УДК 821.161.2-31.09:75.03(477)»192/193»

Ірина Бестюк

Супрематичні форми Казимира Малевича в інтермедіальному просторі 1920–1930-х років (повість Михайла Івченка «У сонячнім колі»)

Візуальна поетика двох пізніх літературних творів Михайла Івченка, «Падеспань» (1928) й «У сонячнім колі» (1929), зумовлена живописною евристикою: у заголовках обох творів кодоване коло, супрематичний образ якого особливо цінував Казимир Малевич та послідовники його художньої манери, зокрема Анатоль Петрицький. Антропологічною преамбулою концептуалізованих літературно-живописних кореляцій слугує теорія символічних форм Ернста Кассірера.

Повість «У сонячнім колі» представлена в генетичному та контактному відношенні до теоретичного дослідження К. Малевича «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916) та опери «Перемога над сонцем» (1913). Загальна характеристика текстів опери та повістей стосується перемоги над сонцем культурних традицій, перемоги над минулим, яка пов'язана з жіночим пасивним принципом. Формула «у сонячнім колі» передбачає кілька смислових рівнів: візуальний, психологічний, містичний, міфопоетичний.

У трьох градаційно-структурованих епізодах повісті під час експериментів із рентгенівськими променями (промені Рентгена чи Пулюя) описи візуальних ефектів стосуються заданого Малевичем напряму: від кубізму та футуризму до супрематизму, коли предметний світ поступово зникає, залишаючи на поверхневі геометричні абстракції та силуети. У такій оптичній дематеріалізації творче мислення фізика (головний герой Іван Семенович Косень) ототожнюється з деміургівською місією художника-абстракціоніста, який осмислює форми речей, їх розшаровані уламки та синтезовані поєднання, що вкрапляються у його фокус, як у калейдоскоп.

Ключові слова: візуальна культура авангардизму, супрематичний круг, солярна символіка; оповідання, повість.

Антропологічною преамбулою до аналізу авангардистських форм у живописі й літературі 1910–1930-х років слугує концепція символічних форм Ернста Кассірера (1874–1945), обґрунтування якої припадає на 1923–1929-ті. Трактуючи мистецтво, поряд із міфологією, релігією й мовою, втіленням символічних форм, філософ стверджував, що естетичне призначення живописця *відкривати* форми природи: «Великі художники всіх часів добре знали це особливе завдання і особливий дар мистецтва. Леонардо да Вінчі формулював мету живопису і скульптури словами «saper vedere» (уміння бачити (*італ.*). – *І. Б.*). Згідно з цим поглядом, художник і скульптор – великі вчителі в царині видимого світу. Адже пізнання чистих форм речей – далеко не інстинктивна здатність, не дар природи. Можна тисячу разів зіштовхуватися з

© Бестюк І., 2021
https://doi.org/10.5281/zenodo.5247969

певними предметами у буденному чуттєвому досвіді, «не бачачи» їх форми. Нас ставить у тупик прохання описати – ні, не фізичні якості чи дії, а суто візуальні форми і структури. Іменно мистецтво заповнює цю лакуну. Мистецтво – це життя у сфері чистих форм, а зовсім не детальний аналіз чуттєво сприйнятих предметів або вивчення їх дії» [6, с. 610].

Розбудовуючи цю тезу, Е. Кассірер вказує на особливу оптику, прикметну художнику, який уміє розгледіти за органічною красою пейзажу – естетичну, зіткану з форм, що, своєю чергою, відсилає до постімпресіоністичної манери Поля Сезанна (1839–1906): «художник для художників», цей французький майстер, як відомо, першим дешифрував «прості вирази» природної натури (конус, куб і кулю) [9, с. 3], вплинувши, таким чином, на геометричні інспірації авангардизму: «Я можу прогулюватися прекрасною місциною і відчувати її чарівність: радіти м'якому повітрю, свіжості лугів, різноманітності та яскравості барв, тонким пахощам квітів. Але я можу спробувати змінити мисленнєву орієнтацію: спробую побачити ландшафт очима художника – і от тоді я створюю картину. Я проникаю в нову царину – царину не живих речей, а «живих форм». Я живу тепер не в безпосередній реальності речей, а в ритмі просторових форм, в гармонії і контрасті кольорів, у рівновазі світла й тіні. Ось у такому зануренні в динамічний аспект форми і полягає естетичний досвід» [6, с. 619].

