

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Лимар Ганна Михайлівна

УДК 75.03 (477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**АНТРОПОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Г. М. Лимар

Науковий керівник:

Бойко В'ячеслав Іванович, кандидат філософських наук

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Лимар Г.М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ століття). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури і інформаційної політики України, Київ, 2023.

У дисертації представлено результати комплексного дослідження історичного процесу зародження і становлення мистецтва авангарду в Україні у період його появи з кінця ХІХ та розвитку у першій чверті ХХ століття. Визначено, що авангардне мистецтво демонструє антропологічну сутність пошуку нової виразності та образності в умовах трансформації мистецтва модерну та культури, трансгресії суспільних цінностей, злому економічних відносин під впливом наукових досягнень. Об'єктом дослідження послуговує європейська мистецька авангардна парадигма, яка породжує предмет наукового інтересу дослідження синергії українського авангарду, як явища, що постало у результаті взаємодії із західноєвропейським, російським, польським, єврейським та українським мистецтвом і його дія була домінуючою у першій чверті ХХ століття.

Доведено, що дослідження українських аспектів європейського авангардного руху першої третини ХХ століття стало можливим із докорінною переоцінкою цінностей наприкінці ХХ століття. У цей період у західноєвропейському мистецтвознавчому дискурсі виникає термін “український авангард”. Виникнення такого терміну в Україні у радянський період було неможливим, адже творчість розглядалася крізь призму соціалістичного реалізму. Проте, дослідники мистецтва були усвідомлені про національні аспекти авангарду.

Встановлено, що науковий інтерес до комплексного дослідження антропологічних, філософсько-естетичних, художніх, культурологічних основ вітчизняного авангардного мистецтва з'являється у час становлення нової української державності. Детально вивчали український авангард історики мистецтва, культурологи, мистецтвознавці, філософи, музеєзнавці. Оригінальне трактування природи художньої творчості та ролі в ній митця надали фундатори художнього авангарду О. Богомазов, К. Малевич, В. Кандинський, О. Екстер, Д. Бурлюк, О. Архипенко, М. Гершенфельд.

Однак проблема українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття залишається однією з найменш досліджених і водночас особливо важливих у вітчизняному мистецтвознавстві. Виявлення та обґрунтування окремішності українського авангардного мистецтва належить західним дослідникам, зокрема В. Маркаде та О. Накову з Франції. Мистецтвознавець Д. Горбачов активно просуває ідею українського в авангарді досліджуючи світоглядні засади та творчий спадок українських митців. Він справедливо наголошує на їх вагомому внеску у розвиток світового авангарду. В ґрунтовних працях Н. Асеевої, І. Диченка, А. Німенка, Б. Певного, Д. Степовика, О. Федорука авангард України характеризується як новаторське і революційне мистецтво, високо оцінюється його творчий потенціал. Академік О. Федорук розглядає український авангард як нероздільне ціле європейського художнього явища, позначене певними національними відмінами й особливостями. Аналіз художньо-естетичних теорій авангардного мистецтва провели Й. Хейзінг, П. Бюргер, Р. Естивальс, Х. Ортега-і-Гассет, Р. Поджіо, А. Бичко, Л. Левчук, В. Личковах, С. Павличко, Н. Канішина, О. Щокіна. У їх роботах висвітлено зміни у людському світовідношенні, які зумовили появу авангардної художньо-образної мови. Досліджує базові принципи естетики авангарду у футуризмі А. Біла. Антропологічний код української культури і мистецтва у цивілізаційному вимірі розглянуто в ґрунтовних працях Л. Буряк, О. Рафальського, Я. Калакури, В. Коцура, М. Юрія, В. Карпова, Н. Сиротинської. До проблеми національного

в авангардному живописі та творчості авангардистів зверталися О. Нога, О. Тарасенко, І. Кодлубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош, В. Габелко, Б. Лобановський. Питання національних та європейських тенденцій у мистецтві модерну, модернізму, авангарду поставало в наукових розвідках та статтях українських учених, зокрема Т. Кара-Васильєвої, І. Диченка, Т. Ємельянової, Н. Канишиної, О. Кашуби-Вольвач, Т. Павлової, О. Петрової, Г. Скляренко, В. Сусак. Загалом вчені відзначили, що національний та європейський контекст виступає у цілісності та є умовою формування теоретичних засад мистецтва та творчості митців. Мистецтвознавиця М. Юр обгрунтовано вказує на те, що витоки українського авангарду пов'язані із українським народним мистецтвом.

Виявлено, що попри глибокий науковий інтерес до вивчення проблеми зародження та побутування українського авангарду існує потреба поєднання філософських, культурологічних та мистецтвознавчих підходів та утворення єдиного культурно-мистецького поля знань про видатне явище національної художньої культури ХХ століття.

Проаналізовано понятійно-категоріальний апарат дисертаційного дослідження, запропоновано авторський підхід до вибору стратегії студіювання предмету наукового інтересу, що базується на антропологічному принципі, під яким розуміємо дослідження художнього явища у контексті розвитку людини і суспільства в конкретно-історичних умовах. Антропологічний підхід вивів на авансцену наукового дискурсу людину як головну дійову особу історичного поступу. Пізнання людини, її сутності відноситься до категорії домінантних в філософії і загалом в гуманітарній науці та мистецтвознавстві. Екстраполюючи до митця цю модель, підкреслено, що особистість митця формується на основі соціального досвіду та його уяви про місце людини у природі речей, яка виступає у ролі ідейного наративу. Таке припущення дозволяє висловити гіпотезу про зародження авангардної течії в мистецтві на основі соціального досвіду митця та його рефлексії на трансгресивні, економічні, політичні, культурні зміни в суспільстві.

Встановлено, що певний період авангардна революційність в мистецтві та революційність політична першої чверті ХХ століття були поєднані у єдиному пориві впливу на суспільство. Мистецтво авангарду на певний час стало частиною революційного процесу. Денаціональність була привабливою стороною для більшовистської влади і сприяла політичній ангажованості авангарду в якості інструментарію у політичній індокринації радянського суспільства.

З'ясовано, що українська парадигма авангарду позначена територіальною ознакою та приналежністю митців і їх пошуком нового в ейдетиці народного самовираження. Під впливом суспільно-політичних процесів українського державотворення, виключно територіальна ознака авангарду трансформувалася у національне культурне надбання, як частка українського мистецтва. Український авангард постав із забуття та органічно увійшов до національного художнього простору.

Доведено, що попри заборону згадки про художній авангард у часі панування радянської влади його досягнення використані українськими митцями у нових напрямках художньої творчості. В українському мистецтвознавстві розпочато дискусію щодо розвитку традицій авангардного мистецтва в неофіційному мистецтві, нонконформізмі, андеграунді, а особливо у абстрактному живописі, що засвідчує актуальність дослідження мистецтва авангарду.

Виявлена наявність в історіографії активного наукового дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології та її впливу на теорію мистецтвознавства і практику мистецтва. Робиться висновок про те, що антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси. Антропологічний вимір мистецтва полягає в осмисленні естетичного відображення потреби людини та людської діяльності на основі канону краси та втіленні цієї потреби засобами художньої виразності.

У відповідності до поставленої мети дисертаційного дослідження обрано комплекс дослідницьких методик сучасного мистецтвознавства, що базуються на антропологічному підході до аналізу мистецьких явищ. На основі трансдисциплінарності застосовано загальнонаукові методи аналізу і синтезу, принцип історизму, наукової достовірності та академічної доброчесності.

Антропологічний підхід обумовив застосування методів евристичного та герменевтичного пізнання у поєднанні із бібліографічним, історіографічним і іконографічним методом, методом мистецтвознавчого, образно-стилістичного аналізу, історико-хронологічного методу, а також методу критичного аналізу наявної мистецтвознавчої літератури та наукових доробок дослідників. Методологія антропного підходу до вивчення культурних явищ та мистецьких процесів дозволила отримати власні наукові результати, які корелюються із вагомими досягненнями національної мистецтвознавчої школи.

Досліджено генезу мистецтва авангарда у історіографічному вимірі. Історіографічне дослідження мистецтвознавчого дискурсу авангардного мистецтва засвідчило наявність достатньої кількості наукової літератури, яка розглядає та характеризує генезу авангарду і його розвиток. Історіографія авангардного мистецтва відображає історію зародження цього мистецького явища та його становлення у конкретних історико-культурних умовах. В українському академічному дискурсі проблема внеску вітчизняних митців до розвитку авангарду розпочинає бути актуальною з набуттям державної незалежності. Державотворчий процес стимулював відродження культуротворчих процесів та появу наукового інтересу до авангарду. У працях вчених вивчено проблему конвенціонального та авторського, філософсько-естетичні основи українського авангарду, його художньо-стильові особливості, творчий та теоретичний спадок митців. Українські мистецтвознавці в академічному дискурсі проблему етнічності авангарду розпочали студіювати у період набуття державної незалежності. Констатується, що державотворчий процес та процес розвитку художньої культури взаємопов'язані, що обумовило

відродження наукового і творчого інтересу до авангарду. Встановлено, що в українській науці розпочато комплексне дослідження розвитку феномену мистецтва авангарду.

На основі вивчення мистецтвознавчих, історичних, культурологічних джерельних матеріалів розкрито передумови зародження авангардного мистецтва, до яких належать історичні традиції образотворення та їх інтерпретація загальним контентом розвитку мистецтва у його інноваційному контексті. Визначення нових способів розуміння авангардного мистецтва, вивчення семантики творів, розкриття генези авангардних форм вираження мистецького задуму на основі досягнутих теоретичних знань сприятиме виробленню нового знання та розвитку науки.

Ключові слова: авангард, мистецтво, художня творчість, авангардне мистецтво, перша третина XX століття, початок XX століття, художня культура, антропологія мистецтва, історико-культурні умови, мистецтвознавчий дискурс, академічний дискурс, зародження, становлення.

SUMMARY

Lymar G.M. Anthropology of Ukrainian avant-garde art in the first third of the 20th century). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 "Fine art, decorative art, restoration". - National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation presents the results of a comprehensive study of the historical process of anthropology of avant-garde art in Ukraine and its development in the first third of the 20th century. It was determined that avant-garde art demonstrates the anthropological essence of the search for new expressiveness and imagery in the

conditions of the transformation of modern art and culture, the transgression of social values, the breakdown of economic relations under the influence of scientific achievements. The object of the research is the European artistic avant-garde paradigm, which gives rise to the subject of scientific interest in the study of the synergy of the Ukrainian avant-garde, as a phenomenon that emerged as a result of interaction with Western European, Russian, Polish, Jewish and Ukrainian art and its influence was dominant in the first quarter of the 20th century.

It is proved that the study of the Ukrainian aspects of the European avant-garde movement of the first third of the 20th century became possible with a fundamental reassessment of values at the end of the 20th century. During this period, the term "Ukrainian avant-garde" appeared in Western European art history discourse. The emergence of such a term in Ukraine during the Soviet period was impossible, because creativity was viewed through the prism of socialist realism. However, art researchers were aware of the national aspects of the avant-garde.

It has been established that scientific interest in the comprehensive study of anthropological, philosophical-aesthetic, artistic, and cultural foundations of national avant-garde art appears during the formation of the new Ukrainian statehood. The Ukrainian avant-garde was studied in detail by art historians, cultural experts, art historians, philosophers, and museologists. The founders of the artistic avant-garde O. Bogomazov, K. Malevich, V. Kandinsky, O. Ekster, D. Burlyuk, O. Arkhipenko, M. Gershenfeld provided an original interpretation of the nature of artistic creation and the role of the artist in it.

However, the problem of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century remains one of the least researched and, at the same time, particularly important in domestic art history. The identification and justification of the uniqueness of Ukrainian avant-garde art belongs to Western researchers, in particular V. Markade and O. Nakov from France. Art critic D. Horbachov actively promotes the idea of Ukrainian in the vanguard, researching the worldview principles and creative heritage of Ukrainian artists. He rightly emphasizes their significant

contribution to the development of the world avant-garde. In the thorough works of N. Aseeva, I. Dychenko, A. Nimenka, B. Pevny, D. Stepovyk, and O. Fedoruk, the avant-garde of Ukraine is characterized as innovative and revolutionary art, and its creative potential is highly appreciated. Academician O. Fedoruk considers the Ukrainian avant-garde as an inseparable whole of the European artistic phenomenon, marked by certain national distinctions and peculiarities. The analysis of artistic and aesthetic theories of avant-garde art was carried out by J. Huizinga, P. Bürger, R. Estivals, H. Ortega-i-Gasset, R. Poggio, A. Bychko, L. Levchuk, V. Lychkovakh, S. Pavlychko, N. Kanishina, O. Shkokina. Their works highlight the changes in human worldview that led to the emergence of avant-garde artistic and figurative language. Researches the basic principles of avant-garde aesthetics in the futurism of A. Biel. The anthropological code of Ukrainian culture and art in the civilizational dimension is considered in thorough works by L. Buryak, O. Rafalskyi, Ya. Kalakura, V. Kotsura, M. Yuriy, V. Karpov, and N. Syrotynska. O. Noga, O. Tarasenko, I. Kodlubai, T. Devdyuk, B. Savytskyi, Ya. Bobosh, V. Gabelko, B. Lobanovskyi addressed the problem of the national in avant-garde painting and the work of avant-garde artists. The issue of national and European trends in the art of modernism, modernism, and the avant-garde was raised in the scientific investigations and articles of Ukrainian scientists, in particular T. Kara-Vasilyeva, I. Dychenko, T. Yemelyanova, N. Kanishina, O. Kashuba-Volvach, T. Pavlova, O. Petrova, H. Sklyarenko, V. Susak. In general, the scientists noted that the national and European context acts as a whole and is a condition for the formation of the theoretical foundations of art and the creativity of artists. Art critic M. Yur reasonably points out that the origins of the Ukrainian avant-garde are connected with Ukrainian folk art.

It was revealed that despite the deep scientific interest in studying the problem of the birth and existence of the Ukrainian avant-garde, there is a need for a combination of philosophical, cultural and art studies approaches and the formation of a single cultural and artistic field of knowledge about the outstanding phenomenon of the national artistic culture of the 20th century.

The conceptual-categorical apparatus of the dissertation research is analyzed, the author's approach to choosing a strategy for studying a subject of scientific interest is proposed, based on the anthropological principle, by which we understand the study of an artistic phenomenon in the context of the development of man and society in specific historical conditions. The anthropological approach brought man to the forefront of scientific discourse as the main protagonist of historical progress. Knowledge of a person, his essence belongs to the category of dominant in philosophy and with general in humanities and art history. Extrapolating this model to the artist, it is emphasized that the artist's personality is formed on the basis of social experience and his imagination about the place of man in the nature of things, which acts as an ideological narrative. Such an assumption allows us to hypothesize the emergence of an avant-garde trend in art based on the artist's social experience and his reflection on transgressive, economic, political, and cultural changes in society.

It has been established that for a certain period avant-garde revolutionism in art and political revolutionism of the first quarter of the 20th century were combined in a single surge of influence on society. Avant-garde art for a certain time became part of the revolutionary process. De-nationality was an attractive feature for the Bolshevik authorities and contributed to the political engagement of the avant-garde as a tool in the political indoctrination of Soviet society.

It has been found that the Ukrainian paradigm of the avant-garde is marked by the territorial identity and affiliation of the artists and their search for a new eidetic folk self-expression. Under the influence of the socio-political processes of Ukrainian state formation, the exclusively territorial feature of the avant-garde was transformed into a national cultural heritage, as a part of Ukrainian art. The Ukrainian avant-garde emerged from oblivion and organically entered the national artistic space.

It has been proven that despite the ban on the mention of the artistic avant-garde during the reign of Soviet power, its achievements were used by Ukrainian artists in new directions of artistic creativity. In Ukrainian art studies, a discussion

has begun regarding the development of avant-garde art traditions in unofficial art, nonconformism, underground, and especially in abstract painting, which proves the relevance of avant-garde art research.

The presence of an active scientific discourse in the historiography regarding the place and role of art in anthropology and its influence on the theory of art history and the practice of art is revealed. It is concluded that the anthropology of art appears as the theoretical basis of artistic practices, considers the artist as a socially significant phenomenon that produces internal reflection on social processes. The anthropological dimension of art consists in understanding the aesthetic reflection of human needs and human activity based on the canon of beauty and the embodiment of this need by means of artistic expressiveness.

In accordance with the set goal of the dissertation research, a set of research methods of modern art history based on an anthropological approach to the analysis of artistic phenomena was chosen. On the basis of transdisciplinarity, general scientific methods of analysis and synthesis, the principle of historicism, scientific credibility and academic integrity are applied.

The anthropological approach determined the use of heuristic and hermeneutic methods of cognition in combination with bibliographic, historiographic and iconographic methods, the method of art history, figurative and stylistic analysis, the historical and chronological method, as well as the method of critical analysis of the existing art history literature and scientific achievements of researchers. The methodology of the anthropic approach to the study of cultural phenomena and artistic processes allowed us to obtain our own scientific results, which are correlated with the significant achievements of the national art school.

The genesis of the art of the avant-garde in the historiographic dimension has been studied. The historiographical study of the artistic discourse of avant-garde art proved the existence of a sufficient amount of scientific literature that examines and characterizes the genesis of the avant-garde and its development. The historiography of avant-garde art reflects the history of the birth of this artistic phenomenon and its

formation in specific historical and cultural conditions. In the Ukrainian academic discourse, the problem of the contribution of domestic artists to the development of the avant-garde begins to be relevant with the acquisition of state independence. The state-building process stimulated the revival of cultural processes and the emergence of scientific interest in the avant-garde. In the works of scientists, the problem of conventional and author's, philosophical and aesthetic foundations of the Ukrainian avant-garde, its artistic and stylistic features, creative and theoretical heritage of artists are studied. Ukrainian art critics began to study the issue of the ethnicity of the avant-garde in the academic discourse during the period of gaining state independence. It is noted that the state-building process and the process of artistic culture development are interconnected, which led to the revival of scientific and creative interest in the avant-garde. It has been established that a comprehensive study of the development of the phenomenon of avant-garde art has been initiated in Ukrainian science.

Based on the study of art historical, cultural, and cultural source materials, the prerequisites for the emergence of avant-garde art are revealed, which include the historical traditions of image creation and their interpretation by the general content of the development of art in its innovative context. Defining new ways of understanding avant-garde art, studying the semantics of works, revealing the genesis of avant-garde forms of artistic expression about the idea based on the achieved theoretical knowledge will contribute to the production of new knowledge and the development of science.

Key words: avant-garde, art, artistic creativity, avant-garde art, the first third of the 20th century, the beginning of the 20th century, artistic culture, anthropology of art, historical and cultural conditions, art history discourse, academic discourse, emergence, formation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Лимар Г. М. Антропологія українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 45-50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221437>
2. Лимар Г. М. Українська парадигма мистецтва авангарду в художній творчості. *Мистецтвознавство України*, 2021. № 21. С. 43-51. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254671>
3. Лимар Г. М. Український авангард у контексті теорії Петера Бюргера. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2023. № 4. С. 118-126. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16>
4. A. Lyamar (2021). Ukrainian Avant-Garde in the Arts-Scientific Discourse. Frankfurt. ТК Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 6(50). P.67-90. DOI: [https://doi.org/10.26886/2520-7474.6\(50\)2021.5](https://doi.org/10.26886/2520-7474.6(50)2021.5).
5. Лимар Г.М., Бондик О.В., Карпов В.В., Наумов О.Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність: альманах*, 2020. № 1. С. 110-117. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221352>
6. Лимар Г. М., Карпов В. В. Герменевтична модель витоків українського авангардного художнього мистецтва. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2022. № 1. С. 28-39. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.4>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Лимар Г. М. Антропологічний феномен авангарду. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали*

міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 203.

2. Лимар Г.М. Антропологічні витоки авангарду. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей*: матеріали науково-практичної конференції, (24-25 жовтня 2019 р.) Київ: НАКККиМ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. С. 162-165.

3. Лимар Г.М. Український авангард у мистецтвознавчому дискурсі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали V Міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 листопада 2021 р. М-во культ України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 87-89.

4. Лимар Г.М. Формування україноцентричної концепції авангарду. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, 2 листопада 2023 р. М-во культ України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2023. С. 19-20.

5. Лимар Г.М. Авангард як самокритика мистецтва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукраїнської науково практичної конференції, 9 листопада 2023 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2023. С. 203-204.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	17
РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія українського художнього авангарду	24
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження	36
Висновок до розділу I	56
Список використаних джерел та літератури до Розділу I	57
РОЗДІЛ II. ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО ХУДОЖНЬОГО МИСТЕЦТВА	
2.1. Трансгресія суспільного значення мистецтва та зародження авангарду	72
2.2. Герменевтика україноцентричної концепції авангарду	92
2.3. Генеза українського авангарду в науковому дискурсі	103
Висновок до Розділу II	118
Список використаних джерел та літератури до Розділу II	120
РОЗДІЛ III. АНТРОПОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ	
3.1. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій	128
3.2. Антропологія українського авангардного мистецтва	141
3.3. Аксиологічна модель українського авангарду	149
Висновок до Розділу III	177
Список використаних джерел та літератури до Розділу III	178

ВИСНОВКИ	185
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	193
ДОДАТКИ	
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації	213
Додаток Б. Ілюстрації	215

ВСТУП

Актуальність теми. За культурними сенсами авангард носить космополітичний, глобальний характер. Дослідження генези мистецтва авангарду в історіографічному вимірі засвідчує важливість для українського мистецтвознавчого дискурсу студіювання цієї теми. В українському академічному дискурсі проблема внеску вітчизняних митців у розвиток авангарду розпочинає бути актуальною з набуттям державної незалежності.

Герменевтична модель формування витоків українського авангардного живописного мистецтва базується на аналізі положень теорії авангарду Петера Бюргера, теоретиків мистецтва Хосе Ортеги-і-Гассета, Вальтера Бен'яміна. Стверджується, що поява авангарду є творчою рефлексією на зміни в економічних підсистемах суспільства та явищем самокритики мистецтва, проекцією історичного поступу мистецтва крізь розвиток суспільства.

В основі появи авангарду лежить спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції, що дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як наративну схему у якій не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. У процесі розвитку авангарду відбувається зміна інституціональної сутності мистецтва, а протиріччя між традиційними способами художнього відображення та новими художніми засобами образного творення складають основу його естетики. Авангард постає як нова естетична категорія на тлі історичних подій розвитку людства, як інструмент вироблення нового естетичного коду.

Український художній авангард сформувався на основі синтезу передових ідей європейської естетики з елементами національної культури. Естетичні концепції європейських авангардних течій послуговували творчою основою авангардних течій українського мистецтва до яких належать кубофутуризм, супрематизм, кубізм у скульптурі. Авангард виступає

складовою частиною відносин у дихотомії мистецтво та суспільство, як суспільне явище в духовній сфері, яке відповідає логіці розвитку суспільства.

В українському мистецтвознавстві мистецтво авангарду переважно вивчали в хронотопі історичного розвитку художньої творчості. Вироблення та апробація нових підходів і методів дослідження авангардного художнього мистецтва, вивчення значення його в часопросторі художньої культури, розкриття філософсько-естетичних основ авангарду в художній творчості на основі досягнутих теоретичних знань є актуальним для вироблення нового знання та розвитку науки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (засідання вченої ради від 26 вересня 2017 р., протокол № 2). Дослідження є частиною комплексної теми «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер: 0118U001513) у межах якої здобувачем вивчалися процеси розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття.

Формулювання наукового завдання дослідження. Розкрити особливості зародження та становлення авангардного мистецтва в Україні кінця XIX століття та першої чверті XX століття на основі антропологічного підходу, виявити та обґрунтувати теоретико-методологічні основи трансгресивності художнього процесу, охарактеризувати художньо-стилістичні тенденції й інтерпретувати семантику іконографії творів авангардного мистецтва.

Мета і завдання дослідження. *Метою дослідження* є комплексний аналіз в історичній ретроспективі генези мистецтва авангарду в українській художній культурі, визначення основних етапів його становлення, філософсько-естетичного значення та художньо-стилістичних особливостей семантики творів задля наукової інтерпретації авангарду як мистецького явища.

Відповідно до мети дисертації визначено й розв'язано низку взаємопов'язаних наукових *завдань*:

- з'ясувати рівень науково-теоретичної розробки теми в історіографії, окреслити методологію дослідження;
- визначити роль і місце авангарду у хронотопі українського мистецтва;
- дослідити чинники формування авангардного мистецтва, визначити філософсько-естетичні та художньо-стилістичні особливості;
- розкрити становлення українського авангарду у контексті антропного підходу;
- виявити закономірності й особливості розвитку художнього авангарду в Україні;
- на підставі узагальнення історичного досвіду обґрунтувати наукові висновки й дати практичні рекомендації.

Об'єктом дослідження є феномен українського художнього авангарду кінця XIX століття – першої чверті XX століття.

Предмет дослідження – процеси зародження та становлення мистецтва українського авангарду у його розвитку.

Наукове завдання та мета дисертації визначили **хронологічні межі дослідження**, які охоплюють період зародження мистецтва авангарду та трансгресивний перехід до некласичних форм образотворчості, який починається наприкінці XIX століття (позначається як нижня межа) і завершується у першій чверті XX століття.

Теоретико-методологічні основи дослідження. Вибір методів вивчення культурних форм і процесів, пов'язаних із розвитком мистецтва українського авангарду обумовлений його інтердисциплінарним характером. На цій основі застосовано загальнонаукові методи аналізу і синтезу, засади наукової об'єктивності, принцип історизму, системності та комплексного вивчення проблеми, наукової достовірності та академічної доброчесності, методи джерелознавства й історіографії, іконології, мистецтвознавства, антропології.

Антропологічний підхід обумовив застосування методів евристичного та герменевтичного пізнання у поєднанні із бібліографічним та історіографічним, методу образно-стилістичного аналізу, історико-хронологічного методу, мистецтвознавчого аналізу, описового методу, методу критичного аналізу наявної мистецтвознавчої літератури та наукових доробок.

Актуальне наукове завдання вирішено завдяки аналітичному методу, що дав змогу здійснити комплексне дослідження процесу зародження та становлення розвитку авангардного мистецтва у визначений хронологічними межами дисертації періоду. Метод мистецтвознавчого аналізу дозволив виявити філософсько-естетичні та художньо-стильові особливості авангарду і інтерпретувати їх. За допомогою історико-хронологічного методу простежено історичні процеси послідовно та в тісному взаємозв'язку, встановлено закономірності, особливості й протиріччя. Критичний аналіз наукової літератури та джерел став основою логічного пізнання процесу розвитку мистецтва авангарду загалом і його особливостей зокрема.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в постановці та розробці актуальної теми, яка потребує всебічного й об'єктивного висвітлення в мистецтвознавстві. Проведене комплексне дисертаційне дослідження українського авангарду охоплює широке коло теоретичних аспектів. Унаслідок осмислення предмету дослідження процесу виникнення та генези мистецтва художнього авангарду, його особливостей, місця й значення в мистецтвознавстві отримано нові результати:

уперше:

–на основі трансдисциплінарності із застосуванням антропологічного підходу комплексно досліджено історіографію виникнення та становлення мистецтва художнього авангарду у визначених хронологічних межах;

–одержано нове цілісне знання про процеси трансгресії та суспільної автономності мистецтва, що передбачало залучення до наукового обігу

значного масиву творів та їх аналізу, переосмислення опублікованих джерел та наявної історичної, біографічної та мистецтвознавчої літератури;

– здійснено аналіз процесу художньо-стильового оформлення авангардного мистецтва, виявлено їх значення і особливості;

– встановлено й обґрунтовано наукову періодизацію процесу виникнення та становлення мистецтва авангарду, яка визначається кінцем XIX століття та першою третиною XX століття;

– відтворено об'єктивну картину процесу філософсько-естетичної парадигми українського авангарду, проаналізовано та вивчено епістолярну спадщину українських митців авангарду.

Уточнено: розуміння процесу виникнення мистецтва художнього авангарду і його залежності від трансгресії загальних суспільних та мистецьких процесів, важливості його феномену у творчому світосприйнятті розвитку людини й суспільства.

Набуло подальшого розвитку: критичний аналіз процесу розвитку мистецтва художнього авангарду в його нерозривному поєднанні із іншими видами мистецтва; методологічні засади досліджень.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дисертації можуть бути застосовані при розробці освітніх програм і робочих навчальних програм навчальних дисциплін у галузях знань 02 Культура і мистецтво, 03 Гуманітарні науки.

Науково-теоретичне значення одержаних результатів дослідження зумовлене тим, що введений до наукового обігу конкретний мистецтвознавчий та історичний матеріал, викладений у логічній послідовності його зміст, теоретичні положення та висновки можуть бути використані мистецтвознавцями, культурологами та істориками при проведенні наукових досліджень і підготовці фундаментальних праць з теорії та історії культури і мистецтва.

Обґрунтованість і достовірність наукових результатів і висновків базується на ретельно відібраному, класифікованому і систематизованому у відповідності до об'єкта та предмету дослідження комплексі різнотипних матеріалів. Достовірність результатів забезпечило комплексне використання системи наукових методів вивчення проблеми, широкої іконографії й історіографії, результатів аналітико-синтетичної обробки теоретичних матеріалів, наукових результатів роботи інших дослідників, музейних фондів, збірок і колекцій.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною кваліфікаційною науковою працею, у якій на основі інтердисциплінарного підходу до вивчення мистецьких процесів, комплексного аналізу великого історіографічного масиву та джерел з використанням теоретико-методологічних положень теорії мистецької антропології розроблено й викладено авторські підходи, ідеї, концепції та висновки щодо означеної проблематики. Теоретичні положення й висновки здобуто авторкою у результаті самостійних досліджень.

Апробація результатів дослідження. Зміст дисертації обговорено та схвалено на засіданні кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Основні результати дослідження представлено на наукових конференціях міжнародного та регіонального рівнів, науково-практичних семінарах та симпозіумах, зокрема, на міжнародній науковій конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (м. Київ, 6 червня 2019 р.), на всеукраїнських науково-практичних конференціях «Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей» (м. Київ, 28 – 29 жовтня 2021 р.), «Культура і мистецтво. Сучасний науковий вимір» (м. Київ, 4 – 5 листопада 2021 р.), на Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів (м. Київ, 2 листопада 2023 р.) та Всеукраїнській науково-практичній конференції (м. Київ, 9 листопада 2023 р.).

Публікації. Теоретичні узагальнення та фактичний матеріал, які містяться в дисертації, викладено в 6 статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях, включених до Переліку наукових фахових видань України (категорія Б) в галузі культури і мистецтва зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, з яких 1 стаття опублікована у виданні, що включене до міжнародної наукометричної бази, 5 праць апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (201 найменування) і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 238 сторінок, із них – 192 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія українського художнього авангарду

Історіографічне дослідження українського художнього авангарду засвідчило той факт, що в мистецтвознавстві відбувається формування контекстуального поля цього явища, а його незавершеність обумовлена об'єктивними обставинами історичного розвитку мистецтва, науки та суспільства. Мистецтвознавці Д. Горбачов, О. Федорук, М. Мудрак, А. Наков, Ж.-К. Маркаде, В. Васютинська-Маркаде, В. Личковах, М. Юр, О. Роготченко, Н. Канішина, Т. Чоп, О. Щокіна, А. Біла, Т. Філевська, Д. Скринник-Миська, В. Клименко, В. Вовкун, Е. Димшиць, В. Карпов, О. Голубець, О. Баршинова, О. Кашуба-Вольвач, О. Боримська та плеяда інших науковців у пошуках українських витоків потужного художнього явища, яким є авангард, кожен по своєму саме й наповнюють змістом його багатогранну форму.

І навіть можна сказати, що вчені результатами своїх досліджень, віднайденням нового у вже існуючому, поверненням до життя стертого або забутого роблять його українським так само, як це робили українські авангардисти своїми полотнами у буремні роки його творення. Український художній авангард утверджується текстами в історичній науці мистецтва, як всесвіт синергії ірраціонального та раціонального, як всесвіт вільної свідомості і вільної малярної форми і кольору, як всесвіт вільної людини.

Історіографію українського авангардного художнього мистецтва умовно можна поділи на три головних періоди. Перший період характеризується процесами зародження та становлення авангардних течій в Європі, запозиченням їх ідей та впровадженням у мистецьку практику в Україні. Тут зауважимо для коректності, що в цей історичний період Україна була частиною

Російської імперії. І це важливо, адже саме фактична приналежність українських територій до Росії, без врахування історичних аспектів їх приєднання, є фактором, який заперечує українське звучання авангарду. У цей період народжуються авангардні твори, створюються маніфести, проводяться виставки, пишуться статті, які нині є джерельною базою дисертаційного дослідження.

Другий період можна цілковито назвати радянським і він характеризується політичною ангажованістю та фактичним перетворенням авангардного мистецтва на засіб індоктринації. У цей період авангард в Україні зникає під впливом партійної політики Радянського уряду з уніфікації мистецтва до стилю псевдореалізму яким постав соціалістичний реалізм. Вчені у цей період не вивчали авангардні течії і авангард відійшов у небуття. Твори та митці зарубіжного авангарду досліджувалися у радянський період з позиції критики буржуазного мистецтва та класового підходу за яким пролетарське мистецтво як і культура вважалися рушійними силами прогресу. Не відкидаючи результати дослідження західного авангардного мистецтва вченими у період 1960-х – 1980-х років все ж зауважимо, що для студіювання є корисним тільки фактологічний матеріал, а критичні оцінки не мають значної наукової цінності і можуть бути використані для характеристики саме радянської мистецтвознавчої наукової школи, адже основний постулат авангарду – відмова від зображення реальності та заперечення традицій – критикується та заперечується [43].

Третій період започатковано у 1991 році із набуттям Україною державної незалежності, відмовою від принципу партійності в науці, культурі та мистецтві, вільним доступом до закритих у радянський період музейних та архівних фондів, рівністю художніх прийомів образотворчої мови. На поверхню виходять твори авангардистів та тексти вчених, що зберігали їх до часу. Налагоджуються зв'язки із західними мистецтвознавчими науковими школами, відбувається взаємний обмін результатами наукових студій.

Українські вчені, знаходячись під впливом нарративу російського мистецтва дізнаються про наявний у західноєвропейському мистецькому просторі поняття українського авангарду.

У цей період науковці активно взялися за вивчення творчості українських митців авангардистів [111], за організацію та проведення виставок творів авангардного мистецтва [1; 36; 39; 115], які супроводжувалися ґрунтовними каталогами, за підготовку і видання альбомів творів мистецтва авангарду [9; 80; 114; 116], вивчали художньо-стилістичні особливості творів та естетику футуризму, супрематизму, кубофутуризму, кубізму, кольоропису та інших течій.

Провідною темою наукового інтересу дослідників є проблема мистецтва авангарду в його національному та світовому значенні. Авангард досліджують Г. Вишеславський [18], В. Габелко [20], Д. Горбачов [26], О. Федорук [118], Б. Лобановський [67], М. Юр [129], Д. Попов [88], О. Петрова [84], М. Писанко [86]. Т. Кара-Васильєва дослідила стиль модерн в Україні [44].

Дослідники наголошують, що поняття «український авангард» у час першої чверті ХХ століття, відколи він і творився, не вживалося, а виникає цей термін у 1970-х роках на тлі розробленого у 1960-х роках поняття російського авангарду [75]. Осмислення феномену українського авангарду відбувалося вільно на Заході і потайки в Україні. На Заході А. Наків [2] звертає увагу на відмінність творчості авангардистів з Росії та з України, а вже Валентина Васютинська-Маркаде у тексті статті про Василя Єрмилова і вводить до наукового обігу термін «український авангард» розглядаючи його творчість в контексті української культури [27].

В Україні у ці ж роки авангард також був у полі уваги науковців, митців та колекціонерів, які не оприлюднювали результати своєї евристики. В українському мистецтвознавстві осмислення феномену авангарду розпочинає мистецтвознавець Д. Горбачов [24]. Завдяки його подвижництву поняття українського в авангарді набуває предметності і у подальшому формувалося на

основі збережених у музеях та приватних колах творів авангардистів, що своїм виглядом передавали дух буремності епохи, на основі епістолярної творчості і їх поглядів на мистецтво та на основі приналежності до української культурної традиції за походженням, вихованням і свідомістю [25].

Щодо української ідентичності авангарду основоположним для дисертаційного дослідження є зауваження про те, що в Україні із 1914 року відбувалися важливі історичні події – Перша світова війна, одразу за нею 1917 року відродження української державності у формі Української Народної Республіки, Визвольні змагання за незалежність. Національно-визвольна боротьба сприяла розвитку національного самовизначення та ідентичності і це об'єктивно впливало на свідомість митців. У 1917 році утворюється Українська академія мистецтв, що позитивно вплинуло на розвиток національної мистецької школи. Тут підкреслимо одночасний вплив національного характеру на обидві мистецькі течії: і на класичну, і на модерну, у тому числі і авангард. Особливість українського авангарду виявляється у тому, що він поєднує нашарування культур історичних народів із європейською та на основі цього синтезу виробляє власний творчий продукт [116].

Виникнення та розвиток авангарду першої третини ХХ століття досліджують Г. Крюкова, О. Крюк О., Д. Мостовщикова [53]. Авторами наведено періодизацію та географічну карту поширення напрямку. Розглянуто творчість представників українського авангарду. Зокрема, на конкретних прикладах робіт продемонстровано якими мистецькими прийомами користувались художники. З'ясовано, що саме повернення до історичного минулого України, селянського мистецтва та примітивізму, слугувало основою до подальшого розвитку авангардизму.

Витоки авангарду виходять з прогресивних ідей мислителів та теоретичних положень філософських течій початку ХХ століття. Теоретичне обґрунтування теорії авангарду провів П. Бюргер [16]. Його осмислення авангарду базується на філософських роздумах Адорно, В. Беняміна [6], Г.

Маркузе [76]. Ідейну основу теорії авангарду складають твори Х. Борхеса [12], Х.-Г. Гадамера [21], Ніцше [78; 69], Й. Хьойзенги [119], Х. Ортеги-і-Гассета [120], К. Юнга [128]. До ідейного становлення мистецтва художнього авангарду долучилися і українські митці та теоретики. До їх числа відноситься маніфести О. Богомазова [8], Д. Бурлюка [14], М. Гершенфельда [22], В. Издебського [37], В. Кандинського [41; 42], Б. Лівшиця [66], К. Малевича [71-74], М. Матюшина [77], В. Пальмова [83], В. Рожицина [92], Л. Лисицького [127; 148].

Герменевтика авангарду представлена роботами українських вчених, які послідовно і різноманітно вивчали та розв'язували складні наукові завдання відтворення і пояснення процесу становлення та розвитку авангардного мистецтва. Зокрема, Галина Скляренко представляє результати наукового студіювання творчості Анатолія Петрицького та досліджує етапи розвитку авангарду і його поширення в Україні [99]. Проаналізувавши творчість А. Петрицького у взаємозв'язку з особливостями художнього життя в конкретній суспільно-культурній ситуації дослідниця доходить висновку, що його творчість розвивалася у широкому діапазоні від модернізму, авангарду до традиціоналізму [98].

