, бірюзової сорочки та вузької червоної краватки». Костюм самої С. Делоне в образі Королеви Ночі, вигаданий у співавторстві з Р. Делоне, увійшов в історію як «перша симультанна сукня». Сукня з «кульгавим низом», що складається з різних за кольором клаптів, щільно облягала фігуру і створювала враження рухомого картинного полотна. В результаті оптичний ефект руху, що досягається поєднанням симультанних контрастів, був вперше реалізований в костюмі, в тканині. Г. Аполлінер після цього експерименту назвав подружжя Делоне «реформаторами одягу». У 1918 році С. Делоне відкрила свій перший салон Casa Sonia в Мадриді і повністю присвятила себе проектуванню костюма і текстилю. С. Дягілев замовив Р. Делоне ескізи декорацій, а С. Делоне – костюмів до балету «Клеопатра» (Іл.2.17). Початкові декорації та костюми були виконані Леоном Бакстом, проте вони постраждали під час пожежі 1917 року під час турне трупи Південною Америкою [38].

Для Іди Рубінштейн, що виконує роль Клеопатри в антрепризі С. Дягілева 1909, Л.Бакст спроектував типовий костюм на кшталт орієнталізму. У костюмі С. Делоне були збережені ці східні екзотичні мотиви: широке декольте, прикрашене намистами, розкішні дорогоцінні камені і навіть фігура змії, що вінчає корону. Однак головна заслуга молодого дизайнера полягала в тому, що С. Делоне наблизила театральний костюм до сукні «haute couture». Вузька довга спідниця з перехопленням нижче колін (подібний крій С. Делоне використовувала у своїй симультанній сукні), високий ліф, пряма талія і облямівка пензликами надали Клеопатрі вигляду, що відповідає канонам сучасної моди [38].

У той час як костюм Л. Бакста підкреслював мобільність та неймовірну легкість, сукня С. Делоне ледве дозволяла Любові Чернишовій, виконавиці Клеопатри, вільно пересуватися сценою.

Балет прославив С. Делоне і спричинив інші театральні замовлення, наприклад, ескізи костюмів та декорацій до «Аїди» для оперного театру Ліцео в Барселоні, а також замовлення на оформлення інтер'єру театру «Петіт Казино»

в Мадриді. З моменту переїзду до Парижа почався особливий, найбільш плідний період творчості С. Делоне. Варто зазначити, що в цей період подружжя Делоне спілкувалося з представниками паризького дадаїзму та сюрреалізму, серед яких були поети-дадаїсти Трістан Тцара, Філіп Супо, один із основоположників сюрреалізму Андре Бретон, поет і прозаїк Луї Арагон, дадаїст та сюрреаліст Рене Кревель. Під їх впливом С. Делоне було створено «сукні-поєми», в яких знову злилися воєдино два напрями, дада і симультанізм. У 1923 році за мотивами чотиривірша «Вітер паморочиться в моєму серці» (1923, приватні збори, Париж) Т. Тцара С. Делоне розробила проект сукні з рядками. Зберігся ще один проект "сукні-поєми" (1923-1926, приватні збори, Париж) для п'єси Т. Тцара "Повітряне серце". Нездійснена сукня мала мати прямий силует і складатися зі шматочків матерії, знову нагадуючи «першу симультанну сукню». До ліфа прикріплювалися симультані диски чорного, білого, зеленого і охристого, сірого кольорів (подібний прийом був вже реалізований в костюмі Клеопатри), строфи ж розміщувалися на подолі сукні, спускаючись по діагоналі від талії до краю подола, тим самим повторюючи ефект. у самій поемі. Перші експерименти в оформленні тканини належать ще до 1921 року. Проте класифікація даних зразків у межах вивчення симультанних мотивів у оформленні тканин є спірним, оскільки тут очевидно сильний вплив неопластицизму П. Мондріана. Якщо в тій самій сукні Клеопатри чи костюмі Королеви Ночі самій Делоні можна бачити яскраву, хаотичну динаміку кіл або різних за розміром геометричних фігур, то у зразках 1921–1924 років ми бачимо чітку структуровану геометрію форм. Але, на мій погляд, виключати дані зразки з практики симультанізму Делоне є не зовсім вірним, оскільки і тут художниця твердо дотримується свого симультанного принципу – гри контрастів, що пожвавлюють модель. До робіт цього часу відносяться знамениті капелюшки клош С. Делоне, орнамент яких складався з зигзагоподібних ліній, що утворюють колірний градієнт від темного відтінку обраного художницею кольору до найсвітлішого. Лінії за рахунок градації кольору, візуально створювали той самий хвилеподібний рух, який був

основою живописних робіт Делоне. Більш однозначними є пальтові тканини, для оформлення яких С. Делоне використовує різні поєднання та контрасти. Найбільш яскравим прикладом є пальто американської актриси німого кіно Глорії Свенсон (1923, приватні збори), у дизайні якого найчастіше схильні бачити вплив і російських мотивів (наприклад, глибокий запах пальта). Його оформлення нагадує ковдру Шарля, виконану в техніці п'єчворк. Великі прямокутники і зигзаги переплітаються один з одним, а їх контрастне колірне рішення (червоного і чорного, коричневого і бежевого кольорів), незважаючи на загальне червоно-коричнєве колористичне рішення, знову задають ритм, що рухається. Динамізму додає не лише контрастний, симультаний колорит, але й поверхня, що вібрує, самої вишивки. Слід сказати і про те, що дизайнер спеціально варіює розташування фігур на тканині, домагаючись ухилу у бік вертикалізму, що таким чином візуально подовжує фігуру тій, для кого було призначено це пальто. С. Делоне була не просто художницею, яка сконцентрувала свою увагу на розробці орнаменту для текстилю, а справжнім дизайнером, для якого композиція рапортів мала обов'язково відповідати формі речей і самої моделі, якій ця річ належала. З 1923 року С. Делоне співпрацювала з ліонською текстильною компанією. Вже цьому етапі вона усвідомлювала, що розробка костюма та її крою є другорядною у реформуванні моди; головним же виступає колір та його симультанні варіації на поверхні текстилю [38].

Проте оформлення текстилю 1921–1923 років, яке можна простежити з прикладу ескізів костюмів, ще складно назвати симультанним. Неопластицизм П. Мондріана (наприклад, його робота «Композиція червоного, жовтого, синього та чорного» (1921, Муніципальний музей Гааги) на той час був більш важливим компонентом, що впливає на композиційне та колористичне рішення текстилю Делоне: орнаменті переважали суворі геометричні форми у вигляді кутів, квадратів, ромбів та зигзагів, а кольорова гамма обмежувалася трьома чи чотирма кольорами, в основному поєднанням червоного, чорного, білого чи синього. Але водночас саме він спонукав художницю сконцентруватися на

кольорі, а не на формі, і звернутися не лише до живопису, а й у текстилі до симультанізму [38].

Таким чином, ранні та нечисленні пошуки С. Делоне в царині текстилю, що відносяться до 1921-1923 років, за винятком деяких ескізів з рослинним орнаментом, є конгломератом великих, жорстких і лаконічних геометричних форм. У цих роботах художниця ще не використовує свої знамениті симультанні кола, які стануть основним орнаментальним мотивом у пізніших ескізах.

3.2. Особливий стилістичний підхід у живописних роботах, використання кольору як засобу вираження та новаторське бачення у поєднанні барв.

Застосування суворої геометризації та активне використання червоного та чорного кольорів дозволяють знаходити спільні риси між малюнками піонерів дизайну та першої леді абстракціонізму. Але прагнення звільнення кольору від форми переважає у роботах С.Делоне над тяжінням до формоутворення та конструктивної доцільності абстракціоністів. Ранні ескізи 1921-1923 років стоять особняком у її текстильних малюнках 1920-х років і є перехідним етапом від абстракціонізму (неопластицизму зокрема) до симультанних мотивів у декоративному оформленні художніх тканин. Благодійний показ мод у готелі Кларідж для вищого паризького суспільства (1924) приніс художниці неймовірний успіх. Головним нововведенням та кроком С. Делоне на шляху до симультанного оформлення текстилю виявилися величезні шалі, в які манекенниці були задрапіровані з голови до п'ят. Шалі були прикрашені різного роду геометричними формами, що нагадують «першу симультанну сукню» Делоне, але, за словами Костянтинової Ю. А., більш організовані та структуровані (Іл.3.1) [38].

Їхня композиція складалася з хвилеподібних ліній, горизонтальних смуг, ромбів, прямокутників і зигзагів, різноманітних за кольором. До осені 1924 року було відкрито майстерню з друку тканин та виробництву костюма – «Симультанне Ательє» (Atelier Simultané) С. Делоне. Ансамблі, створені С.

Делоне в рамках роботи «Симультанного Ательє», заслуговують на окреме вивчення. Ескізи розроблених художницею костюмів досі вражають незвичною простотою, геометричністю крою та неймовірним розумінням кольору. С. Делоне не зупинялася на одному виді одягу і так само, як і радянські художниці-виробники, розробила денні, вечірні та спортивні костюми. Перші тканини художниці, які робилися у майстерні Ферре в СенДені186, за даними А.А.Коена, демонструвалися на осінньому Салоні 1924 року у Парижі. Найбільш цінним джерелом, в якому можна знайти більшість ескізів, розроблених художницею з 1924 року, є щоденник С. Делоне, так звані Чорні книги (*Les livres noir*), що отримали свою назву за кольором обкладинки. За час роботи «Симультанного Ательє» С. Делоне було створено дев'ять таких книг, серед яких найповнішою та найретельнішою з погляду ведення записів є книга номер один. Так, продуктивна робота над оформленням текстилю почалася з травня 1924 року і велася до середини 1930-х років, навіть після закриття «Симультанного Ательє». 1924 є першим роком самостійної роботи С. Делоне і, отже, перехідним етапом від неопластицизму до симультанізму. В ескізах 1924 року художниця поступово переносить головний акцент на колір, але поки що не звільняє його від форми. Для перших малюнків цього часу. С. Делоне як і вибирає чорно-білу гаму, як й у робіт початкового періоду [38].