Поцінування чистої форми характерне для супрематизму Казимира Малевича, про що йдеться у його книзі з промовистою назвою «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916). Написана після «Останньої футуристичної виставки картин «0, 10» (нуль-десять)» (грудень 1915 року), на якій публіку вразили його «перетворення в нуль»: «Чорний квадрат», «Чорний круг» і «Чорний хрест», – книга містила постфактумні верифікації про супрематичні форми, «віднайдені Інтуїтивним Розумом», у протиставленні із традиційними законами академічного мистецтва. «Кожна форма вільна й індивідуальна. Кожна форма є світом. Будь-яка живописна площина живіша за будь-яке обличчя, з якого стирчать пара очей і посмішка» [8].

Унаочнюючи проблематизовану неспівмірність художньої манери сучасних авторів й індустріально-економічного сьогодення, Малевич іронізував: «Тіла їхні (художників. – *І.Б.*) літають на аеропланах, а мистецтво і життя прикривають старі халати Неронів і Тиціанів» [8]. Відтак, пропонував молодим митцям відмовитись

від «краси минулих віків», головно від сюжету, який убиває «живописну суть» кольору і фактури [8].

Категоричний і безкомпромісний до класичних систем, до культивованого естетизму й міметизму, що призводять, на його думку, до стиґматизації культурного дискурсу, Малевич називає академічний живопис «мертвописом», а фактографічну достовірність – «принципами дикуна». «Художник може бути творцем тоді, коли форми його картин не мають нічого спільного з натурою», – стверджував він, протиставляючи «повторенню» («наївне почварство і копії натури») самоцінний критерій «творення», який, власне, і закладений в основі футуризму й кубізму, що стали етапними у розвитку художнього мислення від предметного до безпредметного (чистого) мистецтва. Покинувши «красу швидкості», відкриту футуризмом, який все ж таки тримався предметності, дисонансний «розлом речей» у кубізмі засвідчив «вихід творчої волі у самостійне життя, створених нею форм», – до абсолютної творчості, верифікованої автором супрематизмом [8].

Генетично закорінений у народному орнаменті, станковому живописі, цей метод органічно зрезонував у роботах вітчизняних художників. Зокрема, у «Стопортретній серії» Анатоля Петрицького, робота над якою збігається в часі з т.зв. київським періодом Казимира Малевича, який у 1927–1930 роках викладав у Київському художньому інституті, активно публікувався в журналі «Нова ґенерація» (1928–1929) й «Авангард-альманасі», а 1930-го – експонувався. Аналізуючи серію Петрицького, – портрети письменників, політиків, музикантів, режисерів Розстріляного Відродження, – сучасна дослідниця Тетяна Павлова акцентує цитати чорного квадрата і круга. Тема першого, вважає вона, художньо переосмислена у зображеннях «важких тіней» за спинами Миколи Скрипника, Юрія Смолича, Івана Микитенка, Івана Сенченка, Якова Савченка та інших; присутній цей іконічний знак і на портретах Василя Василька, Івана Дніпровського [10, с. 40]. Стосовно другого зазначає: «Композиції портретів пронизані графічними метаструктурами, які нагадують про вплив Малевича. Особлива тема – коло або овал. Коло маніфестує індивідуальний світ художника, насамперед в автопортреті Петрицького. Тему овалу, в який укладено портрет Терещенка, підтримують модні круглі окуляри, виразна деталь – сердечко його пишних уст» [10, с. 42]. І далі: «Коло або овал правлять за камертон у предметному ряді портретів Петрицького. Це можуть бути м’які абриси крісла, в якому сидить

модель, або круглий столик на задньому плані. Таку функцію виконують певні предмети: капелюх, кашкет або рідкісне канотьє, тенісна ракетка або м'ячик. Навіть завжди по-особливому виділені ґудзики <…>» [10, с. 44].