Складним науковим завданням для дослідників є визначення понять модернізм та авангард і їх співвідношення. Проблему етномистецької традиції в модерні і авангарді дослідив М. Станкевич [105]. Д. Скринник-Миська встановила, що у мистецтвознавчому дискурсі їх трактування має контроверсійний характер та інтерпретується від протиставлення до ототожнення [100]. Така контроверсійність не є винятком тільки для названих мистецьких течій, а є загальною проблемою українського мистецтвознавства. Олексій Роготченко зазначає, що сприйняття образотворчого мистецтва від 1920-х до 1980-х років викликає різні прочитання одних і тих самих подій і фактів [90; 91]. Вирішення такої методологічної колізії дослідниця вбачає у запозиченні теоретичних підходів до авангарду і модернізму наявних в західному мистецтвознавстві та у проведенні кореляції концепцій українських

вчених. Вона продовжує методологічний дискурс у мистецтвознавстві з точки зору культурології [101], хоча О. Роготченко не розділяє мистецтвознавство і культурологію [91]. Проблеми художньої критики українського мистецтва першої третини ХХ століття досліджує М. Криволапов [51]. Порівняльний аналіз теорії композиції в академізмі та авангарді провела О. Карпенко [45]. Методологічним підґрунтям мистецтвознавчого аналізу простору художньої культури слугує теорія та методологія історії [10].

Н. Столярчук розкрила закономірності формування і розвитку авангардного мистецтва в Україні, еволюцію його художньо-естетичних засад, національну, естетичну, художню самобутність вітчизняних напрямів авангарду та місце і роль українського авангарду у європейській мистецькій революції ХХ ст. [107].

Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду, як явища у сфері гуманітарного знання. Для розв'язання поставленого наукового завдання дисертаційного дослідження обрано антропний принцип, який дозволяє дослідити та розкрити роль і значення митця у процесі художньої творчості, його рецепцію на суспільно-культурні та політичні події, соціальне становище людини в суспільстві. Людина у філософії художнього класичного авангарду постає в різних та суперечливих іпостасях. Еклектичне уявлення художників-теоретиків авангарду про сутність і призначення людини являє собою "всеосяжний гуманістичний образ" вважає Олена Щокіна [123]. Вона докладно вивчає проблему інтуїції та іронії в теоріях adeptів авангарду [124], а також людину у просторі міста у поглядах О. Богомазова, В. Кандинського, М. Гершенфельда [125].

Новий підхід до вивчення живопису пропонує М. Юр [131]. Він ґрунтується на теоретичних засадах категорії «художнього простору», експерименту, модифікації художньої мови, механізмах транзитивності у набутті нових художніх якостей творів, виразу трансцендентних цінностей.

Антропологічне дослідження авангарду, як і мистецтва загалом, носить міждисциплінарний характер і має дихотомічне значення людина і мистецтво, як і людина і наука, людина і техніка та інші порівняльні виміри міри людського як критерію оцінки [3; 87; 95]. Багатовекторність творчої евристики [30] людини обумовлює багатовимірність класифікацій і оцінок сучасного мистецтва [56].

Теоретичною основою антропології мистецтва постали роботи українських та зарубіжних авторів [11; 55; 133-147; 153-159]. В Україні оприлюднено знакову працю колективу вчених під керівництвом О. Рафальського за участі Я. Калакури, В. Коцура, М. Юрія присвячену антропологічному коду української культури і цивілізації [4; 5]. З'ясовуючи сутність антропологічного коду української культури у цивілізаційному вимірі автори трактують людину як "тотальну" цілісність, в якій біологічне та соціальне, тілесне й духовне, типове і неповторне взаємопов'язані та взаємообумовлені [4, 29]. На їх думку антропологічний код виступає домінантним маркером еволюції людини, культури, цивілізації.

Інтерпретуючи антропологічний код як «тяглість прихованої або закодованої сутності людини», автори зізнаються, що в наведеному визначенні увага акцентується саме на «втаємниченій сукупності матеріальних та духовних образів» [15, 212]. Антропний підхід доводить справедливості тези про український авангард, як ментальну особливість національної художньої культури [57]. Український авангард виступає відповідно до антропного підходу як мистецький код національної культури і як культууроутворююча модель світовідчуття.

Антропний підхід до мистецтва прослідковуємо в роботі Федора Шміта оприлюдненої у Харкові у березні 1919 року і перевиданою у 2023 році у Києві [122]. Автор вважав, що програма будь-якого наукового дослідження мистецтва окрім іншого має мати питання вивчення стимулів художньої творчості,

психології художника та глядача на тлі вивчення формальних ознак мистецтва, його соціології та еволюції [122, 48].

Оксана Пушункова торкається проблеми візуальної антропології як мови розуміння складного й поліфонічного світу. Вона визначає предметним полем візуальної антропології зміни соціокультурних світів та способів їх візуалізації та виявлення умов істинності людського досвіду, його цілісності й повноти, а також “онтологічного підключення” людини до традиції [89, 304]. Розвиток візуального мистецтва в історичній ретроспективі від авангарду дослідив В. Сидоренко [96].

З теорією антропології мистецтва тісно пов’язана сучасна українська теорія нейроарту, яка виникла на тлі досягнень західної наукової течії нейромистецтва та нейроартісторії [46-48; 97; 149-152]. Авангард з точки зору нейроарту – це спосіб зміни художнього вираження шляхом формування нових ідей, сенсів, цілей мистецтва пов’язаного із внутрішнім висловлюванням людини. Авангард перетворює об’єктивну історію на внутрішній світ та формує нову модель мислення, яка перетворює світ мистецтва посередництвом утворення нових форм художнього відображення.

Для антропології авангарду важливою є проблема деструктивності людини, що, як зазначає О. Щокіна, полягає у протиріччі підпорядкування людини законам суспільства та прагненням людини до необмеженої свободи [123]. О. Щокіна надає філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в текстах митців українського авангарду і резюмує, що авангард, по суті, є певним породженням і, разом з тим, наслідком деструкції, яка розглядається авангардистами як необхідний крок до безмежної свободи особистості [126].

У західноєвропейському мистецтвознавчому дискурсі щодо антропного підходу до мистецтва виокремлюються дослідження А. Гелла [156], Ф. Дескола, Р. Сансі Рока [154; 155], А. Шнайдера [133; 138; 141; 145], К. Райта, Г. Бакке і М. Петерсон [136; 142], А. Лайн [135] та багатьох інших, які активно досліджують взаємовпливи антропології та мистецтва. Західноєвропейські

вчені вважають діалог між мистецтвом та антропологією суперечливим та інтенсивним, який розкривається через всебічне дослідження взаємності двох предметів через практику, теорію, етнографію та політику.

Авторський погляд на шляхи розвитку українського мистецтва ХХ століття на основі комплексного аналізу наукових досліджень висловлює О. Голубець [23]. Автор наголошує, що власний оригінальний шлях, яким прямували українські митці до новітніх мистецьких форм активно сприяли розширенню загальних меж авангарду. Вчений В. Личковах присвятив свою працю малодослідженій проблематиці співвідношення українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві першої третини ХХ століття [59-63; 65]. У його роботі аналізується естетосфера авангардизму в її теоретичних і художньо-образних вимірах, як у спільноєвропейських так і національно особливих парадигмах.

Однією із найбільш досліджених течій авангарду є футуризм. Його досліджували і у період розквіту [68; 33], його досліджують і нині [121]. Історичні та світоглядні передумови виникнення футуризму, етапи його становлення та розвитку, основні засади та напрями дослідила А. Біла [7]. Особлива увага приділена українському аспекту футуризму, як загальноєвропейського мистецького явища. Екстерівський варіант кубофутуризму дослідила Н. Столярчук [108], а О. Кашуба-Вольвач стилістичні особливості кутофутуризму О. Богомазова [49; 50].

Значну увагу дослідники приділяють мистецькому напрямі пов'язаному із ім'ям М. Бойчука. Паризький період його творчості дослідив В. Сусак [109]. У мистецькому просторі України з'явилося нове явище – проведення виставки і на основі її матеріалів публікується ґрунтовна наукова монографія. До числа таких відноситься колективна монографія «Бойчукізм. Проект «великого стилю». Видання містить матеріали, зібрані під час підготовки однойменної виставки, яка відбулась у виставковому просторі «Мистецького арсеналу» у грудні 2017 – січні 2018 року. Власне, публікація такої монографії відображає

стан наукової розробки тематики бойчукізму в контексті мистецтвознавчих, історичних та культурологічних студій. На відміну від авангарду бойчукісти вдавалися до синтезу мистецької спадщини та нової художньої форми. Їх модерне мистецтво обернене до минулого сповнене нового звучання [13].

Ім'я Дмитра Горбачова є вагомим у дослідженні авангарду упродовж двох означених періодів його розвитку. Він присвятив своє життя та працю відродженню з забуття українського аспекту авангарду. На його праці і життєвий досвід опираються мистецтвознавці, куратори виставок, музейні працівники та науковці. Його багатолітня дружба із Жан-Клодом Маркаде [35; 58] у царині відродження українського авангарду стане предметом окремого наукового дослідження. Опісля численних публікацій Дмитро Горбачов представляє у 2017 році видання у якому всебічно репрезентовано розвиток авангардного мистецтва в Україні [27]. У виданні охоплено усі напрями авангардистського руху від загальноєвропейських до суто національних – від народного футуризму селянки Собачко до супрематизму мистецьких осередків сіл Вербівка та Скопці. Також представлено понад 300 творів українських майстрів В. Єрмилова, О. Богомазова, В. І. Д. Бурлюків, К. Малевича, О. Архипенка, О. Екстер, В. Меллера, В. Пальмова, М. Синякової, А. Петрицького та багатьох інших. У виданні подано тексти українських художників авангардистів.

У цьому ж 2017 році у видавництві «Українські пропілеї» виходить друком ще одна, несподівана за назвою монографія Дмитра Горбачова у співавторстві із Оленою Соломарською «Шевченко – інтелектуал, естет, авангардист» [24].

Цілісна картина витоків і формування українського авангарду представлена в монографії Дмитра Горбачова, що її підготувало видавництво «ДУХ І ЛІТЕРА» у 2020 році. У цій монографії Дмитро Горбачов представляє результати багаторічної праці осмислення феномену українського авангарду, формування самого поняття українського авангарду [25]. Представлено

портрети відомих на весь світ українських митців авангардистів, яких автор вважає такими за походженням, вихованням, самосвідомістю та національними традиціями.

Важливим джерелом вивчення українського авангарду постає підготовлений Д. Горбачовим за участі С. Папети та О. Папети збірник маніфестів, публіцистики, бесід, спогадів і листів авангардистів [117].

Антологія української авангардної поезії доповнює мистецький простір і надає можливість найкраще зрозуміти епоху авангарду, зрозуміти художньо-образну мову через мову поезії. Добірка творів переконує у тому, що український авангард відбувся як цілком оригінальне й самодостатнє явище що є додатковим аргументом у мистецтвознавчому дискурсі [113]. С. Рябчук висвітлює такі загальні риси авангардної літератури, спільні для різних європейських авангардних течій, зокрема й українських, як деструктивність, заполітизованість, мистецька деіндивідуалізація, (псевдо)елітарність, агресія, а головне – іронія авангарду [54]. Інтуїції та іронії в авангарді як засобів пізнання висловлюється О. Щокіна [124].

Т. Чоп розглядає співвідношення традиції та новації в теоретичних та практичних розробках українського та італійського футуризму та р'ясовує місце «архаїзму», «віталізму», «оригінальності», «експерименту» в онтологічному та естетичному вимірах футуристичного дискурсу [121].

Важливим для утвердження українського контенту авангарду є видання збірки статей за редакцією Т. Філевської присвяченої київській сторінці біографії Казимира Малевича [39]. Як зазначається Т. Філевською, мета видання – це відкриття “українського” Малевича, пробудження інтересу до авангарду і включення українського авангарду до академічного дискурсу. Питання національно-культурної ідентичності, яке вирішується науковцями в авангарді є провідною темою культурологів [29].

Питанням зародження та становлення українського авангарду та розвитку мистецтва у першій третині ХХ століття присвятили свої дисертаційні праці В.

Вовкун [17], Я. Демиденко [28], Т. Ємельянова [34], Н. Канішина [43], Т. Павлова [82], Л. Савицька [93], О. Сосік [104], О. Тарасенко [110], С. Холодинська [112], М. Юр [130], Н. Янішевська [131]. Зокрема, В. Вовкун дослідив український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів 1910-х – початку 1930-х років. Я. Демиденко, характеризуючи український авангардизм здійснила всебічний аналіз його сутності, функціонального й естетично-ціннісного навантаження, виокремила його самобутність в контексті осмислення феномену авангардизму в цілому та його впливу на мистецькі явища сьогодення. Т. Ємельянова провела естетико-мистецтвознавчий аналіз абстракціонізму в контексті культуротворчих процесів ХХ століття. О. Тарасенко дослідив проблему національного стилю в живописі модерну та авангарду на прикладі творчості українських та російських митців кінця ХІХ – початку ХХ століття. М. Юр визначила закономірності розвитку українського живопису ХІХ — початку ХХІ століття в контексті концептуалізації дійсності митцями, встановила домінантні тенденції, за ознаками яких сформувала концептуальні моделі.

У дисертаційній роботі Н. Канішиної комплексно проаналізовано вітчизняний художній авангард на базі синтезу наявних у вітчизняній науковій літературі різнопланових, різноаспектних характеристик цього мистецтва. При цьому основна увага звертається на філософсько-естетичні витoki авангардистських концепцій, світоглядні, загальнокультурні та художні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття. Л. Савицька дослідила мистецтво України в контексті художнього життя 1890-1910 років. Взаємозв'язок традицій та інновацій у хронотопі української народної культури став предметом дисертаційного дослідження С. Садовенко [94]. Висвітлюючи творчість Вільгельма Котарбінського дослідник О. Сосік розкриває європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму. Н. Янішевська визначила особливості функціонування геометричного орнаменту в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910-1930 рр. С. Холодинська аналізуючи

становлення та розвиток футуризму обґрунтувала доцільність введення в широкий теоретичний ужиток формально-логічної структури «українська модель футуризму», змістовним визначенням якої є констатація єдиного часового виміру – «майбутнє».

Дослідження генези мистецтва авангарду в історіографічному вимірі засвідчило наявність достатньої кількості наукової літератури, яка дає змогу провести ґрунтовні дослідження з тих чи інших аспектів його розвитку. Історіографія авангардного мистецтва відображає історію зародження цього мистецького явища та його становлення в конкретних історико-культурних умовах. В українському академічному дискурсі проблема внеску вітчизняних митців у розвиток авангарду розпочинає бути актуальною з набуттям державної незалежності. Констатується, що державотворчий процес та процес розвитку художньої культури взаємопов'язані, що зумовило відродження наукового і творчого інтересу до авангарду. Встановлено, що в українській науці розпочато комплексне дослідження розвитку феномену мистецтва авангарду. У працях вчених вивчено проблему конвенціонального та авторського, філософсько-естетичні основи українського авангарду, його художньо-стильові особливості, творчий та теоретичний спадок митців, проблему етнічності авангарду. Джерельну базу дослідження представляють передусім твори митців, що їх зберігають Національний художній музей України та художні музеї обласних міст, приватні колекціонери, а також теоретичні праці провідників авангарду.

1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження

Сучасне наукове пізнання пов'язане з комплексним дослідженням складних взаємозв'язків процесу розвитку суспільства як матеріального так і духовного, соціального, культурного і природного характеру, пов'язаних із діяльністю людини і, що стосується мистецтва, в її результатах досягнених за конкретних історичних умов. Стратегія наукового студіювання

обумовлюється зібранням цілісних відомостей про предмет із врахуванням новітніх мистецтвознавчих досягнень та застосуванням комплексу методів та підходів. Науковий метод дозволяє розкрити закономірності складної структури художнього явища, пізнати усталені зв'язки та принципи взаємодії структурних елементів, досягнути його сутність, виробити власне обґрунтоване судження про мистецтво як складову соціокультурного розвитку суспільства.

Для досягнення визначеної мети дисертаційного дослідження і розв'язання поставлених завдань застосовано загальнометодологічні принципи історизму, об'єктивності, науковості та логічності, а також конкретно-методологічні принципи наукового пізнання, які відповідають сучасному мистецтвознавчому дискурсу. Конкретно-методологічні принципи обумовлені застосуванням підходів до вивчення історії художніх процесів [10]. Для визначення взаємовпливів розвитку суспільства та мистецтва, нації та держави використано антропологічний підхід, який також визначає рівень розвитку гуманітарного знання про взаємодію людини, суспільства та природи. Хронотопічний підхід використано у якості структурної схеми семіотичного аналізу українського авангарду у взаємодії із модернізмом та народною художньою культурою. Історико-культурний підхід застосовано у пошуку витоків українського авангарду та його форм у дихотомії традиції та інновації, дослідження та відтворення процесу формування і розвитку мистецької течії, її впливу на подальшу трансформацію мистецького простору. Регіональний підхід розкриває механізми взаємодії авангарду із українською народною художньою культурою.

Наукове студіювання процесу виникнення та становлення авангардного руху в Україні, поруч із загальнонауковими методами, базується на міждисциплінарності та антропологічному підході і розглядає предмет дисертаційного дослідження в системі взаємозв'язків розвитку художньої культури. Авангард виникає в європейській художній парадигмі наприкінці XIX століття і його прогресивний контекст сприймають в інших культурах, які

на початку XX століття ще не були ані ідейно, ані політично, чи економічно розділені. Цей загальний художній простір переривається внаслідок подій Першої світової війни та Жовтневого перевороту у Росії у 1917 році.

Авангард західноєвропейський, польський, російський, єврейський чи український це продукт загальноєвропейського художнього процесу з його національно-культурними особливостями. Можемо погодитися із твердженням академіка Михайла Криволапова про те, що “майже всі основні тенденції, що зародилися наприкінці XIX століття і розвивалися впродовж майже двадцяти років у XX столітті, в той чи інший спосіб проявилися і трансформувалися у відповідних мистецьких формах, залежно від духовного та морально-етичного стану суспільства...” [51]. Звідси походить, що власне український авангард базується на духовному та морально-етичному стані розвитку українського народу. Отже, дослідження авангарду як явища художньої культури українського народу має міждисциплінарний характер та зумовлює застосування загальнонаукових методів аналізу і синтезу, індукції та дедукції до історичного полотна картини розвитку художнього простору.

Українське мистецтвознавство відзначається працями у яких оприлюднено результати дослідження з історії мистецтва, що вимагає використання інструментарію історичного джерелознавства [38]. На такий аспект розвитку мистецтвознавства вказує Дарина Скринник-Миська, яка вважає, що такий стан “спричинений практично цілковитою відсутністю перекладів праць з теорії та методології західноєвропейських авторів” [101]. Використання теорії і методики джерелознавства в мистецтвознавчому дослідженні, а особливо авангарду з причини заборони його і навіть згадки у радянський період, на основі наукової методики опрацювання джерел, їх наукової критики, встановлення достовірності, виявлення інформації дозволяє реконструювати художній процес на тлі історичних подій і явищ та об’єктивно висвітлити динаміку його розвитку.

Методи опрацювання джерел та здобуття джерельної інформації,

джерелознавчої евристики використані автором при класифікації маніфестів, публіцистики, опублікованих бесід і спогадів та листів авангардистів, при роботі з масовими та електронними джерелами. У мистецтвознавстві історичні джерела – це твори самих художників, митців, у яких вони розмірковують в образній формі про мистецтво. Це також і рефлексія на їх твори та власне, наукове узагальнення та погляд на художню творчість митців вченими. На основі дослідження і критики, а також синтезу джерельної інформації зроблені обґрунтовані та достовірні висновки про виникнення та розвиток авангардного руху в Україні у першій третині ХХ століття.

Підкреслимо, що запозичення наукового інструментарію інших наук збагачує українське мистецтвознавство та сприяє його динамічному розвитку. З часу здобуття державної незалежності збагатилися усі сегменти мистецтвознавства, як теоретичні, методологічні так і практичні, що виникли під впливом інформаційних та комп'ютерних технологій.

Погоджуючись із думкою Д. Скринник-Миська висловимо власну думку про те, що все ж це зумовлено пострадянським переходом від теорії пролетарської культури і мистецтва до методології західної школи мистецтвознавчої науки. І слід зауважити, що основою наукового концепту західної школи є антропологічний підхід до вивчення явищ мистецтва [11]. У західноєвропейському мистецтвознавчому дискурсі щодо антропного підходу до мистецтва виокремлюються дослідження вже згаданих в історіографії дисертаційного дослідження А. Гелла, Ф. Дескола, Р. Сансі Рока, А. Шнайдера, К. Райта, Г. Бакке, М. Петерсон, А. Лайн та багатьох інших, які активно досліджують взаємовпливи антропології та мистецтва.

Антропологічне дослідження авангарду, як і мистецтва загалом, носить міждисциплінарний характер і має дихотомічне значення – людина і мистецтво, як і людина і наука, людина і техніка й інші порівняльні виміри міри людського як критерію оцінки [3]. Простота дихотомічного поділу не позбавляє багатовимірності класифікацій і оцінок сучасного мистецтва, як результату

багатовекторності творчого пошуку самої людини, самоаналізу митця. Антропний підхід вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті.

У кваліфікаційній науковій праці застосовано антропологічний підхід до вивчення предмету дослідження. Він обумовив напрями наукового студювання: у соціокультурній сфері, у економічній сфері, у науці і мистецтві. Антропологічний підхід в українській гуманітаристиці має ясно окреслений людиноцентричний характер. Антропологічний підхід у центр уваги наукового дискурсу поставив людину як рушійну силу і головну дійову особу історичного поступу, акцентуючи увагу на її «багатовекторності», суперечливому внутрішньому та не менш складному оточуючому світі, в якому вона перебуває.

Відомі вчені О. Рафальський, Я. Калакура, В. Коцур, М. Юрій, що досліджують проблеми цивілізаційного виміру української культури та ментальності, взаємодії людини й суспільства, культури і цивілізації запропонували концептуальну теорію антропологічного коду української культури й цивілізації від давньої історії України до сучасності.

Слід підкреслити важливість взаємозв'язку між антропологією та сучасним мистецтвом, яка давно визнана. Застосований метод історіографічного аналізу засвідчив наявність активного наукового дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології та її впливу на теорію мистецтвознавства і практику мистецтва. Антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси. Дискурс щодо сутності антропології мистецтва ведеться, як правило, серед науковців з Північної Америки, Європи, Австралії та розпочато в Україні. Такий підхід використаний авторкою для проведення дисертаційного дослідження.

Прагнення розширити спектр теоретичних концепцій феномена авангарду

стимулює пошук нових контекстних домінант. Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду як явища у сфері гуманітарного знання. Поява авангарду на зламі історичних соціальних епох привела до зміни осмислення художньої практики. Зазначимо, що філософсько-естетичну сутність авангарду в Україні вивчали В. Личковах, О. Петрова; аналіз авангарду з позицій культурології розглядали О. Лагутенко, О. Яковлев, В. Вовкун; мистецтвознавчий підхід у вивченні авангардного руху притаманний Д. Горбачову, Ж.-К. Маркаде, О. Федоруку, Л. Кияновській, М. Криволапову, В. Фабер та ін. Вчений Кривцун О. А. наголошує на багатовимірності класифікацій і оцінок сучасного мистецтва як результату багатовекторності творчого пошуку самої людини [56, с.156]. У роботі В. Вовкуна мова йде і про антропологію авангарду. Він звертає увагу на самоаналіз митця в контексті його вагомості в обґрунтуванні теоретичних концепцій [17]. Міждисциплінарне дослідження виникнення, а також розвитку українських авангардних художніх утворень та діяльності митців, як наслідок, демонструє антропологічні особливості українського авангардного мистецтва [57].

Важливим у теоретичному значенні є визначення модерністського в авангарді, визначення співвідношення поняття модернізму та авангарду. Дариною Скринник-Миською встановлено, що у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі трактування явищ модернізму та авангарду має контрверсійний характер, їх інтерпретація варіюється від протиставлення до ототожнення. Немає одностайної позиції щодо приналежності тих чи інших течій в українському мистецтві до модернізму й авангарду, маркери приналежності до авангарду та модернізму розмиті та суперечливі. Розв'язання цих методологічних колізій, на її думку, уможливить кореляція концепцій українських дослідників з конституюваними в західному мистецтвознавстві теоретичними підходами до авангарду та модернізму, які лежать в основі сучасної інтерпретації цих явищ [100]. Авторка дисертаційного дослідження на

підставі антропологічного підходу вважає, що модернізм та авангард суть одного явища, що характеризується зміною семантичного простору людської культури, а абстракція тут виступає як візуальна ідея. До такого висновку авторку дисертаційного дослідження наштовхнули теоретичні надбання мистецтвознавців Наталії Сиротинської та Віктора Карпова у царині нейроарту [97], які трактують візуальну ідею у якості емпатичного акту художньої творчості людини.

Авторкою при проведенні дисертаційного дослідження використано біографічний метод. Такий метод у контексті дослідження авангарду є важливим у пошуку історичних, культурних та мистецьких доказів теорії українського наративу в авангардному русі. Життя та творчість митця за допомогою цього методу вивчаються в історичному контексті розвитку суспільства, культурній його парадигмі та художній репрезентації. Важливим у цьому є визначення рівня впливу об'єктивних процесів на митця та визначення способу рефлексії митця на об'єктивні процеси, що відображені у його творах. Використання біографічного методу дозволило здійснити реконструкцію творчості митців-авангардистів на підставі даних біографічних та автобіографічних джерел. До прикладу, Олександр Архипенко, який належить до українських драйверів авангарду та виріс у річищі європейського мистецтва, на заклик брата Євгенія стати національним художником, який «працював би на національній підкладці» відповів, перебуваючи у Німеччині, що він є «художник європейський» і його досягнення у мистецтві не мають нічого спільного з національною приналежністю [117, с.28].

З біографічним методом тісно пов'язані метод документального аналізу та контент-аналізу документальної бази дисертаційного дослідження. За цим методом здійснено аналіз маніфестів, публіцистики, спогадів та листів. Виявлення системи конкретно-історичних умов написання епістолярного твору дозволило уточнити їх вплив на ментальний стан художника.

Метод мистецтвознавчого дослідження і критики джерел полягає у

формально-логічному підході до відтворення та реконструкції художнього процесу. Аналітичний та синтетичний аналіз джерел дозволяє сформувати масив науково достовірної інформації, підібрати джерельні комплекси, які відображають найістотніші тенденції розвитку мистецтва та факти у сукупності їх взаємозв'язків. Аналітична критика, яка переростає у синтетичну критику [38, с. 462], оцінює виявлені у евристичному пошуці комплекси джерел в їх взаємозв'язку та взаємозумовленості, цілісно відтворює процес художньої творчості як феномен культури у хронотопі історії.

В українській мистецтвознавчій науці широко використовується метод формального аналізу, значення якого полягає у аналізі твору з точки зору його формальних рис – композиції, матеріалу, форми, лінії, кольору та інше. Проте, художній твір виступає у якості джерела наукового пізнання і його формальний аналіз носить аналітичний характер, що у логічній послідовності наукового дослідження на основі синтезу сукупних формальних елементів виявляє характерні стильові ознаки, що підлягають класифікації. Проведений аналітичний аналіз творів авангардного мистецтва на основі формального підходу доводить відсутність класифікаційних стильових ознак, що призводить до розмитості та невизначеності приналежності тих чи інших течій в українському мистецтві та митців до модернізму чи авангарду. Синтетичний аналіз дозволяє стверджувати, що в своїй художній творчості українські митці у спробі пошуку власного творчого шляху були модерністами і на ідейній основі інновацій і змін дійшли його передового значення авангарду.

Метод формального аналізу твору, який важливий для розкриття теорії авангарду, є передумовою проведення іконографічного та іконологічного аналізу. Іконографічний аналіз проводиться з метою виявлення мотиву і предмету зображення твору, його сюжетних ліній та відображених тем і постатей. Висновки іконографічного аналізу використовуються для проведення іконологічного аналізу у якому досліджуються значення мотивів, символів та алегорій у хронотопі культурного простору.

Для дослідження авангарду важливим є семіотичний метод, який дозволяє виявити багатовимірні зв'язки художнього твору, глядача і суспільства, а також інтерпретувати підходи художника до утворення знакової системи у яку перетворюється його твір. Семіотична теорія знакових систем базується на поглядах Ф. Де Соссюра [144] та Ч. Пірса [85], які сформували її у період виникнення авангарду – тобто трансгресивного переходу суспільства. На етапі переходу й формуються концептуальні засади та нові цінності і уявлення. Самі по собі знаки та символи не мають суспільного значення поки вони не поєднані з іншими. Семіотичний метод зумовлений віднайденням знакових зв'язків поміж символами в межах часового періоду виникнення авангарду. По суті відбувається кодування власного уявлення та рефлексії на об'єктивні процеси розвитку суспільства у його множинності значень. Інтерпретація образу за допомогою семіотичного методу полягає у пошуку кодових зв'язків.

Така мистецька інтроверсія [106] є внутрішнім (підсвідомим чи надсвідомим) творчим станом митця, як інтенціональність, спрямовану на його внутрішній світ, досвід, чуттєвий характер художньої творчості, що притаманний усім видам мистецтва. В результаті людина опиняється поза суспільством у власноруч створеному світі, в якому мистецтво ототожнюється з внутрішнім станом, відображеним у зовнішніх образах. Це проглядається також і на прикладі тексту, що в сенсі підтексту є образом [103], а отже торкається найтонших нейронних пластів [97].

Це, знову ж таки, спрямовує до дослідження глибинної природи людських відчуттів та віднайдення шляхів безпосереднього впливу на підсвідоме. У стратегії вибору методів дослідження та підходів до вивчення предмету наукового студіювання неможливо обійти культурологічний підхід. Він тісно пов'язаний із теорією колективного несвідомого К. Юнга [128] та теорії нейроарту Н. Сиротинської та В. Карпова [97]. Колективне несвідоме закріплене у міфології, релігії та психічних структурах і відображене у творах мистецтва. На основі культурологічного підходу можемо припустити, що поява

авангардної течії також пов'язана із формуванням колективного архетипу і відноситься до етапу переходу до нового досвіду. Тут також можемо констатувати першоплыв об'єктивних обставин розвитку суспільства на митця і, відповідно, його рефлексія відбувається на основі непізнаного, як нового досвіду.

Розвиток культури людства демонструє присутність світоглядних архетипів між віддаленими в часі періодами та сьогодення виражених у мистецьких формах. Зазначена подібність зумовлена наявністю внутрішніх механізмів, інспірованих культурними особливостями та сублімованих як інстинкти, психічна енергія яких трансформується у твори мистецтва. Досліджуючи особливості архаїчного мислення К. Леві-Строс доходить висновку про наявність у ньому універсальї людської психіки тотожну потенціалу мислення сучасної людини [55]. Результати осмислення зв'язку зазначених епох є важливим чинником у відображенні суспільних взаємин та культурно-мистецьких форм співдії різних цивілізаційних типів. В цьому контексті історико-культурна модель розвитку людства набуває структурної цілісності та прогностичності стосовно становлення ціннісних категорій майбутнього [151].

Культурологічний підхід спонукав до використання методу деконструкції, який пов'язаний із іменем основоположника постструктуралізму Жака Дериди [31]. Суть методу полягає у тому, що світоглядні структури є культурними структурами, які утворюються через дискурс, а твори культури трактуються як метафори [152]. Що стосується авангарду, то такий метод свідчить про авангард як культурну структуру утворену у хаосі, а не в раціональній підпорядкованості, а значення художнього твору не має остаточного значення, закріпленого ним автором.

Методи джерелознавчої евристики пов'язані із використанням ще не залучених до наукового обігу джерел, що зберігаються в архівах, бібліотеках і дозволяють зробити уточнення та підтвердити оцінку і висновки щодо витоків

українського авангарду та його розвитку в Україні. Для опрацювання наукових джерел використано історіографічний метод задля осмислення часопростору українського авангарду та його трансформацій в історичних реаліях.

У евристичному пошуку інформації з предмету наукового дослідження важливе місце займає робота із науковими ресурсами розміщеними у мережі Інтернет. Значні масиви наукової інформації, представлені на сторінках глобальних електронних ресурсів дозволяють провести дослідження з врахування різноманітності оцінок та повнотою викладення матеріалу. До уваги бралися матеріали розміщені на наукових інформаційних ресурсах, як приклад, Independent Academia, та фахових наукових журналах індексованих Scopus та Web of Science, а також внесених до Переліку фахових наукових видань, затвердженому Міністерством освіти та науки України, що забезпечило принцип достовірності та науковості викладеної інформації.

Таким чином, стратегія вибору дослідницького інструментарію обумовлена темою дисертації, метою, науковим завданням та напрямками дослідження і передбачає дотримання загальнонаукових принципів наукової об'єктивності та достовірності, системного і комплексного підходу до вивчення предмету наукового студіювання. Принцип історизму дозволив простежити виникнення, формування і розвиток мистецьких процесів у хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх і зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей, що дозволило комплексно дослідити процеси формування та розвитку українського авангарду у діалектичній єдності, виявити вплив суспільних та державотворчих процесів впродовж визначеного хронологічними рамками періоду. Принцип наукової об'єктивності застосовано при аналізі історичних джерел, що відображали фактичні події й процеси. За допомогою системного підходу комплексно досліджувалася художня культура і авангардна течія як єдине ціле.

Застосований метод історіографічного аналізу засвідчив наявність активного наукового дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології та її

впливу на теорію мистецтвознавства і практику мистецтва. Антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси.

Метод мистецтвознавчого дослідження і критики джерел полягає у формально-логічному підході до відтворення та реконструкції художнього процесу. Аналітичний та синтетичний аналіз джерел дозволяє сформувати масив науково достовірної інформації, підібрати джерельні комплекси, які відображають найістотніші тенденції розвитку мистецтва та факти у сукупності їх взаємоз'язків. У евристичному пошуку інформації з предмету наукового дослідження важливе місце відведене науковим ресурсам розміщеним на електронних сторінках в мережі Інтернет.

Виявлення багатовимірних зв'язків художнього твору, глядача і суспільства, а також інтерпретації художнього твору як знакової системи здійснено на основі семіотичного методу. Метод формального аналізу твору, який важливий для розкриття теорії авангарду, є передумовою проведення іконографічного та іконологічного аналізу. Використаний біографічний метод у контексті дослідження авангарду є важливим у пошуку доказової бази теорії українського нарративу в авангардному русі.

У своїй праці “Теорія авангарда” її автор Петер Бюргер [16] здійснив спробу відтворити художній процес та окремих його напрямів розвитку у ХХ столітті, а також досліджує історичні передумови виникнення авангарду у контексті розвитку суспільства, що немає прямої залежності від самого мистецтва, як його інституціональної форми буття. Загалом мова йде про пошук теоретичної проблеми, яка нетотожна сукупності лише індивідуальної мотивації митця та суспільної актуальності. Питання суспільної актуальності залежить від політичної позиції, а це не наукова постановка питання. Актуальність проблеми не вирішується обговоренням, що притаманне політиці, проте його можливо проаналізувати та обґрунтувати. Теорія мистецтва

ґрунтується на вивченні явищ і станів вільних від будь-яких пригнічень та утисків. Теорія мистецтва авангарду розширює цей аспект за межі традиційного підходу до вивчення мистецтва та самого творчого процесу. Твір мистецтва за традиційним підходом можливо описати як вирішення певних художніх проблем у залежності від техніки виконання при його створенні. Авангард пропонує до традиційного підходу долучити аналіз твору з точки зору його соціальної функції, суспільної, а також творчої складової.

Щодо творчої складової важливим є герменевтичний підхід у контексті наук про дух. За Гадамером, у розумінні авангарду має місце тлумачення базоване на сучасності та привнесенні уявлень сучасників. Тобто «у розумінні» [21, с. 345] твору або явища завжди є місце висловлюванням, які залежать від історичної ситуації до якої належить дослідник. Співвідношення історії, герменевтики та сучасності має значне теоретичне значення, адже передбачає застосування наявного наукового інструментарію, категорій і понять, що були опрацьовані мистецтвознавчою наукою з часу виникнення художнього явища. Дотримання принципу історизму дозволяє уникнути «осучаснення» предмету дослідження і студіювати його в конкретно-історичних умовах, що не позбавляє впливу наукових дискусій на позицію дослідника, яка визначена його положенням у структурі соціальних сил епохи. Тобто, герменевтика дозволяє провести раціональне випробовування авангарду на дієздатність, що передбачає вивчення протиріччя у відношеннях духовних, творчих рецепцій і соціальної дійсності.

Зв'язок ідейного змісту духовних та творчих рецепцій із суспільним становищем речей показує суть соціальної функції ідейного змісту. Такі відносини носять характер протиріччя, що відкриває простір для наукового пізнання та опрацювання нових знань. Ідейний зміст є продуктом суспільної діяльності та творчою реакцією на дійсність. У цьому контексті витoki авангарду мають об'єктивне походження, адже ідейний зміст відображає не

тільки певні суспільні відносини у їх єдності протиріччя, а є частиною суспільного цілого.

Петер Бюргер зауважує, що «зміст художнього твору в основному складається з його форми» і пропонує поняття інтенції твору, яке позначає засоби свідомого наміру автора впливати на глядача, а не сам намір [16, с.16].

Таким чином, для дослідження твору авангарду та авангарду як художнього явища важливо сформулювати взаємозв'язок окремого твору та соціальної дійсності як першоджерела його походження і діалектичної функції. При цьому, твір мистецтва має свій вплив у рамках мистецького явища та мистецького процесу, яке він представляє. Окрім цього, твір мистецтва слід розглядати у діалектиці розвитку як мистецтва так і суспільства, а особливо після завершення епохи його створення з метою визначення або виявлення нових соціальних функцій в умовах змін суспільних відносин.

Авангард зароджується в умовах буржуазної культури і його витoki походять із буржуазного суспільства. Г. Маркузе у статті «Афірмативний характер культури» [76] висловив думку про те, що буржуазна культура допускає гуманні цінності лише в якості фікції і тим самим не створює умов для їх практичної реалізації. Взівши за основу це ідейне положення і характеристику буржуазної культури можемо зазначити, що гуманістичне звучання великих творів мистецтва та їх авторів по суті являються духовним протестом проти несправедливого суспільства і проекцією на створення образу справедливого устрою або деструктивним елементом руйнації несправедливості. Отже, в основі виникнення авангарду лежить творчий протест на несправедливий характер суспільних відносин буржуазного суспільства та спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції.