Ескізи 1924 дуже різноманітні: тут можна знайти малюнки, повністю орієнтовані на геометризацию П. Мондріана з характерним використанням червоних, синіх або чорних прямокутників і смуг, і в той же час ескізи, орнамент яких можна віднести вже до симультанному напрямку, орнамент якого нагадує за кольоровою гамою та ритмом серію картин «Електричні призми» 1913–1914 років).

Порівнюючи роботи 1924 року та ескізи 1921–1923 років, ми можемо дійти невтішного висновку, що у орнаментах С. Делоне виникає тенденція до ускладнення структури і колірних поєднань, і навіть до збагачення репертуару орнаментальних мотивів. Художниця поступово відходить від лаконічної геометризациі П. Мондріана і переходить до хвилеподібного руху одночасно

виникаючих контрастів. 1925 рік у дизайнерській творчості художниці є фактично найпліднішим періодом: саме в цей час С. Делоне стане одним з найбільш відомих та визнаних дизайнерів своєї епохи, саме тоді унікальна «симультанна сукня» з'явиться на обкладинці журналу «Vogue» і принесе художниці неймовірну популярність, і саме у 1925 році емігрують з живопису до текстилю знамениті симультанні кола С. Делоне. Ескізи 1925 року є справжнім буянням фарб, і, вивчаючи їх, можна побачити, наскільки С. Делоне поглинена кольором. Червоний, синій і чорний кольори, як і раніше, неодноразово переходять з одного ескізу в інший, але обіграє їхня художниця завжди по-різному. Цікавою роботою з погляду колориту є акварель 1924-1925 років, у якій все ще відчувається спадщина П. Мондріана, але в якій варіаціям з кольором надається безперечна перевага (Іл.3.2).

Більш живим і справді симультанним є інший ескіз, на якому С. Делоне зображує перевернутий v-подібний малюнок, що нагадує так званий ялинковий орнамент. Цікава і гуаш на кальці із серії, основним колоритом якої знову вибрано чорний, червоний та синій кольори. Нерівні обриси малюнка створюють враження схопленого мотиву, що, своєю чергою, говорить про ритмі, якого й домагалася С. Делоне. Можна також помітити, як колір, незважаючи на межі геометричної форми, стає самостійним. Так, С. Делоне задає форму не за допомогою контуру за допомогою самого кольору. Цього ж року художниця зупиняє свою увагу на колах, які свого часу стали уособленням симультанного живопису художниці. Одним із перших і найзнаменитіших став малюнок із вписаними у квадрат колами. Колірна гамма, обрана для цього ескізу, не характерна для яскравого колориту С. Делоне, але принцип контрастності повністю дотриманий. Рух побудований на грі з насиченістю кольорів: темні кола, яскравіші, змінюються світлими, більш бляклими, і навпаки. Ритм тим самим стає імпульсним, і цьому імпульсу абсолютно не перешкоджає геометрична форма, в яку він укладений. Це демонструє той самий симультанний, але дещо ускладнений прийом, котрій художниця вибирає більш рухливу форму, форму кола. Художниця не обмежувалася

малюнками тканин та продовжувала зображати цілі ансамблі одягу. Однак тут, знову ж таки, С. Делоне не акцентує свою увагу на костюмі та його формі, а виділяє сам орнамент і те, як він буде втілений і наскільки вигративно виглядатиме. 1925 став зенітом слави С. Делоне, кульмінаційним моментом всієї текстильної творчості художниці, часом створення самобутніх і яскравих робіт, розквіту симультанізму в оформленні художнього текстилю. У 1925 році в рамках Виставки сучасного декоративного та промислового мистецтва спільно з дизайнером з хутра Жаком Хаймом С. Делоне відкрила «Перший симультанний бутик» на мосту Олександра III у Парижі. Тут були представлені всі види виробів: верхній та повсякденний одяг, аксесуари, блузи, жилети та навіть хутряні ансамблі, в яких С. Делоне розробляла малюнок, а Ж. Хайм – хутряні деталі та крій. М. А. Блюмін зазначає, що спеціально цього проекту Р. Делоне придумав пристрій демонстрації тканин, яке підкреслювало ідею симультанного зображення малюнку тканин, приводячи їх в рух [38].

Модельний проект був визнаний найкращим і приніс С. Делоне популярність. З цієї нагоди американське видання журналу «Vogue» випустило номер із зображенням «симультанної сукні» Делоне на обкладинці. Слід зазначити, що на цей час тираж американського видання налічував 400 тисяч екземплярів, тоді як тираж французької версії становив лише 15 тисяч. У зв'язку з цим можна сказати, що поява «симультанного сукні» на обкладинці журналу говорить про велику увагу до творчості С. Делоне. У цьому ж році вона написала своєму давньому другу Б. Сандрару листа і розповіла про бутик з проханням оцінити її задум, проте він уникнув оцінки симультанізму як самоцінного спрямування в мистецтві. Ймовірно, велика кількість замовлень вплинула на записи в Чорних книгах, які з 1926 стали ще менш інформативними і обов'язковими, у зв'язку з чим датувати і класифікувати багато малюнків є складним. До симультанних проектів текстилю можна віднести малюнок, що складається з білих концентричних кіл на чорному тлі, розмір, колір та композиція яких знову задає ритм. Цей гуашевий ескіз безперечно є прообразом оп-арту. Закони симультанних контрастів згодом

стануть його базовим інструментом, а разом з ними і проблеми ритму, колірної та композиційної динаміки, вібрації, імпульсу та руху. Крім малюнків із Чорних книг, збереглися деякі зразки набивних тканин 1926 року. Ідею концентричних кіл повторюють спіралі чорного, червоного та синього кольорів на малюнку, надрукованому на шовковій матерії. Художниця використовує ті самі прийоми: хаотичне розміщення зображених об'єктів у просторі, насичена колірна гама з улюблених кольорів, різна величина спіралей, нашарування їх одне на одного, ескізність і швидкість виконання. У геометричних традиціях виконано ще один малюнок на тканині, що нагадує роботи конструктивістів. Він став одним із найпопулярніших орнаментів С. Делоне, нерідко виконувався в іншому кольорі, а також використовувався не тільки для предметів одягу, але й аксесуарів. Період 1927-1930 років є заключним етапом симультанної творчості С. Делоне в галузі текстилю, до якого вона неодноразово повертатиметься як у роботах 1930-х років, так і в ескізах пізнього часу. У роботах даного періоду художниця, як і раніше, ставить акцент на русі та ритмі кольору, але все частіше звертається до абстрактних негеометричних форм, що, проте, анітрохи не впливає на симультанний характер орнаментів, який, навпаки, стає більш вираженим за рахунок розширення спектру кольорів та композиційних варіацій. Одним з таких є малюнок під назвою «Досліди на папері», що складається з горизонтальних і різних за шириною смуг. Від звичних трьох-чотирьох кольорів С. Делоне переходить до широкого спектру, використовуючи відтінки, що в принципі не характерне для її манери. Слід зазначити, що у роботах 1927–1930 років масштаб елементів орнаменту і раппорта стає дрібнішим, що особливо видно з прикладу зразка тканини 1928 року (Іл.3.3).

Цей орнамент вибивається із типових робіт С.Делоне і більше нагадує подальші роботи дизайнерів текстилю школи Баухауз, деякі з яких характерне використання дрібного малюнка. Також С. Делоне продовжує створення ескізів, що нагадують роботи конструктивістів: наприклад, ортогональні сітки, прийом заповнення геометричних фігур паралельним штрихуванням, а також згадані оптичні малюнки.

З 1930 року С. Делоне уникає симультанності і створює або рослинні орнаменти (для компанії «Metz & Co»), або орнаменти геометричні, в яких колір перестає бути формотворчим компонентом. Таким чином, у роботах з 1921 по 1923 роки можна спостерігати перші мотиви симультанізму, що виявляються в насиченості квітів або улюбленому колориті художниці, що складається з поєднання червоного, чорного та синього кольорів. Також на ранній період симультанної творчості С. Делоне в галузі дизайну відзначається вплив Р. Делоне, неопластичне вплив П. Мондріана та тканин Р. Дюфі. 1924 є переломним етапом у прикладній творчості художниці, коли вона починає переносити акцент на колір, використовуючи симультанні контрасти і ускладнюючи колірні поєднання.

Проте повне звільнення кольору, його ритм і рух спостерігаються на роботах 1925 року, часу розквіту дизайнерської творчості С. Делоне. Одночасно виникаючі контрасти, які породжують імпульс, стають головним інтересом художниці; тоді вона створює свої знамениті симультанні кола, які прийшли ще з живопису. 1926 року у художниці з'являється нове захоплення – оптичні прийоми, прообрази майбутнього напряму середини ХХ століття оп-арту. Нерідко відзначається і схожість деяких орнаментів із роботами конструктивістів.

Період 1927–1930 років є завершенням симультанної творчості із властивим йому проникненням негеометричних прийомів, що переросте у використання рослинного орнаменту чи штрихування в окремих роботах 1930–1940-х років. Роботи симультанного періоду 1920-х років відрізняє недбала манера виконання малюнка та мальовничість. С. Делоне не користується ні циркулем, ні лінійкою (улюбленими інструментами радянських конструктивістів). Як і Р. Дюфі, вона часто використовує прогаліни між геометричними фігурами, що ще більше додає відчуття мальовничої недбалості. «Поетичний ліризм» завжди залишався головним змістом творчості С. Делоне.