Супрематичний круг кодований у заголовку пізньої повісті М. Івченка «У сонячнім колі» (1929), на відміну від написаної роком раніше «Падеспані» (1928), назва якої символізує танцювальний рух по колу. В обох текстах каталізатором художньої геометризації слугує математичний інтерес головних героїв, а метафоричним маркером їхніх екзистенційних колізій із коханими – замкнутість кола, що у «Падеспані» трансформується в міфопоетичний сюжет про Лаокоона. «Я знищив кільце – горизонту, і вийшов із круга речей, з кільця горизонту, в якому були замкнуті художник і форми натури» [8], – такий образний початок згаданої студії К. Малевича може слугувати своєрідним мото в емблематизації поведінкових моделей протагоністів М. Івченка. Натомість теоретичні спостереження, маніфестовані в мистецько-еволюційному ключі «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916), форматують матричний принцип інтермедіальної поетики «У сонячнім колі», що складає предмет доказів пропонованої статті.

«Взаємність зору більш глибинна, ніж взаємність словесного діалогу» [1], – це твердження Джона Берґера про пріоритет візуальної комунікації над вербальною ілюструє експозиційний епізод святкової вечірки, організованої з нагоди березневої революції в аграрному технікумі, під час якої розпашіла студентська молодь виконувала падеспань, вальс і мазурку: «Звідти сміялись їй лагідно й добродушно *очі* Кавченкові, і вона не стерпіла й привітно кивнула йому, сама зайнявшись блиском синіх *очей*» [5, с. 492] (курсив наш. – *І.Б.*). Еротичному кокетству в обміні поглядами Варі Цимулі й Мишка Кавченка протиставлений відвертіший, прирівнений до статевого акту, зоровий контакт Варі з Климом: «очі видющої самиці» відповідають захмелілому Дрогозді, який екстатично вигукує: «/…/ я поклоняюсь і Діонісу, й Аполлонові!» [5, с. 491–492]. Порівняймо: «Тепер Дрогозда впивався в неї пожадливо й схвильовано, великими, витріщено-баранячими *очима*, цмокаючи й шкодуючи, як він раніш цього не помічав». «Великими, злякано-бездонними *очима*, що по-жіночому вбирають і пронизують людину наскрізь, *очима* видющої самиці вона поглянула на товариство й, зашарівшись, рясно розсміялась. *Зір* їй на мить упав на Дрогозду й мерщій зірвався <…>» [5, с. 490] (курсив наш. – *І.Б.*).

Протагоністи «Падеспані» й «У сонячнім колі» – студентка аграрного технікуму Варя Цимуля і відповідно фахівець із фізичної оптики, викладач, Іван Семенович Косень – наділені водночас раціональним (кубо-футуристичним) та ірраціональним (архетипно-візійним) зором. У геометричні фігури оформлюється гра світла на водяному плесі в оповіданні: «В густих присмерках синяву вод перерізували рясні вогні, що, здавалось, наскакували один на один, змагались і розсипались на силу окремих вогняних *ліній*. В їхніх просвітах великі густо-синяві *трапеції* й *трикутники* важко гойдались, часом відсвічували неясними коливами вогні міста» [5, с. 512]. Це ритмічне видовище постає у математичному фокусі Цимулі, яка після «втомних й плутаних вправ із статистики, з інтерполярування й кореляції», коли, зізнається, «ціла низка алгебраїчних знаків та логаритмованих формул ще настирливо скакала в білих кружалах перед очима» [5, с. 512], іде до Дніпра.