Ідейною основою авангарду, продовжуючи герменевтику Г. Маркузе, також виступає теорія психоаналізу З. Фрейда з його узагальненою структурною моделлю в основу якої покладені поняття Воно, Я і Над-Я, що

дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як наративну схему у якій розходяться, не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. У порівнянні із традиційним, класичним мистецтвом на основі цієї моделі виникає мотив абстрагування, відходу від дійсності та пошук способів і методів творчого відображення узагальнених уявлень. Відбуваються видозміни у творчому процесі і здійснюється рух від рецепції на об'єктивну реальність та обслуговуючу функцію мистецтва до творця мистецтва з його власним уявленням про світ і його цінності, що призводить до зміни самого інституту мистецтва та культури – ізольоване від життєвої практики мистецтво набуває суспільного звучання, а твір мистецтва сприймається виходячи з об'єктивних умов, які й визначають його інтенцію та детермінує його суспільну функцію.

Виникає дихотомія мистецтва та суспільства в розумінні його щоденної життєвої практики. Мистецтво авангарду та його твори вирішує питання артикуляції ідей суспільного розвитку. Співставлення інституту мистецтва та суспільства визначає його як відокремлений інститут від соціальної життєвої практики, а тому вільне у його творчій інтерпретації. Наявна дихотомія обумовлена розвитком суспільних відносин, виробничих сил та виробничих відносин, які визначають соціальне положення, статус творців і творів. Твір авангардного мистецтва не виступає як дещо асоціальне, а є складовою частиною суспільного цілого, суспільства в цілому. Герменевтична модель авангардного мистецтва базується на його функції, яка не є константою, а залежить від інтерпретації та конкретних історико-культурних умов буття, від можливості поєднання соціальних наративів буття із наративами автора та самого твору. Без теоретичної, ідейної основи твору його інтерпретації набувають характеру безцільного тлумачення.

Важливою науковою проблемою мистецтвознавчого дослідження є питання визначення сутності твору авангарду та його категорії. Категорія художнього твору видозмінюється під впливом модернізму. Традиційна

композиційна вираженість та цілісність, гармонічна мова кольорової палітри твору мистецтва в авангарді свідомо ігнорується. Постає питання про поняття твору в авангарді, яке на початковому етапі його розвитку, до набуття власного значення із розвитком теорії і практики, піддавалося сумніву. Адже, власне невідповідність твору авангарду традиційним критеріям поняття твору засвідчило кризу у визначенні значення твору та його змісту. Якщо авангард є антропологічним виявом творчої сутності людини то поняття твору в мистецтві авангарду стає невизначеним. Проте єдність мистецтва і твору вказує на його існування та під впливом історичного розвитку мистецтва видозмінюється і поняття та розуміння твору у нових реаліях та ідейних концептах.

Відповідно до зауваження Т. Адорно [2] виникає відмінність між універсальним значенням поняття твору та різними його варіаціями, що залежать від процесу історичного розвитку мистецтва та суспільства. Для універсального значення важлива єдність загального та особливого. Це значення реалізує митець виходячи із власного ейдетичного переживання. В творі авангарду загальне трансформується, видозмінюється. Ці видозміни відбуваються через категорію особливого, що підтверджує постулат єдності творчого процесу. Визначення змісту єдності твору, його загальних і особливих рис переходить від митця до глядача, адже, митець у своєму авангардистському творчому акті активно здійснює деструкцію гармонії і в крайніх формах висловлює дисгармонію.

Таким чином, констатуємо, що для авангардистського твору теж притаманна єдність загального і особливого, але відмінна від притаманного для традиційного твору відношення частини і цілого – частина може мати значення цілого за відсутності художнього задуму на його відтворення. В такому випадку сам твір відіграє значення цілого утвореного із часткового. З'являється новизна у визначенні категорії твору – форма творчої активності у якості самого цілісного твору. Тобто, мистецтво звернене до глядача і яке провокує його на рецепцію. Як приклад – це акції дадаїстів.

Основною рисою такого твору є поєднання художнього, творчого задуму із життєвою практикою. Реді-мейди Дюшана мають сенс чи значення саме із співвідношенням до категорії твору мистецтва і через категорію твору мистецтва стають частиною мистецького простору відображаючи активність людської діяльності. Предмети серійного виробництва на тлі значення творчості постають як твори. Відповідно саме авангардне мистецтво постає у значенні мистецтва, що відображає діяльність людини. Діяльність людини в авангарді трактується як творчий акт чим наближає життєву практику до мистецтва. У період первісності дрібна пластика у формі жіночих фігур в культурі Великої богині відображала життєвий простір людства, який не трактувався як творчий акт чи мистецтво, а був частиною життєвої практики. Його суспільне значення надавало предметам значення сакральності, першості у низці інших предметів. Авангард надає значення першості предметам життєвої практики та наближає їх до значення твору мистецтва, а у подальшому, із розвитком мистецтва, предмети життєвої практики стають творами мистецтва.

Отже, авангардне мистецтво за своєю сутністю є антропологічне явище і відображає діяльність людини та є цією діяльністю. Звідси випливає, що твори авангардного мистецтва видозмінюють сутнісну концепцію мистецтва яка склалася історично. Творення художника і його вираз у картині в авангардному мистецтві зміщується на сам акт творення. При цьому зміст і форма втрачають класичне традиційне значення. Таким чином, в результаті історичного процесу розвитку авангард постав новою формою мистецтва, проти якого він виступав, і тим самим збагатив мистецький простір новим значенням. Із визнанням авангарду та його творів мистецтвом, яке виникло в результаті розвитку історичного процесу постає ера пост авангарду, що характеризується становленням і розвитком нових сталих уявлень про мистецтво. Під цим впливом автономність мистецтва буржуазного суспільства перетворюється у нове мистецтво суспільства нових виробничих відносин, які формують нові спроможності для його розвинення.

Що стосується категорії твору мистецтва, то П. Бюргер таким називає не результат індивідуального виробничого процесу, а випадкову знахідку у якій матеріалізувалися сподівання авангардистів поєднати мистецтво і життя [16, с.90] Отже, твори антимистецтва постають як автономні твори мистецтва та стають в один ряд із ними. Таким чином, засоби, за допомогою яких авангардисти робили спробу повернення мистецтва у життєву практику, набули статусу творів мистецтва. Суспільне значення таких творів визначається не ступенем сприйняття, а скоріше їх статусом в історії розвитку мистецтва. Вплив авангарду на його розвиток був очевидно революційним, адже він змінив традиційне поняття твору мистецтва і надав йому нового звучання і значення.

Разом з тим, в теорії авангарду П. Бюргера йде мова про нову мистецтвознавчу категорію – категорію випадковості створення твору мистецтва [16, с.101]. І хоча він розглядає цю категорію крізь призму літературної творчості, все ж вона має відношення також і до художньої творчості. Яскравим прикладом тут слугує творчість сюрреалістів у яких сенс твору, його розуміння є недосяжним. Твір постає як набір знакових випадковостей, семантичних елементів в об'єктивно незалежних подіях. Їх випадковість організована митцем. Обираючи предмети для відображення у творі сюрреалісти приділяють значну увагу тому що виходить за межі очікуваності, шукають моменти неочікуваного у повсякденності і тим самим роблять спробу отримати особливе. Така творча евристика постає у якості заданості сенсу твору і творення випадковості. Отже, для сюрреалістів сенс криється у випадкових конфігураціях предметів і подій, яка набуває значення «об'єктивної випадковості» [16, с.103].

У такому пошуку подій і речей авангард виходить із власної концептуальної сутності протистояння існуючому суспільству та традиційному мистецтву. Проте, тут важливе зауваження П.Бюргера у якому він стверджує: «Теорія авангарду не може просто перейняти поняття випадковості у тому вигляді, як його розвинули теоретики авангарду» [16, с.104]. Однак, на його

думку в теорії авангарду повинно бути місце категорії випадковості у значенні наділеному сюрреалістами – як категорії ідеологічної, яка дозволяє зрозуміти авангардність мистецького твору. У цьому ідеалізмі випадковість вміщена у творі, являється частиною його ідейного задуму і не пов'язана із об'єктивною реальністю. Така випадковість є ейдетично виробленою митцем.

Таким чином, дійсність перестає бути подразником і джерелом творчості, не відображається та не інтерпретується. Відбувається перехід мистецтва в ідеалістичний світ позбавлений матерії життя. Митець відмовляється від образотворчості, що базується на переживанні суспільних подій і явищ, на користь спонтанності, випадковості та постає джерелом необмеженої композиційними вимогами і правилами суб'єктивності, висловлює індивідуальне самовираження у контексті протесту проти суспільства та усталених традицій мистецтва. Відмова від творчого переживання суспільних подій і явищ природи перетворює мистецтво на процес вироблення творів позбавлених творчого задуму, осмислення та ейдетичного переживання митця.

Виходячи із цієї інтенції логічним виглядає поняття неорганічного твору, яке вводить в теорію авангарду Петер Бюргер [16, с.107]. Він вважає головним завданням мистецтвознавчого дослідження авангарду обґрунтування та розвиток цього поняття. Більше того, на його думку у цьому понятті розкривається теорія авангардистського, відтепер вже неорганічного твору мистецтва.

В авангарді появу твору мистецтва не слід шукати в об'єктивних обставинах суспільно-історичного розвитку епохи, адже важко пояснити існування одного типу творів мистецтва в різні історичні періоди, для прикладу – скульптура. Антропологічний підхід пояснює цей феномен твору мистецтва бути актуальним у різні віки. В авангарді художні форми виникають під впливом соціального контексту розвитку суспільства без прив'язки до цього контексту. Завдяки алегорії художнього твору в інших соціальних умовах алегоричний художній образ наділяється іншими функціями.

Категорія алегорії в авангарді поєднує два поняття – одне відносить до поводження з матеріалом, а інше до побудови твору, включаючи процес творення. Поняття алегорії попри те, що розділяє ці два процеси розуміє їх в єдності. Звідси виходить важливість цього поняття для наукового обґрунтування авангарду. Проте роздуми П.Бюргера вказані в його схемі побудови алегорії [16, с.108-109] є дискусійними, адже алегорія не складається із виокремлення фрагментів та їх поєднання із новим змістом та контекстом. Алегорія – це внутрішній стан митця (алегориста за Бюргером), що висловлює свій протест проти “органічного” мистецтва та мистецтва як такого явища. Цей стан наповнений герменевтичним пошуком нового змісту виокремлених фрагментів – трамвай у Олександра Богомазова. Або творчість Василя Кандинського, який поєднував у творі авангарду фрагментарно різні геометричні фігури і лінії позбавлені будь-якого змісту і які при такому вільному поєднанні створюють сенс, значення яке немає нічого спільного із життєвим досвідом та суспільно не спричиненим, але виходить із переживання власного життєвого досвіду митця і його відповіді на виклики життя.

Попри бажання авангардистів оцінювати такий твір як неорганічне мистецтво, з точки зору антропологічного підходу до студіювання мистецтва, такий твір відноситься до органічного мистецтва із його змістом створеним митцем у процесі творчого акту. Навіть, якщо новий зміст і не пов’язаний із життєвим досвідом та суспільною практикою, адже такий зміст створений людиною.

Поглиблений аналіз художніх методів авангарду доводить тезу про те, що він виник як висловлення внутрішнього переживання через усвідомлення могутності промислового розвитку суспільства та формування нових суспільних відносин в яких свобода діяльності людини радикально обмежується. Твір органічного мистецтва або за Кантом «прекрасного» мистецтва спонукає глядача спостерігати, відчувати та переживати природу, як явище так і природу людських відносин, тобто оцінювати мистецтво з точки

зору людського виміру природи. У порівнянні з цим твір авангарду вказує на неприродність його створення, його штучність. Монтаж, як метод авангарду, можна вважати основним принципом авангардного мистецтва. «Природній» твір, або твір органічного мистецтва створює враження цілісності художнього задуму. Авангардний твір або твір неорганічного мистецтва складений із фрагментів реальності природи. Отже, авангардистське бажання ліквідувати мистецтво як явище та соціальний інститут реалізується у творі авангарду, який повертаючись у життєву практику стає частиною мистецтва та доповнює його новим змістом.

Висновок до розділу I.

У науковому дискурсі мистецтвознавців та митців авангард займає одне з провідних місць у силу його багатовимірності та недостатньому вивченню, що відкриває можливості для нових досліджень, гіпотез та обґрунтованих тверджень. Спостерігається намагання визначити його місце і роль в художній культурі України. Варто сказати, що дискусійним, попри доведеність та усталеність використання, є сутність національного в авангарді. Авангард не значить національний, адже він не базується на культурних та художніх традиціях українського соціуму. За культурними смислами він скоріше космополітичний, глобальний. Його денаціональність була привабливою стороною для більшовистської влади, що відображено у конвенціональності та політичній індоктринації суспільства та політичній заангажованості мистецтва. Проте авангард є українським за походженням, територіальною ознакою і приналежністю митців та їх пошуком нового в ейдетиці народного самовираження. З часом, у процесі розвитку мистецтва та використанням досягнень авангарду у нових напрямках художньої творчості, а особливо у абстрактному живописі, під впливом суспільно-політичних процесів українського державотворення, виключно територіальна ознака авангарду

трансформується у національне культурне надбання, яке поєднується з усім простором українського мистецтва. Український авангард постав із забуття та став частиною національного художнього простору.

Джерельна база дослідження в основному зберігається в державних та комунальних музеях України, приватних колекціях українських колекціонерів та в закордонних музеях та приватних колекціях. Здебільшого усі твори авангардного мистецтва опубліковані в каталогах виставок та наукових і науково-популярних виданнях. Історіографічний аналіз засвідчив сталий інтерес науковців до вивчення феномену мистецтва авангарду. Наукова сфера авангарду поповнюється результатами нових наукових доробків, активно до аналізу авангардного мистецтва залучаються твори європейських вчених, що свідчить про формування наукової парадигми українського авангарду.

Застосування комплексу основних методів та принципів мистецтвознавчого дослідження дало змогу показати головні чинники виникнення та розвитку авангарду в художній культурі України. Комплекс дослідницьких методів сучасного мистецтвознавства, трансдисциплінарний та антропологічний підхід дозволили розкрити мету, об'єкт та предмет дисертаційного дослідження та дійти об'єктивно обумовлених висновків.

Список використаних джерел та літератури до Розділу I.

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру. Каталог. Київ: HUSS, 2019. С.21.
2. *Андрей Наков.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша / Е.М. Титаренко (пер.). М.: Искусство, 1997. 417 с.: ил.
3. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире ; отв. ред. О. А. Кривцун. Москва : ИНДРИК, 2017. 340 с.
4. Антропологічний код української культури і цивілізації / О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С.Калакура, В.П.Коцур, М.Ф.Юрій (наук. ред.). – К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн.1. С. 29.

5. Антропологічний код української культури і цивілізації / О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С.Калакура, В.П.Коцур, М.Ф.Юрій (наук. ред.). К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн.2. 120 с.
6. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобиі. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 206.
7. *Біла А.* Футуризм : наукове видання. К.: Темпора, 2010. 248 с.
8. *Богомазов О.* (1996). Живопис та елементи. Київ, «Задумливий страус».
9. Богомазов Олександр: Каталог творів / Вступ. ст. Едуард Димшиць. К.: КНФ «Гарант», 1991. 48 с.
10. *Бондаренко Г.В.* Теорія та методологія історії : навч. посіб. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 78.
11. *Бондик О.В., Карпов В.В., Лимар Г.М., Наумов О.Г.* Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій // *Культура і сучасність: альманах.* № 1. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 110 -117
12. *Борхес Х.Л.* Алеф. Прозові твори: пер. з ісп. Харків: Фоліо, 2010. 572 с.
13. Бойчукізм. Проект “великого стилю”. К.: ДП “НК ММК “Мистецький арсенал”, 2018. 256 с.
14. *Бурлюк Д.* Живопис – колірний простір // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.127-156.
15. *Буряк Л.* Антропологічний код української культури і цивілізації. Рецензія на монографію. // Український історичний журнал. 2021. №2. С. 211-216.
16. *Бюржер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014.
17. *Вовкун В. В.* Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2010. 197 с.
18. *Вышеславский Г.* Наследники традиции классического авангарда. *Сучасне*

мистецтво, 2009. Вип. VI. С. 286-292.

19. *Водотика Т.* Простір можливостей: Україна в добу заліза та пари. К.: Кліо, 2018. С.5.
20. *Габелко В.* Національний авангард 20-30-х років / В. Габелко. *Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури.* 1997. № 6. С. 20–22.
21. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. – С. 345.
22. *Гершенфельд М.* Мова живопису // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.179-182.
23. *Голубець О.* Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: КолірПРО, 2012. 200 с.
24. *Горбачов Д., Соломарська О.* Тарас Шевченко – інтелектуал, естет, авангардист. Київ: Українські пропілеї, 2017. 224 с.
25. *Горбачов Д.* Лицарі голодного Ренесансу. – Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2020. 376 с. з іл.
26. *Горбачов Д.О.* (2006). «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ. «СІМ студія».
27. *Горбачов Д.О.* Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. К.: Мистецтво, 2017. 320 с. : іл.
28. *Демиденко Я. С.* Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс – Дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. 09.00.08 – естетика. Київ: Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2017. – 198 с.
29. *Денисюк Ж.З.* Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. К.: НАКККІМ, 2016. 224 с.
30. *Денисюк Ж.З., Збанацька О. М., Карпов В.В.* Музейна евристика: теоретичні основи та практична реалізація // *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія: наук. журнал.* – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2017. – № 1. – С.3 – 10.

31. *Деріда Ж.* Письмо та відмінність. / Жак Деріда ; пер. з фр. В.Шовкуна. Наук. ред. пер. О.Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 602 с.
32. *Диченко І.* Панегірик Великої Утопії чи український авангардний живопис очима колекціонера // Малевич плюс : каталог. К., 1994. С. 5–9.
33. *Драган М.* Футуризм // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.199-204.
34. *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.
35. *Жан-Клод Маркадэ.* О рецепции русского авангарда в Европе. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.vania-marcade.com/o-reцепции-русского-авангарда-в-европ/>
36. Живопись 1920 – 1930. Государственный Русский музей: Каталог-альбом. М.: Советский художник, 1989. 280 с.
37. *Іздебський В.* Новий живопис // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.261-265.
38. Історичне джерелознавство : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / Я.С.Калакура, І.Н.Войцехівська, С.Ф.Павленко та ін. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К.: Либідь, 2017. – 512 с. : іл.
39. Казимир Малевич. Київський аспект / За заг ред. Т. Філевської. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.
40. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – С. 318.
41. *Кандинський В.* Зміст і форма // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.275-279.

42. *Кандинський В.* Про розуміння мистецтва // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.281-285.
43. *Канішина Н.* Художньо–естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: Авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук. К., 1999. 20 с.
44. *Кара-Васильєва Т.В.* Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с. : іл.
45. *Карпенко О. В.* Порівняльний аналіз теорії композиції в академізмі та авангарді. *Науковий огляд*, 2020. № 4(67). С. 95-112.
46. *Карпов В.В.* Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2021. № 1. – С.21-40.
47. *Карпов В.В.* Антропологічне осмислення архітектурної форми сучасності // *Архітектура та екологія: Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Київ, 16 – 18 листопада 2020 року). К.: НАУ, 2020. С. 5 – 8.
48. *Карпов В.В.* Нейроарт у контексті творчості: дип. освіт. рівня магістр: 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. С.14.
49. *Каиуба-Вольвач О.* Олександр Богомазов: Автопортрет. К.: Родовід, 2012. 108 с.: іл. (Мала серія українського модернізму).
50. *Каиуба-Вольвач О.* Кубофутуризм О.Богомазова: стилістичні особливості творів 1914-1916 років. *Сучасне мистецтво*, 2007. Вип. IV. 352 с.
51. *Криволапов М.* Українське мистецтво першої третини ХХ ст. в художній критиці // *Мистецтвознавство України*, 2006. 18 с.
52. *Кром М.М.* Историческая антропология : уч. Пособие. СПб.; М.: Квадрига, 2010. 214 с.
53. *Крюкова Г.О., Крюк О.О., Мостовщикова Д.О.* Карта українського авангарду. *Логос*, 2020. № 8. – С.1-7.

54. *Рябчук С. М.* Український авангард: між деструкцією та «самозванством» // Магістеріум, 2007. Випуск 29. Літературознавчі студії. С.75-82.
55. *Леві-Строс К.* Структурна антропологія / Клод Леві-Строс ; пер. з фр. З.Борисюк. – К.: Основи, 1997. – 387 с.
56. *Лиманская Л. Ю.* Рецензия на книгу «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» // науч. электрон. журнал «Артикульт», РГГУ. 2017. № 28. С. 156.
57. *Лимар Г. М.* Антропология українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 45-50.
58. Лицар. Дама. Авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ: Родовід, 2019. 128 с.
59. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі творчості О.Богомазова і художників "Краківської групи") // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія. 2016. Вип. 23. С. 129-135.
60. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 1. С. 30-36.
61. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга)) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 25-31.
62. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи К.Малевич – В.Стшемінський і

Г.Стажевський: пошуки супрематичної та конструктивістської мови авангардистського мистецтва (стаття третя) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 48-53.

63. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи О.Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (стаття четверта) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 36-42.

64. *Личковах В.* Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 79.

65. *Личковах В.А.* Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАКККІМ, 2021. 288 с.

66. *Лівшиць Б.* Півтораокий стрілок (фрагмент) // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.287-320.

67. *Лобановський Б.* Авангардизм // Мистецтво України. К., 1995. Т.1. С. 9.

68. *Луначарський А.* Футуризм: молодий французький живопис // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.287-320.

69. *Лютый Т.* Ніцше. Самоперевершення. – К.: Темпора, 2017. – 978 с.

70. *Майк Йогансен.* Конструктивізм як мистецтво перехідної доби // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.267-273.

71. *Малевич К.* Архітектура, станкове мистецтво та скульптура // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд.

- Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.349-358.
72. *Малевич К.* Малярство в проблемі архітектури // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.359-371.
73. *Малевич К.С.* Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.373-384.
74. *Малевич К.С.* Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2012. 286 с.
75. *Маркаде В.* Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878-1935). Сучасність. 1979. №2. С. 65–76.
76. *Маркузе Г.* Аффирмативный характер культуры // Критическая теория общества. Избранные работы по философии и социальной критике. М.: Астрель, 2011.
77. *Матюшин М.* Спроба нового відчуття простору // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.385-406.
78. *Ніцше Ф.* Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди; [переклад В.Кебуладзе] – К.: Темпора, 2018. – 800с.;
79. *Нога О.* Малярство українського авангарду 1905-1918 роки. Львів: Українські технології, 1999-2000. 240 с.
80. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М.: Советский художник, 1992. 352 с.
81. *Осадчук Р.* Анрі Бергсон і література // Анрі Бергсон. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. С. 295 – 302.
82. *Павлова Т.* Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття:

дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Павлова Тетяна Володимирівна. Львів, 2018. 645 с., іл.

83. *Пальмов В.* Проблема кольору в станковій картині // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.427-441.

84. *Петрова О.* Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). Наукові записки. Національний університету «Києво-могилянська академія».Т.2: Культура. К., 1997. С. 150-156.

85. *Пирс Ч.С.* Логические основания теории знаков / Чарльз Сандерс Пирс [пер. с англ. В.В.Кирющенко, М.В.Колопотина, послеслов. В.Ю.Сухачева]. – СПб.: Лаборатория Метафизических Исследований СПбГУ ; Алетейя, 2000. – 352 с.

86. *Писанко М.* Рух, простір і час в образотворчому мистецтві [Текст] / М. М. Писанко. К. : Вища шк., 1995. 63с. + 16 арк. іл.

87. *Помогайбо В.* Основи антропогенезу : підручник / Валентин Помогайбо, Андрій Петрушов, Наталія Власенко. К.: Академвидав, 2015. 144 с.

88. *Попов Д.А.* Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15, вып. 1. С. 58.

89. *Пушонкова О.* (2009). Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології // Сучасне мистецтво: Наук. зб. К.: ІПСМ АМУ; КЖД “Софія”.

90. *Роготченко О.О.* Мистецтвознавство: Роздуми і життя. Київ, Фенікс. 2018. 788 с.: іл.

91. *Роготченко О.О.* Роздуми довкола “панівних” методів у культурі. *Мистецтвознавство України*, 2021. С.78-84.

92. *Рожцин В.* Мистецтво та падаючий світ // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд.

Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.523-537.

93. *Савицька Л.* Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мист-ва. К., 2006. 36 с.

94. *Садовенко С.М.* Хронотоп української народної культури : взаємозв'язок традицій та інновацій. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. д. культ. – Київ : НАКККІМ, 2021. – 39 с.

95. *Сегеда С.П.* Антропологія: підр. для студ. Київ: Либідь, 2009. 424 с.

96. *Сидоренко В. Д.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМУ. К.: ВХ [студіо], 2008. 187 с.: іл.

97. *Сиротинська Н., Карпов В.* Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ, 2019. 80 с.

98. *Скляренко Г.* Творчість Анатолія Петрицького кінця 1910 – початку 1930-х між модернізмом та авангардом. *Мистецтвознавство України*, 2016. Вип. 16. С.104-127.

99. *Скляренко Г.* Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.

100. *Скринник-Миська Д.* «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2018. Вип. 37. С. 4-20.

101. *Скринник-Миська Д.* Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект // *Народознавчі зошити*, 2012. Вип. 1. 93 с.

102. *Сойкина Н. Ю.* Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 "Археология" [Электронный ресурс] / Сойкина Наталья Юрьевна. – Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>

103. *Сорока І.* Підтекст як категорія сценічного мовлення: дис. канд. мист.: 17.00.02. Київ: НАКККіМ, 2017. 163 с. [LSEP]
104. *Сосік О.Д.* Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. мист. Київ: НАКККіМ, 2021. – 18 с.
105. *Станкевич М.* Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді // Автентичність мистецтва = Authenticity of Art: Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці. Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. С. 91-100.
106. *Степурко В.* Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мист.: 26.00.01. Київ.: НАКККіМ, 2017. 204 с.
107. *Столярчук Н.* Український авангард ХХ століття : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк. 2015. – 180 с.
108. *Столярчук Н.* Український кубофутуризм: екстерівський варіант // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2014. № 18. – С.134-140.
109. *Сусак В.* Паризький період Михайла Бойчука. ХДАДМ. 2005. №9. С.96-110.
110. *Тарасенко О.А.* Проблема національного стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.): Автореф... д-ра искусствоведения: 17.00.05 – изобразительное искусство / Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К.Д.Ушинского. Л., 1996. 47 с.
111. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагйдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова / Авт-упоряд. О.Нога, І.Кодлубай, Т.Девдюк, Б. Савицький, Я.Бобош. Львів: «ЛОГОС», 1994. 188 с.
112. *Холодинська С.М.* Теоретико-практичний паритет спадщини Михайля Семенка в контексті української моделі футуризму: культурологічний аналіз.

Дис. на здоб. наук. ст. д. культ. Київ : Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2021. – 474 с.

113. Українська авангардна поезія (1910-1930-ті роки) : Антологія / Упор. Олег Коцарев, Юлія Стахівська; передм. Олега Ільницького. К.: Смолоскип, 2018. С. 10.

114. Український авангард 1910 – 1930 років: Альбом. / Авт.-упор. Д.О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1996. С.2.

115. Український авангард: перезавантаження. Київ: Центр сучасного мистецтва М17, 2019. С. 124.

116. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст.: альбом. Хмельницький: Галерея, 2004. 304 с.

117. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. – 640 с., 32 с. іл.

118. Федорук О. Український авангард // Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. К.: Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.

119. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня. М.: Прогресс-Академія, 1992. 464 с.

120. Хосе Ортега-и-Гассет. Адам в раю; [Перевод В. В. Симонова] – М.: Изд: "Эстетика. Философия культуры", 1991 г. 20 с.

121. Чон Т.О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport*, 2013. [Режим доступу: www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013]

122. Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 456 с.: 40 іл.

123. *Щокіна О.П.* Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*, 2020. №2. С. 85-93.
124. *Щокіна О.П.* Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку ХХ століття / Щокіна О.П. // Докса. № 2 (33), 2020. С. 134-142.
125. *Щокіна О.П.* Людина в просторі міста та пошук абсолютного в текстах митців авангарду: філософське «запитування» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчування» М. Гершенфельда // Докса. № 2(32), 2019. С. 258-268.
126. *Щокіна О.П.* Філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в текстах митців українського авангарду // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. №3, 2020. С. 78-83.
127. *Эл Лисицкий.* Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин. Изд-во Скифы, 1922. 24 с.
128. *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / Карл Густав Юнг // Вопросы философии. – 1988. – №1. – С. 133-152.
129. *Юр М. В.* Український авангард : шлях до формально-пластичної мови // Українська академія мистецтва. Київ, 2016. Вип. 25. С. 13-22.
130. *Юр М. В.* Український живопис ХІХ – початку ХХІ століть: національна, конвенціональна, авторська моделі. – Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. док. мист. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2021. 41 с.
131. *Юр М.В.* Метамоделі українського живопису: монографія. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. 428 с.
132. *Янішевська Н. С.* Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910-1930 рр. (культурологічний аспект). – Дис. на здоб. канд. мист. за спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. – 261 с.
133. *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters (2017).* *Editor: Arnd Schneider.* Bloomsbury Academic.

134. *An Anthropology of Contemporary Art. Practices, Markets, and Collectors* (2018). London. Bloomsbury Academic.
135. *Anna Line* (2018). *Practicing Art and Anthropology. A Transdisciplinary Journey*.
136. *Anthropology of the Arts. A Reader* (2016). *Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson*. Bloomsbury Academic.
137. *Art and the Politics of Visibility. Contesting the Global, Local and the In-Between* (2017). Editor: Zeena Feldman.
138. *Art, Anthropology, and Contested Heritage. Ethnographies of TRACES*. (2019). *Edited by Arnd Schneider*. London. Bloomsbury Academic.
139. *Arts and Aesthetics in a Globalizing World* (2015). *Editor(s): Raminder Kaur, Parul Dave-Mukherji*. Bloomsbury Academic.
140. *Asia through Art and Anthropology. Cultural Translation Across Borders* (2013). *Editors: Fuyubi Nakamura, Morgan Perkins, Olivier Krischer*. Bloomsbury Academic.
141. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (2010). *Editor(s): Arnd Schneider, Christopher Wright*. Berg Publishers.
142. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (2010). *Editor(s): Arnd Schneider, Christopher Wright*. Berg Publishers
143. *Between Matter and Method. Encounters In Anthropology and Art* (2017). *Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson*. Bloomsbury Academic.
144. *Соссюр де Ф. Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр [пер. с нем. Я.М.Коган]. – М.: Прогресс, 1977. – 272 с.*
145. *Community Art. An Anthropological Perspective* (2013). *By: Kate Crehan*. Berg Publishers.
146. *Contemporary Art and Anthropology* (2005). *Editors: Arnd Schneider, Christopher Wright*. Berg Publishers.
147. *Contemporary Art and the Home* (2002). *Editor: Colin Painter*. Berg Publishers.

148. *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World* (1997). *Editor: Jeremy MacClancy*. Berg Publishers.
149. EL Lissitzky. *Maler. Architekt. Typograf. Fotograf*. Dresden. VEB Verlag der Kunst. 1976. 412 p.
150. *Karpov V. Eidetics of the human art in the context of the neuroart // Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management*. Lviv-Torun, Liha-Pres, 2019. P. 117 – 133.
151. *Karpov V., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: НАКККіМ, 2019. № 1.
152. *Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: Міленіум, 2018. № 2. С. 117 – 183.
153. *Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: Міленіум, 2018. № 1. С. 21 – 36.
154. *Museums. A Visual Anthropology* (2013) *By: Mary Bouquet*. Bloomsbury Academic.
155. *Roger Sansi*, (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. London. Bloomsbury Press.
156. *Roger Sansi*, (2019). *The Anthropologist as Curator*. London. Bloomsbury Press.
157. *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams* (1999). *Edited by Alfred Gell*. Berg Publishers
158. *Trench Art. Materialities and Memories of War*. (2003). *By Nicholas Saunders*. Berg Publishers.
159. *Vera Faber*. *Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019. 416 p.
160. *World Art An Introduction to the Art in Artefacts* (2013). *By Ben Burt*. Bloomsbury Academic.

РОЗДІЛ II. ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО ХУДОЖНЬОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Трансгресія суспільного значення мистецтва та зародження авангарду

Зміну ролі мистецтва в суспільстві можна розглядати як чинник виникнення авангардного мистецтва. На кінець XIX століття мистецтво заявляє себе як соціально значуще явище і займає окремішне місце у структурі суспільства нарівні із економічною, політичною складовою, торгівлею, культурою і наукою. Відбувається формування, набуття власного інструментарію впливу на суспільні процеси. Одним із таких інструментаріїв постає авангардне мистецтво, яке своєю відразою до усталених традицій торує шлях мистецтву до його визнання у сонмі суспільних інституцій.

Визначення цього процесу розвитку художньої творчості як суспільної автономії і мистецтвознавчої категорії є суперечливим, адже, попри її відстороненість, все ж не зникає її детермінованість суспільними процесами та розвитком суспільства в усіх його проявах. Відсторонення від суспільства, проблем його розвитку може відбуватися за певних умов і, що стосується авангарду, це перехідні умови трансформації суспільних процесів спричинених як науково-технічним прогресом так і ідейними пошуками на зміни у суспільних комунікаціях.

Власне суперечливість також продиктована зміною, зміною функції мистецтва в суспільстві – переходу від обслуговування до інструменту суспільного впливу посередництвом естетики краси у значенні людяності, гуманізму міжособистісних комунікацій та на їх основі загальнохарактерних стосунків. Тобто, мистецтво не перетворюється у понятті чистого мистецтва

або мистецтва заради мистецтва, що теж може перебувати у структурній моделі, а постає суспільно детермінованим явищем, рецепцією на проблеми розвитку самого суспільства з антропологічних позицій, позицій гуманізму. У цьому значенні слід розглядати і появу такого мистецького напрямку як авангард.

У цій моделі художник постає суспільно детермінованим елементом, яка відображає як власне уявлення про природу суспільних процесів та відносин так і здійснює узагальнення через семантику творчого доробку. Така суспільно значуща функція митця спонукає до творчого евристичного пошуку способів вираження художніми засобами подій і явищ розвитку суспільства. Чи може бути мистецтво ізольованим попри його розуміння як явища суспільно-історичного розвитку? З точки зору позиції художника його власні уявлення можуть мати характер окремішності, автономності, невідповідності поточним тенденціям у творчому процесі. Таким чином, власні уявлення митця виступають у якості появи твору у якому не відображається його позиція щодо суспільних процесів. Проте сам твір постає як продукт творчості і відкриває новий простір і нове значення в мистецтві і через мистецтво в суспільстві.

Особливістю автономії мистецтва, як комплексної та багатогранної категорії, полягає у тому, що вона описує реальність та водночас надає цій реальності асоціальне значення, тобто позбавляє відчуття соціальної детермінованості. Виникає протиріччя між уявою та реальністю, поміж логікою історичного розвитку суспільства та антропологічним відчуттям історичного процесу. Таке протиріччя можливо віднести до витоків авангардного мистецтва, як інструменту нового мистецтва в суспільстві.

У науковому дискурсі мистецтва спроби пояснити феномен художнього процесу та окремих його напрямів розвитку початку ХХ століття, а також дослідити історичні передумови виникнення авангарду у контексті розвитку суспільства, що немає прямої залежності від самого мистецтва, як його інституціональної форми буття відбуваються постійно. Загалом мова йде про

пошук теоретичної проблеми, яка не тотожна сукупності лише індивідуальної мотивації митця та суспільної актуальності. У своїй праці «Теорія авангарду» її автор П. Бюргер зазначає, що питання суспільної актуальності залежить від політичної позиції, а це не наукова постановка питання. Актуальність проблеми не вирішується обговоренням, що притаманне політиці, проте його можливо проаналізувати та обґрунтувати [8]. Теорія мистецтва ґрунтується на вивченні явищ і станів вільних від будь-яких пригнічень та утисків. Як вважає Хосе Ортега-і-Гассет «внутрішнє не може бути об'єктом а ні нашої науки, а ні практичного мислення, а ні штучного відтворення. Однак, саме воно є істинною сутністю речей, єдине потрібне і цілковито задовільняюче наше спостереження. Не будемо заглиблюватися, питання, чи можливо з точки зору розуму, а якщо можливо, то яким чином можна зробити так, щоби об'єктом нашого спостереження стало те, що здається ніколи не може стати об'єктом» [64].

Теорія мистецтва авангарду розширює цей аспект за межі традиційного підходу до вивчення мистецтва та самого творчого процесу. Твір мистецтва за традиційним підходом можливо описати як вирішення певних художніх проблем у залежності від техніки виконання при його створенні. Авангард пропонує до традиційного підходу долучити аналіз твору з точки зору його соціальної функції, суспільної, а також творчої складової.

Щодо творчої складової важливим є герменевтичний підхід у контексті наук про дух. За Гадамером, у розумінні авангарду має місце тлумачення базоване на сучасності та привнесенні уявлень сучасників. Тобто “у розумінні” твору або явища завжди є місце висловлюванням, які залежать від історичної ситуації до якої належить дослідник [11, с.345]. Співвідношення історії, герменевтики та сучасності має значне теоретичне значення, адже передбачає застосування наявного наукового інструментарію, категорій і понять, що були опрацьовані мистецтвознавчою наукою з часу виникнення художнього явища.

Ортега висуває ідею історичного розуму – вченню про зміну історичних форм культури та пов'язаних з ними естетичними ідеалами. Він висуває

концепцію розвитку європейського мистецтва від ближнього бачення предметів зримого світу до далекого, від чіткої передачі предметних форм і меж кожної окремої речі до однорідного сприйняття оптичного простору, де предмети втрачають свій силует, стають незрозумілим, майже безформним тлом. Простір дематеріалізується, стає примарним.

Ортега провів аналогію зміни найважливіших етапів європейського живопису з розвитком філософської думки – від предметів до відчуттів, а потім до ідей, тобто від зосередженості на зовнішній реальності (Джотто і Данте) до зосередженості на суб'єктивному. У мистецтві це стилі бароко та імпресіонізм, а у філософії ідеї Декарта, Галілея, Канта. Завершується цей рух переходом від суб'єктивного до інтросуб'єктивного, а саме: від сенсуалізму Маха та Авенаріуса, вчення дереалізації світу, феноменологізму Гуссерля у філософії та від імпресіоністів до живопису експресіоністів та кубістів – у живописі.

Дотримання принципу історизму дозволяє уникнути «осучаснення» предмету дослідження і студіювати його в конкретно-історичних умовах, що не позбавляє впливу наукових дискусій на позицію дослідника, яка визначена його положенням у структурі соціальних сил епохи. Тобто, герменевтика дозволяє провести раціональне випробування авангарду на дієздатність, що передбачає вивчення зв'язків у відношеннях духовних, творчих рецепцій і соціальної дійсності.