Соня Делоне присвятила основну працю свого життя роботі з кольором, доведенню того, що за допомогою взаємодії кольорів можна створити повноцінні художні твори.

Явище симультанного розмаїття застосовується мисткинею у живописі. Знання особливостей взаємодії кольорів допомогло художниці в таких прикладних напрямках, як текстильна промисловість, дизайн, поліграфічне виробництво. Це знання дозволило не лише посилити сприйняття бажаного ефекту у творах, а й уникнути помилок та розчарувань, пов'язаних із незапланованим проявом симультанного розмаїття.

Таким чином, вивчивши естетику та філософію конструктивізму в Європі, серед яких був розглянутий симультанізм, можна дійти висновку, що ці ідеї та мотиви вплинули на художнє рішення костюма та декоративне оформлення текстилю.

3.3. Дизайн одягу на засадах симультанізму, який уособлював нове бачення та унікальне переосмислення традицій.

У 1914 р. сім'я Делоне емігрувала до Португалії та Іспанії, де Соня продовжила свої експерименти, у тому числі і в театральному костюмі. Однак у 1918 р. з економічних причин вона була змушена свої заняття текстилем та модою поставити на комерційну основу, відкривши в Мадриді модний будинок Casa Sonia [7, с. 71]. Подальша діяльність у цій сфері привела художницю до створення особливого стилю геометричної орнаменталії, яка, з одного боку, спиралася на ідеї симультанного живопису, а з іншого — на мистецьку спадщину майстрів народного мистецтва, зокрема клаптикове шиття. Особливо наочно це виявилось у виробках, що виконувалися Сонею з 1922 р.: спочатку у симультанному бутіку, а потім і у власному модному будинку, що розмістився в одному з найпрестижніших районів Парижа, на бульварі Мальшерб [6, с. 111]. Соня Делоне найняла кількох працівниць, які під її керівництвом робили вишивки лляними та шовковими нитками по бавовняній тканині у техніці “point du jour”. Геометричні візерунки виконувались у м'яких тонах різних відтінків: зеленого, коричневого, сірого у поєднанні з чорним та сліпучо-білим

кольорами. Вишиті пальта, піджаки, шалі мали величезний успіх, і їх купували такі знаменитості, як Глорія Свансон. Одним із важливих напрямів діяльності симультанного ательє художниці стало пошиття хутряних виробів. Соня Делоне залучила до роботи кушнірів, фарбуючи хутра горноста, норки, каракуля у різні кольори. Готові манто являли собою великі симультанні композиції, які складали єдиний ансамбль із сукнею. Бажаючи розвинути комерційний успіх свого підприємства, художниця в 1924 р. організувала невелике виробництво набивних тканин, що робилися у старовинній майстерні Ферре в Сен-Дені. На цих тканинах завжди проставлялося спеціальне тавро: "Соня Делоне - Симультанне ательє" або "Симультанні тканини Соні Делоне". За уявленням Делоне, «безпредметні зображення лежить на поверхні тканини мали перетворити їх у нову реальність, ставши живою живописом на фігурі людини» [4, с. 92-93]. Багато рапортні композиції, нанесені в техніці ручного друку, були складені з геометричних форм, що викликають асоціації з технікою клаптевого шиття.

Сучасники із захопленням сприймали одяг Соні Делоне з її інноваційними малюнками, підкреслюючи, що на всіх виробках лежить печатка справжнього художника. Збереглися численні фотографії, що показують сукні, спідниці, шарфи та шалі, виконані із симультанних тканин. Крім того, в ательє Соні Делоне в'язали купальники.

Журнальні публікації того часу свідчать, що ці моделі підкорили Турвіль та інші курорти Франції. Справжнє визнання Соні Делоне прийшло на Всесвітній виставці в Парижі в 1925 р., на якій вона спільно з французьким кутюр'є Жаком Хаймом представила «Симультанний бутік». Крім тканин, на виставці експонувалися готові моделі ділових, вечірніх та спортивних костюмів із яскравими симультанними малюнками. Французька та іноземна преса із захопленням відзначала роботи художниці як одні з найцікавіших експонатів на Міжнародній виставці декоративних мистецтв та промисловості у Парижі у 1925 р. (Іл.3.4).

"Після Міжнародної виставки в Парижі Соню Делоне запросили до Сорбонни читати лекції про історію мистецтв, — розповіла Валентина Клименко. — А найдавніший універмаг Амстердама Metz & Co замовив у Соні ескізи суконь. Згодом Metz & Co став найважливішим замовником дизайнерки. Сукні, які Соня створила для універмагу, носили дружини архітекторів, які, як правило, мали вишуканий смак. Співпраця із Metz & Co тривала до 1960-х років, за цей час універмаг придбав у Соні Делоне майже 200 моделей".

Того ж року у книгарні «Декоративні мистецтва» («Arts Decoratifs») з'явився альбом під назвою «Соня Делоне. Її живопис, симультанні тканини, мода» з текстом Андре Лота, поемами Сандрара, Дельтея, Тцара та Супо, які в один голос оспівували талант Соні Делоне як художника та декоратора. Про те, що сучасники надавали серйозного значення діяльності Соні Делоне в галузі моди, свідчить зроблене їй запрошення взяти участь у науковій конференції, що відбулася 27 листопада 1927 р. у Сорбонні на кафедрі пластичного мистецтва під керівництвом Моріса Ребаля. Доповідь Соні Делоне називалася «Вплив живопису на моду» і була присвячена питанню впливу нових течій у живописі кінця XIX - початку XX ст. на сферу створення чоловічого та жіночого костюма. З часом складно переоцінити роль Соні Делоне у розвитку мистецтва XX в. [37].

Соня почала дизайнувати одяг ще 1918 року, коли подружжя Делоне під час Першої світової війни переїхало з Парижа до Іспанії. Тоді молоду художницю запросив до співпраці російський антрепренер Сергій Дягілев. Соня створювала ескізи костюмів та декорацій до його балету "Клеопатра".

Того ж 1918-го мисткиня відкрила в Мадриді власну крамницю одягу Casa Sonia. А через два роки — і в Парижі Delaunay. Речі, які створювала і продавала Соня, були ексклюзивними завдяки сміливому поєднанню кольорів і форм (Іл.3.4).

Окрім того, Делоне також створила сукні-поєми, у яких поєднала свої симультанні композиції та вірші французького письменника Трістана Тцара, засновника дадаїзму.

Повернення подружжя Делоне в 1921 році до Парижа ознаменовується новим етапом для Соні. Там, під брендом Delaunay, вона створює шуби, купальники, сумки та туфлі з вишитими візерунками, а також головні убори. Словом, все те, що ідеально вписується у гардероб жінки нової доби (Іл.3.5).

Незабаром серед клієнток Делоне з'являються кінозірки, а потім на художницю чекає і визнання з боку професіоналів індустрії. В 1925 Делоне запрошують брати участь у Міжнародній виставці декоративного мистецтва, а модель Delaunay з'являється на обкладинці англійського Vogue.

Ложку дьогтю в бочку меду додає Велика депресія. Криза підштовхує Соню до закриття бутиків та повернення до живопису. Але простого полотна художниці більше замало. Вона починає шукати новий спосіб самовираження. Ним стають тканини: під маркою Tissus Делоне випускати «симультанні» тканини, які закупають універмаги Metz & Co та Liberty, ательє Коко Шанель та Жанни Ланвен (Іл.3.6).

"Співпраця Соні з поетами почалася з поеми Блеза Сандрара "Транссибірський експрес", яка описує враження від подорожі однойменною магістраллю під час Російської революції 1905 року", — зауважила Валентина Клименко.

Соня Делоне створила ілюстрації до двометрової книжки-гармошки французького поета Сандрара, — це був її перший експеримент як ілюстраторки авангардної поезії. На 22-х панелях вона імітувала нескінченну подорож Сибіром. Це видання стало сенсаційним у мистецькому Парижі. Нині примірники книжки як витвір мистецтва зберігають у найвідоміших музеях та бібліотеках світу: Музеї Вікторії й Альберта у Лондоні, лондонській галереї Tate Modern, Музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку, Швейцарській національній бібліотеці [38].

Року 1931 Соня Делоне зосередилася на дизайні тканин (Іл.3.6). Серед її замовників був універмаг Liberty London, текстильні фабрики "Родьє" і "Ліон". Згодом мисткиня у своїх спогадах написала: "Розвиваючись у мистецтві, ми несли його і в повсякденне життя. Воно ставало доступнішим і зрозумілішим

завдяки моїм тканинам. Для мене ж мої тканини були ні чим іншим, як вправами в кольорі".

«Соня Делоне використовує найелементарніші схеми симетрії, що визначають порядок, у якому елементи орнаменту скоріше складені, ніж зчеплені разом. Ритм і підпорядкування частин орнаменту у С. Делоне часто досягається не за допомогою жорсткого взаємозв'язку елементів візерунка, як у конструктивістів, а за допомогою кольору. Її роботи схожі більше не на інженерну конструкцію, а на гру в конструктор із різнокольорових геометричних елементів» [37]. Тобто саме кольору, а не орнаменту, художниця відводить чільну роль.

Соня Делоне при розробці своїх тканин приділяє особливу увагу техніці нанесення орнаментів. Вона майже не використовує допоміжні інструменти, повністю довіряючи точності своєї руки. Лінії Соні Делоне – живі, дещо недбалі, передають пориви її душі.