В іншому епізоді її внутрішньому зору відкривається візія весняного лісу, міфопоетика якого нагадує «Лісову пісню» (1911) Лесі Українки: береза, з якої «капає молода, холодно-прозора, невинна, солодко-запашна кров» [5, с. 502], і верба, задивлені в озеро, а на «розкоряці іви» – старезний лісовик [5, с. 503]. Інстинктивний зір Первозданної Дикої Жінки (за К. П. Естес) [4] загострено-проникливий настільки, що бездушний і жорстокий Клим Дрогозда, чоловік, із яким мешкає, набуває обрисів почвари, посталої з нічних глибин підсвідомості, відразливим «здерев'янілим» утопленником, із виряченими очима, покритий «зеленою тванню й ряскою» [5, с. 501]. Інтуїтивна природа жінки-вовчиці бунтує, коли Дрогозда вимагає позбутись вагітності: «Очі їй тепер великі, прозоро-сині, заволочені лісовою імлою, ніби все наскрізь проймають і всмоктують у себе, як у безодню. Вони бачать Дрогозду вперше, як якусь дивну потвору, щось з далекого давна знане, але тепер тільки невиразно пригадуване…» [5, с. 504]. Асоціації з візуалізованим поганським міфом дотримано у фіналі повісті: відпливаючи на пароплаві з міста, дівчина згадує малюнок, на якому «останнього черствого, вкритого болотяною тванню та мохом, череп'яного бога благала якась юна поганка, і серце в неї рвалось у ті череп'яні обійми» [5, с. 523].

«Пластичні мистецтва дозволяють побачити чуттєвий світ зі всім його багатством і розмаїтістю» [6, с. 639]. «Мистецтво бачити» [1] Варі Цимулі формувалось поступово: два роки працювала на порцеляновім заводі: «страшно любила», – зізнається дівчина, «розписувати чашки… Цілу добу сиділа б» [5,

с. 497]. Про той період життя нагадують «порцелянові цяцьки, розставлені на комоді», одна з фігурок «скидалась на давнього Лаокоона» [5, с. 500], яку Цимуля (не)випадково розбила, коли йшла від Клима Дрогозди: на відміну від античного героя, розірвала прикрі стосунки, позбулася деспотичного чоловіка, садистичний погляд якого гнітив і зневолював: «Та вже одягнена й нахилившись брати валізку, вона відчула на руці *два жорстокі гноти*, що, здавалось, проткали її долоню. Вона мимоволі кинулась і обернулась. *Чорні, великі, витріщені очі* дивились на неї з-під ковдри» [5, с. 520] (курсив наш. – *І.Б.*).

Живописні відкриття «нуля форм», споріднені, своєю чергою, з поетичними виходами в «заум» (чи в «заойний» світ [7]), близькі автору повісті «У сонячнім колі», герой якого фізик Іван Семенович Косень наділений глибинною супрематичною оптикою, – захоплений пошуком нульового принципу всіх речей: «Нуль є основа світу. <…> нуль – це той мудрий спокій, напружено рівне зосередження й заглиблене розуміння світу, що його створили колишні мудрі. Але не ним тримається світ. Світ увесь час хилитається між плюсом і мінусом, і нуль – це тільки одна мить синтезу, одна маленька точка, на якій випадково перетинаються путі світу» [5, с. 554]. Трансцендентний нуль він бачить в анімалістичному світі, – у розширених зіницях кози, асоційованої зі старозавітною історією: «він побачив у неї в очах відбитий світ, розпачливо перерізаний кривавою ущелиною. <…> Так, тут в очах кози полягла основа світу, нуль» [5, с. 591]. Унаочнює його зорове світосприйняття й улюблена пісня на слова Олександра Олеся, анафоричні фігури якої артикулюють філософію відбитого світу в очах: «Твої очі – тихий вечір, <…> Твої очі – сизі хмари, <…> Твої очі – тиха радість <…>» [5, с. 577].

Антропологічним відповідником т.зв. нульової точки фізик вважає людське серце. Косень, який мріє «винайти спосіб упрозорювати речі» [5, с. 554], розглядає світлину дружини ніби крізь призму Х-променів (рентґенівське чи пулюївське випромінювання), досліди над якими його особливо ваблять. На фото часів їхнього знайомства молода Ліля у графському літньому парку, по суті, нагадує імпресіоністичних, повітряно-легких, героїнь із парасольками з картин Клода Моне («Жінка з парасолькою» (1875)): «Була вона в білому чесучевому пальті, з широким капелюхом, з-під якого визирало збите волосся, з білою парасолею під рукою. Вона зацікавлено дивилась перед себе; на обличчі їй застигла розчулена, тиха посмішка» [5, с. 526]. Втім, прискіпливому зору фізика відкривається