Зв'язок ідейного змісту духовних та творчих рецепцій із суспільним становищем речей показує суть соціальної функції ідейного змісту. Такі відносини носять характер протиріччя, що відкриває простір для наукового пізнання та опрацювання нових знань. Ідейний зміст є продуктом суспільної діяльності та творчою реакцією на дійсність. У цьому контексті витoki авангарду мають об'єктивне походження, адже ідейний зміст відображає не тільки певні суспільні відносини у їх єдності протиріччя, а є частиною суспільного цілого. Петер Бюргер зауважує, що зміст художнього твору в основному складається з його форми і пропонує поняття інтенції твору, яке

позначає засоби свідомого наміру автора впливати на глядача, а не сам намір [8, с.16].

Таким чином, для дослідження твору авангарду та авангарду як художнього явища важливо формувати взаємозв'язок окремого твору та соціальної дійсності як першоджерела його походження і діалектичної функції. При цьому, твір мистецтва має свій вплив у рамках мистецького явища та мистецького процесу, яке він представляє. Окрім цього, твір мистецтва слід розглядати у діалектиці розвитку як мистецтва так і суспільства, а особливо після завершення епохи його створення з метою визначення або виявлення нових соціальних функцій в умовах змін суспільних відносин.

Хосе Ортега-і-Гассет підкреслює, що сфера мистецтва одночасно пов'язана з усіма іншими формами життєдіяльності людини і водночас автономна. У всесвіті все взаємозалежне, тому й мистецтво тісно пов'язане з іншими формами свідомості людини та діяльності: «Кожне мистецтво обумовлене необхідністю висловити те, що людство не змогло і ніколи не зможе висловити іншим способом», – стверджує Ортега [62, с.3].

Ортега обґрунтовує, що твір мистецтва має два плани: перший – складає зображений художником «речовий світ», а другий – світ ідеальних смислів. «Цей перший план картини ще не творчість, це копіювання. Але за ним сяє внутрішнє життя картини: над колірною поверхнею ніби скидається цілий світ ідеальних смислів, що просочують кожен окремий мазок; ця прихована енергія картини не приноситься зовні, вона зароджується у картині, лише у ній живе; вона є картина» [62, с.3].

Авангард зароджується в умовах буржуазної культури і його витoki походять із буржуазного суспільства. Як наводить Бюргер, Маркузе у статті “Афірмативний характер культури” [35] висловив думку про те, що буржуазна культура допускає гуманні цінності лише в якості фікції і тим самим не створює умов для їх практичної реалізації. Взявши за основу це ідейне положення і характеристику буржуазної культури можемо зазначити, що

гуманістичне звучання великих творів мистецтва та їх авторів по суті являються духовним протестом проти несправедливого суспільства і проекцією на створення образу справедливого устрою або деструктивним елементом руйнації несправедливості. Отже, в основі виникнення авангарду лежить творчий протест на несправедливий характер суспільних відносин буржуазного суспільства та спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції.

Ідейною основою авангарду, продовжуючи герменевтику Маркузе, також виступає теорія психоаналізу Фрейда з його узагальненою структурною моделлю в основу якої покладені поняття Воно, Я і Над-Я, що дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як наративну схему у якій розходяться, не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. У порівнянні із традиційним, класичним мистецтвом на основі цієї моделі виникає мотив абстрагування, відходу від дійсності та пошук способів і методів творчого відображення узагальнених уявлень. Відбуваються видозміни у творчому процесі і здійснюється рух від рецепції на об'єктивну реальність та обслуговуючу функцію мистецтва до творця мистецтва з його власним уявленням про світ і його цінності, що призводить до зміни самого інституту мистецтва та культури – ізольоване від життєвої практики мистецтво набуває суспільного звучання, а твір мистецтва сприймається виходячи з об'єктивних умов, які й визначають його інтенцію та детермінує його суспільну функцію.

Виникає дихотомія мистецтва та суспільства в розумінні його щоденної життєвої практики. Мистецтво авангарду та його твори вирішують питання артикуляції ідей суспільного розвитку. Співставлення інституту мистецтва та суспільства визначає його як відокремлений інститут від соціальної життєвої практики, а тому вільне у його творчій інтерпретації. Наявна дихотомія обумовлена розвитком суспільних відносин, виробничих сил та виробничих відносин, які визначають соціальне положення, статус творців і творів.

Твір авангардного мистецтва не виступає як дещо асоціальне, а є складовою частиною суспільного цілого, суспільства в цілому. Герменевтична модель авангардного мистецтва базується на його функції, яка не є константою, а залежить від інтерпретації та конкретних історико-культурних умов буття, від можливості поєднання соціальних наративів буття із наративами автора та самого твору. Без теоретичної, ідейної основи твору його інтерпретації набувають характеру безцільного тлумачення.

Важливим з точки зору пошуку і дослідження ідейного підґрунтя витоків авангарду є погляди Хосе Ортега-і-Гассет щодо основ пізнання, законів світосприйняття та місця і ролі людини у процесі суспільного розвитку. Основною його ідеєю є постулат про те, що розум являється основою побудови умовної, суб'єктивної картини світу. За Ортегою нове мистецтво відрізняється від старого тим, що воно цілком свідомо хоче бути і залишатися непопулярним, зверненим до еліти, а не до маси. Але тим самим воно не відчуває потреби бути загальнолюдським і загальнозрозумілим. Породжуване ним естетичне переживання не наближає людей до стихії повсякденного життя, а дистанціює їх, відчужує від нього. На цьому ґрунтується принципова основа нового мистецтва – його «дегуманізація». Нове мистецтво принципово далеке від інтересу до живої реальності, що переживається людиною і хвилює її, воно безпристрасне і не гуманістичне.

Констатуючи як найбільш характерну рису мистецтва ХХ століття його дегуманізацію, Ортега вважає, що єдині оптичні форми, які реально має в своєму розпорядженні людське око, – це форми та образи реального світу. Відштовхуючись від світу реальних речей, художник авангарду прагне не наблизитися до них, а деформувати або аналітично розкласти, щоб послабити або знищити їх людський аспект. Скасовуючи цілеспрямовано і свідомо саме життя, художник ставить на його місце «життя винайдене», у якому зберігається лише спогад про реальне життя у формі штучних об'єктів, що пробуджують вторинні емоції, специфічні, нові естетичні почуття.

Відбувається дегуманізація мистецтва – заперечуючи реальність, художник звертається до зображення світу ідей, суб'єктивних схем, створюючи віртуальний образ ірреальності.

Трансформація мистецтва на тлі трансформації парадигми гуманізму у світлі Першої світової війни, зміна усталених понять і уявлень про людину, про її систему цінностей, а також розвал політичних систем – усіх європейських імперій, а особливо, традицій і способів ведення війни призвели до деструкції мистецтва у буржуазному суспільстві. Виклики цього часу вимагають від митців творчої рефлексії на загибель образу людини XIX століття та народження нової, із її новими наративами життя. Виникає протиріччя між традиційними способами художнього відображення та новими художніми засобами образного творення до яких належать авангардистські течії та зароджується нова естетика мистецтва.

Модерністичне трактування сутності творчого процесу й естетики модернізму має глибокі історичні корені, наслідуючи давню філософську традицію, в якій обґрунтовується інтуїтивна, ірраціональна, алегорично-символічна природа художньої творчості, а метаморфози суспільної свідомості на зламі XIX–XX століть створили сприятливий ґрунт для відродження цієї традиції [69, с.14]. Авангард постає як нова естетична категорія на тлі історичних подій розвитку людства, як інструмент вироблення «певного естетичного коду як певної психічної структури» [21].

До проблеми історичності естетичних категорій звертався Петер Бюргер, який визначив її як розуміння взаємозв'язку між розкриттям предмету і категоріями науки. На його думку історичність теорії «будується не на тому, що теорія є вираженням духу часу (такий погляд є історичним), і не на тому, що вона поглинає попередні теорії (історія як передісторія сучасного), але на тому, що предмет і категорії взаємопов'язані у своєму розкритті» [8, с.26].

Саме поняття історичності є власне рефлексією, яка в контексті художньої мови розуміє історичність образного вираження. Виходячи з цього

можемо констатувати, що авангард є образним вираженням художньої мови, рефлексією на історичний розвиток людства, яка розширює предмет мистецтва і утворює нові категорії естетики. Таким чином, авангард є продуктом історичних умов буття [34, с.42], наповнений повнотою значення тільки в цих умовах і в межах їх дії. Із зміною історичних умов предмет мистецтва, як абстрактна категорія видозмінюється або стає належати до категорії історичних.

Цим підтверджується взаємозв'язок категорії мистецтва у його широкому розумінні та значенні з реальністю історичного процесу розвитку художньої творчості. Авангард являє собою феномен мистецтва висловлений у категорії естетизму притаманній дадаїзму та ранньому сюрреалізму і російському та українському авангарду після Жовтневого перевороту 1917 року, що загалом відноситься до руху історичного авангарду. Історичні течії авангарду об'єднують те, що вони повністю заперечують мистецтво в цілому, яке їм передувало, а не окремі художні прийоми мистецтва, відкидаючи зв'язок із традиціями. Вони виступають проти суспільного інституту мистецтва, яке склалося у буржуазному, капіталістичному суспільстві. Як приклад, «Пісуар» А.Дюшана, яким він висловив протест проти мистецтва як такого. Меншою мірою, але це також стосується італійського футуризму і німецького імпресіонізму. Кубізм ставить під сумнів образотворчу систему із центрально-перспективною композицією, зародженою в епоху Відродження. З огляду на це кубізм також можливо віднести до історичних течій авангарду.

Однак прагнення до розриву з «мистецтвом минулого» та його художньою традицією, образною системою і виражальними засобами, на думку деяких українських вчених зовсім не означає тотальну новизну і новаторство. Українському футуризму і авангарду в цілому властивий якраз зворотній рух у минуле. Пошук нових художніх методів та прийомів образного вираження в українському футуризмі означає заглиблення до коріння і витоків самого мистецтва. Парадоксальним чином українські митці об'єднують *future* і *arche* у

філософському дискурсі витоків мистецтва авангарду. Підтвердженням цьому є не лише відвертий інтерес художників-авангардистів до «древнього» мистецтва, ікон, старовинних орнаментів, що зустрічаються в народному побуті, але головним чином, філософський рух до самих основ мистецтва і праісторії світу за межі, як такого [23, с.3].

Важливим при цьому, тобто при відмові від інституту мистецтва буржуазного суспільства, як соціального інституту, та її образотворчої системи, є питання з'ясування категорії художнього методу або прийому зображення. У прийомі художньої образності «Голова бика» Пікассо виглядає авангардно, адже митець використав для створення образу сідло та кермо велосипеда. Виникає нова образність, створена нетрадиційними художніми засобами – асоціативна, емпатична і, відповідно, виникає нове мистецтво. Художні засоби є основою стилістики, утворення норм, які стають частиною суспільних норм. Нова естетика мистецтва, як нонсоціального інституту, є прямою критикою домінуючих стилістичних норм мистецтва, що діє за принципом *imitatio naturae*.

До часу історичних авангардних течій використання художніх засобів в мистецтві було обмежено стилем і виробленим каноном. Наприклад, органічність композиції, підпорядкування частин композиції загальному задуму. Авангард ліквідував єдиний стиль та відповідно канон і зробив категорію художнього методу універсальною, загальнохудожньою категорією. Адже в авангарді не існує єдиного стилю і він не являється художнім стилем – дадаїзм, сюрреалізм, футуризм та інші авангардні течії не розвинули характерних ознак художнього стилю, проте, відкрили універсальний підхід до художнього відображення творчого задуму людини. Відтепер – кожен митець із своїм власним світом, *homo parvus mundus est* – людина це цілий світ [75].

З огляду на це, суспільство отримало можливість споглядати та досягнути антропологічну безмежність світу мистецтва в його нонсоціальному значенні, що стає найголовнішою характеристикою авангарду з його шокуючою

інтенцією на реципієнта. З часом такий художній метод або прийом перетворюється у норму та стає загальною категорією, з'являється зв'язок методу із уявою та принципом відчуженості від реальності. Відчуження постає домінуючим художнім прийомом.

Авангард не вибирає певні художні засоби для образотворення за яким-небудь стилем, а використовує їх як засоби образного, емпатичного відображення творчої потенції людини. Художні засоби постають домінантою у відтворенні форми твору, а не його змісту. З точки зору естетики форма твору має сенсомоторний характер, що не притаманне змістовній частині художнього твору. У співвідношенні формального та змістовного формальне стає домінуючим, тією категорією, що розкриває зміст, а саме розуміння змісту лежить у площині техніки виконання. Відповідно абстрактні категорії естетики авангарду мають усю повноту значення лише в тих умовах, продуктом яких вони є. Нелінійний розвиток мистецтва пропонує вивчення конкретно-історичних умов появи мистецтва авангарду. Художньо-естетичні засади українського художнього авангарду сформувалися як процес поступового синтезу передових ідей європейської естетики з елементами національної культури. За висловом дослідниці Т. Чоп шлях українського футуризму до «оновленого естетичного простору» відбувався через подолання ритуалізованої традиційності [63].

«Джерелами теоретико-естетичних та формально-технічних новацій українських авангардистів», – відзначає Наталія Канішина, – «послужили передові ідеї європейської естетики модернізму, а також окремі прояви української національної культури, які й зумовили специфіку та самобутність вітчизняного авангарду. В культурі авангарду знаходимо окремі елементи художньої культури, генетично споріднені з українською народною творчістю, іконописом, мистецькою спадщиною епохи бароко, зокрема: високий ступінь абстракції, глибокий символізм, відхід від зображення реальності, прагнення символічно передати вищу, духовну сутність та інше» [19, с.17].

Українські митці творчо переосмислили естетичні концепції європейських авангардних течій та створили нові авангардні напрямки українського мистецтва до яких належать кубофутуризм О. Богомазова, супрематизм К. Малевича, кубізм у скульптурі О. Архипенка. В естетиці українського авангарду особливого трактування набувають рух, динаміка, ритм, колір, форма та кубістична пластика. Естетика європейського мистецтва була настільки самобутньо і творчо переосмилена представниками українського авангарду, що відіграла помітну роль у розвитку світової культури.

Авангард є закономірним уособленням надзвичайно бурхливого творчого імпульсу в різних видах мистецтва, що став підставою для зміни естетичного світогляду вважає Ярослав Демиденко. Авангардизм першої третини ХХ століття, тобто «історичний авангард», виступаючи індикатором кризових явищ культурного процесу, виявився потужним соціокультурним модератором світового рівня, будучи водночас наслідком, підсумком і початком нових процесів аж до творчих шукань і філософсько-естетичних узагальнень сучасності [12].

Феномен відторгнення історичного розвитку мистецтва теоретиками і практиками авангарду є важливим з точки зору наукового пізнання. Предмет дослідження, у даному випадку саме мистецтво як процес відображення творчого потенціалу людини, та його категорії у своєму розвитку діють у взаємозв'язку. Остання за часом форма розвитку розглядає історично попередні форми як основу свого існування, як передісторію, як пройдений шлях досягнення цієї форми. Цілком логічно, що минуле є конструкцією сучасного. Проте, сучасне, як форма розвитку у своєму пізнанні прагне до виявлення новизни, яку складає проекція минулого крізь сучасне. Науковим інструментом об'єктивного пізнання є критичне осмислення існуючого творчого досвіду. Петер Бюргер наводить дві категорії критики – внутрішньосистемну критику та самокритику [8, с.34]. На прикладі матеріалістичного підходу він пояснює внутрішньосистемну критику як критику в рамках суспільного інституту –

критика католицизму у протестантів, або християнство проти язичництва. Тобто критика одних уявлень про процес в ім'я інших уявлень цього процесу чи явища. Дистанціювання від таких точок зору є самокритикою і по суті є критикою самого процесу чи суспільного явища.

У випадку із теорією авангарду маємо самокритику мистецтва спрямовану на описання певної стадії розвитку мистецького процесу. Проте, критика живопису, образотворчого мистецтва є внутрішньосистемною критикою. Однак, разом із критикою театру та літератури вона стосується уже суспільного інституту мистецтва в цілому і постає як критика мистецтва або як самокритика. Методологічне значення категорії самокритики полягає в визначенні умов та можливостей об'єктивного пізнання попередніх стадій розвитку. Однак, таке пізнання можливе лише коли мистецтво увійде у стадію самокритики [8, с.35].

З появою течії історичного авангарду мистецтво, що представляє суспільну підсистему, вступає у стадію самокритики. Для прикладу: дадаїзм критикує мистецтво в цілому як суспільний інститут, а не окремі його напрямки. Авангард виступає проти статусу мистецтва в суспільстві, яке відділило його естетику від життєвої практики, що призводить до суспільної неефективності та відчуження. Авангардний протест, або самокритика мистецтва має за мету повернути мистецтво до життєвої практики, поєднати повсякденність буття із творчістю. Реалізм як принцип художнього відображення своїми засобами зображення відтворював дійсність виходячи із контексту життєвої практики. В авангарді життєва практика стає основою мистецтва із усім різномаяттям художніх засобів. Самокритика мистецтва не є критикою суспільної та життєвої практики і суспільства в цілому.

Історія мистецтва як суспільна підсистема розрізняє сам інститут мистецтва та зміст конкретних творів мистецтва. Інститут мистецтва в буржуазному суспільстві має риси автономності і зміст конкретних творів визначався цією автономністю. Звідси походить відірваність інституту

мистецтва від повсякденної історії і життєвої практики. Таке протиріччя стало передумовою виникнення самокритики мистецтва у формі авангарду. До цього слід додати виникнення базової ідеології справедливого обміну у буржуазному суспільстві і, відповідно, виникнення нових суспільно-економічних відносин, які звільнили інститут мистецтва від обслуговуючої функції автономності і ритуального використання.

Пошук цілісності форми і змісту спрямованої на подолання невідповідності між твором мистецтва та життєвою практикою є вагомим характеристикою авангардних течій. Розвиток мистецтва не характеризується історичною послідовністю та прямолінійністю але є продуктом суспільного розвитку в цілому. Лібералізм в економіці та економічних взаємовідносинах, втрата суспільної ролі релігії як ідейно-етичного імператива суспільства та інші перетворення призвели до лібералізації суспільного інституту мистецтва, критики його ролі і значення та виникнення нових, передових способів художньої рецепції на суспільні зміни.

Нефункціональність мистецтва буржуазного суспільства кінця XIX століття створило умови для можливості самокритики мистецтва як суспільної підсистеми, що виникає у вирі боротьби буржуазії за свої політичні та економічні права. У такому сенсі інститут мистецтва цілковито сформувався наприкінці XVIII століття з його особливим статусом звільненим від життєвої практики. Ізольованість від повсякденної історії стає змістовним значенням творів мистецтва. Поява авангарду є фактично явищем самокритики мистецтва, новизною, яка є проекцією історичного розвитку мистецтва крізь сучасний розвиток суспільства.

Співзвучні теорії самокритики мистецтва Петера Бюргера і висловлювання Наталії Столярчук, яка вважає, що художник авангарду звертається не стільки до історичного майбутнього, скільки до майбутнього есхатологічного, що збігається для нього з абстрактним минулим. Мова йде «про минуле до початку будь-якого історичного прогресу, до початку

художнього мімезису, чи, інакше кажучи, до архаїки, яка так само перебуває на початку історії, як і в глибині людської психіки в якості її безсвідомого начала, що випереджає будь-яку свідому чи емоційну активність». Виходячи з цієї тези, авангардна творчість розуміється як руйнування, як редукція, як аннігіляція традицій. «Однак, таке розуміння», – пояснює Наталія Столярчук, – «є не результатом його нігілізму, простої любові до руйнування чи віри в історичне майбутнє, а навпаки, виразом впевненості в тому, що шляхом повної ліквідації усталених традиційних способів виразності стане можливим повернення на новому етапі до первинних форм життєвої та художньої практики і таким чином до повернення світові єдності і суті» [50, с.5].

Теоретик мистецтва Вальтер Бен'ямін стверджує про рішучі зміни в мистецтві першої чверті ХХ століття та робить спробу дослідити першопричини таких змін основою яких він вбачає в техніці виробництва та сфері розвитку виробничих сил [4, с.206]. Такі зміни в економічних відносинах призвели до видозмін відносин у парадигмі «твір мистецтва та споживач», що призвело до втрати сакральності твору та до втрати аури мистецтва – цього невіданного відчуття прекрасного. Відчуття прекрасного, іншими словами естетика мистецтва, є комплексним конструктивом ідейних констант та уявлень, що стають основою суспільних відносин спрямованих на задоволення духовних потреб людини. Із винайденням способу відтворення та тиражування оригінального твору – фотографії, кіно, поліграфії – відчуття індивідуальності творчого процесу зазнало знецінення. З появою фотографії та можливістю точного відображення дійсності у нетворчий, механічний спосіб втрачається зображальна функція мистецтва та ставиться під сумнів саме мистецтво. Місце сакральності індивідуального мистецтва займає масова рецепція основою якої постають соціально обумовлені підстави на протиположності естетичній образності.

Зникнення естетики образу відкриває шлях будь-якому ідеологічному наповненню художньої форми. На підтвердження цієї тези можна навести використання авангарду у пропаганді більшовистських ідей періоду російської

революції 1917 – 1921 років. Порівняльний аналіз мистецьких творів цього періоду свідчить про відмінність російського та українського авангарду – російський наповнений політичною проблематикою естетизму, а український сповнений естетики народних традицій. Для російського революційного авангарду характерне домінування техніки виконання твору продиктованого політичним змістом, що постає в якості революційної теорії мистецтва – мистецтва мас. Місце сакральної основи мистецтва займає політика. Це призводить до змін зображальної функції мистецтва. Проте тут не виникає протиріччя поміж розвитком новітніх форм мистецтва і соціально-економічним та науково-технічним прогресом суспільства – мистецтво розвивається за особливим естетичним принципом яким постав авангард.

Історична періодизація мистецтва виокремлює низку характерних періодів від первісності до нового часу. Епоха сакрального мистецтва, притаманна середньовіччю, змінюється епохою автономного мистецтва буржуазного суспільства з його естетикою сприйняття та відокремленням від сфери сакрального. Авангард демонструє рух до нового мистецтва – від періоду автономності до масовості з його новизною техніки та змісту відтворення внутрішньої рецепції, яка стає диктатом виконавця. За жанром ринкової економіки, у якій проявився авангард, він виступає творцем своєрідного попиту, який у майбутньому задовольнить нове мистецтво – мистецтво позбавлене синергії духу через узагальнення форми і змісту та сприйняття. Попри те, що авангард виступає як відраза до норми він не є винятком, а скоріше часткою відносин в дихотомії мистецтво та суспільство, як суспільне явище в духовній сфері, яке відповідає логіці розвитку буржуазного суспільства.

У якості суспільної підсистеми мистецтво виявляє також тенденцію до збереження місця і його ролі в суспільстві та перебуває в конкуренції із іншими підсистемами. В українському мистецтвознавстві Мариною Юр запропонована теорія конвенціональної моделі мистецтва, яка ґрунтується на принципі

«умовної домовленості» художника з провідним у кожний історичний період напрямом мистецтва, що не прив'язує даний принцип лише до одного методу та теорія авторської моделі живопису, яка започаткована першими рисунками, петрогліфами. Універсальність і функціонування моделей ґрунтується на трансцендентних цінностях та транзитивних механізмах, взаємовпливах та взаємозв'язках. Превалювання однієї з моделей не заперечує співіснування з іншими в межах конкретного періоду, а їх ознаки можуть проявлятися в різних явищах чи творчості художників [71]. Доповнимо цю тезу. Більше того, співіснування моделей може призвести до їх поєднання, як це сталося із кардинально відмінними напрямками світового авангарду – футуризмом та кубізмом на основі яких виникає кубофутуризм. Український кубофутуризм створює власну глибоку концепцію живописного простору, просякнуту чистими емоціями, враженнями, які включають у процес творення художньої реальності не лише особу художника, а й самого глядача, продовжуючи сприйняття та розуміння твору до нескінченності [51, с.140].

Виникнення авангарду може бути рефлексією на зміни в економічних підсистемах суспільства на основі розподілу праці у яких художник перетворюється у технічного спеціаліста, а не творця. На основі взаємовпливу суспільних підсистем відбувається розвиток усієї системи суспільних відносин і у їх числі у сфері мистецтв. Загальна тенденція до виокремлення суспільних підсистем з їх спеціалізацією складає об'єктивну картину розвитку мистецтва кінця XIX та початку XX століття. Відсторонення, спеціалізація та розрив із суспільством, протест складають основу творів авангарду. Авангардисти спрямовують досягнутий естетичний досвід у життєву практику та формують умови виникнення нового життя та мистецтва.

Наталія Столярчук пропонує розглядати авангард у мистецтві як історико-конкретне та трансісторичне явище у розвитку художньої культури. Щодо характеристики авангарду як історико-конкретного явища то будь-яка художня епоха має свій власний авангард в особі тих митців, які були

провісниками нових стилів, напрямів та шкіл. Авангардом з середини та до кінця XIX століття був імпресіонізм, який відкрив зовсім нові способи художнього бачення світу, виявив його життя у візуально-змінному часі. Ренесансне відкриття лінійної чи повітряної перспективи було справою, здійсненою передовим загоном культури Відродження, що відкрило простір для розвитку реалізму. Незважаючи на хронологічну приналежність цих художніх напрямів і шкіл своєму часові, вони значно випереджали його, екстраполюючи свої твори у майбутнє. З цього погляду авангардні твори завжди актуальні, вони співіснують у часі із будь-якими конкретно-історичними «хвилями» авангарду у чому проявляється їх трансісторичний характер [50, с.134].

Формування герменевтичної моделі українського авангардного живописного мистецтва базується на дослідженні витоків та структурному аналізі художнього процесу в його конкретно-історичних умовах розвитку. Авангард першої третини XX століття є закономірним уособленням надзвичайно бурхливого творчого імпульсу в різних видах мистецтва, що став підставою для зміни естетичного світогляду. Поява авангарду є явищем самокритики мистецтва, новизною та виступає проекцією історичного поступу мистецтва крізь розвиток суспільства. Виникнення авангарду є творчою рефлексією на зміни в економічних підсистемах суспільства на основі розподілу праці.

Герменевтична модель авангардного мистецтва базується на його функції та залежить від конкретних історико-культурних умов буття, від можливості поєднання соціальних наративів буття із наративами автора та самого твору. Твір авангардного мистецтва не виступає як дещо асоціальне, а є складовою частиною суспільного цілого, суспільства в цілому. Відсторонення, спеціалізація та розрив із суспільством, протест складають основу творів авангарду. Авангардисти спрямовують досягнутий естетичний досвід у життєву практику та формують умови виникнення нового життя та мистецтва. Витоки

авангарду мають об'єктивне походження, адже ідейний зміст відображає не тільки певні суспільні відносини у їх єдності і боротьбі протилежностей, а є частиною суспільного цілого. Твір мистецтва розглядається у діалектиці розвитку як мистецтва так і суспільства з метою визначення нових соціальних функцій в умовах змін суспільних відносин.

В основі появи авангарду лежить творчий протест на несправедливий характер суспільних відносин суспільства та спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції, що дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як нарративну схему у якій розходяться, не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. У процесі розвитку авангарду відбувається рух від рецепції на об'єктивну реальність та обслуговуючу функцію мистецтва до творця мистецтва з його власним уявленням про світ і його цінності, що призводить до зміни самого інституту мистецтва. Мистецтво набуває нового суспільного звучання, а твір мистецтва сприймається виходячи з об'єктивних умов, які й визначають його інтенцію та детермінує його суспільну функцію.

Протириччя між традиційними способами художнього відображення та новими художніми засобами образного творення до яких належать авангардистські течії складають основу нової естетики мистецтва. Авангард постає як нова естетична категорія на тлі історичних подій розвитку людства, як інструмент вироблення естетичного коду і психічної структури. Із зміною історичних умов авангард, як абстрактна категорія видозмінюється або стає належати до категорії історичних. Цим підтверджується взаємозв'язок категорії мистецтва у його широкому розумінні та значенні з реальністю історичного процесу розвитку художньої творчості.

Авангард являє собою феномен мистецтва висловлений у категорії естетизму. Прагнення до розриву з художньою традицією, усталеною образною системою і виражальними засобами не означає тотальну новизну і новаторство. Особливістю українського футуризму є пошук художніх методів та прийомів

образного вираження в першовитоках самого мистецтва. Авангард ліквідував єдиний стиль та канон і зробив категорію художнього методу універсальною, загальнохудожньою категорією, що відкрило антропологічну безмежність світу мистецтва в його нонсоціальному значенні. З часом такий художній метод стає загальною категорією, з'являється зв'язок методу із уявою та принципом відчуженості від реальності. Відчуження постає домінуючим художнім прийомом. Авангард не вибирає певні художні засоби для образотворення за яким-небудь стилем, а використовує їх як засоби образного, емпатичного відображення творчої потенції людини. Художні засоби постають домінантою у відтворенні форми твору, а не його змісту.

Абстрактні категорії естетики авангарду мають усю повноту значення лише в тих умовах, продуктом яких вони є. Нелінійний розвиток мистецтва пропонує вивчення конкретно-історичних умов появи мистецтва авангарду. Художньо-естетичні засади українського художнього авангарду сформувалися як процес поступового синтезу передових ідей європейської естетики з елементами національної культури. Українські митці творчо переосмислили естетичні концепції європейських авангардних течій та створили нові авангардні напрямки українського мистецтва до яких належать кубофутуризм, супрематизм, кубізм у скульптурі. В естетиці українського авангарду особливого трактування набувають рух, динаміка, ритм, колір, форма та кубістична пластика.

Місце сакральності індивідуального мистецтва займає масова рецепція основою якої постають соціально обумовлені підстави на протипагу естетичній образності. Зникнення естетики образу відкриває шлях будь-якому ідеологічному наповненню художньої форми. Авангард демонструє рух до нового мистецтва – від періоду автономності до масовості з його новизною техніки та змісту відтворення внутрішньої рецепції. Авангард виступає складовою частиною відносин в дихотомії мистецтво та суспільство, як суспільне явище в духовній сфері, яке відповідає логіці розвитку суспільства.

2.2. Герменевтика україноцентричної концепції авангарду

Авангардна течія в мистецтві виникає в Європі на початку ХХ століття і продовжується два яскравих десятиліття. Ця яскравість закарбована як у теоретичних працях, так і у творах митців та подвижників нового мистецтва. Декодування відображених ідей творців у образотворчих, літературних та інших творах авангарду сучасними методами мистецтвознавства, покладеними на історичне тло розвитку художньої культури суспільства викликає багато дискусійних питань, а подекуди і проблем. Філософське осмислення одного з визначних феноменів українського мистецтва потребує евристичного підходу до пошуку відповідей на чинники культурної трансгресії та герменевтичного осягнення сутності авангарду.

Дискусійним є питання національного в авангарді, адже українським він почав означатися з 70-х років ХХ століття. Тобто, через майже півстоліття після сплеску його розквіту в Україні. Вивчаючи селянську тематику творчості Казимира Малевича у 1970-х Валентина Маркаде вперше говорить про український авангард [33]. У ці ж роки Андрій Наков, досліджуючи творчість авангардистів, вводить поняття українського авангарду [2]. Причиною такого історичного розриву в часі є не тільки його, авангарду, як художнього явища, занепад, а й політика партійної, а відтак і державної підтримки стилю соціалістичного реалізму у цей період, що унеможливлювало існування інших напрямів розвитку мистецтва. Звідси походить і знаковість появи терміну «український авангард», який виникає у дослідників Франції та Англії і згодом ґрунтовно підтриманий українськими вченими.

Не можна стверджувати, що в Україні дослідники мистецтва не були знайомі із творчістю авангардистів. Процес відродження української державності, позначений кінцем ХХ століття та початком ХХІ століття, сприяв поверненню уваги митців та художніх критиків до теми національного в мистецтві. В цей час з'являються праці, в яких підкреслюються національні,

українські витoki авангарду, взаємозв'язки з культурою та народними традиціями. Едуард Димшиць у вступній статті до каталогу робіт Олександра Богомазова пише: «Наше сьогодні позначене докорінною переоцінкою цінностей у різних сферах життя: заново, об'єктивніше прочитуються події національної історії, справжня художність, а не заангажованість та конформізм визначають істинний характер творчості, відроджуються із забуття і повертають у лоно рідної культури славні імена, які свого часу визнавали мистецьку атмосферу не лише України, але й Європи та США» [6, с.1]. Характеризуючи постать Олександра Богомазова Е.Димшиць називає його лідером українського і російського авангарду. Отже, попри те, що термін «український авангард» виник у зарубіжних дослідників, із появою можливості академічної свободи вітчизняні дослідники характеризують творчість авангардистів, як українських митців, а явище в цілому, як український авангард. Поява нових праць та публікація до того часу невідомих теоретичних робіт авангардистів дозволяє здійснити науковий аналіз історіографії мистецтвознавчого дискурсу українського авангарду.

Український вчений Володимир Личковах проводить порівняльний аналіз українського та польського авангарду у спільноєвропейській парадигмі. Проведене ним дослідження естетосфери авангардизму в її теоретичних та художньо-образних вимірах підкреслює висновок Дмитра Горбачова про національну особливість українського авангарду [31]. Взаємовідношення українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві розкривається через категорії трансгресії, антистилю, ексцентризму в художніх мовах безпредметного мистецтва. Національні особливості українського авангарду, як і польського, Володимир Личковах вбачає в вітаїзмі та енергоінформаційній естетиці сакрального «світовідношення». Семіотика авангардиської образності показується знаково-символічним дискурсом художньої мови Львівсько-Варшавської філософської школи [26-30].

Українська дослідниця авангарду Олена Щокіна аналізує теорію українського авангарду і розглядає погляди основоположників цієї мистецької течії на людину і доходить висновку про те, що авангард – це мистецтво про людину, про її сутність, що перегукується із Ніцше з його «надлюдиною». На її думку мислення авангардистів найяскравіше виразилися у визначенні саме категорії людини та розуміння гуманізму. «Людина – божевільна (дикун, варвар, тварина) і людина – раціональна (абсолютна, досконала); людина-Бог і людина-Ніщо, людина-пророк і месія; людина оновленої вільної художньої свідомості і консерватор – такі найбільш яскраві, характерні і суперечливі уявлення про суть людини, особу, індивідуальність розглянуті філософією мистецтва авангарду» вважає Олена Щокіна. Людина в теоретизуванні авангардистів – це образ збірний, центральне смислоутворююче визначення філософії авангарду [64].

Володимир Личковах розглядає художню мову безпредметного мистецтва через категорію трансгресії тобто відмови від традиційних цінностей та пошуку нових. Авангард, по суті, відображає цей перехід до новоутворених цінностей. Суголосна цьому і Олена Щокіна, яка вживає категорію «деструкція» для характеристики сутності авангарду [67]. Деструкція, як і трансгресія є характерною рисою переломних історичних та мистецьких подій. Поняття «деструкція» в теоретизуванні авангарду є руйнуванням традиційних консервативних уявлень про соціальні ролі людини. Авангард, як продукт деструкції і трансгресивних змін ілюструє цей перехідний період в історії людства. Деструкція розглядається авангардистами як необхідний крок до безмежної свободи особистості.

Евристика українського авангарду аналізується Оленою Щокіною на основі теоретичних праць таких його основоположників як В. Кандинський, К. Малевич, О. Архипенко, які розглядали проблему співвідношення раціональності та ірраціональності в творчості крізь призму таких категорій як інтуїція та іронія. На переконання О. Щокіної авангардисти проголошують

перевагу інтуїції над практичним розумом, оскільки для розумових і раціональних дій важливий аналіз реальності, а для творчості людські емоції та переживання, внутрішні стани [65]. Продовжуючи антропний підхід до виявлення теоретичної сутності авангарду О. Щокіна аналізує філософію абсолютного у філософському «запитуванні» О. Богомазова, ідеалізмі В. Кандинського, «вчуванні» М. Гершенфельда [66].

Досліджує базові принципи естетики авангарду у футуризмі Анна Біла [5]. У своїй монографії вона розвиває ґрунтовний дискурс футуризму, студіює історичну та світоглядну генезу та етапи становлення, основні засади та напрями розвитку. Своїм дослідженням авторка стверджує, що футуризм увиразнює естетику авангарду та відповідає духовним запитам своєї історичної доби представляючи радикально нову ідеологію. Мистецтво постає на один рівень із наукою, технікою і життєвим простором, а митець власним художнім проектом втручається у цей простір.

У другій частині монографії Анна Біла ставить питання про розуміння українського в футуризмі. Це важливе питання у контексті терміну український авангард. Авторка критикує дослідників російського футуризму за те, що вони не бачать питомо українські витoki цього потужного інтернаціонального явища. Виходячи із цієї логічної конструкції можемо припустити, що дослідниця вбачає в інтернаціональній суті футуризму російську складову. Проте, на думку дисертантки, Анна Біла не виділяє в загальному інтернаціональному русі українську складову, все ж виділяючи у ньому «українську колиску футуризму».

Аналіз творчості українських художників М. Бойчука, П. Кузнецова, Г. Нарбута, О. Екстер, К. Малевича, М. Андрієнко-Нечитайла, Д. Бурлюка дозволив О. Тарасенко дійти до проблеми національного в авангардному живописі [53]. До проблеми творчості авангардистів зверталися О. Нога, розглядаючи малярство українського авангарду 1905-1918 років в контексті європейського [36], В. Габелко [10]. У 1995 році Б. Лобановський підготував

статтю «Авангардизм» для першого тому енциклопедії «Мистецтво України», узагальнивши досвід українських митців у цьому напрямі, вказавши що витокami його були давня і народна культура [32].

Академік О. Федорук розглядає український авангард, як складову частину цілісного європейського художнього явища, вказуючи, що «формація українського авангарду, як і авангарду усіх європейських народів, складає нероздільне ціле, позначене певними національними відмінами й особливостями» [60, с.10]. Він охарактеризував процеси та творчість художників у період становлення українського авангарду і запропонував власну періодизацію українського авангарду у якій виділив етап пізнього періоду модерну і сецесії (1908-1914) і етап спричинений революційними подіями 1917 року, домінантою якого були утопічні сподівання на перемини в галузі мистецтва і культури [60, с.11]. З цим погоджується М. Писанко характеризує цей другий етап як злам художньої парадигми і перехід до діалогу з міфологією етнічної свідомості та образотворчості [42]. Проблема національної культури в модерні та авангарді розглядалася М. Станкевичем, який виявив у стилістиці та формотворенні ознаки, інспіровані народним мистецтвом [49], Л. Савицькою, яка дійшла висновку про те, що діалог з фольклором визначав розвиток українського мистецтва та впливав на становлення нової художньої свідомості [45]. В. Сидоренко розглядає авангард як національну художню практику, що апелює до власних джерел і сенсів, а його еволюційний поступ був частиною загально-культурного процесу [46, с.22].

Питання національних та європейських тенденцій у мистецтві модерну, модернізму, авангарду поставало в наукових розвідках та статтях українських учених, зокрема Т. Кара-Васильєвої [20], І. Диченка [14], Т. Ємельянової [15], Н. Канішиної [18], О. Кашуби-Вольвач [22], Т. Павлової [40], О. Петрової [41], Г. Скляренко [47], В. Сусак [52] та ін. Загалом вчені відзначили, що

національний та європейський контекст виступає у цілісності та є умовою формування теоретичних засад мистецтва та творчості митців.