«У гуашах Соні Делоне помітний рух пензля, тремтіння руки; ескізна, нарисова манера властива часто навіть найрепрезентативнішим листам. Делоне рідко користується лінійкою та циркулем. Навіть у її ранніх орнаментах для тканини, які відрізняються суворішою побудовою, розмітка по лінійці використовується швидше як загальний орієнтир. У Делоне не зустрінеш обведення фігур пером по контуру, що було притаманно конструктивістам. Кордони пофарбованих областей у її малюнках часто не ідеальні. Іноді вона залишає незабарвлені смуги білого паперу між ними як своєрідну буферну зону» [3].

Кожна колірна пляма, крім безпосереднього впливу на відведеному йому полі, має ще здатність посилати колірні хвилі на прилеглі до неї простори. Для використання цієї колірної енергії потрібно залишати між фарбами порожнечі білого кольору - паперу, заґрунтованого полотна. Завдяки цьому білому нейтральному простору фарби живуть і дихають, виблискують та відливають безліччю відтінків. Соня Делоне, передусім художник, творець, а чи не виконавець-ремісник, здатний точно і скрупульозно тиражувати зразки. Звідси

широта її інтересів у мистецтві, особливий ступінь свободи та легкості, жвавості та віртуозності у всіх її роботах, які залучали до себе насамперед людей мистецтва. Її моделі одягу розкуповувалась кіноактрисами, авангардними художниками та дизайнерами. Соня Делоне разом із своїм чоловіком Робером Делоне неодмінні учасники всіх значних виставок. Свого роду експериментальним досвідченим полем, де була можливість розвивати ідеї та відточувати майстерність, у Парижі стали колективні виставки художників-вангардистів та архітекторів. Такі щорічні виставки, як Осінній Салон, періоду 1922–1924 років, а надалі грандіозна Міжнародна виставка декоративних та промислових мистецтв 1925 року, мали вирішальне значення для розвитку сучасного мистецтва та архітектури. Постійними учасниками цих вистав стали Ле Корбюзьє, Адольф Лоос, Робер Малле Стівенс, Андре Люрса та інші. Габріель Гуеврекян бере активну участь у виставках з 1923 року. На Осінньому салоні 1924 року в Парижі Соня Делоне представила свої тканини в невеликому бутику з гучною назвою «SIMULTANÉ», спеціально розробленому для неї молодим архітектором Габріелем Гуеврекяном (Іл.3.7).

Це був перший етап їхньої співпраці, яка продовжилася надалі. Ймовірно, тоді Гуеврекян став з цікавістю ставитися до нового напрямку в мистецтві і захопився ідеями симультанеїзму. Вплив поглядів Делоне можна простежити у цьому проекті бутика. Спеціально для цієї статті авторка звернулася до архіву Г.Гуеврекяна в Іллінойському університеті з проханням надати фотографію бутика на Осінньому салоні 1924 року, слід зазначити, що в Росії ця фотографія публікується вперше. Вертикальний фасад бутика поділено на три частини. Його перетинає широка непрозора горизонтальна смуга з назвою бутика таким чином, що верхня частина фасаду перетворюється на вікно з декоративною наскрізною вставкою в центрі, а нижня служить вітриною, в якій і були виставлені зразки тканин. Фасад обрамлений з двох сторін циліндричними колонами, які дещо пом'якшують чітку геометрію проекту. Світло струмує зсередини бутика і створює складну гру на площині фасаду – опуклі літери назви відкидають тіні вниз, вітрина дещо поглиблена, а тканини Соні Делоне

підсвічуються зверху та знизу, створюючи колоритну картину на кшталт симультанного живопису. Вхід у butik розташований з торцевої сторони зліва.

Вузька торцева стіна з поглибленими дверима має той самий горизонтальний поділ, що й основний фасад. На цій стіні на рівні висоти вітрини виконаний простий прямокутний виступ із різьбленою декоративною вставкою. За цим виступом заховано джерело світла, що дає спрямований вгору трикутний промінь. Він висвітлює вузьку прямокутну нішу. Таким чином, цей невеликий butik через свою насиченість світлом здається більше за свої реальні розміри – це свого роду «симультана» ілюзія [37].

Досвід роботи з тканиною та одягом сподвиг Соню на відкриття власного модного будинку Casa Sonia. Його мадридський butik і філія в Більбао сьогодні, напевно, назвали б концепт-стором: в одному місці можна було придбати не лише одяг авторства Делоне, але також аксесуари та елементи декору. У речах Соні домінували абстрактні геометричні візерунки та складні комбінації відтінків (Іл.3.8).

Симультанізм, що народився на стику мистецтва і науки, заснований на теорії світла і кольору французького хіміка М. Е. Шевроля, озброїв людей мистецтва принципово новими виразними засобами художньої мови і способами впливу на глядача. Експерименти з симультанними контрастами та формами дозволили Роберу Делоне передати ілюзію простору, глибини та руху на картинній площині. Художниця Соня Делоне звернулася до симультанного орнаменту як одного з витоків абстрактного живопису, і до початку 1920-х років обрала текстиль основним полем своєї діяльності. У свої тканини вона стала одягати жіночі фігури, що рухаються – накладаючись на пластику рухів жіночих тіл, симультанний ефект досяг максимальної виразності. Експерименти художників Робера та Соні Делоне вплинули на творчість архітектора Габріеля Гуврекяна. Він не тільки створив ніби випромінюючі світло «Симультані бутики» для Соні Делоне в 1924 і 1925 роках, але також використовував принципи симультанізму у своєму ландшафтному об'єкті «Сад води та світла». У цьому саду створено ілюзію перспективи та ілюзію

збільшення реальних розмірів ділянки. Цей сад став реалізацією в ландшафтній архітектурі закономірностей, викладених Р. Делоне в есе «Світло» (1912): «У природі колір-рух створюється світлом. Рух визначається нерівними співвідношеннями, контрастами кольору – так відбувається Дійсність. І ця Реальність... має характер ритмічної симультанності. Симультанність у кольорі – гармонія, інакше кажучи, колірні ритми, в яких народжується бачення Людини.

...Вчимося бачити... синхроматичний рух (симультанність) світла, цю єдину реальність» [14].

Року 1941, після смерті Робера Делоне, Соня із головою поринула в роботу. Упродовж 10 років вона впорядковувала чоловічий архів та брала участь у виставках, презентуючи його та свої роботи.

У 1963 році Соня подарувала Музеєві сучасного мистецтва Парижа 117 робіт. А через рік, 27 лютого 1964-го, її колекцію експонували в Луврі. Соня Делоне стала першою художницею, яка мала прижиттєву виставку у знаменитому музеї. До того ж у 90 років її нагородили найвищою нагородою Франції — орденом Почесного легіону.

Найбільшу колекцію робіт Соні Делоне зберігають у Центрі Жоржа Помпіду в Парижі. Її роботи нині коштують мільйони євро. Натомість в Україні, звідки родом Делоне, представлені лише дві її роботи, які зберігають в архівах Національного художнього музею України.

"Відсутність робіт Соні Делоне в Україні — це одна з причин, чому на батьківщині про неї майже нічого не знають, — пояснює Валентина Клименко. — А ще, у той час, коли її слава гриміла у Європі, у Радянському Союзі авангард був заборонений, ім'я Соні Делоне не змогло проникнути через залізну завісу. Те, що мистецтво — це не лише соцреалізм, в Україні почали дізнаватися лише після відновлення незалежності" [37].

Останні роки життя Соня делоне присвячує експериментам із різними формами своєї творчості. Вона створює малюнки для автомобілів, костюми для фільмів та серіалів, а також вигадує «сукні-поєми». Вони втілюється як щирий

інтерес художниці до літератури, а й її дружба з дадаїстами і сюрреалістами — на тканині вона розміщує вірші Тристана Тцара і Філіпа Супо.

ВИСНОВКИ

Істотний внесок у проектування текстилю та костюма внесла французька художниця С. Делоне, яка дотримувалася живописної концепції. Симультанність виступила основою декоративних прийомів у зразках та ескізах текстилю, де художницею була повною мірою реалізовано ідею візуалізації імпульсу кольору. Для художнього текстилю, оформленого С. Делоне на кшталт симультанізму, характерні панування кольору, ускладнені поєднання кольорів, абстрактність, жива геометричність, відсутність строго вивіреної форми, недбала манера та «поетичний ліризм» у виконанні малюнка. Тканини С. Делоне становлять один із найбільш великомасштабних та значних експериментів в історії звернення авангардних художників до проектування предметного середовища. При цьому досвід С. Делоне є найближчою паралеллю текстильному експерименту західноєвропейських конструктивістів. Соня Делоне була станковим художником, що належить до авангардних кіл, і прагнула просунути в життя ідеї нового мистецтва. Вона не займалася живописом під час створення текстильних ескізів, і її творча енергія була спрямована на «декоративне» чи «виробниче» мистецтво.

Геометричні орнаменти виявилися найбільш значними серед текстильних малюнків Соні Делоне. Саме вони склали її славу та забезпечили їй міжнародне визнання. Насамперед слід відзначити органічне поєднання її орнаментів з тканиною. Якщо малюнки конструктивістів часом програвали під час перенесення на тканину, то у Делоне навпаки, легкий шурхіт полотна збагачував і підкреслював гру «симультанних контрастів». Більше того, Делоне часто переносить на тканину вільну манеру своїх малюнків.