глибинна структура цього зображення, – він бачить прямокутник, усередині якого перетнулись діагоналі. «Важка рама» прямокутника, яка контрастує з тендітною, «крихкою і ніжною», постаттю жінки з промовистим «квітковим» іменем, символізує емансипаційні обмеження, «великий тягар» життя. Натомість діагональний хрест – «жахливі болі» смертельної недуги, здолавши яку жінка досі перебуває в лікарні («Тифозне запалення почеревини спричинилось до викидня» [5, с. 527]). «Тепер, – він подумав, – її справді перерізано тим тягарем; лінії пройшли двома діагоналями прямокутника від плечей, перетнувшись у грудях, десь близько від серця. Вона, справді, поламана й побита» [5, с. 527]. Довершують «страдницький образ» хворої голосові інтонації, порівнювані з «тривожним тремтінням тонкої розбитої порцеляни» [5, с. 555]. Кубістичні акценти поламаності й розбитості типологічно споріднюють цей літературний портрет із розгублено-зворушливою «Жінкою в капелюшку» (1935) та «Жінкою, що плаче» (1937) Пабла Пікассо, на якій зображена «розколота» Дора Маар у момент звістки про смерть батька.

Винахідник Михайла Івченка прагне вивести хімічну формулу і відповідно винайти фізико-оптичний спосіб упрозорювання / просвічування «речей щільної маси» [5, с. 554]: «Матерія, нехай у найрідшім стані, розкладається, матеріал може легко перетворитись у дійову енергію» [5, с. 574], – переконує він під час лекції слухачів, дізнавшись із газет про схожі експерименти і відкриття індійського фізика Бозе. Йдеться про Шатьєндраната Бозе (1892–1974), винахід якого доповнив Альберт Ейнштейн (1875–1955), Нобелівський лавреат 1921 року, який також був знайомий з Іваном Пулюєм (1845–1918) і навіть написав йому розрадливого листа після того, як Нобелівську премію за аналогічне відкриття Х-променів отримав німець Вільгельм Рентґен (1845–1923).

Демонструючи свій винахід перед студентами і колегами, Іван Семенович Косень поступово наближається до реалізації евристичного задуму. У трьох ґрадаційно структурованих епізодах повісті описи зорових ефектів розгортаються у напрямі, заданому К. Малевичем: від кубо-футуризму до супрематизму, коли предметний світ поступово зникає, залишаючи на поверхні геометричні абстракції та силуети. У такій оптичній дематеріалізації творче мислення фізика ототожнене з деміургійною місією художника-абстракціоніста, який осягає форми речей, їх розшаровані уламки й синтезовані комбінації, які пересипаються в його фокусі, як в калейдоскопі.

(1) У рентґенівському приладі змінює «білу руру на фіалкову», запускає умформер – і споглядає видовищний рух кубо-футуристських фактур, що нагадує картину К. Малевича «Письмовий стіл і кімната» (1913): «І зразу ж усі речі потонули й розтанули в тім світлі, і тільки обриси їх, як кістяки, як абстрактні геометричні тіла, виступали густими лініями, лягаючи обрис на обрис, створюючи якусь дику одноплощинну футо-кубістську мішанину» [5, с. 554].

(2) З різним зоровим враженням спостерігають за динамікою пов'язаних колами синіх геометричних площин, на яких вгадуються силуети побутових предметів, герої наступного епізоду: Косень – «захопленим від перемоги зором», а Ковтун – «витріщеним отетерілим зором» [5, с. 612]. «І раптом – дивна річ! Проміжок стіни розповзся, ніби вмить розтанув, <…>» [5, с. 611]. «За хвилину перед ними виступала ціла анфілада синіх перетятих геометричних площин. На деяких з них позначились неясні обриси речей, в яких з певним напруженням уяви можна було впізнати речі хатнього вжитку – столи, стільці, шухляди і т.д., але всі вони виступали дуже тьмяно. Косень збільшив амперне тиснення в трансформаторі, наблизив фокус перетинання, і все ж ясність синіх геометричних площин, як і тьмяних сильветів на них, від того нітрохи не збільшилась. Однак обоє у мрійній задумі дивились, як тремтіли перетяті й пов'язані колами площин. Перед очима коливались і пересувались дивно пожмакані сині полотнища з густими ребрами стін, мов неясні місячні тіні на снігу» [5, с. 612–613]. «Анфілада синіх перетятих геометричних площин» відсилає до полотна Олександра Богомазова «Абстрактний пейзаж (Нагорний Карабах)» (1915); натомість «пожмакані сині полотнища», порівнювані з «неясними місячними тінями на снігу», – до його ж «Абстрактної композиції в голубому» (1913).