Українські галеристи також внесли свій внесок у дискурс українського авангарду. Зокрема, у 2019 році Центр сучасного мистецтва М17 організував у Києві міжнародний форум «Нова генерація: художник і його покоління». Цей форум виявився по суті своєрідним зібранням вчених, які студіювали авангард з точки зору його українського контенту. Власне й сам форум був присвячений утвердженню поняття «український авангард» як концептуального мистецтвознавчого підходу до його вивчення. Дискусійні панелі та круглі столи, перформанси, лекції та презентації і прем'єра фільму про Казимира Малевича доповнюються виставкою «Авангард: у пошуках четвертого виміру». На думку організаторів комплексний розгляд виникнення та поширення авангарду повинен був довести тезу про українську складову авангарду на рівні із іншими – «створення нового національного бренду, що зветься «український авангард»» [58]. До слова, на форумі мали виступи й першопрохідці тези про український авангард Дмитро Горбачов та Жан-Клод Маркаде. У цьому контексті висловлюється Поліна Ліміна, яка вбачає українську окремішність авангарду у тому, що українські митці за територіальним походженням виїжджали у інші країни задля знайомства із футуризмом, кубізмом, абстракціонізмом та іншими мистецькими течіями і по поверненні практикували у цих стилях. Окремо, український авангард збагатився й тим, що й до знакових митців приїздили митці з інших країн та привносили свій власний внесок у розвиток «місцевого» авангарду й переймали його досвід [1].

Поряд із виставками та форумами мистецтвознавці оприлюднюють і тексти самих подвижників авангарду. Тетяна Філевська звертається до київського періоду епістолярної творчості Казимира Малевича та видає збірник його статей [17]. Проте, більше половини текстів належать авторам, які виступали на міжнародній конференції «Казимир Малевич. Київський аспект (6-9 жовтня 2016 року, Київ). Розкриваючи мету видання Тетяна Філевська

пише: «зміцнити й закріпити цю нову хвилю активного інтересу до українського авангарду, яка мала б завершитися виставками у світових музеях та включенням українського авангарду до сучасного академічного дискурсу» [17, с.12]. Це важливе пояснення свідчить про незавершеність мистецтвознавчого дискурсу щодо ствердження або спростування тези про український характер авангарду та його окремішність чи відмінність від російського з яким його ототожнюють у світовому мистецькому дискурсі.

Дмитро Горбачов підкреслює, що «ми знаходимося при початках вивчення ... українського авангарду» і цьому сприяє видання писемної спадщини митців. Антологія теоретичних трактатів українських авангардистів розкриває картину художніх течій першої третини ХХ століття у всій їх складності та непослідовності розвитку. На думку упорядників публікація писемного доробку митців надає уяву про тематичне, особистісне та світоглядне розмаїття поглядів на творче впорядкування художньої форми в українському візуальному мистецтві 1910-1930-х років [59]. У вступному слові до видання Марина Дмитрієва констатує, що український авангард перебуває в тіні російського та водночас є ніби його невід'ємною частиною [59, с.9]. Все ж мистецтвознавиця Марина Юр обгрунтовано вказує на те, що витoki українського авангарду пов'язані із українським народним мистецтвом [70]. Ейдетика народного мистецтва виявляється як «чиста природа» людини і первісність мистецтва, як «чиста творчість». Для утвердження концептуального підходу до вивчення українського авангарду важливим є культурологічна теорія Кліффорда Гірца в інтерпретації Наталії Сиротинської та Віктора Карпова при аналізі світоглядних та мистецьких форм взаємодії суспільства, що є важливим чинником у формуванні цілісної історико-культурної моделі розвитку людства. Така модель складається з ідейних основ, їх базисних структур (архетип, символи) та елементів культури чи художніх форм, що відображають пріоритети суспільства в контексті його естетичного досвіду [76].

На зламі XIX-XX століть відбувається формування нової моделі розвитку людства на основі трансгресивного переходу за межі усталених понять і різкої зміни ціннісних орієнтацій внаслідок як прогресу науки, так і розчарування суспільства в ідеалах. Ідейною основою структури нової моделі стає підсвідомість людини. До базисних структур вчені пропонують віднести інваріанти стосунків, що виходять за рамки моральних та художньо-естетичних норм, підміну понять. Елементами культури або культурно-мистецькими формами, що відображають пріоритети суспільства в контексті його естетичного досвіду стає естетика плюралізму та деструктивність [74, с.112]. Авангард стає однією із мистецьких форм нової історико-культурної моделі розвитку людства.

Виходячи з констатації, що авангард є аспектом української культури Олег Ільницький у передмові до антології української авангардної поезії зауважує, що всі європейські авангарди жили завдяки зарубіжним контактам і не є виключенням українські авангардистські рухи. Український авангард для О. Ільницького явище визнане, таке, що має самостійне звучання та значення. При цьому він зазначає, що на практиці, як і в теорії помітні впливи на його розвиток італійського та російського футуризму, дадаїзму й німецького експресіонізму [56, с.10].

Отже, дискурс щодо українського в авангарді засвідчив прагнення українських мистецтвознавців до виокремлення його як окремого явища української культури. Проте, потребує опрацювання історико-культурна модель українського авангарду, що цілісно відобразить його ідейні основи, символіку та архетипи на яких базуються художні форми авангарду. Теорія українського авангарду стала частиною процесу формування та розвитку національної мистецтвознавчої науки у річищі художньої творчості.

На основі ґрунтовного дослідження історіографії української художньої культури періоду авангарду Марина Юр доходить висновку, що особливості національного, конвенціонального та авторського в українському живописі не

розглядалися комплексно, не здійснено контекстуальну реконструкцію, не дано оцінку цих несумірних елементів в єдиній системі координат, не простежено фази їх активізації чи занепаду, відповідно не показано взаємозв'язок основних контекстних факторів розвитку живопису, таких як національна ідея, авторська концепція, конвенційність, що дають розуміння поступу художніх процесів у динаміці культури [69].

Виходячи із співвідношення національного, конвенціонального та авторського у творчості митця вона пропонує концепцію «авторської моделі живопису» смислоутворюючу основу якої визначають світосприйняття та ціннісні орієнтири митця, а художню – засади живопису. На її думку авторська модель живопису формувалася з різнорідних художніх практик, в яких рівноцінними були спорадичні чи програмні експерименти.

У випадку авангарду виникає потреба пояснення конвенціонального впливу на творчість митця. Мариною Юр визначено критерії конвенціонального живопису на рівні «художник-влада» в межах експерименту та ідеологічно мотивованого соцреалізму, принципи формування концептуальної «конвенціональної моделі живопису», смислоутворюючу основу якої визначають такі поняття як вождізм, ідеологія, політика, тоталітаризм, нормативність, уніфікація, соцреалізм, ідеологеми, атрибутика (знаки і символи), міфологізація героїзації, народність, маскультура, а художню сторону такої моделі відображає конструктивна ідея, композиція, геометрія простору, художній простір, форма, мова. Варто погодитися з її висновком про те, що в період тоталітаризму 1920-1980-і роки, конвенціональний живопис вирізнявся штучно створеними міфологічними сенсами та знаками, але полем творчого експерименту залишалась художня мова [76, с.33].

По суті мова йде про використання художньої мови, творчого потенціалу митців у політичній роботі із суспільством. Індоктринація свідомості засобами художнього вираження та новаторський лейтмотив авангардного мистецтва у визначений історичний період утворюють резонансну амплітуду, яка

спотворює традиційні уявлення як про мистецтво, так і про природу суспільного розвитку. У даному контексті яскравим прикладом є творчість Ель Лисицького (Лазаря Лисицького), одного з засновників у 1918 році «Культурліги» в Києві, авангардного мистецького і літературного об'єднання метою діяльності якого було створення нового єврейського національного мистецтва. Лазар Лисицький також відомий тим, що разом із Казимиром Малевичем розробляв основи супрематизму.

Новаторський лейтмотив авангардного мистецтва, виражений у його творі про два квадрата, спрямований на індоктринацію свідомості засобами художнього вираження [68]. Зазначимо, що твір автором був опрацьований у 1920 році коли він проживав у Вітебську та надрукований 1922 року у видавництві «Скіфи» у Берліні. Суспільно-політичні події цих років відомі завершенням більшовицької війни та утворенням у цей рік Радянського Союзу.

Обкладинка цієї брошури є спрощеним поєднанням слова «про», цифри «2» та геометричної фігури у вигляді квадрата червоного кольору. Сутність цього супрематичного твору передається через текст:

«Всем, всем ребяткам

Эл Лисицкий/Супрематический сказ/ про два квадрата/в 6-ти постройках

Не

читайте/берите/бумажки/столбики/деревяшки/складывайте/красьте/стройте

Вот/два/квадрата *(на рисунку зображено чорний та червоний квадрат)*

Летят/на/Землю/из/далека/и *(на рисунку зображено коло червоного кольору з геометричними формами, що нагадують будівлі міста та два квадрата над ними)*

И/видят/черно/тревожно *(на рисунку - у чорно-білій палітрі супрематична композиція з прямокутників різного розміру)*

Удар/все/рассыпано *(на рисунку - червоний квадрат розбиває супрематичну композицію)*

И/по/черному/установилось/красно (на рисунку зображено чорний квадрат на якому міститься композиція з прямокутників, кубиків та інших геометричних форм направлені до глядача торці яких забарвлені у червоний колір)

Тут кончено (супрематична композиція у вигляді червоного квадрата, що покриває чорне коло на якому червоні геометричні форми і на віддалі від них меншого розміру чорний квадрат) [68].

За ідейним задумом автора червоне перемагає чорне і все стає червоним. Якщо творчість митця поєднати із історичними суспільно-політичними подіями – завершенням поразкою визвольних змагань в Україні та на інших територіях Росії і встановлення радянської влади – то політичний мотив цього супрематичного твору стає очевидним. Стає очевидним і його завдання – вплив на підсвідомість глядача і читача з метою утвердження ідейного концепту перемоги червоного, що уособлює більшовистську владу. Конвенціональний характер авангарду у світлі суспільно-історичних перетворень та зміна ціннісних орієнтирів та уподобань суспільства носить об'єктивний характер, адже ідеолог побудови радянської влади Володимир Ленін визначив залежність митця від суспільних процесів і вплив влади на художню творчість став домінуючим, що спричинило трансгресію художньої парадигми українського мистецтва.

Зворотна обкладинка «супрематичного сказу» Лазаря Лисицького має рисунок, що не співпадає із загальною концепцією твору – на ньому зображено сірий із чорною тінню прямокутник над яким, як місяць над землею, вісить чорне коло, наче крапка. Червоного кольору на рисунку немає. Це наводить на думку, що автор завуальовано висловив своє відношення до теми твору і свою власну «авторську модель живопису», як зазначила Марина Юр, смислоутворюючу основу якої визначають світосприйняття та ціннісні орієнтири митця. Можливо припустити, що на цьому рисунку аксіологічні уподобання митця й зазначені. Цей факт також може свідчити про вплив влади

на митця та його ідейну непокору політичному диктату.

Політична ангажованість авангарду обумовлена спорідненістю політичних процесів в суспільстві та ідейних течій в мистецтві. Під впливом революційних змін в науці, техніці та економіці виникають авангардистські течії в мистецтві основою яких відповідно до Маніфесту футуризму є прагнення «розгойдати двері життя» та вивільнити її енергію в мистецтві та перевтілити його. Під впливом революційних змін в суспільних відносинах та піднесенням національної свідомості народів виникає політичний авангард або мистецтво, яке сприяє революційним змінам у суспільстві. Спроба залучити політику до змін у сфері мистецтва призводить до політичної заангажованості авангарду.

2.3. Генеза українського авангарду в науковому дискурсі

Важливим для розв'язання наукового завдання дослідження процесу зародження та становлення українського авангарду є вивчення антропологічної сутності історичного періоду його існування. Зміна обставин розвитку суспільства призводить до рефлексивних змін людини на об'єктивну реальність, яка виникає, до адаптації або асиміляції її світоглядних наративів до історичних викликів, що в цілому демонструє еволюцію людського буття [25]. Тут слід зауважити, що зміна світогляду не призводить до зміни людської природи, як про це пише Лариса Буряк, описуючи зміни ментальності на початку XXI століття: «Особливо стрімко зміни ментальності відбуваються на початку XXI ст. Відкидаючи численні панівні до недавнього часу константи як застарілі та неактуальні, поточне століття спростовує й тезу щодо незмінності людської природи» [7, с.212]. Трансгресивні зміни у суспільстві і відповідно зміни суспільних ідеалів, викликані соціально-економічною модернізацією, трансформацією суспільних відносин, ведуть до пошуку «нової людини» з точки зору її відповідності новим обставинам, а не з точки зору зміни природи

самої людини. У пошуку генези авангардного руху постає питання дослідження антропології митця, його особистості, який показує свою рефлексію на розвиток суспільства у його економічному, духовному, політичному, ідейному, культурному та інших аспектах засобами мистецтва в конкретних історичних умовах.

Антропологічний підхід вивів на авансцену наукового дискурсу людину як головну дійову особу історичного поступу. Пізнання людини, її сутності відноситься до категорії домінантних в філософії і загалом в гуманітарній науці. Людина виступає як цілісність, як дуальна єдність біологічного та соціального. Перше визначене перманентно, а друге – це життєвий досвід. Ядром життєвого розвитку людини виступає набутий соціальний досвід, який формує світогляд та створює неповторну особистість. Комуністична ідеологія визначала світогляд людини як основу особистості. Підвалинами такого світогляду, його ядром, виступала марксистсько-ленінська філософія. Екстраполюючи до митця цю модель, можемо стверджувати, що особистість митця формується на основі соціального досвіду та його уяви про місце людини у природі речей, яка виступає у ролі ідейного наративу. Таке припущення дозволяє висловити гіпотезу про зародження авангардної течії в мистецтві на основі соціального досвіду митця та його рефлексії на трансгресивні, економічні, політичні, культурні зміни в суспільстві.

Українські вчені О. Рафальський, Я. Калакура, В. Коцур, М. Юрій, з'ясовуючи сутність антропологічного коду української культури у цивілізаційному вимірі трактують людину як «тотальну» цілісність, в якій біологічне та соціальне, тілесне й духовне, типове і неповторне взаємопов'язані та взаємообумовлені [3, с.29]. На їх думку антропологічний код виступає домінантним маркером еволюції людини, культури, цивілізації. Інтерпретуючи антропологічний код як «тяглість прихованої або закодованої сутності людини», автори зізнаються, що в наведеному визначенні увага акцентується саме на «втаємниченій сукупності матеріальних та духовних образів» [7, с.212].

«Утаємниченість», як визначальна ознака антропологічного коду, надає цій категорії характер мінливості, продукує рефлексії, щоразу із зміною соціально-економічного та політичного устрою. Проте автори впевнено доводять незмінність існування феномену антропологічного коду української культури упродовж різних історичних періодів, характеризуючи його основні закономірності та видозміни. Антропний підхід доводить справедливості тези про український авангард, як ментальну особливість національної художньої культури.

Соціокультурна та економічна парадигма ХІХ ст. з характерним для неї потоком змін підірвала усталені поняття про закономірність. Під тиском соціальних і політичних процесів руйнувались уявлення про людину та її моральні цінності. На авансцену історії виходило покоління нового антропологічного типу, де особа не мала власного обличчя, а представляла собою аморфну постать, не виокремлену з маси. Казимир Малевич виконує твори на яких зображено тільки фігуру селянина або жіночу фігуру без власного обличчя. М. Гайдеггер у своїй праці «Буття й час» (1927 р.) назвав таку генерацію «das Man». Люди-маски в однотипних строях стали героями сюрреалістичного мистецтва Р. Магрітта. Бельгійський художник-сюрреаліст тонко відчув соціокультурні зміни у суспільстві, осмислюючи й відображаючи їх на своїх полотнах. Пригадаймо, що майже всі людські постаті на картинах цього митця не мають облич (замість них – символічні уніфіковані капелюхи або маски), часом обернуті до глядача спиною та всі як один позбавлені індивідуальності.

Представники цього покоління були наділені здатністю легко руйнувати моральний порядок, перетворюючи саму мораль на віртуальну примару, яку можна було змінювати на поталу ситуативних інтересів, або й зовсім нехтувати нею. Позбавлені емоцій, готові прийняти будь-які схеми, ці «люди» стали соціальною основою для революцій, війн, диктаторських режимів, терору, голокосту, голодоморів, маніпуляцій і спекуляцій свідомістю – усіх тих жахів,

якими позначене минуле століття, з їх повномасштабним утіленням у межах України [7, с.215].

В епоху модерну в образотворчому мистецтві було започатковано конструювання національного контініуму. Творчість митців, вихідців з України проходила у річищі російського образотворчого мистецтва. Проте, можемо стверджувати про певні взаємовпливи культур і вплив української на російське образотворче мистецтво при його домінуючому становищі. До числа українських митців цього періоду відносяться Т. Шевченко, І. Сошенко, А. Мокрицький, М. Сажин, В. Штернберг, К. Павлов, М. Ге, О. Литовченко, М. Ярошенко, Т. Копистинський, С. Васильківський, П. Левченко, В. Орлевський, С. Світославський, І. Крамської, І. Шишкін, К. Трутовський, М. Мурашко.

Їх картини відзначаються реалізмом відображення життя і передачі пейзажних мотивів. У картинах відображена тематика узятя із історії та побуту українського народу, у цей час сформувалося українська школа портретного, пейзажного живопису та графіки. Безсумнівно, творчість видатних постатей образотворчого мистецтва XIX ст. визначала провідні тенденції українського модерну. Модерн, попри його спрямованість на оновлення традиційного контенту і традицій, все ж не відкидає базові світоглядні основи культури і мистецтва. На цій основі Василь Кричевський формує український національний стиль [20, с.4].

Кінець XIX століття знаменується появою модернізму – світоглядної мистецької форми, що виражає прагнення до створення абсолютно нової моделі пізнання та рефлексії і демонструє відмову від класичних моделей минулого. Людиноцентристський концепт пропонує особистості самостійно визначати критерії морального і духовного. З точки зору антропології, модернізм, на відміну від модерну, закликає людину до зміни світу, формує концепцію людини нової формації із новими світоглядними домінантами. У сфері суспільного розвитку для українського модернізму характерні пробудження національних ідеалів та їх утвердження у культурному житті, поява перших

організаційних форм політичного життя.

Дослідження розвитку культури демонструє різні форми організації суспільства, які у формулюванні Кліфорда Гірца базуються на трьох основних опорах: ідеологічних принципах, базових структурах як формах взаємодії елементів системи, і самих елементах культури. На цій основі можна вибудувати історико-культурну модель структурними елементами якої є ідеологічні принципи, спрямовані на культивування особистості, як центру і рушійної сили суспільного устрою та його функціонування, базові структури, як світоглядні доміанти, архетипи і символи, засоби комунікації та функціонування соціуму, визначені ідеологічними принципами і елементами або культурно-мистецькі форми, які відображають пріоритети суспільства в контексті його естетичних запитів та уявлень [74]. За цією концепцією можемо відобразити хронотоп розвитку мистецтва в залежності від змістовного наповнення структурних елементів.

На тлі змін історико-культурних моделей поява модернізму не виглядає випадковою. Виникнення модернізму найтісніше пов'язане з загостренням суспільних протиріч, технічним і промисловим прогресом, розвитком суспільної думки, філософії, науки, літератури. Його народжувала сама дійсність, життя того часу, нова філософія, ідея життєтворення, що набула поширення.

Ідеологічним принципом, як структурним елементом цієї моделі, виступають погляди Зігмунда Фройда, Фрідріха Ніцше, Карла Густава Юнга, Артура Шопенгауера, Анрі Бергсона, Хосе Ортега-і-Гассет та інших мислителів. Їх філософсько-світоглядні ідеї і роздуми формують інший структурний елемент історико-культурної моделі, визначеної Андрієм Содоморою формулюванням «Людина – це цілий світ»– «*Homo parvus mundus est*» [75]. У філософських поглядах на мистецтво Хосе Ортеги-і-Гассета яскраво представлено антропологічне уявлення про митців та мистецтво: «Таке завдання митця – відтворювати вічну життєвість. І саме це завдання вирішували усі подвижники

пензля ...» – писав у 1910 році Хосе Ортега-і-Гассет, – «Мистецтво виявляє свою довершеність у тілі людини; крізь нього в царство живопису, де домінує світло, проникає усе, що не являється безпосередньо простором: почуття, історія, культура. Відповідно, надзавдання мистецтва – людина в природі. Не ця, конкретна, історична людина, людина як така; проблема людини як мешканця Землі» [62, с.20].

Таблиця 1.

Гене́за структурних елементів суспільно-культурного устрою

Перегляд усталених поглядів на світ і місце людини в цьому світі, а також пошук нового значення людини призводить до появи нових культурно-

Структурні елементи суспільно-культурного устрою	Дохристиянське суспільство	Середньовіччя	Доба Відродження	Модернізм (кінець XIX – початок XX ст.)
Ідеологічні принципи	Політеїзм	Монотеїзм	Монотеїзм і гуманістичні ідеї	Людська підсвідомість
Базові структури	Міфологія	Святе письмо	Антропоцентризм	Людина як Світ
Культурно-мистецькі форми	Первісне мистецтво	Сакральне мистецтво	Естетика мистецтва від Ренесансу до романтизму	Естетика поліізмів, деструктивність

мистецьких форм, виникає естетика поліізмів на тлі деструкції мистецтва. З'являються нові напрями розвитку образотворчого мистецтва, як символізм, сецесія, декаданс, неоромантизм, імпресіонізм, екзистенціалізм та низка творчих напрямів, що формують таке художнє явище як авангард – футуризм, кубізм, абстракціонізм, конструктивізм, сюрреалізм, дадаїзм тощо.

Рушійною світоглядною силою багатьох напрямів художньої творчості постали різні філософські концепції так званої «філософії життя», яка перенесла увагу на проблему інтуїтивного пізнання життя. Ф. Ніцше трактує життя всезагальною, всепоглинаючою категорією, як гру стихії, спрямованої на

самоперевершення людини [37]. Для В. Дільтея світ є формою реалізації життя, яке інтуїтивно пізнати до кінця неможливо і воно залишається до певної міри непізнаним. Слідом за В. Дільтеєм А. Бергсон стверджував, що розум не може охопити сутність і справжню природу життя, воно підвладне лише інтуїції, а остання відкриває саме перед мистецтвом ворота для досягнення життєвих основ [38].

Таким чином, модернізм кінця XIX – початку XX ст. визнає пріоритет сучасного життя. У цьому контексті модернізм орієнтований на життя, яке кожного дня є новим і є результатом розвитку творчих сил людини. У цьому випадку важливими є виявлення взаємовпливів модернізму з промисловим і технічним прогресом, що збагачувало також і мистецтво.

Антропологічну сутність авангарду пояснює співставлення розвитку мистецтва XX століття із неklasичною науковою парадигмою. Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі XIX-XX століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої «горизонталі» людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури. Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть та виразно засвідчено різким руйнуванням усталених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей.

Видатний нідерландський історик культури Йохан Хейзінга також відзначив, що в ході багатовікового розвитку культурного процесу століття за століттям відбувається поступове відділення мистецтва від вітальної функції суспільного життя та перетворення його у вільну самостійну діяльність людини. На його думку станковий живопис витіснив фрески, а мистецтво набуло рис інтимності, стало більш ізольованим та справою одинаків. У музиці це виявилось у тому, що камерна музика і романс, твори, які задовольняють естетичні потреби особистості, за своїм значенням стали більш затребуваними і

більш популярні аніж масові форми мистецтва. Мистецтво набуло значення окремішньої високої культурної цінності [61, с.227].

До XVIII століття мистецтво мало камерний характер і було благородною прикрасою привілейованої частини суспільства. В мистецтві шукали естетику життя проте інтерпретували його як релігійність або, як розвагу та задоволення. Статус художника визначався його ремісничими здібностями. З другої половини XVIII століття відбулася зміна парадигми естетичної свідомості і мистецтво стає фактором культури. На згасаючій хвилі релігійної свідомості виникає романтизм із його найвищою оцінкою естетичної насолоди на шкалі життєвих цінностей. Хвиля масового визнання суспільної ролі мистецтва та індивідуальності митця розвивається і на кінець XIX століття досягає усіх верств грамотного населення. Мистецтво стає набуттям усього суспільства, а художник набуває чи не сакрального значення. І через це відбувається активний пошук оригінальності, виявлення індивідуальності художника, що спонукає до зміни художньої виразності образів. Виникає імпресіонізм, фовізм, італійський футуризм та інші мистецькі течії. Безперестанна потреба нового та небаченого призводить мистецтво до трансгресивних змін початку XX століття.

Саме в «десятих роках», в Росії були освоєні нові художні форми вираження (імпресіонізм, постімпресіонізм, сезаннізм, фовізм, примітивізм, кубізм, італійський футуризм) і створені абсолютно нові художні культури: неопримітивізм, починаючи з 1907-1909 років; кубофутуризм в 1912-1914; лучизм Ларіонова в 1912-1913; супрематизм, починаючи з 1913 року (декорації до опери Матюшина «Перемога над сонцем» з появою чорного квадрата в костюмі Похоронщика); мальовничі рельєфи Татліна, починаючи з 1914 року; аналітичний метод Філонова (маніфест «зроблених картин» в 1914); органіцизм Матюшина [16]. До 1915 року авангард в Росії перебував під впливом саме французького мистецтва, а із появою рельєфів Татліна та супрематизму Малевича набув оригінального звучання. Наприкінці 1920-х багато видів авангарду змістилися від центрів до краю. Цей розвиток проявляється у творах

літератури та мистецтва під час пізнього авангарду у Харкові, де футуризм та конструктивізм зазнали пізнього розквіту, що розвинувся із тісного взаємозв'язку з Росією та Західною Європою [77].

Дослідники приходять до думки, що важливим чинником трансгресивних змін у мистецтві є вплив науково-технічного прогресу суспільства та розвиток науки. Мистецтво більш чутливе, ніж наука до факторів розвитку, як суспільного так і промислового, які у свою чергу постали причиною зміни ціннісних орієнтирів в образотворчому мистецтві.

Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова, яка відзначає першу третину ХХ століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла некласична (релятивістська) картина світу [55]. Це також відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення непов'язаних, на перший погляд, паралельних інновацій науки та музики.

В науці з 1900 року по 1916 рік відкривають квантову гіпотезу (Планк, 1900), спеціальну теорію відносності (1905), планетарну модель атома (Е. Розерфорд, 1911), модель атома (Н. Бор), загальну теорію відносності (А. Енштейн, 1916). В музичному мистецтві з'являється у 1913 році маніфест «Мистецтво шумів» Л. Руссоло, перший додекафонний твір А.Веберна «Оркестрова п'єса №1», техніка синтетакорду М.Рославца, ультрахроматизм І. Вишнеградського (1918), тропи Й. Хауера (1919). В образотворчому мистецтві на зміну тривалим стилям і течіям попередніх епох у Франції прийшли нові мистецькі відгалуження: імпресіонізм, фовізм, футуризм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, примітивізм сецесія, модерн, символізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі характерні форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо.

Зазначені приклади засвідчують, що як і наука, мистецтво теж стає непередбачуваним у своєму поступі. Відтак подібні процеси демонструють звільнення глибинного потенціалу людської підсвідомості і остаточну відмову від традицій. Людина зосередилася на своїх внутрішніх почуттях і власній особистості. На підставі цього співставлення прогнозуємо вплив розвитку науки і техніки на свідомість митця та ініціацію його мисленневих операцій із пошуку нових форм, змісту, образів у мистецтві і у кінцеву рахунку – авангарду. Тут буде актуальною філософія Ніцше у контексті використання метафоричної мови, як засобу вибудування програми самоперевершення людини з позиції внутрішнього зростання. «Над авангардним мистецтвом незримо ширяла тінь суперлюдини – персонажа з естетики Ніцше, причетної до абсолютних величин Всесвіту», – констатує Д. Горбачов [57, с.2].

Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості приводить до використання міждисциплінарних методів дослідження мистецтва. При вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюїс-Вільямс, Т. Доусон, Р. Беднарік використали нейропсихологічний підхід суть якого полягає у тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картинами внутрішнього уявлення [48]. Проте їх візуалізація виконує комунікативну функцію і, у період неписьменності, постає як мова спілкування.

Виникнення образотворчого мистецтва у системі культурних цінностей давньої людини поставив питання про те, яким чином відбувся еволюційний «вибух», який призвів до виникнення мистецтва, і що він означав для людини. Поява авангарду на тлі вікових художніх констант є своєрідним вибухом. На думку В. Карпова та Н. Сиротинської розвиток культури людства демонструє наявність мистецьких паралелей між віддаленими в часі періодами. Зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразовості. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з

підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких новаційних термінів як нейроестетика та нейромистецтво. Результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства. І можна продовжити – для осмислення антропологічної сутності авангарду [25]. В авангардному мистецтві виникає органічна школа Матюшина (1918-1934), яка відстоювала ідею органічного зв'язку та нерозривності взаємовідносин людини та природи [16], що можна віднести не так вже й до глибокої передтечі нейроарту, як до антропологічної сутності мистецтва.

Відтепер художник став центром уваги суспільства, а ремісничий характер образотворчого мистецтва залишився у минулому. Суспільна думка, художня критика, виставки, лекції слугують утвердженню високого значення мистецтва в цілому та художника зокрема. Мистецтво позбавилось прикладної та соціальної функції та стало інструментом пошуку нової образності, яким виступив авангард. Художні твори стають «маніфестаціями». Твір являє собою сукупність прийомів і засобів вираження – «колажність», створюючи можливість його «формалістичного» прочитання за допомогою різновекторного впливу його елементів.

Окремим чинником, який вплинув на антропологію мистецтва є колосальні економічні та соціальні зрушення в промисловому виробництві другої половини ХХ століття. В Україні період з 1860 по 1923 роки позначені в історії як період модернізації в економіці, пришвидшення темпів її розвитку, формування ранньоіндустріального суспільства [9]. Загалом поява нових форм, видів і засобів виробництва – електрики, телефону, телеграфу, автомобілів, аеропланів, фотографії, паротягу та модернового устаткування в галузях традиційного виробництва, кіновиробництва поставила перед митцями питання віднайдення нових форм і засобів художнього вираження, а отже і розвитку мистецтва.

До того ж наукова революція Альберта Ейнштейна продемонструвала мінливість науки – у ній немає сталих форм мислення, вона з легкістю відкидає старі концепти та приймає нові. Усталена механістична картина світу створена наукою впродовж XVIII – першої половини XIX століття зникла, що багатьма, і у їх числі художники авангарда, розцінювалося як світоглядна катастрофа. Проблема впливу світоглядних парадигм періоду науково-технічної революції на характер художньої творчості не досліджувалася. Проте такий взаємозв'язок є очевидним – авангард виник та розвивався у контексті впливу на свідомість людини колосальних змін спричинених науково-технічними досягненнями кінця XIX і початку XX століття.

Цієї думки притримується Михайло Осінчук досліджуючи нову мистецьку дійсність початку XX століття. Він характеризує трансгресію суспільних цінностей, вплив наукового революційного поступу у розвитку техніки виробництва та розкриває процеси становлення нового мистецтва. Зокрема, він констатує, що «Машина, для розмаху якої необхідна була перебудова людського ладу, а з ним і людської психіки, мусила серед невідомого до неї людства викликати кризу» [39, с.5]. Мистецький ідеал краси вироблений минулими століттями для людини стає пережитком і у швидкоплинності, прискоренні процесів життя втрачає цінність.

Модерне, авангардне мистецтво розриває зв'язок з естетизмом краси минулого і переходить до абстракту, таким чином відкриваючи шлях до нової предметності у мистецькій творчості і нового художнього стилю. Кубізм геометризує формально реальну дійсність і деформуючи її творить нові мистецькі цінності. Футуризм у протилежність до статичності кубізму обирає невідомість руху, розгін життя надаючи перевагу кольору. Сюрреалізм утворює композиції без предметного зв'язку надаючи їй психологізму або спрощує та гіпертрофує композиційні компоненти. Експресіонізм передає на реальних предметах внутрішні переживання митця, предмет виступає у якості подразника його творчості і розкриття душі митця.

Михайло Осінчук відзначає, що на досвіді цих мистецьких напрямів художньої творчості митці експериментують і «створять свою нову мистецьку предметність, одночасно на формальних досягненнях великих стильових епох минулого, або на примітивах народного мистецтва» [39, с.10]. На такій основі формується супрематизм Казимира Малевича. Народження нового мистецького напрямку, який декларує відмову від усталеної традиції художньої творчості та нові цінності не знаходить підтримки у суспільстві і «навіть культурна частина суспільства не в силі себе підтягнути до розуміння і відчуження формальної модерної краси» [44, с.419].

Основні напрями впливу науки і техніки на мистецтво, перш за все, Д. Попов вбачає у запозиченні художниками загальнонаукових методів аналізу і синтезу, як провідного творчого методу. «Художня матерія» художниками авангарду розкладалась на найпростіші елементи, властивості котрих детально досліджувалися і демонструвалися публіці. Устремління до мінімалізму та максимальному уникненню фігуративних елементів, аж до їх повного ігнорування в супрематизмі К. Малевича, є генеральною лінією авангарду. І хоча художня система Філонова є протилежною цьому, все ж його аналітичний підхід, спрямований на пропрацювання та насичення «атом за атомом» [16] живописної поверхні твору підтверджує гіпотезу Д. Попова.

З виявлених елементів авангардистами синтезувався новий твір і тим самим відкидалося наслідування природі, копіювання реально існуючих форм і об'єктів. В результаті експериментів новий твір набував нових властивостей. Авангард також слідував науковому процесу в безперервному самооновленні, прагнучи розвиватися настільки ж динамічно [43, с.58]. Звідси йде поява безлічі течій в авангардному мистецтві.

Розвиваючи ці ідеї вкажемо на зміну формативного послання художника, його задуму, посередництвом твору. Якщо в літературному творі все ж таки бачимо авторське послання читачеві або публіці, то в живописі такого немає – думка автора висловлена у безформенному за художньою виразністю,

абстрактному творі і явно зрозуміти автора неможливо. Глядачеві твір надає можливість безлічі інтерпретацій, як скажімо чорний квадрат на білому тлі в трактаті О. Богомазова, опублікованому у літку 1914 року, як «найбільш викінчена форма» за словами автора [54, с.2], або більш відомий ніж чорний квадрат О. Богомазова, теж чорний квадрат К. Малевича із семантикою контенту, що знаменує кінець мистецтву і до протилежного значення – початку його розквіту. «Найпростіший художній елемент виступає тут як знак, але знак, значення якого не визначено спочатку, воно довільно написане художником і може бути втрачено в ході його передачі глядачеві», – вважає Д. Попов [43, с.61]. Тобто, художник не висловлює, або висловлює певний зміст у творі, і пропонує глядачеві віднайти для себе сенс, сформований під впливом запропонованої форми. Глядач має можливість зрозуміти послання художника на рівні інтуїції, висловлюючись сучасною науковою термінологією, можна сказати, що евристично [13].

Петер Бюргер у своїй науковій праці «Теорія авангарду» ставить питання про взаємовідносини мистецтва та суспільства і не абстрактного суспільства, а саме буржуазного. Мистецтво буржуазного суспільства послідовники авангардного руху вважали відокремленим від життєвої практики через його естетизм. Естетична складова, як основа інституту буржуазного мистецтва співпадала із змістом твору. Авангардисти прагнули перенести життєву практику на полотно і при цьому змінити сам інститут мистецтва. Проте мистецтво, зміст творів якого повністю обособлений від життєвої практики суспільства, може стати центром нової життєвої практики.

«Європейські авангардні рухи можна описати як удар по статусу мистецтва у буржуазному суспільстві: вони не визнавали не попередню їм форму мистецтва (стиль), але сам інститут мистецтва, відокремлений від життєвої практики людини. Коли авангардисти вимагають, щоб мистецтво знову стало практичним, це не передбачає, що зміст художніх творів має бути суспільно значущим. Ця вимога лежить в іншій площині та не стосується змісту

окремих творів; воно спрямовано на спосіб функціонування мистецтва у суспільстві, який визначає як вироблений мистецтвом ефект, так і його зміст», – підсумовує Петер Бюргер [8, с.76].

З огляду на дослідження Петера Бюргера зауважимо, що до цього мистецтво не виступало якою-небудь суспільною формою, а з появою авангардистського руху набуває нового звучання. Загалом авангард постає не тільки як форма мистецтва, але і як суспільне явище, як явище суспільного протесту в художній формі. Акції дадаїзму не мають властивостей художнього твору, однак це вияв художнього авангарду, який кардинально змінює зміст категорії твору мистецтва.

Матеріалізм визначає категорію мистецтва як явище, яке детерміноване своєю епохою і відображає цінності правлячого класу. Для нього існує лише те мистецтво, яке поставило себе на службу робітничому класу та революції. Все ж авангардистський рух характеризується послідовністю формули «мистецтво заради прогресу», яка у XIX столітті була загальним гаслом творчого процесу, і не стало на службу революції, а скоріше відноситься до категорії бунту. Альбер Камю писав: «У всякому бунті криється метафізична вимога єдності, неможливість її досягнення і потреба у створенні всесвіту, що його замінює. Бунт із цього погляду – творець всесвіту. ...Всі бунтарські думки...втілювалися в образах замкнутого всесвіту. ... Ось над цими замкнутими світами людина може царювати; вони пізнавані» [24, с.318]. Отже, якщо авангардистський рух це форма бунту, то митець отримує можливість перетворення світу на свій розсуд, можливість створення власного всесвіту.

Зміна мистецької парадигми кінця XIX та початку XX століття позначена відмовою від вітальної функції мистецтва та її запереченням. Однак загальне заперечення вітальної функції мистецтва продукує, окрім відмови, ще й ствердження, що дійсність в мистецтві може бути врівноважена і ніяке мистецтво не може жити тільки виключно запереченням. Мистецтво сперечається із дійсністю, але мистецтво й не цурається дійсності, яка є

незвіданим джерелом натхнення. Така незвіданість евристично закликає до пошуку гармонійної єдності і звертає увагу на наче прості форми первісного мистецтва, у якому яскраво висловлена єдність людини та природи, і синергія їх творчого поєднання [21]. Авангард розглядається як нове, чисте мистецтво, первісне з точки зору антропології, полишене соціальних обставин. Авангардний рух виступає формою пошуку цінностей розвитку мистецтва врівноваженого відображення дійсності, відображення цінностей суспільства і у тому числі за його національною ознакою. Для означення українськості авангарду важливим є концепт історизму Хосе Ортеги-і-Гассета за яким предмети мистецтва є матеріальним відображенням акту творчості, інновації і свободи, але безпосередньо всередині території, обмеженої віхами попереднього мистецтва. Звідси можливо витікає пояснення уваги Казимира Малевича до народного мистецтва українського народу.