Таким чином, для Соні Делоне завжди була важлива присутність особистого, індивідуального почерку у своїх роботах. З цим фактом співвідноситься її вибір техніки друку тканин. Тканини в її майстерні друкувалися старим, ремісничим способом ручного набивання з дерев'яних блоків, який, хоч і був дорожчим, дозволяв домагатися тонких нюансів, а також

надавав тканинам індивідуального характеру. Ручний друк, безперечно, імпонував Соні Делоне своїми творчими можливостями. У той самий час цей вибір зумовлювався певної традицією французької текстильної промисловості та багато в чому стимульований публікою. Двадцять років у Франції були епохою бурхливого процвітання. Розбірлива і розпещена клієнтура була готова платити необхідну високу ціну за дорогі, ексклюзивні речі, виконані вручну за проектами провідних декораторів, претендуючи на статус витвору мистецтва.

Серед робіт французьких модельєрів та декораторів тканини С.Делоне втілювали нові ідеї мистецтва найбільш прямо і безпосередньо. Її роботи вирізнялися простотою та ясністю геометричних мотивів, узгодженістю орнаментальних структур, відсутністю світлотіні, новим розумінням простору, оптичною вібрацією кольору. У той же час їх ремісничу унікальність та використання дорогих матеріалів, що повідомляє речам «шик», служили засобами адаптації нової геометричної мови до смаків публіки, робили її прийнятною для її сприйняття. Але навіть такий «пом'якшений» варіант геометрії виглядав у Франції 1920-х років як радикальний. На тлі «рослинного царства» сучасної Делоне текстильної продукції її абстрактні та надзвичайно візуально активні орнаменти справляли шокуєче, але водночас і привабливе враження на сучасників. Критика відзначала «безпрецедентне новаторство» робіт Делоне, «не пов'язане з жодними традиціями». Ця привабливість нарядів і тканин Соні Делоне визначила багато в чому коло її клієнтури. Її тканини були адресовані не просто багатим верствам буржуазії, але артистичній екстравагантній публіці. Клієнтуру її ательє складала інтелектуальна еліта, дружини художників та модельєрів, актори та кінозірки, а також екстравагантні буржуазні дами. Діяльність С. Делоне є найбільш значним дизайнерським експериментом, що уособлював розвиток авангардного текстилю на кшталт створеного нею та її чоловіком напряду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко І. Г. Живопис: альбом. Кривий Ріг, 2008. 48 с.
2. Андрушко Л.М., Ясінський В.П. Вплив червоного кольору на психосоматику людини. Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна. 2014. Випуск 1. С. 212-223.
3. Асеева Н. Українсько-французькі художні зв'язки 20-30-х років ХХ ст. Київ: Наукова думка, 1984. 125 с.
4. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: Дис.... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. К., 2018. 445 с.
5. Афоніна О. Прийоми «подвійного кодування» в малярстві постмодернізму. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. 37. С. 112-121.
6. Базалук О. О. Екзистенціально-філософський аналіз феномену життя в західноєвропейській філософії кінця ХІХ — першої половини ХХ ст.: Автореф. на здобуття наук. ступ. докт. флос. наук. Дніпропетровськ, 2007. - 38 с.
7. Бенюк О. Поняття «експеримент» у логіці мистецьких подій кін. ХІХ — першої третини ХХ ст.: Автореф... канд. філософ. наук. К., 2004. 13 с.
8. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ. 2007. 152 с.
9. Бойко В. І. Культура, творчість, свобода: діалектика зв'язку. Вісник НАКККіМ. 2010. №2. С. 7–10.
10. Вежбовська Л. Р. Новий фігуратив Казимира Малевича: присутність відсутнього. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 31. 2014. С. 19–26. URL:<https://doi.org/10.31866/2410-1176.31.2014.158881>
11. Габелко В. Національний авангард 20—30-х років. Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури. 1997. № 6. С. 20–22.
12. Герасимович Г. Культуротворча сутність людини як соціальної історії. Вісник Львівського університету. Сер.: Філософські науки. 2010. Вип.13. С. 149–155.

13. Деменок Є. Свіжий вітер з моря. Записки одеського путешественника. Київ: Фоліо. 2020. 189 с.
14. Дігтяр Н., Тарасенко О. Композиція в пейзажі: художньо-педагогічний аспект. Проблеми підготовки сучасного вчителя, 2020. № 2 (22). С. 49 – 55.
15. Дизайнерська спадщина Соні Делоне. <https://yourforest.ua/uk/sony-delone>
16. Ємельянова Т. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз): Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Т.В. Ємельянова; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. К., 2002. 14 с.
17. Іщенко А. Історичний аналіз розвитку європейського художнього мистецтва (XIX–початок ХХ ст.). Освіта і наука, 2021, 1.
18. Каган М. Мистецтво як система класів, сімейств, видів, різновидностей, родів і жанрів. Морфологія мистецтва. Історико-теоретичне дослідження внутрішнього строєння мистецтва. Ч., I, II, III. Л.: Искусство, 1972. С. 260–425.
19. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2017. 144 с.
20. Коваленко Є. Характеристика основних естетичних параметрів імпресіоністичної техніки у пленерному живопису. Гілея: науковий вісник, 2014. С. 253-257
21. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України 20 ст. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2006. 556 с.
22. Левчук Л. Історія світової культури: навч. посіб. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 400 с.
23. Марчук Н. Структуралізм в образотворчому мистецтві ХХ століття Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Львів, 2007. Ч. 1. С. 85-94. 32. Мельник А. Український живопис XIX – початку ХХ ст.: альбом. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. 272 с.

24. Мистецький словник-довідник для вчителів предметів художньоестетичного циклу / упоряд. Гловацький С. В. Черкаси, 2017. 44 с.
25. Мішуровський В. Духовність як основа образотворчого мистецтва. Актуальні проблеми духовності, 1997. С. 386-387.
26. Мішуровський В. Колорит в живописі і його засвоєння студентами під час пленерної практики. Матеріали конференції «Сталий розвиток промисловості та суспільства». Кривий Ріг, 2015. С. 106 -107.
27. Мосендз О. О. Колір як виражальний засіб у зображеннях національного костюму в українському живописі (кін. 19 – перша трет. 20 ст.). Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 20-річчю від дня смерті П. О. Білецького. Тези доповідей Міжнарод. наук. конференції. Київ: НАОМА, 2019. С. 34 – 35.
28. Ничай Л. Організаційно-змістові відмінності пленеру та програм мистецьких резиденцій в сучасних умовах. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2016. Випуск 22. С. 182 – 188.
29. Пасічна Т. О. Явища одночасного і послідовного колірних контрастів у світло-кольорових композиціях. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2008. № 8. С. 68–74.
30. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ : Грані-Т, 2009. 192 с.
31. Петренко В., Коротченко Е. Пейзаж душі. Психосоматическое исследование восприятия живописи. Экспериментальная психология, 2008. № 1. С. 84 – 101.
32. Петрига П. Художні стилі та напрями у творчості художників живописців України ХІХ–ХХ ст. 2014. С. 117 – 118.
33. Прокопович Т. А. Основи кольорознавства : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 120 с.
34. Сергієнко О. М. Додаткові кольори як засіб досягнення єдності в цілому. Гуманіт. вісн. НУК. Миколаїв : НУК, 2010. Вип. 3. С. 3–6.
35. Сова О. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері. Збірник наукових праць. 2017. Випуск 2. С. 227 – 235.

36. Соня Делоне: мистецтво, мода, Україна. <https://plomin.club/sonia-delaunay-1/>
37. Соня Делоне: Ритм кольору. <https://chernozem.info/journal/sonya-delone-ritm-koloru/>
38. Соня Делоне. Архітектори кольору. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3126359-sona-delone-arhitektori-koloru.html>
39. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
40. Український тлумачний словник. URL: https://ukrainian_explanatory.academic.ru/
41. Фесенко Г. Г. Культурна ідентифікація ландшафтів в пейзажному живописі. матеріали всеукр. наук.-метод. конф. «Слобожанський гумантарій 2018». (м. Харків, 30 березня 2018 р.). Харків, 2018. С. 138-148.
42. Ханко В. Лекції з історії мистецтва. Зшиток 2: Історія зарубіжного мистецтва XIII – XX ст. Київ: Видавець О. Ханко, 2006. 52 с.
43. Черній Л. Я. Пленер як важлива складова роботи над пейзажем з натури на заняттях із образотворчого мистецтва. Педагогічний пошук, 2018. № 2. С. 57–60.
44. Школьна О. Волощук І. Вияви авангардизму в образотворчому мистецтві Європи 1910 – 1930-х. р. Молодий вчений, 2022. №4 (104). С. 51 – 54.
45. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. І. Семенюк. Харків : ВД Фабула, 2021. 224 с.
46. Щербатов О. Ю. Зарисовки и наброски как метод исследования природы. Кривий ріг. С. 283 – 287.
47. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. Вісник НТУУ – КПІ. Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. Випуск 2. С. 65 – 69.
48. Юр М. Естетико-культурологічні особливості художнього простору в живописі імпресіонізму. Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 2014. С. 255 – 268.
49. Юрченко О. С Навчально-творча практика «Пленер» в системі підготовки студентів за спеціальністю «Образотворче мистецтво». С. 254 – 26.