(3) Евристичної кульмінації («Речі опрозорились» [5, с. 618]) винахідник сягне у фінальному досліді, коли застосує кристал гексагональної (сонячної [3, с. 463]) форми: «замінивши подвійно-опуклу лінзу одним з ромбоедричних кристалів» [5, с. 617], «кристалом гексагональної системи» [5, с. 618], «навів фокус на своє приміщення. Знову пописались на виднокрузі бірюзові з густо обрубаними ребрами площини стін, темні силуети речей, – площина ламалась й різала площину, ріг на ріг лягав. Але тиснення збільшилось – і обриси речей розтанули, а замість того прослалась злотаво-біляста смуга!». За мить із цього космогонічного світла (ab ovo) виникне новий матеріальний світ, знову синтезуючись у цілісний образ: «помітив деякі невиразні силуети площин і

речей, що дедалі більш і більш густіли, і нарешті в обрисах тих речей він упізнав обстанову власного приміщення» [5, с. 618–619].

Формула «у сонячнім колі» збирає кілька семантичних рівнів: візуальний, психологічний, містичний, міфопоетичний. Візуальна семантика «сонячного кола» відсилає до єгипетської міфології, де сонце – око бога Ра [3, с. 461], до піктографічного зображення диска, круга, ореола, колеса [3, с. 465]. «Знак сонця – круг із точкою посередині. Це і знак Центра, духовного посвячення, знак осяяння в різноманітних містеріях. Сонце являє собою частину гексаграми, де Сонце – точка посередині – це центр руху планет (шість зоряних точок позначають шість планет). Воно повідомляє їм свою енергію і вважається королем неба» [3, с. 463]. Експериментальний досвід, отриманий під час занять зі студентами, коли «опрозорює» одного з них, коли «опрозорює» книгу (візуалізує її 3-D графіку), нагадує таємничі ритуальні містерії: «Так, певне, десь учні давніх ієрофантів спізнавали серед ночі єгипетські й елевзинські містерії, схвильовано й затаївши дух <…>. І тоді, і тепер була та сама жага спізнання, що вабила цих людей до потайливих зібрань, – тільки форма цього спізнання різна» [5, с. 575].

У портреті рефлексивного героя, який цінує усамітнення й веде щоденник, до того ж вважає себе причетним до творення «сонячної культури сьогодення» [5, с. 600], для якого світанок – це поцілунок Геліоса й Деметри [5, с. 592; с. 600], резонує широкий спектр солярної символіки: «У людині сонце асоціюється з рефлексією, силою волі, раціональністю» [3, с. 462]. «Людина Сонця втілює в собі всі шість можливостей одкровень «денних богів»: розуміння світу як величного порядку, як науки про перетворення і невпинного розвитку життя, як боротьби без кінця, як пошук щастя у світі та як знання тлінності всіх речей» [3, с. 463–464].

Повість «У сонячнім колі» М. Івченка перебуває в генетико-контактному зв’язку ще з одним дітищем Казимира Малевича – оперою «Перемога над сонцем», яка 1913 року означила різкий поворот у мистецькому оновленні: не тільки театральному, а й словесному (автори тексту Велемір Хлєбніков і Олексій Кручоних), музичному (композитор Міхаїл Матюшин) та живописному (ескізи костюмів і сценографія К. Малевича).

Пріоритетна прикмета обох творів – ставка на зорові засоби виразності. Написаний т.зв. заумною мовою, пролог Велеміра Хлєбнікова до «Перемоги над сонцем» містить заклик-звертання поспішати в «созерцог или созерцавель», де «пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями»

незвичайні герої, які знають минуле, майбутнє, сновидне й уявне, тому слід змінити рецептивну установку з пасивно споглядальної на активно творчу, щоб дешифрувати сценічні натяки («1-ые созерцины – тогда-то созерцавель есть преображавель» [7]). У синестезійній формулі фінальних рядків сигналізована візуальна складова: «Созерцебен есть уста! / Будь слухом (ушаст) созерцаль! / И смотряка» [7].