На основі антропологічного підходу до студіювання питання витоків авангардного руху у мистецькому просторі кінця XIX та початку XX століть на європейському континенті можливо дійти обґрунтованого твердження про те, що це явище виникло в результаті комплексного впливу досягнень науки та наукових відкриттів, розвитку техніки та промисловості, що викликало зміну економічних умов та виникнення нового представницького класу робітників і зміни парадигми соціокультурного розвитку суспільства в цілому і мистецтва зокрема.

Висновок до Розділу II.

Формування герменевтичної моделі витоків українського авангардного живописного мистецтва базується на дослідженні художнього процесу в його конкретно-історичних умовах буття. Авангард першої третини XX століття став підставою для зміни естетичного світогляду і є закономірним уособленням надзвичайно бурхливого творчого імпульсу в різних видах мистецтва. Поява

авангарду є явищем самокритики мистецтва, пошуком його місця і ролі в нових суспільно-економічних, політичних умовах та умовах трансгресії культури.

Авангард являє собою феномен мистецтва висловлений у категорії естетизму. Авангард ліквідував єдиний стиль та канон і зробив категорію художнього методу універсальною, загальнохудожньою категорією, що відкрило антропологічну безмежність світу мистецтва в його нонсоціальному значенні. З часом такий художній метод стає загальною категорією, проявляється зв'язок методу із уявою та принципом відчуженості від реальності. Відчуження постає домінуючим художнім прийомом. Особливістю українського авангарду є пошук художніх методів та прийомів образного вираження в першовитоках самобутнього мистецтва, а не прагнення до розриву з художньою традицією, усталеною образною системою і виражальними засобами.

Нелінійний розвиток мистецтва пропонує вивчення конкретно-історичних умов появи мистецтва авангарду. Художньо-естетичні засади українського художнього авангарду сформувалися як процес поступового синтезу передових ідей європейської естетики з елементами національної культури. Українські митці творчо переосмислили естетичні концепції європейських авангардних течій та створили нові авангардні напрямки українського мистецтва до яких належать кубофутуризм, супрематизм, кубізм у скульптурі. В естетиці українського авангарду особливого трактування набувають рух, динаміка, ритм, колір, форма та кубістична пластика.

Місце сакральності індивідуального мистецтва займає масова рецепція основою якої постають соціально обумовлені підстави на протипагу естетичній образності. Зникнення естетики образу відкриває шлях будь-якому ідеологічному наповненню художньої форми. Авангард демонструє рух до нового мистецтва – від періоду автономності до масовості з його новизною техніки та змісту відтворення внутрішньої рецепції. Авангард виступає

складовою частиною відносин в дихотомії мистецтво та суспільство, як суспільне явище в духовній сфері, яке відповідає логіці розвитку суспільства.

Антропологічний вимір мистецтва детермінує вивчення процесу естетичного відображення людської діяльності на основі канону краси, як сутності людини та втілення цієї внутрішньої потреби засобами художньої виразності. У мистецтвознавчому дискурсі проблема антропології українського мистецтва набуває вагомого значення та наукового визнання. В основі антропологічного підходу є людина із її уявленнями про красу світу, про суспільство і його відносини із індивідом, свобода творчості та вираження внутрішньої рефлексії і ментальних станів.

Антропологічне дослідження авангарду, як і мистецтва загалом, носить міждисциплінарний характер і має дихотомічне значення людина і мистецтво, як і людина і наука, людина і техніка та інші порівняльні виміри людського як критерію оцінки. Антропний підхід вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті.

Історіографічний аналіз засвідчив наявність активного наукового дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології та її впливу на теорію мистецтвознавства і практику мистецтва. Антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси.

Список використаних джерел та літератури до Розділу II

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру. Каталог. Київ: HUSS, 2019. С.21.
2. *Андрей Наков*. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша / Е.М. Титаренко (пер.). М.: Искусство, 1997. 417 с.: ил.

3. Антропологічний код української культури і цивілізації / О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С.Калакура, В.П.Коцур, М.Ф.Юрій (наук. ред.). К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн.2. 120 с.
4. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 206.
5. *Біла Анна.* Футуризм : наукове видання. К.: Темпора, 2010. 248 с.
6. Богомазов Олександр: Каталог творів / Вступ. ст. Едуард Димшиць. К.: КНФ «Гарант», 1991. 48 с.
7. Буряк Лариса. Антропологічний код української культури і цивілізації. Рецензія на монографію. // Український історичний журнал. 2021. №2. С. 211-216.
8. *Бюржер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. 200 с.
9. *Водотика Т.* Простір можливостей: Україна в добу заліза та пари. К.: Кліо, 2018. 240 с.: іл.
10. *Габелко В.* Національний авангард 20-30-х років / В. Габелко. Музыка: науково-популярний журнал з питань музичної культури. 1997. № 6. С. 20–22.
11. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. – С. 345.
12. *Демиденко Я. С.* Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс – Дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. 09.00.08 – естетика. Київ: Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2017. – 198 с.
13. *Денисюк Ж.З., Збанацька О. М., Карпов В.В.* Музейна евристика: теоретичні основи та практична реалізація // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія: наук. журнал. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2017. – № 1. – С.3 – 10.
14. *Диченко І.* Панегірик Великої Утопії чи український авангардний живопис очима колекціонера // Малевич плюс : каталог. К., 1994. С. 5–9.
15. *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.

16. *Жан-Клод Маркадэ*. О рецепции русского авангарда в Европе. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.vania-marcade.com/o-рецепции-русского-авангарда-в-европ/>

17. Казимир Малевич. Київський аспект / За заг ред. Т. Філевської. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.

18. *Канішина Н.* Художньо–естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: Авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук. К., 1999. 20 с.

19. *Канішина Н.М.* Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття. – Автореф. дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. 09.00.08 – естетика. Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 1999. – 20 с.

20. *Кара-Васильєва Т.В.* Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с. : іл.

21. *Карпов В.В.* Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2021. № 1. С.21-40.

22. *Кашиба-Вольвач О.* Олександр Богомазов: Автопортрет. К.: Родовід, 2012. 108 с.: іл. (Мала серія українського модернізму).

23. *Крюкова Г.О., Крюк О.О., Мостовщикова Д.О.* Карта українського авангарду. *Логос*, 2020. № 8. – С.1-7.

24. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – С. 318.

25. *Лимар Г. М.* Антропологія українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 45-50.

26. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі творчості О.Богомазова і художників "Краківської

групи") // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія. 2016. Вип. 23. С. 129-135.;

27. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 1. С. 30-36.

28. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга)) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 25-31.

29. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи К.Малевич – В.Стшемінський і Г.Стажевський: пошуки суперматичної та конструктивістської мови авангардистського мистецтва (стаття третя) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 48-53.

30. *Личковах В. А.* Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи О.Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (стаття четверта) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 36-42.

31. *Личковах В.А.* Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАКККІМ, 2021. 288 с.

32. *Лобановський Б.* Авангардизм // Мистецтво України. К., 1995. Т.1. С. 9.

33. *Маркаде В.* Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878-1935). Сучасність. 1979. №2. С. 65–76.

34. *Маркс К.* Экономические рукописи 1857-1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Изд/ политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. – С. 42.

35. *Маркузе Г.* Аффирмативный характер культуры // Критическая теория общества. Избранные работы по философии и социальной критике. М.: Астрель, 2011.
36. *Нога О.* Малярство українського авангарду 1905-1918 роки. Львів: Українські технології, 1999-2000. 240 с.
37. *Ніцше Ф.* Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди; [переклад В.Кебуладзе] – К.: Темпора, 2018. – 800с.;
38. *Осадчук Р.* Анрі Бергсон і література // Анрі Бергсон. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. С. 295 – 302.
39. *Осінчук М.* Нова мистецька дійсність // Мистецтво. Зошит 1. 1932. С. 5-10.
40. *Павлова Т.* Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Павлова Тетяна Володимирівна. Львів, 2018. 645 с., іл.
41. *Петрова О.* Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). Наукові записки. Національний університету «Києво-могилянська академія».Т.2: Культура. К., 1997. С. 150-156.
42. *Писанко М.* Рух, простір і час в образотворчому мистецтві [Текст] / М. М. Писанко. К. : Вища шк., 1995. 63с. + 16 арк. іл.
43. *Попов Д.А.* Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15, вып. 1. С. 58.
44. *Пушонкова О.* (2009). Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології // Сучасне мистецтво: Наук. зб. К.: ІПСМ АМУ; КЖД “Софія”.
45. *Савицька Л.* Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мист-ва. К., 2006. 36 с.
46. *Сидоренко В. Д.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМУ. К.: ВХ [студіо], 2008. 187 с.: іл.

47. *Склярєнко Г.* Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
48. *Сойкина Н. Ю.* Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 "Археология" [Электронный ресурс] / Сойкина Наталья Юрьевна. – Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>
49. *Станкевич М.* Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді // Автентичність мистецтва = Authenticity of Art: Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці. Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. С. 91-100.
50. *Столярчук Н.* Український авангард ХХ століття : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк. 2015. – 180 с.
51. *Столярчук Н.* Український кубофутуризм: екстерівський варіант // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2014. № 18. – С.134-140.
52. *Сусак В.* Паризький період Михайла Бойчука. ХДАДМ. 2005. №9. С.96-110.
53. *Тарасенко О.А.* Проблема национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.): Автореф... д-ра искусствоведения: 17.00.05 – изобразительное искусство / Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К.Д.Ушинского. Л., 1996. 47 с.
54. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагйдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова / Авт-упоряд. О.Нога, І.Кодлубай, Т.Девдюк, Б. Савицький, Я.Бобош. Львів: «ЛОГОС», 1994. 188 с.
55. *Тукова І.* Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.

56. Українська авангардна поезія (1910-1930-ті роки) : Антологія / Упор. Олег Коцарев, Юлія Стахівська; передм. Олега Ільницького. К.: Смолоскип, 2018. С. 10.
57. Український авангард 1910 – 1930 років: Альбом. / Авт.-упор. Д.О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.: іл.
58. Український авангард: перезавантаження. Київ: Центр сучасного мистецтва М17, 2019. С. 124.
59. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с., 32 с. іл.
60. Федорук О. Український авангард // Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. К.: Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.
61. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
62. Хосе Ортега-и-Гассет. Адам в раю [Перевод В. В. Симонова] М.: Изд: "Эстетика. Философия культуры", 1991 г. 20 с.
63. Чон Т.О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму // Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport, December 2013. In: <https://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013>.
64. Щокіна О.П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду // Вісник ХДАДМ. №2, 2020. С. 85-93.
65. Щокіна О.П. Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку ХХ століття / Щокіна О.П. // Докса. № 2 (33), 2020. С. 134-142.
66. Щокіна О.П. Людина в просторі міста та пошук абсолютного в текстах митців авангарду: філософське «запитування» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчування» М. Гершенфельда // Докса. № 2(32), 2019. С. 258-268.
67. Щокіна О.П. Філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в

текстах митців українського авангарду // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. №3, 2020. С. 78-83.

68. *Эл Лисицкий*. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин. Изд-во Скифы, 1922. 24 с.

69. *Юр М. В.* Метамоделі українського живопису : монографія. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. 428 с.

70. *Юр М. В.* Український авангард : шлях до формально-пластичної мови // Українська академія мистецтва. Київ, 2016. Вип. 25. С. 13-22.

71. *Юр М. В.* Український живопис ХІХ – початку ХХІ століть: національна, конвенціональна, авторська моделі. – Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. док. мист. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2021. 41 с.

72. *Янішевська Н. С.* Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910-1930 рр. (культурологічний аспект). – Дис. на здоб. канд. мист. за спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. – 261 с.

73. *EL Lissitzky*. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Dresden. VEB Verlag der Kunst. 1976. 412 p.

74. *Karpov V.* Eidetics of the human art in the context of the neuroart // Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management. Lviv-Torun, Liha-Pres, 2019. P. 117 – 133.

75. *Karpov V., Syrotynska N.* Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: НАКККіМ, 2019. № 1.

76. *Karpov V., Syrotynska N.* Neuroart in the context of creativity // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: Міленіум, 2018. № 1. С. 21 – 36.

77. *Vera Faber*. Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019. 416 p.

РОЗДІЛ III

АНТРОПОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій

Антропологічний вимір мистецтва детермінує вивчення процесу естетичного відображення людської діяльності на основі канону краси, як сутності людини та втілення цієї внутрішньої потреби засобами художньої виразності. У мистецтвознавчому дискурсі проблема антропології українського мистецтва набуває вагомого значення та наукового визнання. В основі антропологічного підходу є людина із її уявленнями про красу світу, про суспільство і його відносини із індивідом, свобода творчості та вираження внутрішньої рефлексії і ментальних станів.

Антропологічне дослідження мистецтва має дихотомічне значення людина і мистецтво, як і інші порівняльні виміри міри людського як критерію оцінки [2]. Антропологічний підхід носить міждисциплінарний характер і вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті. Простота дихотомічного поділу не позбавляє багатовимірності класифікацій і оцінок сучасного мистецтва, як результату багатовекторності творчого пошуку самої людини, самоаналізу митця. У західноєвропейському мистецтвознавчому дискурсі щодо антропного підходу до мистецтва виокремлюються дослідження Альфреда Гелла, Філіпа Дескола, Роджера Сансі Рока, Арнда Шнайдера, Кристофера Райта, Гретхен Бакке, Марини Петерсон, Анни Лайн та багатьох інших, які активно досліджують взаємовпливи антропології та мистецтва.

Діалог між мистецтвом та антропологією є суперечливим та інтенсивним і розкривається через всебічне дослідження взаємності двох предметів через

практику, теорію та політику. Феномен такого діалогу розглядає Роджер Сансі Рока [67] у контексті того, як художня практика вирішувала антропологічні питання, і, навпаки, як це було важливим в антропології. Безмежність цієї теми спонукала його зосередитися на трьох періодах розвитку мистецтва: дадаїзмі та сюрреалізмі, ситуаціонізмі та перформативності і “етнографічному повороті” на межі двадцятих років ХХ століття. І це не випадково. Адже, відлік свідомого входження людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі ХІХ-ХХ століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої “горизонталі” людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури.

Дослідження Роджера Сансі, яке повністю взаємодіє з антропологією та теорією мистецтв, новаційно стверджує, що мистецтво та антропологія поділяють не лише методології, але й глибші інтелектуальні, теоретичні рівні та навіть політичні проблеми, пропонуючи науковцям розглянути ці суперечливі стосунки у більш критичному світлі. Одним із провідних предметів дослідження Роджера Сансі є проблема "дару", яка є центральною як для антропологічної, так і для художньої практики. Він подає низку роздумів про природу «дару» стосовно художньої творчості в різних культурних контекстах. Особливий інтерес представляє аналіз сучасного мистецтва через призму класичних антропологічних уявлень про обдарованість та обмін. Ця його ідея близька за своєю сутністю до теорії нейроарту, запропонованої українськими вченими [62].

На думку Роджера Сансі Рока у практичному мистецтвознавстві антрополог, як куратор, синтезує дослідження вчених, що працюють на перетині антропології та сучасного мистецтва, щоб вивчити питання співвідношення сучасного мистецтва та етнографії та дати відповідь на питання, як висвітлити практику сучасної антропології і яке місце антропології, як специфічної дисципліни, в межах загальної моделі роботи куратора [67].

Антропологічний підхід до розуміння мистецтва представлено у трансдисциплінарних дослідженнях етнографії та мистецтва тамілів в Індії та їх діаспорі у Великій Британії Анною Лайн [50]. Вона розглядає низку пов'язаних прикладних досліджень за допомогою яких реалізуються можливості мистецької практики як форми спільного соціального аналізу. Звертаючись до методологічного потенціалу прикладного мистецтвознавства та синтезуючи їх із антропологічними методами дослідження, Лайн розширює способи отримання академічних знань, виходячи за рамки традиційних підходів, щоб представити оригінальну думку про те, як ми можемо перетнути межі між мистецтвом та антропологією і досягти багатовимірного розуміння еволюції.

Видатний нідерландський історик культури Йохан Хейзінга також відзначав, що в ході багатовікового розвитку культурного процесу століття за століттям відбувається поступове відділення мистецтва від вітальної функції суспільного життя та перетворення його у вільну самостійну діяльність людини. На його думку станковий живопис витіснив фрески, а мистецтво набуло рис інтимності, стало більш ізольованим та справою одинаків. У музиці це виявилось у тому, що камерна музика і романс, твори, які задовольняють естетичні потреби особистості, за своїм значенням стали більш затребуваними і більш популярні аніж масові форми мистецтва. Мистецтво набуло значення окремішньої високої культурної цінності [44, с.227].

До XVIII століття мистецтво мало камерний характер і було благородною прикрасою привілейованої частини суспільства. В мистецтві шукали естетику життя проте інтерпретували його як релігійність або, як розвагу та задоволення. Статус художника визначався його ремісничими здібностями. З другої половини XVIII століття відбулася зміна парадигми естетичної свідомості і мистецтво стає фактором культури. На згасаючій хвилі релігійної свідомості виникає романтизм із його найвищою оцінкою естетичної насолоди на шкалі життєвих цінностей. Хвиля масового визнання суспільної ролі мистецтва та індивідуальності митця розвивається і на кінець XIX століття досягає усіх

верств освіченого населення. Мистецтво стає культурною цінністю усього суспільства, а художник набуває чи не сакрального значення. І через це відбувається активний пошук оригінальності, виявлення індивідуальності художника, що спонукає до зміни художньої виразності образів. Виникає імпресіонізм, фовізм, італійський футуризм та інші мистецькі течії. Безперестанна потреба нового та небаченого призводить мистецтво до трансгресивних змін початку ХХ століття.

Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості приводить до використання міждисциплінарних методів дослідження мистецтва. При вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюїс-Вільямс, Т. Доусон, Р. Беднарік використали нейропсихологічний підхід суть якого полягає у тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картинами внутрішнього уявлення [40]. Традиційно антропологія мистецтва схиляється до інтерпретації артефактів первісності, але не надає відповіді, який вплив таке мистецтво може мати на способи створення та презентації твору.

Сучасне мистецтво та антропологія є важливими напрямками пошуку репрезентативних практик, які на перетині забезпечують корисну основу для художників та антропологів й відкривають діалог між цими двома дисциплінами. Сучасним художникам та антропологам доводиться багато чому вчитися на практиці один у одного. Пошук альтернативних стратегій дослідження репрезентативних практик в рамках сучасного мистецтва та антропології на прикладі творчості таких художників, як Сьюзен Хіллер, Франческо Клементе та Рімер Карділло здійснюють такі дослідники, як Арнд Шнайдер та Крістофер Райт, Крістофер Пінні, Майкл Річардсон, Деніз Робінсон, Сюзанна Кухлер, Джордж Е. Маркус та Фернандо Кальзаділья, Дейв Льюїс. Вони вивчаючи такі теми, як можливість спільного використання репрезентативних цінностей, естетика та сучасність, татуювання пропонують нові продуктивні напрямки для практики [59].

Тему пошуку альтернативних стратегій продовжує провідний вчений в цій галузі Арнд Шнайдер і пропонує чітку концептуально-теоретичну основу взаємодії альтернативного мистецтва та антропології [48]. Ряд антропологів, художників та кураторів з таких країн, як Китай, Японія, Індонезія, Бутан, Нігерія, Чилі, Еквадор та Філіппіни обговорюють взаємозв'язок між антропологією та сучасним мистецтвом, представляючи нові точки зору і пропонуючи новаторський новий підхід до цього питання.

На основі підібраних Арнд Шнайдер нових концептуальних та практичних емпіричних прикладів із власною теоретичною основою поглядів митців, кураторів та науковців з-за меж західної школи, розглядаються питання світової онтології та діалоги сучасного мистецтва та антропології, антропологічна практика художників Африки та етнографічне поле сучасного мистецтва, африканське мистецтво у світі, ставиться питання про художню та мистецьку антропологію, теорію в образах, антропологічні дослідження міських мистецьких районів на прикладі дослідження мистецького району Дашанцзи.

В іншій колективній монографії під редакцією Арнд Шнайдер представлено інноваційні етнографічні перспективи на перетинах між мистецтвом, антропологією та оспорюваною культурною спадщиною [53]. Праця являє собою збірку тематичних досліджень у яких критично оцінюють, як і в яких механізмах художні методи та творчі повсякденні практики сприяють зміцненню спільнот як в культурному, так і в економічному плані. Розділи книги присвячені складним художнім виставкам про колоніалізм, маски смерті, меморіали Голокосту та колекції черепів. Формулюється відповідь на кризу в сучасних економіко-політичних умовах Європи та висувуються нові теоретичні основи щодо конфігурації оновленої європейської ідентичності.

В колективній праці «Між мистецтвом та антропологією» Арнд Шнайдер та Крістофер Райт подають нові і складні концепти розгляду сучасного

мистецтва та антропології з точки зору практичної роботи на місцях [56]. Завдяки передовим ідеям з числа ключових мислителів, таких як відомий мистецтвознавець Люсі Р. Ліппард, а також відомих антропологів Джорджа Е. Маркуса та Стіва Фельда, розгляд виходить за межі так званого «етнографічного повороту» багатьох сучасних мистецтв та «кризи представництва» в антропології. Дослідники розглядають роботи таких художників, як Джозеф Бейс, Сюзанна Лейсі, Маркус Коутс, Камерон Джеймі та Мохіні Чандра з точки зору наслідків нової антропології почуттів та етичних питань.

Використання етнографічних методів для дослідження зрушень на ринку мистецтв та світового сучасного мистецтва є характерною особливістю західної школи антропології мистецтва. Такий підхід демонструють Томас Філіц і Пол ван дер Гріпп, які видали монографію про найсучасніше мистецтво у всьому світі [49]. Вони пропонують до уваги результати дослідження місцевих ринків мистецтва, мереж колекціонерів, кураторів, художників, меценатів, аукціонних будинків та музеїв, що становлять світовий світ мистецтва.

Видатні антропологи Філіп Дескола, який розглядає питання створення образів, та Роджер Сансі Рока, який наводить дискурс про постріляційну антропологію та мистецтво пропонують етнографічний підхід до вивчення сучасного мистецтва, що має життєво важливе значення для антропології мистецтва, візуальної антропології, візуальної культури та суміжних галузей. Важливо відзначити, що антропологи вивчають процеси колекціонування мистецтва в Азії та Тихому океані, бієнале Дакара, Стамбула, як елемент глобального мистецтва, підіймають питання про складну спадщину нацистських колекціонерів та постколоніальні архіви, а також просування ринку сучасного мистецтва в Бразилії.

Предметним полем візуальної антропології серед іншого є «оволодіння максимальною кількістю візуальних мов, як умови розуміння складного й поліфонічного світу та свого місця у ньому» [36, с.304]. У антропологічному

мистецтвознавчому дискурсі розглядаються питання впливу культурного контексту на інтерпретацію мистецтва, транснаціональний, національний характер творів художників, поширення візуальної культури в глобальному масштабі та його вплив на мистецтво. Посередництвом дослідження творчості художників, серед яких Тіт Кафар, Сара Мейпл, Ширін Нешат, Дж. М. Котзее, Ян Фудонга, Барбара Уокер та Апічатпонг Веерасетхакул, антропологами висвітлюється взаємозв'язок візуальності, політики та ідентичності в сучасній художній культурі [61]. Зокрема, розкривається, як політично заряджені образи, створені в сучасному мистецтві, кіно, літературі, засобах масової інформації та моді, широко споживаються або маргіналізуються.

В антропологічному дискурсі розглядається і діяльність музеїв, як невід'ємної частини візуальної та матеріальної культури. Візуальна антропологія вивчає музеї, фундаментальні методи та підходи до розуміння музею як місця виробництва знань у різних культурах [65]. Взаємозв'язок музеїв та візуальної антропології з різноманітних теоретичних питань, використання різноманітних методологічних підходів утворює основу музейної антропології.

«Ця дивна та чудова книга змусить вас по-різному замислитись про мистецтво, про антропологію та про їх несподівані перехрестя та змови. Якщо те, що ми робимо, стає матеріальним, то, здається, говорять автори цього спільного твору, ми також робимо мистецтво» - пише Ліза Стівенсон з Університету Макгілла, що у Канаді про простір між матерією та методом [57]. Гретхен Бакке та Марина Петерсон зібрали антропологів, чия робота характерна залученням мистецтва та творчої практики до концептуально суворих та методологічно інноваційних способів студіювання. Зокрема, це – Кетлін Стюарт, Кіт Мерфі, Наташа Майерс, Стюарт Маклін, Крейг Кемпбелл та Роджер Сансі Рока. Їх нариси географічно охоплюють земну кулю від Індонезії, Західної Вірджинії та Лос-Анджелеса в США, до Великобританії, Росії та Іспанії. У сукупності автори ставлять під сумнів сучасні дисциплінарні межі та

пропонують нову модель, що базується на спільній методології міждисциплінарності між мистецтвом та антропологією, застосовуючи експансивний підхід до мистецтва та спільність у підходах, що стосуються візуальних артефактів, звуку, перформансу, імпровізації, літератури, танцю, театру та дизайну.

Про сучасну антропологічну теорію, антропологію мистецтв та сучасну соціальну проблематику, що займається завданням вивчення естетичної виразності, як частини повсякденного досвіду, а не як окремої сфери діяльності йде мова у ще одному виданні підготовленому Грехен Бакке та Мариною Петерсон «Антропологія мистецтв» [51]. І хоча це підручник, але він надає всебічне знайомство з антропологією мистецтв та огляд міжкультурного людського досвіду мистецтва. У підручнику наведено класичні тексти антропологів, таких як П'єр Бурдьє, Клод Леві-Стросс, Маргарет Мід, Броніслав Маліновський, Альфред Гелл, Франц Боас та Мері Дуглас, Георгіна Борн та інші, теоретичні та етнографічні студії, що охоплюють Балі, Папуа-Нову Гвінею, Єгипет, Африку на південь від Сахари, Східну Європу та Австралію до Сполучених Штатів, вступні матеріали, етнографічні вправи, ідеї подальшого читання.

Західна історіографія представляє дослідження мистецтва та естетики у їх найширшому розумінні та досвіді, представляючи різноманітні точки зору, що варіюються від метафізичного до політичного. Виходячи за межі мистецтва, як вираження внутрішнього розуму і вираження особистості, усувається розрив між мінливими уявленнями про сучасне мистецтво та естетику що відображає глобалізаційні течії в ряді контекстів та регіонів [54]. Про мистецтво та естетику в глобалізованому світі представляють свої тематичні дослідження, що охоплюють транснаціональні чи діаспорні перспективи науковці Індії, Непалу, Індонезії, Ірану, Росії, Руанди та Німеччини: Раміндер Каур, Парул Дейв-Мюкерджі, Емілія Терраччіано, Денис Відал, Лейлі Среберні-Мохаммаді, Патрісія Шпієр, Крістофер Пінні, Шив Вісванатам, Крістіана Брозіус, Андреа

Грідер, Пніна Вербнер, Маттіа Фуманті, Акшая Кумар, Сюзанна Шмітт, Сумендра Патнаїк, Паоло Фаверо, Джулія Батталья, Мерилін Стратерн. Різноманітність діапазону світотворчої діяльності та його прикладів, як то: цифрові засоби масової інформації, піратські ЗМІ, активізація запаху в музейних експонатах, звукові картини весіль, мімезис в рамках політичної практики, перформативні практики діаспорних культур та альтернативних мистецьких просторів в Тегерані, пропонує розуміння чуттєвого, як сфери між індивідуальною та груповою ідентичностями.

Найвпливовіші твори Альфреда Гелла, що написані протягом останніх двох десятиліть, з новою вступною главою у його авторстві, зібрані у виданні «Мистецтво антропології» [68]. Есе яскраво демонструють теоретичні та емпіричні інтереси Гелла та його виразний внесок у декілька ключових сфер сучасних антропологічних досліджень. Центральною темою есе є надзвичайно оригінальне дослідження діаграмних образів як місця, де соціальні відносини та когнітивні процеси конвергуються та кристалізуються. Він відслідковує це зображення через дослідження трансакцій ринку, танцювальних форм, знаковості мови та його останніх новаторських аналізів творів мистецтва.

Вчені також розмірковують про мистецтво як головну політичну зброю сучасності, проводять етнографічні дослідження та вивчають зв'язок між мистецтвом, політикою та культурною ідентичністю [61]. Народи у всьому світі використовують мистецтво як засіб створення та підтвердження ідентичності в полікультурному контексті. У час посилення міжкультурного обміну мистецтво стало основним засобом, завдяки якому групи зміцнюють своє почуття культури. Серед тем, які досліджували автори: роль музеїв антропології в утвердженні західного ринку мистецтва; внутрішні та зовнішні політичні суперечки, що лежать в основі репатріації культурних надбань; антропологія, мистецтво та конкурс; влада, ідентичність та стиль: визначення себе та іншого за допомогою ганського мистецтва; втрачаючи мармури: культурні цінності та

корінна думка; мистецтво камерунів; каталоги, колекціонери, куратори: ринок мистецтв та антропологія.

Дослідження людського досвіду та війни засобами мистецтва, ця цікавість та допитливість герменевтичного пізнання, привела до пошуку артефактів на місцях бойових зіткнень, їх показ та інтерпретацію. Звідси походить тренч-арт - це назва, що дається сліпому набору предметів, виготовлених з відходів індустріальної війни. Кожен предмет, будь-то гравірований корпус, запальничка або ручка з шрапнелі, розповідає про унікальну та зворушливу історію про свого виробника. Вони не лише символізують реакцію людини на жорстокість війни, але вони також виступають посередниками між солдатами та цивільними особами, людьми та індустріальним суспільством, а головне - між живими та мертвими. Ніколас Сондер вперше досліджує історію та культурне значення, що стоїть за цим неоднозначним видом мистецтва [69]. Тренч-арт резонує найбільш очевидно з терором нескінченних обстрілів, нічних нальотів, газових атак та звіриною природою життя траншей. Тренч-арт було започатковане внаслідок таких воєн, як Кримська війна, Американська громадянська війна та Бурська війна, але набув популярності між 1919 та 1939 роками, коли збирачі вирушили на поле бою та повернулися з предметами, призначеними для збереження в пам'яті близьких людей. Термін тренч-арт, однак, вводить в оману, оскільки він не просто посилається на матеріали, знайдені в окопах. Він описує різноманітне коло об'єктів, які певним чином походили з досвіду війни у всьому світі. Наприклад, під час конфліктів у Боснії, В'єтнамі, Північній Ірландії та Кореї було зроблено багато відмітних об'єктів тренч-арту. І в Україні це було представлено під час війни 2014 року на Сході.

Сондер розглядає більш широкі питання про те, що розуміється під тренч-артом та як воно вписується в інші мистецькі рухи, а також на конкретні матеріали, які використовуються для його виготовлення. Він припускає, що його можна розглядати як міст між визначеністю дев'ятнадцятого століття та

роздробленими індустріалізованими цінностями та ідеалами сучасного світу. З точки зору антропології феномен тренч-арту потребує ретельного вивчення, адже подібні рефлексії іноді зовсім не належать учасникам воєнних дій.

Західна антропология розглядає також декоративно-прикладне мистецтво. Для багатьох людей дім – це місце для найінтенсивніших стосунків із візуальними речами. Оскільки вони побудовані за допомогою обраних нами об'єктів, побутові простори глибоко розкривають цілу низку культурних питань. Автори з досвідом наукової, публічної роботи та викладання підіймають проблеми пов'язані із домашнім художнім проектом, про об'єкти, виготовлені для будинку у контексті написання альтернативної історії сучасності (Таня Харрод), мистецтво домашнього арту та індустрія дизайну (Тім Путнам), про смакові війни та дизайнерські дилеми, естетичну практику в домашніх умовах (Елісон Дж. Кларк), що сталося вдома з мистецтвом (Ребекка Ліч), масове виробництво та індивідуальність (Річард Дикон, Ентоні Гормлі, Елісон Уайлдінг), образи, сучасне мистецтво, авангард та кітч (Ендрю Брайтон) [59].

Колін Пантер зачіпає суперечливу тему впливу чи його відсутності на звичайних людей розміщення творів сучасного мистецтва в контексті звичайного дому. Він ретельно розкриває протиріччя між будинком, як місцем затишку та заспокоєння, та часто неспокійними та складними образами, які пропонує сучасне мистецтво. У мистецькому світі будинок розглядався як предмет і навіть використовувався як тимчасова галерея та простір для інсталяцій, але все-таки не часто зустрічаються твори сучасних художників-авангардистів у повсякденному житті людей.

Різноманітні точки зору істориків мистецтва, антропологів та художників за участі ключових науковців азіатського мистецтва та культури, включаючи мистецтвознавця Джона Кларка та антрополога Клер Гарріс, поряд із свіжими голосами в цій галузі, розкривають численні азіатські погляди на інтерпретацію мистецтва як в теорії, так і в практиці. Важливим дослідженням азіатських

студій антропології, історії мистецтва та культурології є праця «Азія через мистецтво та антропологію». Це презентація міжкультурного досвіду по всій Азії. У ній висвітлюється життя азіатських художників-візуалів через їх життєвий досвід та твори, відводячи для них роль провідників контенту в гібридних культурних ситуаціях [55].

У виданні досліджуються ролі тих, хто виробляє, критикує та перекладає творчі форми та практики, для яких розрізнення географії, етнічної приналежності, традицій та сучасності набули великої ваги. Спираючись на досягнення сучасного мистецтва, кіно, літератури, моди результати досліджень роблять виклик усталеним припущенням щодо культурних продуктів Азії та поглиблюють розуміння культурних виразів, які є локальними за походженням, і одночасно транскультурними, індивідуалізованими, які перетинають кордони. Особлива увага приділяється ролі стейкхолдерів культури або «культурних спеціалістів на далекі відстані», чії роботи, створюючи різноманітні культурні контексти, перетинають або обходять різні світи.

Вивчення мистецтва громади з антропологічної точки зору є ключовим питанням антропології мистецтва та теорії мистецтва. Кеті Грехан вивчає цей процес естетичної трансформації та її відмови від індивідуалізованої практики художника галереї [58]. Вона зосереджена на сорокалітній історії «Free Form Arts Trust» - мистецькій групі, яка відіграла головну роль у боротьбі за створення простору для мистецтв громади у Британії в 1970-і роки. Історія «Free Form» ставить під сумнів загальне розуміння категорій «мистецтво», «експертиза» та «громада» і робить цю історію актуальною поза межами Британії кінця ХХ століття та початку двадцять першого століття. Повернувшись до світу галерейного мистецтва, засновники вільної форми художників вирішили використати свою візуальну експертизу для того, щоб через мистецькі проекти спільної творчості зв'язатись із людьми робітничого класу, виключеними із існуючого світу мистецтв, прагнучи надати жителям бідних громад більшу роль у формуванні їх естетичного середовища.

Антропологія може ефективно кинути виклик популярним і квоtidійним розумінням мистецтва та світового мистецтва, які продовжують уявляти матеріальну культуру через ієрархічні відносини. З антропологічної точки зору мистецтво дозволяє порівнювати культури. Це трактує мистецтво як властивість артефактів, а не як категорію предметів, відтворюючи ідею «світового мистецтва» від «світу мистецтва».

Різноманітні мистецькі традиції у всьому світі, якими є орієнталізм, примітивізм, класицизм, антропологія, історія мистецтв, колоніалізм, глобалізація та ринок, складають наше розуміння соціального контексту мистецтва [71].

Щоб зрозуміти мистецтво як загальнолюдську цінність, слід подивитися крізь призму розуміння ширшого світу. Західні мистецькі цінності мають всебічний вплив на незахідні культури та на ставлення до них західних. Дослідження шляхів розвитку теорій мистецтва, що виникають внаслідок історичних зв'язків, які об'єднали різноманітні художні традиції під впливом західних мистецьких цінностей, розглядаються західними мистецтвознавцями та антропологами.

Таким чином, слід підкреслити важливість взаємозв'язку між антропологією та сучасним мистецтвом, яка давно визнана та набуває вагомого значення у полі українського мистецтвознавства. Проведений аналіз антропологічних досліджень мистецтва європейськими науковими школами засвідчив наявність активного дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології, їх взаємозв'язку та впливу антропології на мистецтвознавство, теорію і практику мистецтва.

Антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню творчу рефлексію на суспільні процеси.

3.2. Аксіологічна модель українського авангарду.

Прагнення розширити спектр теоретичних концепцій феномену авангарду стимулює пошук нових контекстних домінант. Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду, як явища у сфері гуманітарного знання. Поява авангарду на зламі історичних соціальних епох спричинила до зміни осмислення художньої практики. Зазначимо, що філософсько-естетичну сутність авангарду в Україні вивчали В. Личковах, О. Петрова, аналіз авангарду з позицій культурології розглядали О. Лагутенко, О. Яковлев, В. Вовкун, мистецтвознавчий підхід у вивченні авангардного руху притаманний Д. Горбачову, Ж.-К. Маркаде, О. Федоруку, Л. Кияновській, М. Криволапову, В. Фабер та ін. Проте чимала чисельність дослідників, які присвятили свої праці авангарду не звертали уваги на антропологічний феномен художнього у соціумі та розвитку людини, і у зв'язку з цим феномену авангарду, а також впливу досягнень науки і техніки у XIX столітті на аксіологічні константи світогляду митця.

Антропологічне дослідження авангарду, як і мистецтва загалом, носить міждисциплінарний характер і має дихотомічне значення людина і мистецтво, як і людина і наука, людина і техніка та інші порівняльні виміри людського як критерію оцінки. Антропний підхід вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті. Наголошується на багатовимірності класифікацій і оцінок сучасного мистецтва, як результату багатовекторності творчого пошуку самої людини. У роботі В. Вовкуна зустрічаємо звернення до антропології авангарду. Він звертає увагу на самоаналіз митця у контексті його вагомості в обґрунтуванні теоретичних концепцій [8]. Міждисциплінарне дослідження аналізує виникнення, а також актуальність розвитку українських

авангардних художніх утворень та мистців і, як наслідок, демонструє особливості українського авангардного мистецтва.

Антропологічну сутність авангарду пояснює співставлення розвитку мистецтва ХХ століття із некласичною науковою парадигмою. Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі ХІХ-ХХ століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої «горизонталі» людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури [23]. Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть та виразно засвідчено різким руйнуванням усталених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей.

Нідерландський історик культури Йохан Хейзінга також відзначив, що в ході багатовікового розвитку культурного процесу століття за століттям відбувається поступове відділення мистецтва від вітальної функції суспільного життя та перетворення його у вільну самостійну діяльність людини [44]. На його думку станковий живопис витіснив фрески, а мистецтво набуло рис інтимності, стало більш ізольованим та справою одинаків. У музиці це виявилось у тому, що камерна музика і романс, твори, які задовольняють естетичні потреби особистості, за своїм значенням стали більш затребуваними і більш популярні аніж масові форми мистецтва. Мистецтво набуло значення окремішньої високої культурної цінності [44, с.227].