50. Alva Noë. Experience and Experiment in Art // Journal of Consciousness Studies, 7, No. 8–9, 2000, PP. 123–135 c.
51. Archipenko. Catalogue of exhibition and description of Archipentura. The Anderson Galleries. New York, 1928. 20 p.
52. Avantgarde & Ukraine : [Villa Stuck Munchen: 6. Mai - 11. Juli 1993] / J. Birnie Danzker, Igor Jassenjowsky, Joseph Kiblitsk. M nchen: Klinkhardt&Bierman, 1993, 198 p. : ill. ; 29 cm.
53. Apollinaire G. La peinture religieuse de la Petit Russie. In: Chroniques d'art (1902—1918). Paris, [1960], P. 79-80 // За кн.: Асєєва Н.Ю. Українсько-французські художні зв'язки 20-30-х років XX ст. К.: Наук. думка, 1984. С. 33.
54. Betancourt, M. Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and PostDigital Aesthetics, New Your; London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. 150 p.
55. Burke, P. (2012). Strengths and Weaknesses of Cultural History. Cultural History, Vol. 1, 1, 1–13.
56. Guévrékian, G. Curriculum vitae de 1936 // Vitou, E.; Deshoulieres, D.; Jeanneau, H.; Savignat, J.-M. Gabriel Guévrékian: un autre architecte moderne. / Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulieres, Hubert Jeanneau, Jean-Michel Savignat. Paris: Connivences, 1987. P. 133.
57. Chauveau S. Sonia Delaunay. La vie magnifique. Paris, 2019. 411 p
58. Crevel R. La mode moderne. Visite à Sonia Delaunay // Ecrits sur l'art et le spectacle. Paris, 2012. P. 30.
59. Goethe J. W. Goethe's Theory of Colours. London, 1840. 423 p.
60. Chevreul M. E. The Principles of Harmony and Contrast of Colors : and Their Applications to the Arts / Introduction and commentaries by Faber Birren. West Chester, Pennsylvania : Schiffer Publishing Ltd, 1987. 191 p.
61. Damase, J. Sonia Delaunay: fashion and fabrics.— New York: H. N. Abrams, 1991.
62. Desanti D. Sonia Delaunay: magique magicienne. Paris: Ramsay, 1988. P. 193–194.

63. Delaunay S. À propos de Picasso, 1966. – Fonds Robert et Sonia Delaunay, DEL 191, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI - Centre Pompidou, Paris.
64. Delaunay S. Notes sur la peinture, 1964. - Fonds Robert et Sonia Delaunay, DEL 191, Ibid.
65. Delaunay, R. Exposition Sonia Delaunay-Terk. Madrid. // Du cubisme à l'art abstrait Documents inédits publiés par Pierre Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 199.
66. Delaunay, R. Les tissus « simultanés » de Sonia Delaunay // Du cubisme à l'art abstrait Documents inédits publiés par Pierre Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 207.
67. Itten J. The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book "The Art of Color". New York, 1970. 95 p.
68. Marrast, J. 1925 Jardins – Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1926.
69. Henri Matisse "The Dream". WikiArt. Visual Art Encyclopedia. URL: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-dream-1940>
70. Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art. Catalogue / Edited by Markus Br derlin, Fondation Beyeler. Germany : DUMONT, 2001, 255 p.: ill.

ДОДАТКИ



Рис 1.1 Робер Делоне. Симультанеїстські вікна на місто. (*Les Fenêtres simultanées sur la Ville, 1re partie, 2e motif, 1re réplique*), 1912. У зібраннях: Гамбурзький Кунстхалле. Каталог *Delaunay und Deutschland*. Концепція та реалізація: Peter Klaus Schuster та інші. Köln: DuMont, 1985.



Рис.1.2. Соня Делоне. Обкладинка журналу *Vogue*, 1925 рік.



Рис.2.3. Соня в дитинстві,
Санкт-Петербург



Рис.2.4. Соня, 1901 р.

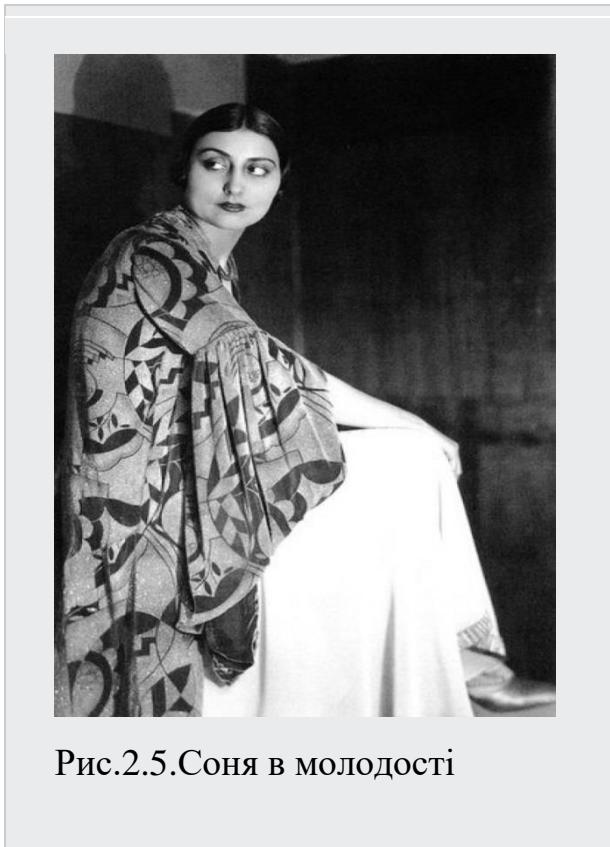


Рис.2.5. Соня в молодості

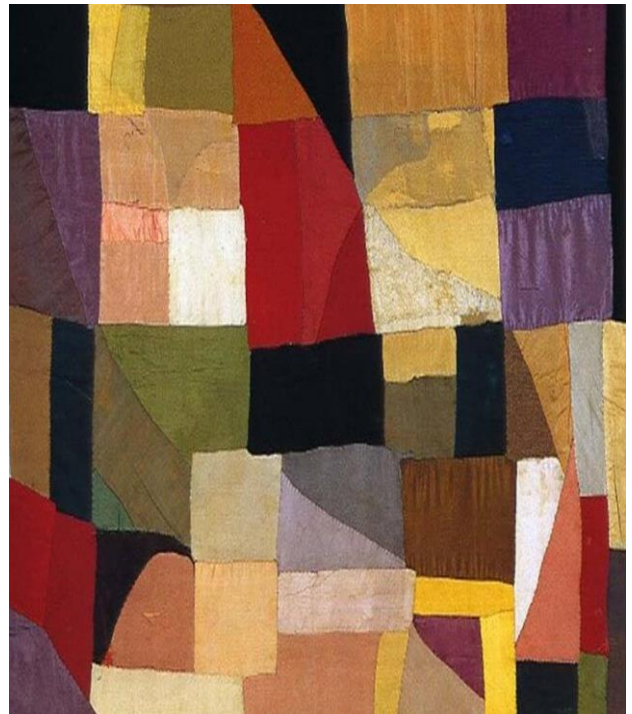


Рис.2.6. Соня Делоне. Ковдра
для сина у стилі печворк



Рис.2.7. Картина Соні Делоне "Бал Бульє"

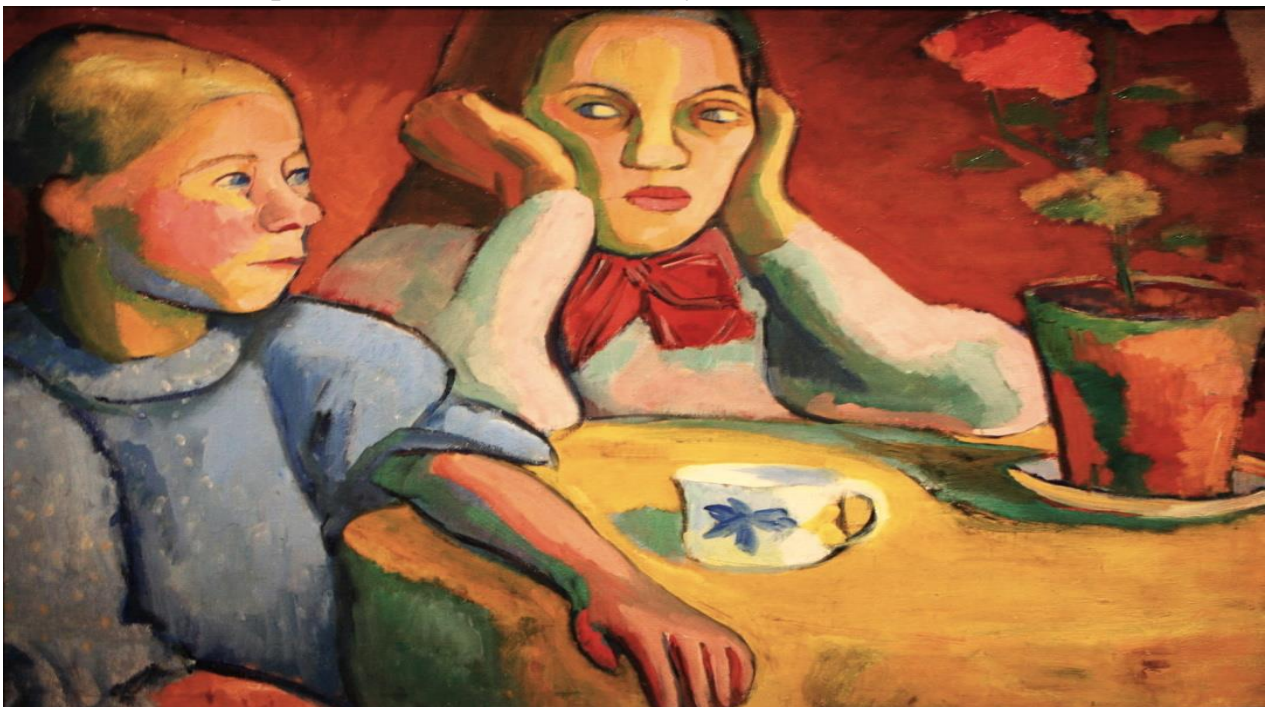


Рис.2.8. Дві фінські дівчини, Соня Делоне, 1907 р.