Перемогти сонце культурної традиції, перемогти минуле, яке асоціюється з жіночим пасивним началом, – спільна риса оперного й повістевого текстів. Вигуки Будетлянських силачів резонують із рефлексіями українського героя, який по-авангардистськи позиціонує себе «руїнником», отримує свою «перемогу над сонцем», над фізичними законами природи: «Я є бунтар, син Прометея, і на бунті складу собі голову. Я мушу змагатись і руйнувати все, що є в світі жіночого, консервативного, застиглого, бо я руїнник, революціонер, бо я не стою на нулі спізнання, і крізь моє серце проходять бурі та грози, піднесення й падіння будівничих потоків» [5, с. 554–555]. «Мы вырвали солнце со свежими корнями / Они пропахли арифметикой жирные / Вот оно смотрите / Надо учредить праздник: День победы над солнцем» [7].

І це свято пов'язують із днем авіації, з героїзацією льотчика, який підкорив час і завоював повітряний простір, яке відзначали 2 серпня (за християнсько-релігійним календарем День пророка Іллі), про що оповідає також В. Підмогильний у повісті «Військовий літун» (1923). У презентації заповітної мрії людини літати задіяні архетипні асоціації: в російській версії – поганські: «Птица летит железная / Машет бородой леший» [7], при цьому постать незнищенного пілота в опері гіперболізована (після катастрофи тільки черевика втратив); в українській – розгорнута еволюція сягає санскриту: «Індра – Перун – Ілля – Громовик – теперішній літун» [5, с. 582]. У реактуалізованому міфочасі, за М. Еліаде, міститься досконалість: «життєві запаси і зародкове багатство, які проявилися вперше, in illo tempore, через величний акт творення» [2, с. 266]. Відповідно, маневри двох літаків у небесній темряві трансформуються у міфовізію: Косень бачить хмари, схожі на «велетенські міфічні громади», які «сунуть у безодню», «кінці їхні зайнялися моторошною предковічною сивиною». Самі ж літаки нагадують йому двох білих казкових лебедів «на лискучих хвилях озера»: «Тепер на тих лебедях перетнулись усі три батоги, хмари згромадились у білясту підпалену опуку і пустились гуляти ген-ген у таємниче-грізну далечінь хмар; і тільки хвости довго

горіли великими невгамовно-яскравими сріблястими зірками, аж доки й вони не вгрузли в синяву неба» [5, с. 561].

Зміна культурних парадигм символізму й авангардизму засвідчила відхід прозаїка М. Івченка «від» землі, від музикалізованої «лірики осені», якщо перефразувати заголовок його раннього твору («До землі (Лірика осені)» (1919)), і відповідну естетичну прихильність до новітніх засобів зображення, зумовлених потужною візуальною культурою, доказом чого стали твори, написані наприкінці 1920-х, оповідання «Падеспань» (1928) і повість «У сонячнім колі» (1929). Проблематизований Малевичем розрив між «технічною складовою нашого часу», що, як він писав, «йде все далі вперед, а мистецтво намагаються посунути все далі назад» [8], український прозаїк долає ціною інкорпорованої наукової та живописної евристики.

Література

1. Бергер Дж. Искусство видеть / Пер. Е. Шрага. СПб: Клаудберри, 2012. 184 с. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=72989&p=1 (дата звернення: 19.03.2020)
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ: Основи, 2001. 591 с.
3. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева и др. Москва, 2004. 556 с.
4. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Пер с англ. Т. Науменко. Київ – Москва, 2003. 496 с.
5. Івченко М. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман [упоряд. і текстол. підгот. творів С. А. Гальченка, В. О. Мельника; передм. В. О. Мельника; прим. С. А. Гальченка]. Київ: Дніпро, 1990. 821 с.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. Москва: Гардарика, 1998. 784 с.
7. Крученых А., Матюшин М. Победа над солнцем: опера. СПб : ЕУЫ, Типография т-ва «Свет», 1913. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html (дата звернення: 21.04.2020)
8. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму URL: http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html (дата звернення: 29.04.2020)
9. Малевич К. От Сезанна до супрематизма: Критический очерк. Москва: Издание отдела изобразительных искусств Наркомпроса, 1920. 16 с.
10. Павлова Т. Carte blanche Анатоля Петрицького. Київ: Родовід, 2017. 120 с.