До ХVІІІ століття мистецтво мало камерний характер і було благородною прикрасою привілейованої частини суспільства. В мистецтві шукали естетику життя проте інтерпретували його як релігійність або, як розвагу та задоволення. Статус художника визначався його ремісничими здібностями. З другої половини ХVІІІ століття відбулася зміна парадигми естетичної свідомості і мистецтво стає фактором культури. На згасаючій хвилі релігійної свідомості виникає романтизм із його найвищою оцінкою естетичної насолоди на шкалі

життєвих цінностей. Хвиля масового визнання суспільної ролі мистецтва та індивідуальності митця розвивається і на кінець XIX століття досягає усіх верств грамотного населення. Мистецтво стає набуттям усього суспільства, а художник набуває чи не сакрального значення. І через це відбувається активний пошук оригінальності, виявлення індивідуальності художника, що спонукає до зміни художньої виразності образів. Виникає імпресіонізм, фовізм, італійський футуризм та інші мистецькі течії. Безперестанна потреба нового та небаченого призводить мистецтво до трансгресивних змін початку XX століття.

Історична парадигма XX ст. підірвала усталені уявлення про закономірний хід подій. Під тиском соціальних і політичних процесів руйнувались уявлення про людину та її моральні цінності. Два важливих чинники визначали ментальну конфігурацію суспільства початку XX ст., які кардинально впливали на психологію людини. Один з них – західноєвропейська філософія, роздуми інтелектуалів про крах традиційного гуманізму, історичний глухий кут, в якому опинилось людство, суперечливий характер спілкування людини з оточуючим світом [1, с.120]. Інший – політичний тероризм, хвиля якого, охопивши Європу (й Україну в тому числі) наприкінці XIX – на початку XX ст., стала ознакою цілої епохи, лише модифікуючи форми прояву.

На авансцену історії виходило покоління нового антропологічного типу, де особа не мала власного обличчя, а представляла собою аморфну постать, не виокремлену з маси. Це дасть підстави М. Гайдеггеру назвати таку генерацію «das Man», окресливши її силует у знайій праці «Буття й час» (1927 р.). Нове соціокультурне явище набиратиме обертів напередодні європейських революцій, продовжуючись і надалі. Люди – маски в однотипних строях стали героями сюрреалістичного мистецтва Р. Магрітта. Бельгійський художник-сюрреаліст тонко відчув соціокультурні зміни у суспільстві, осмислюючи й відображаючи їх на своїх полотнах. Пригадаймо, що майже всі людські постаті на картинах цього митця не мають облич (замість них – символічні уніфіковані капелюхи або маски), часом обернуті до глядача спиною та всі як один

позбавлені індивідуальності. До такого розуміння людини дійшов і К. Малевич, що відображено у серії його робіт «Жіночий торс». Сам митець вважав, що обличчя не існує, оскільки воно як людина розпорошено, і образ його ми можемо побачити через множину форм, з'єднавши їх переплетіння в одну концентрацію. Лик людини, людину в собі можливо побачити тільки через розвиток свідомості, яка є віддзеркаленням природи. Тут слід зауважити на впливі теорії Іммануїла Канта про людину, як річ у собі.

Представники цього покоління були наділені здатністю легко руйнувати моральний порядок, перетворюючи саму мораль на віртуальну примару, яку можна було змінювати на поталу ситуативних інтересів, або й зовсім нехтувати нею. Позбавлені емоцій, готові прийняти будь-які схеми, ці «люди» стали соціальною основою для революцій, війн, диктаторських режимів, терору, голокосту, голодоморів, маніпуляцій і спекуляцій свідомістю – усіх тих жахів, якими позначене минуле століття, з їх повномасштабним утіленням у межах України вважає Лариса Буряк [6, с.211-216].

Саме в «десятих роках» ХХ століття в Росії були освоєні нові художні форми вираження (імпресіонізм, постімпресіонізм, сезаннізм, фовізм, примітивізм, кубізм, італійський футуризм) і створені абсолютно нові художні культури: неопримітивізм, починаючи з 1907-1909 років; кубофутуризм в 1912-1914; лучизм Ларіонова в 1912-1913; супрематизм, починаючи з 1913 року (декорації до опери Матюшина Перемога над сонцем з появою чорного квадрата в костюмі Похоронщика); мальовничі рельєфи Татліна, починаючи з 1914 року; аналітичний метод Філонова (маніфест «зроблених картин» в 1914); органицизм Матюшина [14]. До 1915 року авангард в Росії перебував під впливом саме французького мистецтва, а із появою рельєфів Татліна та супрематизму Малевича набув оригінального звучання. Наприкінці 1920-х багато видів діяльності радянського авангарду змістилися від центрів до краю. Цей розвиток проявляється у творах літератури та мистецтва під час пізнього авангарду у Харкові, де футуризм та конструктивізм зазнали пізнього розквіту,

що розвинувся із тісного взаємозв'язку з Росією та Західною Європою [70, с.416].

Дослідники приходять до думки, що важливим чинником трансгресивних змін у мистецтві є вплив науково-технічного прогресу суспільства та розвиток науки і техніки. Мистецтво більш чутливе, ніж наука до факторів розвитку, як суспільного так і промислового, які у свою чергу постали причиною зміни ціннісних орієнтирів в образотворчому мистецтві.

Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова, яка відзначає першу третину ХХ століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла некласична (релятивістська) картина світу [41, 241–248]. Це також відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення не пов'язаних, на перший погляд, паралельних інновацій науки та музики.

В науці з 1900 року по 1916 рік відкривають квантову гіпотезу (Планк, 1900), спеціальну теорію відносності (1905), планетарну модель атома (Е. Розерфорд, 1911), модель атома (Н. Бор), загальну теорію відносності (А. Енштейн, 1916). В музичному мистецтві з'являється у 1913 році маніфест «Мистецтво шумів» Л. Руссоло, перший додекафонний твір А. Веберна «Оркестрова п'єса №1», техніка синтетакорду М. Рославца, ультрахроматизм І. Вишнеградського (1918), тропи Й. Хауера (1919). В образотворчому мистецтві на зміну тривалим стилям і течіям попередніх епох у Франції прийшли нові мистецькі відгалуження: імпресіонізм, фовізм, футуризм, кубізм [22, 70], дадаїзм, експресіонізм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, примітивізм сецесія, модерн, символізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі характерні форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо.

Зазначені приклади засвідчують, що як і наука, мистецтво теж стає непередбачуваним у своєму поступі. Відтак подібні процеси демонструють звільнення глибинного потенціалу людської підсвідомості і остаточну відмову від традицій. Людина зосередилася на своїх внутрішніх почуттях і власній особистості. На підставі цього співставлення прогнозуємо вплив розвитку науки і техніки на свідомість мистця та ініціацію його мисленнєвих операцій із пошуку нових форм, змісту, образів у мистецтві і у кінцеву рахунку – авангарду. Тут буде актуальною філософія Ніцше у контексті використання метафоричної мови, як засобу вибудування програми самоперевершення людини з позиції внутрішнього зростання. «Над авангардним мистецтвом незримо ширяла тінь суперлюдини – персонажа з естетики Ніцше, причетної до абсолютних величин Всесвіту», – констатує Д. Горбачов [42, с.2].

Виникнення образотворчого мистецтва у системі культурних цінностей давньої людини поставило питання про те, яким чином відбувся еволюційний «вибух», який призвів до виникнення мистецтва, і що він означав для людини. Поява авангарду на тлі вікових художніх констант є своєрідним вибухом. На думку В. Карпова та Н. Сиротинської розвиток культури людства демонструє наявність мистецьких паралелей між віддаленими в часі періодами. Зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразності. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких інноваційних термінів як нейроестетика та нейромистецтво. Результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства. І можна продовжити – для осмислення антропологічної сутності авангарду [62]. В авангардному мистецтві виникає органічна школа Матюшина (1918-1934), яка відстоювала ідею органічного зв'язку та нерозривності

взаємовідносин людини та природи [14], що можна віднести не так вже й до глибокої передтечі нейроарту, як до антропологічної сутності мистецтва.

Відтепер художник став центром уваги суспільства, а ремісничий характер образотворчого мистецтва залишився у минулому. Суспільна думка, художня критика, виставки, лекції слугують утвердженню високого значення мистецтва в цілому та художника зокрема. Мистецтво позбавилось прикладної та соціальної функції та стало інструментом пошуку нової образності, яким виступив авангард. Художні твори стають «маніфестаціями». Твір являє собою сукупність прийомів і засобів вираження – «колажність», створюючи можливість його «формалістичного» прочитання за допомогою різновекторного впливу його елементів.

Окремим чинником, який вплинув на антропологію мистецтва є колосальні економічні та соціальні зрушення в промисловому виробництві другої половини ХХ століття. В Україні період з 1860 по 1923 роки позначені в історії як період модернізації в економіці, пришвидшення темпів її розвитку, формування ранньоіндустріального суспільства [9, с.5]. Загалом поява нових форм, видів і засобів виробництва – електрики, телефону, телеграфу, автомобілів, аеропланів, фотографії, паротягу та модернового устаткування в галузях традиційного виробництва, кіновиробництва поставила перед митцями питання віднайдення нових форм і засобів художнього вираження, а отже і розвитку мистецтва.

До того ж наукова революція Альберта Ейнштейна продемонструвала мінливість науки – у ній немає сталих форм мислення, вона з легкістю відкидає старі концепти та приймає нові. Усталена механістична картина світу створена наукою впродовж ХVIII – першої половини ХІХ століття зникла, що багатьма, і у їх числі художники авангарда, розцінювалося як світоглядна катастрофа. Проблема впливу світоглядних парадигм періоду науково-технічної революції на характер художньої творчості не досліджувалася. Проте такий взаємозв'язок є очевидним – авангард виник та розвивався у контексті впливу на свідомість

людини колосальних змін спричинених науково-технічними досягненнями кінця XIX і початку XX століття.

Основні напрями впливу науки і техніки на мистецтво, перш за все, Д. Попов вбачає у запозиченні художниками загальнонаукових методів аналізу і синтезу, як провідного творчого методу. «Художня матерія» художниками авангарду розкладалась на найпростіші елементи, властивості котрих детально досліджувалися і демонструвалися публіці. Устремління до мінімалізму та максимальному уникненню фігуративних елементів, аж до їх повного ігнорування в супрематизмі К.Малевича, є генеральною лінією авангарду. І хоча художня система Філонова є протилежною цьому, все ж його аналітичний підхід, спрямований на пропрацювання та насичення «атом за атомом» [14] живописної поверхні твору.

З виявлених елементів авангардистами синтезувався новий твір і тим самим відкидалося наслідування природі, копіювання реально існуючих форм і об'єктів. В результаті експериментів новий твір набував нових властивостей. Авангард також слідував науковому процесу в безперервному самооновленні, прагнучи розвиватися настільки ж динамічно [35, с.58]. Звідси йде поява безлічі течій в авангардному мистецтві.

Розвиваючи ці ідеї вкажемо на зміну формативного послання художника, його задуму, посередництвом твору. Якщо в літературному творі все ж таки бачимо авторське послання читачеві або публіці, то в живописі такого немає – думка автора висловлена у безформенному за художньою виразністю, абстрактному творі і явно зрозуміти автора неможливо. Глядачеві твір надає можливість безлічі інтерпретацій, як скажімо чорний квадрат на білому тлі в трактаті О. Богомазова, опублікованому влітку 1914 року, як «найбільш викінчена форма» за словами автора [42, с.2], або більш відомий ніж чорний квадрат О. Богомазова, теж чорний квадрат К. Малевича із семантикою контенту, що знаменує кінець мистецтву і до протилежного значення – початку його розквіту. «Найпростіший художній елемент виступає тут як знак, але знак,

значення якого не визначено спочатку, воно довільно написано художником і може бути втрачено в ході його передачі глядачеві,» – вважає Д. Попов [35, с.61]. Тобто, художник не висловлює, або висловлює певний зміст у творі, і пропонує глядачеві віднайти для себе сенс, сформований під впливом запропонованої форми. Глядач має можливість зрозуміти послання художника на рівні інтуїції, висловлюючись сучасною науковою термінологією, можна сказати, що евристично [12].

Гуманістична теорія сьогодення стверджує, що мистецтво зосереджене в очах глядача і авангард був початком такої інтерпретації культурно-мистецького процесу. Створений художниками авангарду творчий потенціал форм, цілей і концепцій продовжує здійснювати вплив на розвиток мистецтва та різноманітні художні форми у багатьох його видах – хореографії, архітектурі і навіть у моді та дизайні.

3.3. Антропологія українського авангардного мистецтва

Мистецтво у своїй первісній формі виступало засобом образного спілкування і було, на думку мистецтвознавця Віктора Карпова, такою образно-семантичною мовою до виникнення мови вербальної. Цю архаїчність можемо спостерігати і в житті сучасної людини, коли недосказане словом в прозі доповнюється мистецьким образом. Мистецтво палеоліту – це ейдетична мова первісності. На малюнках в реалістичній манері зображено тварин, рослини та сцени полювання. Така мистецька точність пов'язана з особливістю людини палеоліту, що не володіла мовою. Саме це наводить на думку, що це мистецтво є свого роду мовою послання у майбутнє. Адже вік людини є коротким і вроджене генетично бажання зазирнути у майбутнє покликала до передачі інформації у такий спосіб. Це так званий антропний принцип, який український живописець Матвій Вайсберг пояснює тезою про те, що ми є свідками Всесвіту і мірилом цього світу, а живопис це найбільш рукотворне посилення у

майбутнє і відображення світу – відображення емпатичне, внутрішнє, пережите та осмислене, і, ейдетично, образно представлене [19, с.5].

Авангард по новому розкрив творчі здібності людини і своїм поверненням до народного мистецтва звернувся до образно-семантичної мови первісності. Антропологічний підхід до вивчення мистецтва художнього авангарду дозволяє пізнати його витoki та становлення крізь призму відображення ставлення людини до навколишнього світу та світу людини. У цьому значенні авангард розглядається як складний соціальний та естетичний феномен, творчий метод формування внутрішнього світу людини та її життєвого семантичного простору.

Антропологічна сутність мистецтва означає спосіб мислення людини щодо пристосування навколишнього середовища до потреб проживання. А отже у конкретно-історичний період цей спосіб мислення залежить від розвитку суспільства в його соціально-економічному вимірі, розвитку виробництва та виробничих відносин, та у соціокультурному вимірі – розвитку традицій та цінностей [19, с.7].

Антропологічна сутність авангарду задекларована Маніфестом футуризму 1909 року у значенні оновлення, змін усталеного суспільного устрою та відмови від традиції на користь нової краси. І цією красою у розумінні Ф. Марінетті є енергія та відвага, хоробрість, зухвалість і бунт – все, що уособлює рух: «Досі література оспівувала задумливу нерухомість, екстаз і сон, ми ж хочемо вихвалити наступальний рух, гарячкове безсоння, гімнастичний крок, небезпечний стрибок, ляпас і удар кулака». Ілюстрацією до такої понятійної концепції мабуть може слугувати творчість Олександра Богомазова, а особливо – його твори «Боярка. Потяг.» (1913), «Київ. Львівська вулиця (трамвай)» (1914). Проте, разом з новою красою швидкого руху футуристи ставили собі за мету і бажання звеличити людину і більше того – вимагати від «невідомих сил» поклоніння перед людиною.

Символічне оновлення людини яскраво описане у Маніфесті коли

Марінетті з машиною падає в наполовину наповнену замулену водою заводську канаву. У цей час відбувається акт народження – «розпечене залізо радості чарівно пронизує моє серце». Він виліз з канави переродженим, залишивши у ній як луску свій здоровий глузд і комфорт та диктуючи свою волю футуриста.

Метафоричне прочитання народження нового і творення самого себе на думку Р. Краусс є моделлю оригінальності як її розумів авангард початку ХХ століття, оскільки оригінальність стає органістичною метафорою, яка описує не стільки формальну новизну, скільки витoki життя і «Я» художника, як певну початкову наївність і не заплямований традицією виток [45].

Концепція «нового» в українському футуризмі – це специфічна позиція, яка передбачає розробку оригінальних, максимально суб'єктивних експериментальних форм мистецтва, пов'язаних з науковим дискурсом початку століття та ідеалізацією амбівалентного співвідношення явищ «технічного» та «природнього», які футуризм включає у сферу естетичного. «Нове» у футуризмі не є абсолютною категорією та передбачає зв'язок з «традицією», посередництвом такого поняття як «архаїчне», з його рисами віталізму, символічної схематичності, закритості та наївності [45].

Як стверджує Т. Чоп синтетичне поєднання технічного, наукового, природнього та творчого є частиною світоглядної концепції саме українського футуризму. Ідеалізм українського футуризму, його експерименти, нігілістичні лозунги та відкидання класичних цінностей та норм – зрештою, був спробою зняти породжене минулими епохами штучне протиріччя між духом та матерією, суб'єктом та об'єктом. Єдиним простором, де подібні суперечки ще не мали місця, з точки зору кубофутуристів, було наше архаїчне минуле, доісторичні часи. Саме тому спрямованість кубофутуристів у майбутнє через організацію утопічного середовища була направлена не на холодне технізоване суспільство італійських футуристів, а на праминуле, в часи, коли людина ще не була відчужена від Буття.

Антропологія авангардного мистецтва по сутності своїй являє

філософсько-теоретичні погляди на проблему людини в суспільстві та способи відображення її місця і ролі художніми засобами, осмислення людської суті авангарду. Антропологічне трактування мистецтва полягає у тому, що останнє відображає творчі стани людини, твориться людиною і містить концепцію людини із конкретно-історичним змістом художніх формоутворень. В теорії авангарду гуманістичні ідеї займають центральне місце та утворюють синтетичний образ людини. Різні напрями авангарду розробляли і утверджували власний ідеал людини. О. Екстер розглядала онтологічні розробки питань, як навколишнього побуту, так і зовнішнього оформлення людини – її одяг. В. Кандинський, К. Малевич виділяли дві основи буття людини – матеріальну та духовну. О. Богомазов говорив, що повнота людського життя розкривається в умовах свободи.

Аналіз філософських трактувань мистецтва авангарду про людину проведений О. Щокіною виявив різноманіття думок теоретиків авангардного мистецтва. Людина – божевільна і людина – раціональна; людина-Бог і людина-Ніщо, людина-пророк і месія; людина оновленої вільної художньої свідомості і консерватор – такі найбільш яскраві, характерні і суперечливі уявлення про суть людини, особу, індивідуальність розглянуті філософією мистецтва авангарду. Образ представників авангардної творчості складають людина-філософ і людина-художник. Перша жалюгідна у своїй беспорядності дати всьому пояснення, а друга являє собою абсолют і надлюдину. На думку О. Щокіної «принципові відмінності в баченні людини відбуваються внаслідок прагнення кожного автора до абсолютного новаторства і нескінченного втілення «свого» мистецтва або «свого» погляду на розвиток культури та мистецтва і самоствердження в цій новій сучасній культурі» [47, с.93]. Суперечливі уявлення авангардистів про людину криються у способі їх мислення, яка характеризується «парадоксальністю, провокаційністю, еkleктичністю, прагненням до принципово демонстративної оригінальності і новаторства».

Однією з найбільш значущих проблем у дослідженні авангарду О. Щокіна вважає деструктивність. На цю проблему звертав увагу К. Малевич. Деструктивність людини він вбачав у протиріччі, що виникає через прагнення суспільного обмеження свободи і природної її необмеженості. Людство прагне утворити систему взаємообмежень задля суспільного блага і у той же час людина прагне свободи без обмежень.

Ольга Карпенко проводить порівняльний аналіз теорії композиції у класицизмі та академізмі з теоретичними концепціями художників авангардистів К. Малевича, О. Богомазова, О. Екстер. Вона дійшла висновку, що художники авангарду у своїх теоретичних пошуках ідейного підґрунтя нового мистецтва проводили лінію рішучого розриву з традиційним академічним мистецтвом, однак, все ж успадкували класицистичну організацію картинної площини [17, с.95].

Стилістичну картину мистецтва К. Малевич поділяє на предметну і безпредметну та знаходить протиріччя, яке полягає у тому, що: «Живопис – фарба, колір, він закладений в середині нашого організму. Його спалахи бувають великі і вимогливі. Моя нервова система забарвлена ними. Мозок мій горить від їхнього кольору. Але фарба знаходилася в пригніченні у здорового глузду, була у нього в рабстві. І дух фарби слабшав і згасав» [32, с.47]. Слід зауважити, що мистецький простір художник і теоретик К. Малевич розглядає в єдності цих протиріч, адже «натура або річ є тільки привід для виявлення малярських відчужань» [11, с.28]. Митець забарвлює натуру власною манерою, емоціями, характером або, за висловом К. Малевича, розв'язує «вузли мудрості» і вивільняє «свідомість фарби». Відбувається «мальовнича деформація явищ», деструкція, розкладання предмету на окремі елементи що притаманне кубізму.

Безпредметну течію К. Малевич поділяє на дві форми художньої творчості. В першій спостерігаємо цілковите зникнення речі і «маємо твір чистого мальовничого світовідчужання». У другому типі безпредметності окрім

мальовничого світовідчування включаються різноманітні «динамічні, статичні, магнітні» елементи. До цієї форми світовідчування К. Малевич і відносить супрематизм: «Потреба в досягненні динаміки живописної пластики вказує на бажання виходу живописних мас з речі до самоцілі фарби, до панування суто живописних форм над змістом і речами, до безпредметного Супрематизму – до нового живописного реалізму, абсолютної творчості» [32, с.49].

Первісними елементами для живопису на думку Олександра Богомазова є лінія, форма, наповнення форми живописною масою, середовище. «Первісний Елемент, рухаючись, створює Форму. Маса Первісного Елементу, рухаючись у Формі, дає Зміст і рух Форми, а усі разом – у Середовище Мистецтв» [4, с.26]. Рухом керує свідомість «Художньої Особистості», яка створює ритм, який і є свідомо проведеним між всіма елементами зв'язком.

Абсолютно верифікаційною відносно періоду становлення авангарду є методологічна робота Федіра Шміта «Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція» яка написана ним упродовж трьох років і видана у Харкові у березні 1919 року. Мистецтвознавець Федір Шміт в основу класифікації мистецтва покладає загальні і одиничні уявлення та їх комбінації, які формують «усі можливі в живописі стилістичні різновиди» [46, с.127]. Загальні уявлення або образи в усіх людей приблизно якщо не однакові, то схожі, а поодинокі у кожного свої. До загальних уявлень він відносить реалізм, натуралізм, ідеалізм, тобто стилі об'єктивно залежні. До поодиноких уявлень – суб'єктивно залежні стилі такі, як ірреалізм, ілюзіонізм, імпресіонізм. І все ж ідеалізм вчений відносить до суб'єктивно обумовленому стилю близьким до імпресіонізму через те, що обидва заперечують реальну дійсність. Однак, на його думку ідеалізм є стилем широко зрозумілим для глядача на протипагу імпресіонізму та «авангардному футуристському мистецтву» зрозумілим лише для себе.

На його переконання футуризм хоча й мистецтво майбутнього, як воно себе називає, все ж є наївно-претензійною назвою вироджаного

імпресіонізму і свідомо протиставляється мистецтву минулого. Федір Шміт характеризує суперечливість цього періоду еволюції мистецтва: «Футуристам «великі майстри» ненависні: те, чого вони прагнули, ці старі художники, те футуристам геть не потрібно, вчитися у них нема чому; а тим часом відстала публіка все ще горнеться до них, ходить у музеї, в ці «труни мистецтва», в ім'я старого мистецтва заперечує новітнє» [46, с.123].

Щодо іншої сторони мистецтва до якої воно спрямоване – глядача Ф. Шміт зазначає, що «публіка знала б, що незмінного і досконалого мистецтва немає і бути не може, що час «великих майстрів» безперечно минув, позаяк з'явилися футуристи, позаяк мистецтво у своєму розвитку вже фактично дійшло до ірреалізму, до протилежності реалізму». У той же час Шміт зазначає, що футуризм для глядача незрозумілий та неприйнятний через його абстрагування від дійсності та переживань самого глядача, від розриву із життєвою практикою: «футуризм, зневірившись в імпресіоністських шуканнях, стає абстрактним, створює «симфонії фарб», «оргії барв», зрозумілі, можливо (хоча сумнівно), власному творцеві».

Для глядача цінність мистецтва полягає в його спроможності прояснити переживання і можливості їх виразного висловлення, а «позаяк між картиною і душевним життям художника немає більше відчутного зв'язку, позаяк картина нічого не виражає» то вона, і мистецтво, яке вона представляє, стає незрозумілою – відбувається семантичний розрив абстрактного мистецтва із глядачем. У такому випадку, за Шмітом, художнику «лишається лише одне: звернутися до єдиних суто суб'єктивних образів, що можуть бути виражені живописом, - до образів ритмічних» [46, с.124].

Власне мова йде про кубізм, який Шміт називає «геометризмом» та «ритмічним ірреалізмом, на відміну від футуризму, ірреалізму аритмічного». І кубізм, і футуризм для Шміта модні наївні слова, породжені «естетичним недоумством». Кубізм для Шміта є «зародковою формою ідеалізму», який на відміну від ідеалізму не визнає сюжету або не вимагає від сюжету ідейності і

значущості. У річищі стилів мистецтва кубізм носить індивідуалістський характер, проте, жага до суспільного визнання, визнання глядачем приводить художника до ідеалізму.

Отже, Федір Шміт підкреслює складний і суперечливий процес еволюції мистецтва та становлення авангарду, визначає його відношення до ідеалізму в авторській класифікації стилів, надає характеристику футуризму і кубізму підкреслює наявність розриву художника із життєвою практикою, що співзвучно із теорією авангарду Петера Бюргера, та наголошує на об'єктивній потребі пошуку порозуміння із глядачем, характеризує авангардне мистецтво, як мистецтво «для себе». Ідеалізм українського футуризму, його експерименти, нігілістичні лозунги та відкидання класичних цінностей та норм – зрештою, був спробою зняти породжене минулими епохами штучне протиріччя між духом та матерією, суб'єктом та об'єктом констатує Т. Чоп [45].

Наголосимо на ще одному важливому аспекті роздумів Ф. Шміта – первісності мистецтва. Визначаючи антропологічну сутність мистецтва він зауважує, що «фактично малювати дитина починає в ритмічно-ірреалістській стадії свого розвитку ... перш ніж дійти до ритмічних образів, перш ніж придумати лінію і всю систему підсвідомої лінійної геометрії, дитина неодмінно повинна пережити стадію ірреалізму аритмічного, коли ті барвисті плями, що змінюються на її сітківці без зрозумілого їй порядку, становлять весь матеріал, що знаходиться в її владі» [46, с.125]. Ці думки актуальні і по сьогодні, адже підкріплені науковими розвідками та мистецтвознавчими практиками в галузі нейроарту та нейрографіки [39]. Творчість постає як даність, але не як константа у значенні незмінності, а як константа у значенні еволюції. Таким чином, зародження та становлення українського авангарду постає закономірним з точки зору антропології явищем.

Становлення авангарду відбувалося у загальній поступі української художньої культури. І сучасник авангарду Федір Шміт, і дослідники авангарду Дмитро Горбачов, Олександр Федорук, Марина Дмитрієва, Анна Біла,

Володимир Личковах, Мирослава Мудрак ствердно підкреслюють тезу про те, що авангард на теренах України не був ізольованим явищем, розвивався у загальноєвропейській парадигмі та «відповідав духовним запитам новітньої доби, претендуючи бути не лише естетичною системою з особливими засобами виражальності, але й радикально новою ідеологією» [3, с.8]. Мирослава Мудрак зауважує, що український «непарадигматичний» авангард замість радикального розриву з традицією прагне визначити ці розриви як простір між теперішнім і минулим. Дмитро Горбачов зауважує на тому, що теоретичні надбання художників авангардистів «слід оглянути до глибин всередині української культури» [43, с.3].

Важливим джерелом для вивчення предмету наукового студіювання, а особливо місця українського авангарду у мистецькому просторі і пошуку національної ідентичності є супровідна публікація до виставки «Ланка» в авторстві Давида Бурлюка «Голос імпресіоніста на захист живопису», яку можна вважати першим маніфестом українського авангарду. Бурлюк одразу вказує на спрямованість мистецтва до несвідомого глядача, на його просвітницьку, вітальну функцію: «Юрба не бачить, вона вдихає: вогонь же мистецтва не обпікає ... Вогонь просвітлюючи, мов стовп спалахне, здіймаючи душу до синяви чистилищ» [5, с.125].

В його творі зазначена дата першої виставки «Світ Мистецтва» 1899 року, яка започаткувала нову еру, еру оновленого живопису провідниками якого стануть митці, які виростили на західних зразках, «дивляться на захід» і в їх творах «сморід сала не висить у повітрі». Зауважимо на таке метафоричне забарвлення, яке свідчить на вплив української ментальної культури на мислення автора. В основі живописної мови Давида Бурлюка лежить колір, лінія, площина і фактура. Автор першого українського авангардного маніфесту визнає: «Щодо переваги тих чи інших колірних гам у моєму живописі, то я мушу зазначити, що Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний» [5, с.137]. Вплив українського походження і

української культури на творчість художника Давид Бурлюк неодноразово підкреслює і зауважує: «Будучи уродженцем Українських степів, із козацького роду, я завжди був схильним здебільшого до горизонтальних форматів, лише останнім часом, мабуть, під впливом Країни хмарочосів, у мене дедалі частіше з'являються вертикальні формати». Або: «У своєму житті я написав безліч українських коней-скакунів» [5, с.138]. Проте, слід окремо зазначити, що провідним мотивом у творчості Давида Бурлюка є нерозривна сув'язь із історією його родини, повага до старшого покоління родини і пам'ять про неї, а також дух землі на якій народився, жив і проживав, що яскраво відображено в його спогадах.

У дискурсі національного в мистецтві авангарду важливим є спостереження Бенедикта Лівшиця висловлене у праці «Півтароокий стрілок», який «руйнівників поетичної та живописної традиції, основоположників нової естетики» уявляв «безрідними марсіанами», а Давида Бурлюка, «незважаючи на його прізвище та говір» було дивно вбачати українцем, «як загалом мені складно було віднести його до будь-якої народності» [24, с.291]. Останнє зауваження свідчить про те, що нове мистецтво сучасниками розглядалося поза національним простором.

Антропологічний вимір мистецтва Давид Бурлюк розглядає в дихотомії творець і споживач. На його думку «людські індивіди схильні дуже рідко до прояву із себе у різноманітних мистецтвах» і точно так само у споживачів «естетичних продуктів», які поділяються на «окремі категорії, класи осіб, які схильні до милування живописним творами, ... до зачарування мистецтвом, що розслабляє волю» [5, с.128]. «Глядачі на моїх картинах не побачать спокою – вони сповнені руху», - резюмує свої відносини із глядачем художник [5, с.135].

Давид Бурлюк окремо розглядає питання природи мистецтва і вбачає у її таємниці не лише людську свідомість, а й буття та мислення. Мистецтво завжди прагне до спілкування із споживачем естетичних продуктів задля розвитку здатності споживача відгукнутися на висоти краси, воно тренує

психічні здібності споживача [5, с.130]. В роздумах митця мистецтво має еволюційний характер у розумінні процесу «життя мистецтва» і він пропонує відійти від «розуміння мистецтва у старомодному і провінційному плані» та надати можливість мистецтву зайняти вільно його власну територію і звільнити від практицизму ілюстрацій. «Мають бути проповідані нові революційні форми мистецтва!» – закликає художник. Він розглядає модернізм («модерністичне мистецтво екстремістів») у якості революційного бунту проти академічного мистецтва та провісником нового мистецтва [5, с.134], мистецтва «дикої краси» [5, с.155].

Для визначення позиції Давида Бурлюка та його брата Володимира щодо еволюції та природи мистецтва важливим є зауваження Бенедикта Лівшиця про високе мистецтво, яке брати безкомпромісно критикують. На їх думку, як зазначає Лівшиць, «Історія мистецтва – стрічка, що не послідовно розгортається, а багатогранна призма, яка обертається навколо своєї осі та повертається до людства то тим, то іншим боком. Жодного прогресу в мистецтві не було, немає і не буде!» [24, с.309]. Отже, на їх думку мистецтво в усіх його проявах залежить від людини і її здібностей до творчого пережиття дійсності, характеру суспільно-економічних відносин.

У каталозі Одеської весінньої виставки картин, що відбулася в 1914 році в приміщенні Музею Товариства виточених мистецтв Михайло Гершенфельд написав, що в центрі нової художньої свідомості панує людина з усіма її переживаннями, хвилюваннями, киданнями і прагненнями до пошуку нової духовності. Саме до неї, до людини спрямовані зусилля художників нового мистецтва. Нова художня свідомість на думку М. Гершенфельда «прагне передавати власні відчуття в їхній безпосередній свіжості способом простим, вдаючись або інтенсивного узагальнення, або, беручи барви в їхніх первинних основах, які нічого спільного не мають із локальним забарвленням предметів чи з академічною кухнею» [10, с.181]. Нова художня свідомість допомагає глядачеві пізнати живописну атмосферу створену художником.

Художник барвами та лініями відтворює приховане й таємниче життя душі, її глибокі та загадкові звивини, які стають об'єктами живописного тлумачення. Нова авангардна форма сприйняття художником світу розширює зовнішній видимий світ. «Кожен художник вільний створити собі власну живописну мову, якою він найбільш виразно, гучно і потужно може долучити час до світу його сприйняття», - пояснює роль художника у новому мистецтві М. Гершенфельд. Свідомість художника авангарду поглинає жага невідомого, голод невдоволеного духу, прагнення проникнути в суть речей де немає місця буденності переживань, які забарвлюють в яскраві і дисонуючі концепції.

Митець справедливо стверджує, що барви та лінії самі собою здатні впливати на нашу психіку. Проте в авангарді «зміст картини диктується ними і не полягає у будь-якому сторонньому явищі. ... Зусиллями живописного сприйняття художника, барва та лінія утворюють той, а не інший візерунок, таку, а не іншу концепцію. Цей несвідомий вияв внутрішніх стимулів за допомогою барв та ліній і народжує зміст картини» – розкриває сутність народження твору нового мистецтва Михайло Гершенфельд [10, с.180].

Предтечею авангарду вважається імпресіонізм, який демонстрував суб'єктивізм художника до об'єктивних явищ навколишнього світу. Як підкреслив Михайло Драган: «саме імпресіонізм роздробив світло і його змінний дух на поодинокі елементи барвних кольорів». Проте його нова мистецька концепція все ж ніколи не сходила до цілковитої безречовості. У той же час технічний прогрес, розвиток міст, урбанізація та новий розмах життя не був під силу імпресіонізму висловити його своїм арсеналом методів живопису. На перший план виходить суб'єктивізм у вираженні нових творчих можливостей – предмети реальності переходять у символи переживань, «відповідно до потреби» митці розкладали предмети та обирали лише характерні складові елементи, що відповідало їхній мистецькій концепції, а все інше випадало з поля уваги. «Психіка людини пішла в напрямі пристосування до всіх цих моментів, у напрямі індивідуального переживання вражень, бо ті

форми, що вона мала до зображення, вже перестали вистарчати», – характеризує момент переходу до нового мистецтва Михайло Драган [13, с.200].

Дослідники футуризму його витoki вбачають і у тому, що «безнастанне звеличування й ідеалізація традиції грозили загальмуванням й отупінням всієї творчої думки». Промисловий поступ і поступ суспільних відносин в цілому для небагатьох став новиною і вони сказали своє сміливе слово проти традиції. А особливо це характерно для італійців адже Італія представляло собою аграрну країну сповнену величезної кількості музеїв – цієї застиглої традиції. І не випадково Марінетті писав у першому Маніфесті футуризму 1909 року, що «Ми хочемо зруйнувати музеї ... Музеї – цвинтарі! Між ними, безсумнівно, є схожість у похмурому змішані багатьох тіл, невідомих одне одному. Музеї: громадські спочивальні, де одні тіла приречені надовго спочивати поруч з іншими, невисними або невідомими. Музеї: абсурдні скотобійні художників і скульпторів, безжалісно убиваючих один одного ударами кольору і лінії на арені стін!» Він закликав до руху і творення: «Мліти перед старою картиною – теж саме, що вилити емоції у поховальну скриньку замість того, щоби випустити їх на простір у божевільному пориві руху і творення». А отже відторгнення минулого творчого досвіду стало головним гаслом футуризму і футуристів.

Футуризм боровся із революційним запалом проти досягнутого людством естетичного досвіду краси на заміну неясним їм самим новим мистецьким якостям і цінностям. В антропологічному вимірі таке відторгнення потребує уважного вивчення, адже в історії людства є приклади втрати послідовності суспільного та мистецького розвитку. Такі собі антропологічні розриви іноді можна пояснити зміною або трансгресією суспільних цінностей, відмовою від традиції. Проте, на прикладі функціонування культу Великої Матері-богині, дослідженому багатьма дослідниками і, зокрема, Стелою Кургаєвою в Україні [20] не відбувається повна відмова та ігнорування традиції. Головні її елементи

продовжують існувати уже в іншому значенні – Велика Богиня перетворюється у Богоматір із ім'ям Марія. У кінцевому рахунку так вийде із авангардом – він постане одним із напрямків широкого річища мистецтва.

Володимир Іздебський досліджуючи нове мистецтво авангарду, виявляє антропологічний підхід і зауважує, що мистецтво є частиною «величезної психічної хвилі, яка здійнялася і несе нам розв'язання цілого укладу життя». І саме розуміючи це – можна дійти до розуміння художника. Витоки нового мистецтва він бачить в його принципах, ідеях та завданнях: «еволюція або, якщо хочете, революція відбулася передусім у сфері самої ідеї живопису» [28, с.264].

Чинники розвитку європейської художньої культури стали в основі появи нового мистецтва на теренах України і Росії. Західноєвропейське мистецтво на півстоліття випередило розвиток живопису в царській Росії: «Російську публіку, виховану на передвижниках, відокремлює від новітнього мистецтва безодня, тому що ціла епоха в живописі промайнула повз нас» [28, с.263].

Справедливим є спостереження Володимира Іздебського про те, що еволюція у сфері живопису не є ізольованою від руху духовного життя загалом і мистецтва зокрема. «Єдиний дух, одна психологія, один напрям проявляється як у живописі, так і в літературі та музиці. Із одного початку, із одного джерела – виходять усі форми творчості» і живопис надихається тими ж ідеями, що і література, пов'язаний із спільним духом ідей та є продуктом розвитку продуктивних сил суспільства. Саме в ідеях слід шукати витoki нового мистецтва, «пояснення і початки тієї психологічної хвилі, яка своєрідно переломившись у сфері живописної художньої творчості, вилилася у форму, яку ми називаємо імпресіонізмом» [28, с.264].