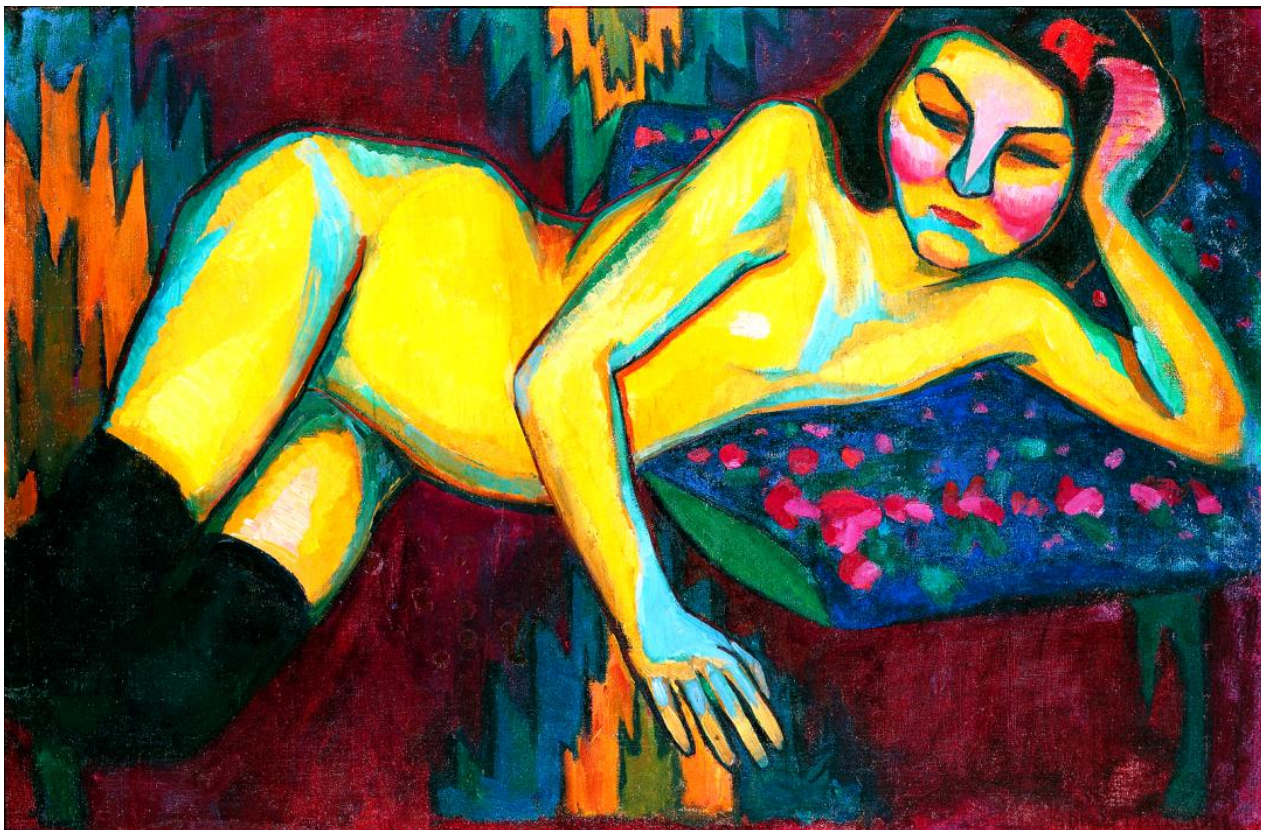


Рис.2.9.Жовта оголена, Соня Делоне, 1908 р



Рис.2.10.Соня та Робер Делоне, 1924 р.



Рис.2.11. На честь Блеріо, Робер Делоне, 1909 р.



Рис.2.12. Соня Делоне

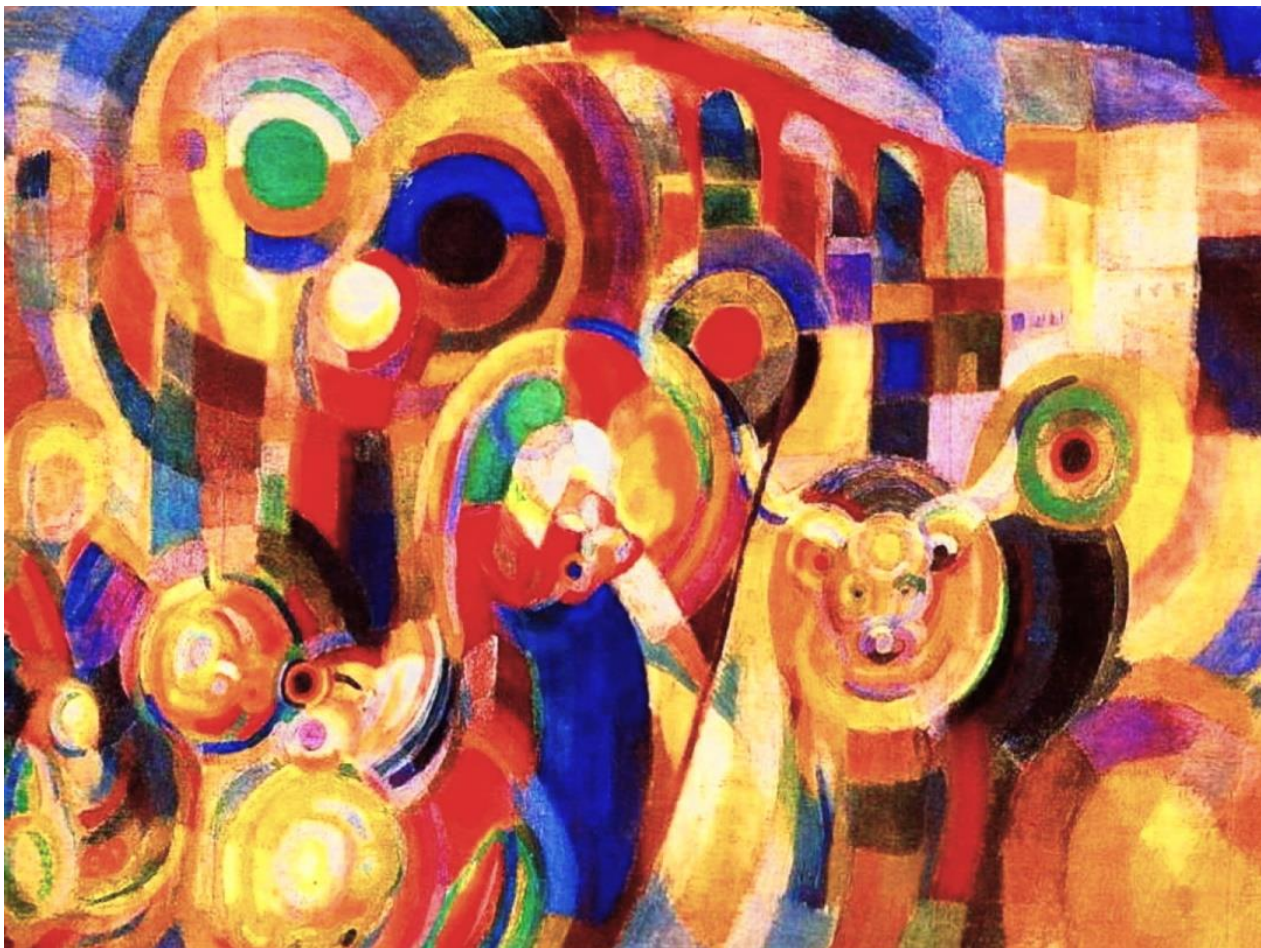


Рис.2.13.Ринок в Міньо, Соня Делоне, 1915 р.



Рис.2.14. "Проза про трансибірський експрес і маленьку Жанну Французьку", автор Блез Сандрар, дизайн Соні Делоне, 1913 рік.