References

1. Berger Dzh. Iskusstvo videt’ [The art of seeing]. SPb: Klaudberri, 2012. 184 p. (in Russian)
2. Eliade M. Sviashchenne i myrske; Mify, snovydinnia i misterii; Mefistofel i androhin; Okultyzm, vorozhbytstvo ta kulturni upodobannia [Sacred and worldly; Myths, dreams and mysteries; Mephistopheles and androgyne; Occultism, divination and cultural preferences]. Kyiv, 2001. 591 p. (in Ukrainian)
3. Enciklopediya. Simvoly, znaki, emblemy [Encyclopedia. Symbols, signs, emblems]. Moscow, 2004. 556 p. (in Russian)

4. Estes K.P. Begushchaya s volkami. Zhenskij arhetip v mifah i skazaniyah [Running with wolves. Female archetype in myths and legends]. Kyiv – Moscow, 2003. 496 p. (in Russian)
5. Ivchenko M. Robitni syly : novely, opovidannia, povisti, roman [Work force: short stories, short stories, novels]. Kyiv, 1990. 821 p. (in Ukrainian)
6. Kassirer E. Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Select. Experience about a person]. Moscow, 1998. 784 p. (in Russian)
7. Kruchenyh A., & Matyushin M. Pobeda nad solncem: opera [Victory over the sun]. SPb: 1913. Available at: https://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html (in Russian)
8. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism]. Available at: http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html (in Russian)
9. Malevich K. Ot Sezanna do suprematizma: Kriticheskiy ocherk [From Cezanne to Suprematism. Critical essay]. Moscow, 1920. 16 p. (in Russian)
10. Pavlova T. Carte blanche Anatolia Petrytskoho [Carte blanche by Anatol Petrytsky]. Kyiv, 2017. 120 p. (in Ukrainian)

Iryna Bestiuk. Kazimir Malevich's Suprematic Forms in Intermedium Space of the 1920-1930th (Mykhailo Ivchenko's Short Novel «In sunny circle»). Visual poetics of two late literary works written by Mykhailo Ivchenko, «Pas d'Espagne» (1928) and «In sunny circle» (1929), is caused with pictorial heuristics. The author points out that it was coded a circle in the titles of both literary works. Suprematic image of this circle was highly appreciated by Kazimir Malevich and followers of his artist manner in particular Anatol Petrytsky. The theory of symbolic forms of Ernst Cassirer serves as an anthropological preamble of conceptualized literary-pictorial correlations.

A short novel «In sunny circle» is presented in genetic and contact relation with Kazimir Malevich's theoretical study «From Cubism and Futurism to Suprematism» (1916) and the opera «Victory over the Sun» (1913). The common characteristic of opera and short novel texts concerns with the victory over the sun of cultural tradition, victory over the past that is associated with female passive principle. The formula «in sunny circle» involves several semantic levels: visual, psychological, mysterious, and myth-poetic one.

In three gradationally structured episodes of the short novel during the experiments with x-rays (Rentgen's or Puliui's rays) the descriptions of visual effects deal with the direction given by Kazimir Malevich: from cubism and futurism to suprematism when subject world gradually disappears leaving on the surface geometrical abstractions and silhouettes. In such optical de-materialization physicist's creative thinking (the main character Ivan Semenovych Kosenia) is identified with demiurge mission of the artist-abstractionist who comprehends the forms of the things, their stratified wreckage and synthesized combinations that are interspersed in its focus as in a kaleidoscope.

Key words: visual culture of avant-gardism, suprematic circle, solar symbolism, story, short novel.

Бестюк Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету, *https://orcid.org/0000-0002-9375-1537;* lystopad_rivne@ukr.net