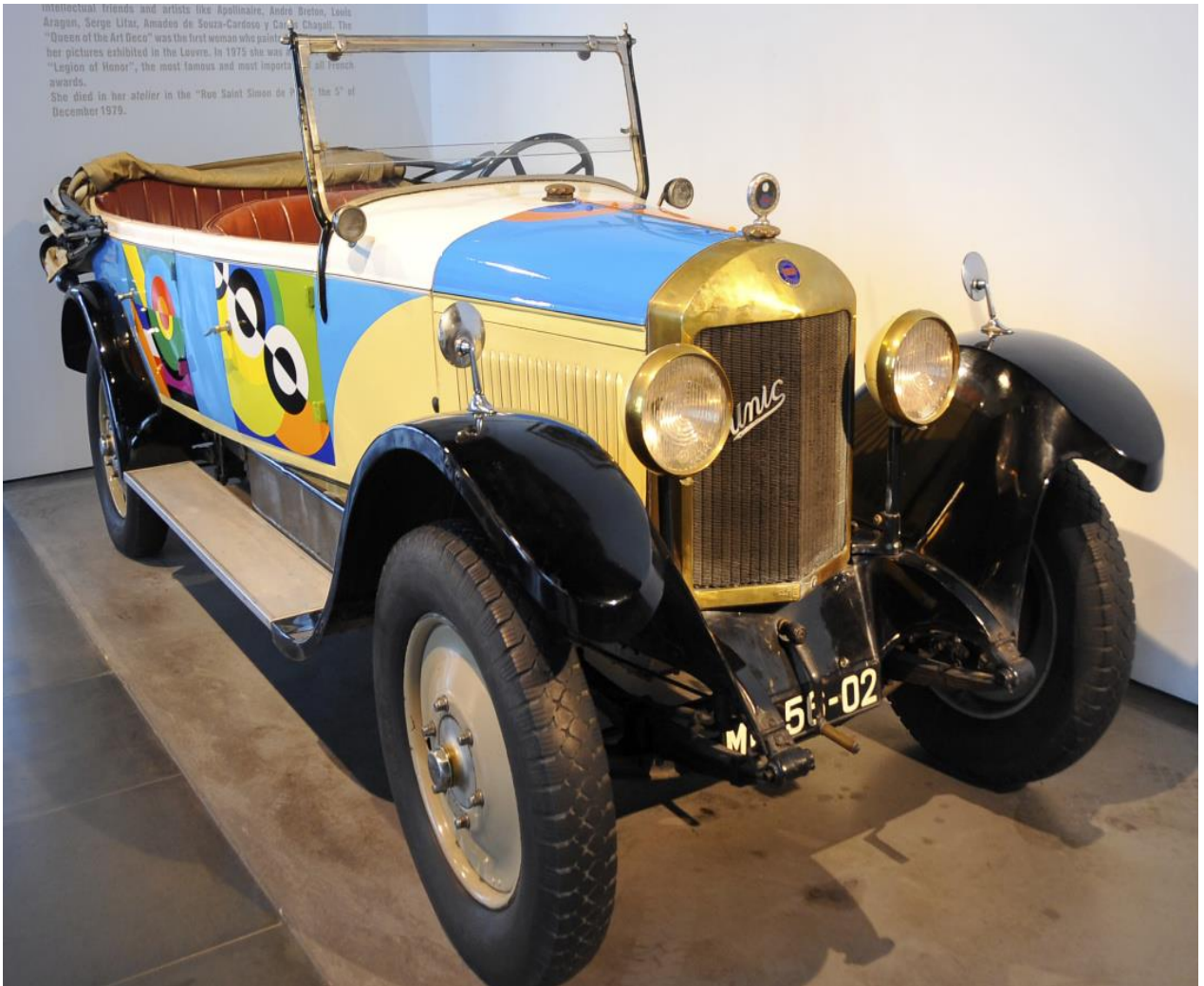


Рис.2.15-2.16. Соня Делоне. Моделі взуття та дизайн авто



Рис.2.17.Соня Делоне. Костюм Клеопатри для балету С. Дягілева, 1918 р.



Рис.3.1.Соня Делоне. Шалі для показу в отелі Кларидж. 1924 р.



Рис.3.2.Соня Делоне. Проект оформления текстилю. 1924-1925



Рис.3.2. Соня Делоне. Проект оформления текстилю. 1928



Рис.3.3. Моделі у сукнях Соні Делоне

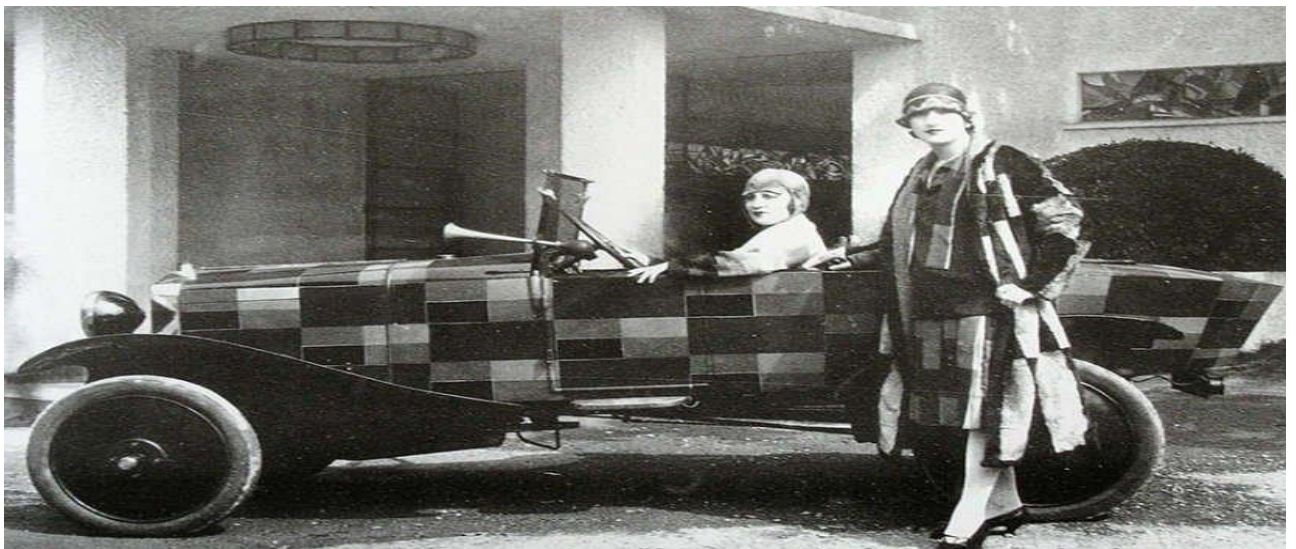


Рис.3.4. Сукня та автомобіль за дизайном Соні Делоне

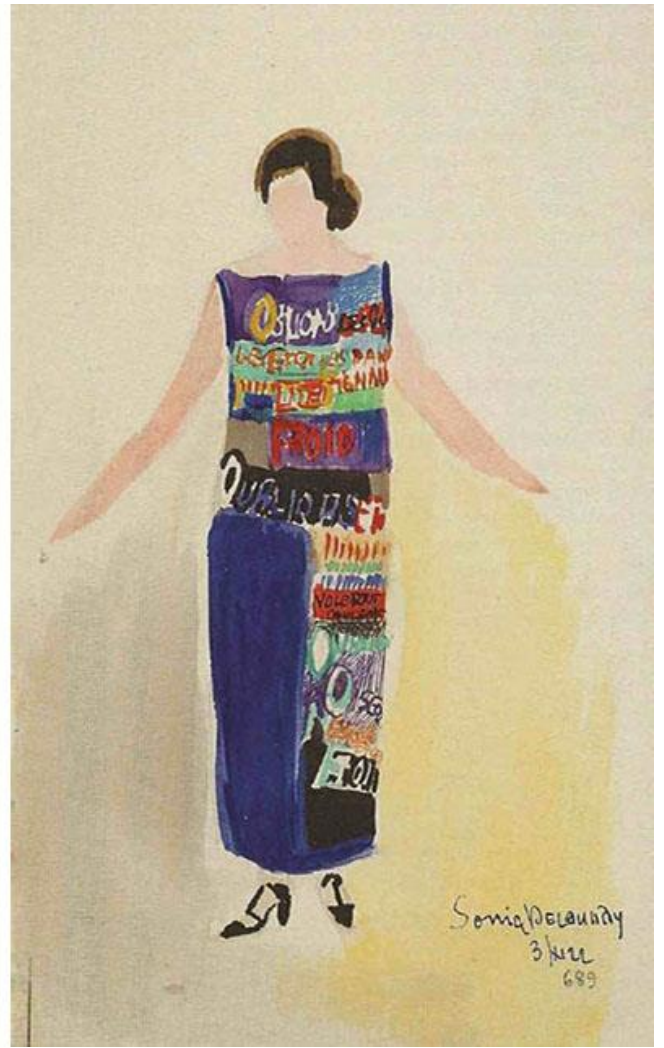


Рис.3.5.Ескізи «суконь-поем» Соні Делоне (1922)



рис.3.6. Соня Делоне, Париж, 1924 рік



Рис.3.7.Соня Делоне. Ескізи тканин та костюмів



Рис.3.8.Габріель Гуврекян. Бутік «SIMULTANÉ», представлений на Осінньому салоні 1924 року. Guevrekian Archives, University of Illinois, box 2



Рис.3.9.Пляжна колекція Соні Делоне (1928)



Рис.3.10. Соня Делоне. Абстракція.



Рис.3.11. Соня Делоне. Абстракція.



Рис.3.12. Соня Делоне. Абстракція.



Рис.3.13. Соня Делоне. Котик.



Рис.3.14. Соня Делоне. Філомена.



Рис.3.15. Соня Делоне. Ми йдемо до сонця.



Рис.3.16. Соня Делоне. Электричні призми.



Рис.3.17. Соня Делоне. Ярмарок в Мінью



Рис.3.18. Соня Делоне. Ранок.



Рис.3.19. Соня Делоне. Театр.



Рис.3.20. Соня Делоне. Автопортрет.



Рис.3.21. Соня Делоне. Париж.



Рис.3.22. Соня Делоне. Текстиль.



Рис.3.23. Соня Делоне. Автопортрет.



Рис.3.24. Соня Делоне. На фермі.



Рис.3.25. Соня Делоне. Симультаивні контрасти.



Рис.3.26. Соня Делоне. Радість життя.



Рис.3.27. Соня Делоне. Автопортрет.



Рис.3.28. Соня Делоне. Мій ранок.



Рис.3.29. Соня Делоне. Ритм кольору



Рис.3.30. Соня Делоне. Ритм кольору



Рис.3.31. Соня Делоне. Ритм кольору



Рис.3.32. Соня Делоне. Одяг.



Рис.3.33. Соня Делоне. Одяг.



Рис.3.34. Соня Делоне. Одяг.



Рис.3.35. Соня Делоне. Одяг.



Рис.3.36. Соня Делоне. Ритм кольору



Рис.3.37. Соня Делоне. Брожка



Рис.3.38. Соня Делоне. Моделі одягу



Рис.3.39. Соня Делоне. Жива картина.



Рис.3.40. Соня Делоне, Париж, 1955 рік



Рис.3.41.Соня Делоне, 1965 рік



Рис.3.42.Соня Делоне (1967)