Мистецтво – це світогляд, пише у 1920 році у своїй статті «Конструктивізм як мистецтво переходової доби» Майк Йогансен, а світогляд формує домінуючий клас [27, с.267]. Буржуазія прийшла із світоглядом монотеїзму та реалістичним мистецтвом. Пролетаріат приходить із світоглядом

атеїзму та філософськими ідеями діалектичного матеріалізму з його одним із головних законів заперечення заперечення. За цим законом розвиток буржуазного мистецтва плекає в собі насіння своєї загибелі або – аби збудувати новий світ – слід зруйнувати старий. Отже руйнація органічного, старого мистецтва відбувається одночасно із зародженням нового мистецтва, яке Петер Бюргер називає «неорганічним».

Важливим у статті є визначення трьох головних мистецьких течій в Радянській Україні – поруч із українськими неокласиками і символістами та конструктивістами існує та, яка прокламує дальшу руйнацію – панфутуристи. До них Майк Йогансен відносить анархічні елементи продуктивних сил суспільства в особі міського люмпен-пролетаріату.

У своєму творі «Зміст і форма» написаному у 1910 році Василь Кандинський розкриває антропологію твору абстрактного мистецтва. На його думку твір мистецтва складається із внутрішнього та зовнішнього елементів. Внутрішній елемент – це емоція душі художника, яка не завжди але має викликати душевну вібрацію іншої людини, а саме: глядача. Душевна вібрація художника закарбована у матеріальній формі є зовнішнім елементом твору. Поміж ними прокладається місток сприйняття твору, який називається почуття, адже душевна вібрація передається саме через цю категорію. Отже, емоція є основою змісту твору, а його формою – віднайдена художником матеріальна форма, здатна бути сприйнятою [15, с.275]. У мистецтві форма визначається незмінно змістом.

Форма є матеріальним вираження абстрактного змісту емоції художника. Міра цього поєднання або втілення чи відповідності форми і змісту на думку В. Кандинського і є мірилом її «краси». Форма твору по суті визначається внутрішньою необхідністю, принципом, який слугує незмінним законом мистецтва. В іншій своїй праці «Про розуміння мистецтва» художник знову звертається до характеристики категорії твору та визначає його не що інше, «як дух, що за допомогою форми говорить, знаходить форму для одкровення та є

джерелом творчої сили» [16, с.284].

Характеризуючи історичний період розвитку нового авангардного мистецтва Василь Кандинський пише: «Як перед однією із найбільших битв із матерією в усіх сферах духу, вже нині триває значний перегляд цінностей. Непотрібне відкидається. Потрібне вивчається в усіх властивостях. Те саме відбувається і в одній із найбільших сфер духу, в предвічному та вічному мистецтві» [15, с.277]. Попри свою вічність але не незмінність, мистецтво змінюється у своїх формах та має «очолювати духовну еволюцію, пристосовуючи форми свої до більшого витончення та пророче ведучи за собою» [15, с.267].

Опублікований у каталозі Одеської весняної виставки картин, що проходила у березні 1914 року матеріал Василя Кандинського під назвою «Про розуміння мистецтва» є важливим для дослідження процесу становлення авангардного мистецтва в Україні [16, с.281]. В антропологічній дихотомії людина – твір мистецтва вагоме місце відводиться проблемі тлумачення твору мистецтва або мистецтва як такого самодостатнього суспільного явища художньої культури. У названій праці автор розробляє теорію розуміння мистецтва та доходить висновку, що це може призвести до двох наслідків. У першому – слова та їхній духовний вплив можуть пробудити нові уявлення. У другому, що може стати наслідком попереднього, «можуть вивільнитися духовні сили, які і відшукають у цьому творі необхідне», тобто такий твір буде внутрішньо пережитий глядачем. Такі наслідки на думку Василя Кандинського «збагачують душу, а відповідно і відкривають їй майбутнє» [16, с.284]. Розуміння мистецтва відбувається лише тоді коли висловлене образно виражальною мовою художником переживання зустрічається із бажанням відчувати таке переживання. Цей діалог художника і глядача «може відбутися не інакше, як у тих випадках, коли напружене любов'ю просвітлене бажання «сказати» твором вітається таким самим напруженим і просвітленим любов'ю бажанням почути твір» [16, с.285]. Про важливість такого діалогу розмірковує і

Бенедикт Лівшиць, який вбачає завдання нового мистецтва у необхідності «ускладнити сприйняття, відірвати його від звичного рефлексу, відмовитися від традиційної, Відродженням нав'язаної перспективи, від умовних ракурсів, що більшом застиляли наш погляд» [24, с.304].

Сучасники становлення футуризму відзначають момент його появи в Україні. Початок історії українського авангарду можна віднести до грудня 1911 року. Зокрема, на думку Бенедикта Лівшиця, який гостював у Бурлюків в Чорнянці у 1911 році, як і раніше до нього Хлебников, «Обдумана заднім числом, Чорнянка виявляється точкою перетину координат, що дали той напрям у російській поезії та живописі, які увійшли до їхньої історії як футуризм» [24, с.313]. Проте, звичайно, сказане у 1933 році ніяк не стосується творчо прожитого 1911 року на що звертає увагу Лівшиць: «У грудні ж одинадцятого року ми, хоча і усвідомлювали не випадковий і не особистий характер нашої співдружності, однак і не думали надягати жрецький одяг». У своїй праці «Півтораокий стрілок» Бенедикт Лівшиць визнає: «І все ж, коли роз'їзджалися з Чорнянки, ми не сумнівалися, що поклали там початок не лише міцній дружбі, а й новому напрямку в російському мистецтві, що мав на роки визначити його шляхи» [24, с.320].

Зародження та розвиток авангардних течій в мистецтві відбувалося на тлі розвитку мистецтва загалом і у тому числі академічного або класичного мистецтва. По суті авангардисти розширювали межі мистецтва, його теоретичні підвалини, уяву про людину в мистецтві, здійснювали пошук відповідності нового мистецтва інтенціям глядача. Деякі дослідники, як приклад, вже згаданий Ф. Шміт критично ставилися до цього мистецького процесу і називали його безглуздом та «доказом хворобливої гостроти творчого моменту» [25, с.348]. Авангард французького живопису він не вбачав у кубізмі чи футуризмі, вважав їх безумовно хворими на тлі проблем соціального характеру та оцінював як подальший розвиток суб'єктивізму в живописі, що має в своїй

основі філософію «чистого живопису» вільного від наслідування дійсності запропоновану Бергсоном.

Розвиваючи погляди Бергсона теоретик нового мистецтва Арденго Соффічі пропонує теорію деформації або деструкції, спотворення звичних явищ дійсності. За Гогеном кожен художній твір має свою власну закономірність, власний світ, який у авангарді висловлює суб'єктивний погляд художника на реальну дійсність і не має обов'язку його відтворювати. Соффічі вбачає в людині практицизм у сприйнятті середовища обумовлений її біологічним минулим та як спосіб фізіологічного та психологічного пристосування в природі. Людина-практик дивиться на будинок і сприймає його як житло. «Але художник сприймає будинок не як житло, а як барвисту пляму; не як практично цілісну будову, а як естетичний конструкт, як поєднання площин і кутів ... він вільно змінює його реальний образ заради найглибшого виявлення його колористично характерних або конструктивно вагомих рис. ... Деформуючи будинок, художник знаходить і показує нам його естетичну душу» - стверджує Соффічі [25, с.327] і його судження розкривають теоретичні підвалини авангардного мистецтва.

Homo parvus mundus est твердить новітня гуманістична теорія утверджуючи світ людини як першоданність [63]. В авангардному мистецтві першість належить митцю, який розкриває свій власний світ глядачеві та тим самим формує його нове бачення та відчуття мистецтва.

Все ж попри несприйняття нового мистецтва та його критику дослідники визнають, що і кубізм, і футуризм, і софізм – нові течії мистецтва – проповідують ходу «деякого нового соціально обумовленого мистецтва», що має відношення до загальної еволюції культури, а «художники вдумливо і талановито окреслюють справді нові та багатообіцяючі шляхи людської творчості майбутнього» [25, с.322].

Новітнє мистецтво кінця XIX та початку XX століття значно впливає на розвиток усіх інших видів мистецтва. Зокрема, Казимир Малевич відзначив

зміни у сприйнятті суспільством природи під впливом імпресіонізму [29, с.350]. Боротьба авангарду з усталеними класичними формами, традиційними формами стилю та іншими естетичними явищами та з естетством і художністю загалом призвела до формування нової моделі мистецького простору наповненого ідеями футуризму, супрематизму, кубізму та інших течій. Проте відмова від традицій не означала відмову від емоційного впливу мистецтва, а отже передбачала взаємодію із глядачем.

Малевич робить спробу виявити закономірність розвитку окремих авангардних шкіл мистецтва першої чверті ХХ століття. Мистецтво цього періоду він поділяє на речове та безпредметне і у залежності від цього характеризує різні його форми, що «мають власні принципи, погляди на світ і мистецтво» [30, с.360]. Проте і речове і безпредметне – суть одного явища, суть одного простору. Більше того – безпредметне мистецтво походить з речового мистецтва і шлях цей від предмету «як він є» до предмету, як приводу до виявлення творчих відчужень, «при чому на цій стадії всі речі або природа узагальнені малярською одністю, що проходить через них». А далі починається розкладання речі, її деформація або деструкція на окремі елементи з яких виникає «кубічна форма виявлення мальовничого світовідчуження». Предмет втрачає своє первинне значення «як він є» і існує, все ж ще існує, але як сума окремих «мальовничих елементів».

Що стосується стадії повної «безречовості» то в одному випадку поняття речі зникає, як сама реч, а на її місце постає твір «чистого мальовничого світовідчуження». В іншому випадку це чисте мальовниче відчуження доповнюється «динамічними, статичними, магнітними і іншими елементами, що існують у світі». Супрематизм, кубізм, футуризм і належать до таких творів.

З цього Каземир Малевич доходить важливого висновку: художнє відчуження речі у значенні її функціональному та технічному не відповідає художньому відчуженню її змісту і таким чином досягається відторгнення змісту від практичної утилітарної функції речі тобто досягається її абстрактне

значення. Малевич зазначає, що «таку спрямованість критика розглядає як абстрактну» і називає це абстрактним мистецтвом [31, с.361].

Проте на його ж думку безречові мистецтва «не можуть бути абстрактними» з точки зору творчого осмислення та «мальовничого світовідчуження» - «всяка річ – абстрактна річ, що вимагає мальовничої конкретизації в малярському відтворенні» [30, с.362]. Тобто будь-яка річ надає своїм змістом художнику матеріал для творчого переосмислення та відтворення при цьому втрачаючи і форму і зміст. Такий тип мистецтва є позбавленим функціонального призначення у будь-яких проявах людського життя і є виявленням певного відчуття світу. Супрематисти переконані у тому, що «лише після звільнення від певних функцій життя, що не належать до мистецтва, можна виробити художню форму як таку». Утилітарні функції речі відіграють важливу роль у житті людини проте у супрематизмі, футуризмі чи кубізмі вони втрачаються – функції мистецтва не тотожні із утилітарними функціями. Однак безречове існує поруч із існуванням речі [30, 363] і саме через це утилітарна річ перетворюється у художній твір. Важливими є дослідження Малевича проблеми сприйняття і ставлення людини до кольору, адже за кольором в авангардному мистецтві ховається енергія життя та відчуття митця. Кубізм є відчуттям контрастів тону і кольору, а не лише відчуття художника. Тобто тон, колір і відчуття художника виступають системоутворюючими елементами твору на основі контрасту. Футуризм «не є малярське відчуття» – це відчуття руху речей, а не сам рух речей, відчуття динаміки. Футурист утворює нову реальність, яку можна відчувати лише як витворений рух, динаміку. Колір передає динамічність речі, яку відчуває митець. Колір і є відчуття митця, динамічне відчуття якого розкривається деструкцією речі на окремі елементи і використання одного з них для складання «міри руху, що його відчувають». Отже, «твір футуристичний не можна розглядати, а можна відчувати лише витворений в ньому рух, динаміку», - стверджує Казимир Малевич [31, с.374].

Засновник супрематизму Казимир Малевич вважає, що на відміну від футуризму супрематизм не є результатом одного якогось певного відчуття, а являє собою «низку витворених відчуттів у системі». Поділяючи супрематизм на стадію динамічного відчуття та стадію супрематичного контрасту Малевич вказує на таку особливість супрематизму як абстрактність – «у безречовому супрематизмі річ уже відсутня». Однак його зауваження про те, що «в самому житті супрематичних явищ немає» наводить на думку щодо ролі митця в супрематичному мистецтві. Митець у своїй свідомості витворює низку відчуттів і створює живописною мовою ілюзію реальності. Малевич передбачає діалог із глядачем, що свідчить про його погляди на супрематизм у традиційній мистецькій дихотомії митець – глядач. Він рекомендує глядачеві: «супрематизм ми повинні не розглядати, а лише відчувати витворені у ньому відчуття (динаміка, контрасти, простір)». У супрематизмі ні колір, ні форма не мають значення, а мають значення лише відчуття які вони утворюють, відчуття динаміки, контрасту і простору.

«Витворення цих почуттів може бути дійсним витворенням суті явищ безречових функцій всесвіту, які залюбки перетворюються на речовий всесвіт», - стверджує Малевич. Цей взаємоперехід від витвореної митцем «безречової функції всесвіту» до «речового всесвіту» здійснює своєю свідомістю глядач надаючи уявного предметного значення витвореної суті явищ, уявної дійсності, яка «ніколи не буде досягнута свідомістю» [31, с.375]. Осягнення явищ всесвіту у супрематизмі відбувається лише і «тільки через відчуття» їх сутності.

«У цій справі, мені здається, поєднуються два начала людини: розум і відчуття, щоб через загальне зусилля досягнути всесвіту. ... Злиття всесвіту з людиною робиться ... у відчуванні», - пояснює свою супрематичну теорію Малевич [31, с.376]. Форма, колір і дух явища є енергію всесвіту яка у мистецтві передається в образі і без образу. Творення митцем нового явища залежить від його уяви, а стійкість нового явища залежить від сили уяви.

«Я відчуваю всесвіт як незмінність у всіх його змінах кольору і форми», -

підкреслює Малевич важливість відчуття в мистецтві. Зауважимо на тому, що теоретичні викладки Малевича перегукуються із теперішньою теорією нейроарту яка демонструє ейдетичне уявлення світосприяння. Зокрема, Малевич стверджує, що «відчуття всесвіту у людини виникає у надпсихічному центрі в уявленні образу, тобто побачення ніби того, що відчуваю, але форми цього образу змінюються, бо уявленням не закріплюється дійсність» [31, с.377]. Нейроарт уявляється як процес біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, як процес відображення внутрішніх мислевих дій та психологічних переживань у нових образах [18, с.3].

«Відчуття може бути у безречовому стані і образному, тобто коли почуття безречового порядку переходить у психо уявлення. У цей момент починає вироблятися форма образу всесвіту і людина потрапляє до влади – світогляду і бажання опанувати світознанням», - підсумовує власну теорію супрематизму Казимир Малевич.

Отже, антропологія супрематизму Казимира Малевича включає категорії і поняття пов'язані із природним началом творчості людини, психічним його механізмом та ідейною основою образної уяви безпредметного явища, свідомістю і утворенням власного всесвіту у якості естетичного відчуття. Малевич розглядав суть всього художнього мистецтва як зв'язок митця із всесвітом через його почуття [31, с.378]. Відповідно до його поглядів всесвіт може бути сприйнятий у якості художнього відчуття, що відкриває широкі можливості для творчості.

Важливим для антропології мистецтва загалом є спостереження Казимира Малевича щодо зміни сприйняття кольору в людини у процесі її розвитку з дитинства. Так Малевич підкреслює, що у дитячому віці у людей сприйняття кольору відбувається поза впливом соціальних умов у їх чистому вигляді, а перевага віддається жовтому, червоному, зеленому і синьому кольорам. У

похилому віці людина змінює своє ставлення до кольору і віддає перевагу темному і білому, які стають безкольоровими, тобто такими, які відображають внутрішній стан людини як спокійний. Казимир Малевич пояснює цей феномен тим, що у часопросторі життя вік людини є «повільним ростом культурної ... енергії» [31, с.381].

Що стосується мистецтва, то Малевич зауважує на тому як природа міста та села різняться. Для міста вона розглядається не «як така», а як матеріал для таких безкольорових речей як енергія, міцність, якість, які можуть мати різні кольорові фактури у різних художніх композиціях. Людина, що «зросла на селі, сприймає колір до старих років». Таким чином у «механізованої людини міста ... гасне життя квіткових полів природи». І абсолютно важливим є застереження Малевича про важливість збереження відчуття кольору, адже його втрата робить людину «механічним, безчуттєвим апаратом». У 1930 році Малевич прогнозував, що обмін енергії між містом і селом, між містами призведе до утворення нового центру енергії із «новим виробленням ставлення до світу». І у цей час колір зовсім зникне в його білій чи чорній властивості, а гами чорного і білого кольорів будуть відображати культуру індустріального світу [31, с.384]. На мою думку тут криється розгадка таємничого змісту мистецького твору Казимира Малевича «Чорний квадрат» (1915), який став живописним маніфестом супрематизму.

Супрематизм виник у 1913 році і розвивався до 1918 року. За спогадами Малевича він поділяється на три стадії за числом квадратів – чорного, червоного і білого [32, с.53]. Супрематичні твори представляли собою поєднання розфарбованих геометричних форм таких як квадрат, трикутник, коло та накладені на площину об'ємні форми. У мистецтвознавчому просторі України нині розвивається напрям нейрографіка, основою якого є ейдетичні уявлення про власні відчуття всесвіту висловлені за допомогою розфарбованих геометричних форм та ліній. Цей новий напрям у мистецтві України співзвучний супрематизму Казимира Малевича, який він вважав новим

живописним реалізмом, адже у безпредметній формі за допомогою кольору митець висловлював свої відчуття новою живописною мовою.

В антропологічному вимірі мистецтва Михайло Матюшин торкається важливого наукового питання відчуття простору через свідомість людини. Початковість і будову простору в людській свідомості він називає живим шляхом, «що не з'єднується в точці, а тільки перетинає її і йде разом у всі сторони вкупі з кожною миттю часу» [33, с.387]. В основі просторових уявлень є людина із своїм «Я», яка відчуває на дотик, чує, бачить, мислить і у «хвильній енергії різного ритму» формує власний простір. Свідомість первісної людини «ще не розуміє простору» з-за відсутності уявлення про «просторинь». Мистецтво первісності площинне – людина, звір, рослина не утворюють цілісний малюнок, а виявляють творчий потенціал людини та на думку Віктора Карпова є первинною мовою вираження та висловлення [63]. Уява людини є первинним елементом розвитку свідомості, а отже мистецтво розвивається відповідно до уяви, яка обумовлена оточенням.

Ототожнення уяви з невидимою силою, що детермінує світ, вповні співвідноситься з намаганням людини відшукати шлях пізнання себе самої, стати малим світом в неосяжному Універсумі. Це проявилось в момент її занурення у віртуальний всесвіт, створений і безконечно прогресуючий завдяки технічним інноваціям, спроектованим у царині уяви завдяки потенціалу ірраціонального мислення й творчого прозріння. Авангард відноситься до першовитоків віртуальної реальності.

Відтак, в центрі уваги постає поняття уяви як символічного інструментарію людини, що активує новаційні ідеї. У площині людського мислення виникає зв'язок елементів, пов'язаного з творчістю, який можна відобразити формулою: «подразник – уява – форма». За допомогою зазначеної схеми спостерігаємо співдію «подразника», що інспірує «уяву» як спосіб продукування нових змістів, відображення яких стимулює виникнення все нових і нових мистецьких форм,

На думку Матюшина «незнайома просторинь в умовах спроби поширення починала інтенсивно вступати і формою, і кольором в поле зору й, збуджуючи увагу, корегує свідомість, навчає по-новому сприймати, показуючи той факт, що оточення утворює видимість», яка змінюється щоразу із зміною просторового оточення [33, с.390]. Важливо як ти бачиш оточення, як ти уявляєш оточення і як його сприймаєш, «важливе те, як, що і скільки з цього всього [оточення] забирає машина нашої свідомості».

Генеza просторових уявлень у мистецтві залежить від точки сприйняття. Рембрандт «ставить своє око в центрі видимого і, спостерігаючи з центру, широко охоплює і пише повітряну просторинь, зв'язуючи нею всі видимі речі». Отже, за Матюшиним митець навчає глядача відчуттю простору, формує його уявлення та глибину відчуття через почуттєве «Я» і тому кубізм і футуризм виявляють внутрішній світ, показуючи невидимі, уявні сторони речей, творчу силу природи як рух у всіх напрямках. Предметність зникає у сприйнятті його оком і з'являється «свідомість видимого». Авангард приводить до нової видимості і нового визначення світу – у людській свідомості немає лінії, немає межі, людина є межею і мірилом предметності. Абстрактне уявлення про тривимірність світу зникає і дає «свободу нових просторових побудовань» через почуття глибини.

Виникає новий сенс предметності у якому «небо – не пофарбована блакитною фарбою запона, а постійно бездонна глибина. Земля закручується, загортається в неї своїми боками...» [33, с.405]. Авангард відкрив таке явище як психологічна догадка про яку згадує Матюшин при характеристиці мистецтва простору. За роздумами Матюшина можна дійти висновку, що авангард із його масивом різноманітних течій постає як чинник розширення меж свідомості і є збудженою свідомістю нового виміру простору не тільки у мистецтві, а й науці та суспільних відносинах.

У дуальній системі відносин художника та глядача художник провокує глядача до співпраці спрощуючи образ до натяку. У такому разі твір художника

є матеріалом для глядача в його емпатичному творенні, уяві картини у власній свідомості. Віктор Пальмов, розглядаючи проблему кольору в станковій картині, стверджує, що «споживач мистецтва повинен брати участь в творчості художників, доповнюючи образ, накреслений художником у спрощеній формі». Така картина повинна створювати асоціації у глядача «по одному частковому, спрощеному, синтезованому натякові» [34, с.439]. І тут важливим інструментом єднання глядача і художника постає колір.

У своїй творчій евристиці Пальмов пройшов шлях від станкового живописця до абстрактності і експериментальності у живописі та втратив зв'язок із повсякденністю, життєвою практикою. І все ж прагнення до реальності, дійсності, яка існує привело його до використання кольору, який і став цією реальністю. Відійшовши від абстрактності художник використовує річ як натяк віддаючи перевагу її кольоровій забарвленості, яка виступає подразником або мовою спілкування із глядачем. Спочатку сприймається колір, а вже потім через його глибину глядач зустрічається із сюжетом картини – речевість замінена кольоровим впливом.

У своїй творчості Віктор Пальмов наче розмовляє із глядачем. «Я ж хочу до деякої міри схвилювати глядача, дати поштовх його енергії і тим зацікавити його, примусити його розбиратись в художньому творі» – пише Пальмов [34, с.426]. Таким чином він змінює форму впливу на глядача з сюжетно-речової на вплив за допомогою кольору.

Пальмов теоретизує на тему впливу кольору на людину і розвиток мистецької практики. Він прагне перетворити колір із засобу «виготовлення» речей в образотворчому мистецтві в колір як засіб вираження де річ тільки доповнює його. До цього колір не був абстрагований від речі, був прив'язаний до неї і художник не міг висловити свого настрою або задуму саме через колір. Відтепер в авангарді колір отримує самостійне звучання, він не прив'язаний до речі і художник вільний оперувати кольором заради свого висловлення. Зокрема, імпресіоністи впливали на глядача кольором через річ та заявляли що

прив'язки кольору до певної речі немає і він змінюється відповідно до зміни оточення.

Проте, якщо у кубізмі відчуваємо ігнорування самостійної ролі кольору на фоні переходу до тривимірності абстрактної форми то у футуризмі річ руйнується на окремі елементи для передачі за допомогою кольору і лінії динаміки руху. Мистецтво стало абстрактним, безречовим і для кольору «почалось самостійне життя». У супрематизмі митцями було розроблено питання кольорової просторовості й різнофактурності. Як зазначає Пальмов «Супрематистам пощастило угрунтувати сферу кольорових можливостей в абстрактних формах: їхні шукання в картинних площинах оголили і поставили на весь зріст самостійне значення кольору» [34, с.432].

Дієва сила збудження кольорів на глядача дозволяє дійти через кольоровий вплив тих чи інших результатів. Відтепер основною формою в образотворчому мистецтві постає вільний вибір митця у своїй кольоровій організації картини. Сукупність кольорів зібраних за певним задумом визначає і форму художньої творчості, а її реальність за ступенем впливу на глядача. Пальмов з цього приводу зазначає: «реальність кольорової картини розцінюється за мірою її впливу коли колір впливає, емоційно сприймається, отже, елементи формально малярського реалізму наявні, тож картина реальна» [34, с.435]. Колір постає як живописна мова звернена до глядача.

Тут важливе зауваження Пальмова про те, що монохромні твори не маючи кольорової палітри справляють на глядача теж саме враження, що і кольорові твори через спроможність людини відтворювати картини природи і колір за аналогією з природою. Отже, Пальмов справедливо поставив питання про самостійне значення кольору в образотворчості і тому є антропологічне пояснення, що базується на фізіологічній можливості людини моделювати внутрішні образи про що стверджують теоретики нейроарту [39].

За допомогою кольору митець передає глядачеві певні смисли, які можуть розумітися ним по різному. Як приклад, картина Казимира Малевича

«Червоний дім» може трактуватися як створення червоного, комуністичного суспільства на тлі різних контрастуючих кольорів природи. Напруження кольорового впливу зосереджено на картині у центрі, на будинку, інші кольори не конкурують з кольором будинку, а підкреслюють його кольорову силу. У той же час у картині Малевича «Пейзаж з п'ятьма будинками» (1932), композиційно побудованої подібно до попередньо названої картини, глядач не віднайде натяків на політичну заангажованість, а відчує світлу перспективу життя через білий колір будинків.

Протиріччя між мистецтвом та життєвою практикою із настанням індустріальної епохи призвело до створення нового «величезного життя» та нової «штучної людини» тісно пов'язаної із динамікою «штучного світу із заліза та каменю, з коліс та важелів». Мистецтво творчо не досягнуло глибини змін і наявними творчими методами не змогло виявити рецепцію на нові обставини суспільного розвитку. Пошук шляху до осмислення цього нового «штучного світу» і «штучної людини» є основним лейтмотивом розвитку мистецтва кінця XIX та початку XX століть – «збагнути механічний світ, збагнути величну симфонію сталевих будівель, безперервний рух штучного сучасного світу як динаміку споглядання та динаміку руйнування» [38, с.530].

Поява нових течій мистецтва є свідченням трансгресії суспільства та естетичного зламу канонів краси. Валентин Рожицин знаходить, що в «розумі людини» під впливом чуттєвого сприйняття дійсності відбуваються зміни мислення та виникають образи руйнування та соціальних безумств – реалізм набув значення умовності, яку перетворювали на образи майбутнього. З глибини людської свідомості виникає новий стиль мистецтва зумовлений суспільними перетвореннями життя. З цього постає футуризм, «який позбавлений ознак національного», але який «пав на соціальні низи».

Проти особистості повсталася людська маса, проти емоції повсталася дика пристрасть, проти вищої витонченості підіймається нова людина. «Людина стала річчю, а річ стала живою істотою», людина перетворилася на робочий

механізм душа якої живе у моторах, мистецтво постає безликим, патетичним і пристрасним. Кінетична енергія індустріального суспільства увійшла в мистецтво і саме життя стало мистецтвом – відтепер «художник творить своє мистецтво з безодень власної уяви» [38, с.537].

Висновки до розділу III

Таким чином, антропологічне трактування мистецтва полягає у тому, що останнє відображає творчі стани людини, твориться людиною і містить концепцію людини із конкретно-історичним змістом художніх формоутворень. Антропологічна сутність авангарду проявилася в об'єктивній потребі до змін у мистецькій сфері під впливом економічного та соціального розвитку суспільства. Антропологія авангардного мистецтва являє сукупність філософсько-теоретичних поглядів на проблему людини в суспільстві та способи відображення її місця і ролі художніми засобами. Історіографія проблеми антропології авангардного мистецтва засвідчила наявність широкого наукового дискурсу в українському мистецтвознавстві та різноманіття думок дослідників авангардного мистецтва. Розуміння митцями авангарду природи мистецтва, евристика нових художніх методів творчості призводить до виникнення безречового мистецтва у якому безпредметність виступає як форма творчого життя людини, яка наділяє їх своїм власним змістом та формою. Людина в авангарді посідає центральне місце – авангард закликає до оновлення людини, митець розглядається як первинна творчість позбавлена нашарувань традиції. Основою світоглядної концепції українського авангарду є синтетичне поєднання досягнень технічного, наукового поступу із природнім характером творчості людини.

Антропологічний вимір мистецтва детермінує вивчення процесу естетичного відображення людської діяльності на основі канону краси, як сутності людини та втілення цієї внутрішньої потреби засобами художньої

виразності. У мистецтвознавчому дискурсі проблема антропології українського мистецтва набуває вагомого значення та наукового визнання. В основі антропологічного підходу є людина із її уявленнями про красу світу, про суспільство і його відносини із індивідом, свобода творчості та вираження внутрішньої рефлексії і ментальних станів.

Антропологічне дослідження авангарду, як і мистецтва загалом, носить міждисциплінарний характер і має дихотомічне значення людина і мистецтво, як і людина і наука, людина і техніка та інші порівняльні виміри людського як критерію оцінки. Антропний підхід вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті.

Список використаних джерел та літератури до Розділу III

1. Антропологічний код української культури і цивілізації / О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С.Калакура, В.П.Коцур, М.Ф.Юрій (наук. ред.). К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн.2. 120 с.
2. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: ИНДРИК, 2017. 340 с.
3. Біла А. Футуризм : наукове видання. К.: Темпора, 2010. 248 с.
4. Богомазов О. (1996). Живопис та елементи. Київ, «Задумливий страус».
5. Бурлюк Д. Живопис – колірний простір // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.127-156.
6. Буряк Лариса. Антропологічний код української культури і цивілізації. Рецензія на монографію. // Український історичний журнал. 2021. №2. С. 211-216.
7. Бюрджер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014.

8. *Вовкун В.В.* Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 “Теорія та історія культури”. К.: НАКККіМ, 2010. 197 с.
9. *Водотика Т.* Простір можливостей: Україна в добу заліза та пари. К.: Кліо, 2018. 240 с.: іл.
10. *Гершенфельд М.* Мова живопису // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.179-182.
11. *Горбачов Д.О.* (2006). «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ. «СІМ студія».
12. *Денисюк Ж.З., Збанацька О. М., Карнов В.В.* Музейна евристика: теоретичні основи та практична реалізація // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія: наук. журнал. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2017. – № 1. – С.3 – 10.
13. *Драган М.* Футуризм // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.199-204.
14. *Жан-Клод Маркадэ.* О рецепции русского авангарда в Европе. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.vania-marcade.com/o-рецепции-русского-авангарда-в-европ/>
15. *Кандинський В.* Зміст і форма // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.275-279.
16. *Кандинський В.* Про розуміння мистецтва // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.281-285.
17. *Карпенко О. В.* Порівняльний аналіз теорії композиції в академізмі та авангарді. *Науковий огляд*, 2020. № 4(67). С. 95-112.

18. *Карпов В.В.* Нейроарт у контексті творчості: дип. освіт. рівня магістр: 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 85 с.
19. *Карпов В.В.* Антропологічне осмислення архітектурної форми сучасності // Архітектура та екологія: Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 16 – 18 листопада 2020 року). К.: НАУ, 2020. С. 5 – 8.
20. *Кургаєва, С.-К. В.* (2022). Семантика сакральності образу Великої богині в мистецтві первісності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2). С. 27-42.
21. *Лиманская Л.Ю.* Рецензия на книгу «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» // Науч. Электрон. Журнал «Артикульт», РГГУ. 2017, № 28. С. 156.
22. Лицар. Дама. Авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ: Родовід, 2019. 128 с.
23. *Личкова В.* Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 79.
24. *Лівшиць Б.* Півтораокий стрілок (фрагмент) // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.287-320.
25. *Луначарський А.* Футуризм: молодий французський живопис // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.287-320.
26. *Лютый Т.* Ніцше. Самоперевершення. Київ, 2016. С. 845.
27. *Майк Йогансен.* Конструктивізм як мистецтво переходної доби // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.267-273.
28. *Іздебський В.* Новий живопис // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.261-265.

29. *Малевич К.* Архітектура, станкове мистецтво та скульптура // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.349-358.
30. *Малевич К.* Малярство в проблемі архітектури // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.359-371.
31. *Малевич К.С.* Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.373-384.
32. *Малевич К.С.* Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2012. 286 с.
33. *Матюшин М.* Спроба нового відчуття простору // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.385-406.
34. *Пальмов В.* Проблема кольору в станковій картині // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.427-441.
35. *Попов Д.А.* Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15, вып. 1. С. 58.
36. *Пушонкова О.* (2009). Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології // Сучасне мистецтво: Наук. зб. К.: ІПСМ АМУ; КЖД “Софія”.
37. *Роготченко О.О.* Мистецтвознавство: Роздуми і життя. Київ, Фенікс. 2018. 788 с.: іл.
38. *Рожцин В.* Мистецтво та падаючий світ // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.523-537.

39. *Сиротинська Н., Карпов В.* Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ, 2019. 80 с.
40. *Сойкина Н. Ю.* Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 "Археология" [Электронный ресурс] / Сойкина Наталья Юрьевна. – Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>
41. *Тукова І.* Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.
42. *Український авангард 1910 – 1930 років: Альбом.* / Авт.-упор. Д.О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.: іл.
43. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи.* / Упоряд. Д.Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. – 640 с., 32 с. іл.
44. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнього дня. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
45. *Чон Т.О.* Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport*, 2013. [Режим доступу: www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013]
46. *Шміт Ф.* Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 456 с.: 40 іл.
47. *Щокіна О.П.* Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*, 2020. №2. С. 85-93.
48. *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters (2017).* Editor: Arnd Schneider. Bloomsbury Academic
49. *An Anthropology of Contemporary Art. Practices, Markets, and Collectors (2018).* London. Bloomsbury Academic.

50. *Anna Line*, (2018). *Practicing Art and Anthropology. A Transdisciplinary Journey*.
51. *Anthropology of the Arts. A Reader* (2016). *Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson*. Bloomsbury Academic.
52. *Art and the Politics of Visibility. Contesting the Global, Local and the In-Between* (2017). Editor: Zeena Feldman.
53. *Art, Anthropology, and Contested Heritage. Ethnographies of TRACES*. (2019). *Edited by Arnd Schneider*. London. Bloomsbury Academic.
54. *Arts and Aesthetics in a Globalizing World* (2015). *Editor(s): Raminder Kaur, Parul Dave-Mukherji*. Bloomsbury Academic.
55. *Asia through Art and Anthropology. Cultural Translation Across Borders* (2013). *Editors: Fuyubi Nakamura, Morgan Perkins, Olivier Krischer*. Bloomsbury Academic.
56. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (2010). *Editor(s): Arnd Schneider, Christopher Wright*. Berg Publishers
57. *Between Matter and Method. Encounters In Anthropology and Art* (2017). *Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson*. Bloomsbury Academic.
58. *Community Art. An Anthropological Perspective* (2013). *By: Kate Crehan*. Berg Publishers.
59. *Contemporary Art and Anthropology* (2005). *Editors: Arnd Schneider, Christopher Wright*. Berg Publishers.
60. *Contemporary Art and the Home* (2002). *Editor: Colin Painter*. Berg Publishers.
61. *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World* (1997). *Editor: Jeremy MacClancy*. Berg Publishers.
62. *Karpov V., Syrotynska N.* (2018). Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, № 1. С. 21 – 36.
63. *Karpov V., Syrotynska N.* Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: НАКККіМ, 2019. № 1. С.226-230.

64. *Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 2. С. 117 – 183.*
65. *Museums. A Visual Anthropology (2013) By: Mary Bouquet. Bloomsbury Academic.*
66. *Roger Sansi, (2015). Art, Anthropology and the Gift. London. Bloomsbury Press*
67. *Roger Sansi, (2019). The Anthropologist as Curator. London. Bloomsbury Press*
68. *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams (1999). Edited by Alfred Gell. Berg Publishers*
69. *Trench Art. Materialities and Memories of War. (2003). By Nicholas Saunders. Berg Publishers.*
70. *Vera Faber. Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019. 416 p.*
71. *World Art An Introduction to the Art in Artefacts (2013). By Ben Burt. Bloomsbury Academic.*

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі на основі аналізу мистецтвознавчих, культурологічних, філософських, історичних досліджень українське авангардне художнє мистецтво розглянуто як явище, що об'єднує в собі європейські традиції і національні новації, віддзеркалює культуротворчі процеси, наочно відображає результати взаємодії традиційної народної культури і мистецтва з новаторськими підходами до вираження творчого потенціалу людини.

Розробка окресленої науковим завданням проблеми дозволила сформулювати ряд ґрунтовних положень:

1. З'ясовано рівень науково-теоретичної розробки проблеми в історіографії, виявлено та опрацьовано джерельну базу дослідження. Аналіз історіографії доводить, що історія зародження феномену українського авангарду та його становлення в Україні привертає значну увагу істориків мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, філософів тощо. У дисертаційному дослідженні доводиться, що історіографія питання має значне висвітлення у наукових виданнях та окремих публікаціях. Відображенню процесу зародження та становлення авангардного мистецтва в Україні також сприяло проведення знакових художніх виставок закладами культури і мистецтва. Новацією у виставковій стратегії відображення авангарду є супроводження художніх виставок не тільки каталогами та альбомами, а також ґрунтовними науковими монографіями. Проте історіографія окресленої проблеми не представлена у мистецтвознавчому дискурсі науковими конференціями. Окремі аспекти становлення авангарду в Україні розглядаються на мистецтвознавчих та культурологічних наукових конференціях присвячених загальним питанням розвитку мистецького простору.

Результати дослідження джерельної бази засвідчили її репрезентативність для реалізації поставлених завдань. Джерельна база створена у першій третині ХХ століття та була недоступна широкому загалу дослідників у радянський період. Із набуттям державної незалежності України науковці отримали доступ до раніше закритих матеріалів, архівних і музейних фондів. Джерельна база сформована різноплановими матеріалами різного типу походження.

Доведено, що становлення авангардного мистецтва відбувалося у контексті опрацювання загальних підходів до вироблення і впорядкування власне української термінології і понятійного апарату, що утворює погляди вчених на національний аспект авангарду. Принагідно тут відзначити важливість виходу у авторстві Дмитра Горбачова та за його загальною редакцією за участі Сергія і Олени Папет у світ збірок теоретичних та меморіальних текстів провідників авангарду.

Сформовано методологію дослідження, яка базується на антропологічному підході, який обумовив застосування методів евристичного та герменевтичного пізнання у поєднанні із бібліографічним та історіографічним, методу образно-стилістичного аналізу, історико-хронологічного методу, мистецтвознавчого аналізу, описового методу, методу критичного аналізу наявної мистецтвознавчої літератури та наукових доробок, що дозволило досягнути поставлених завдань дослідження.

2. Результати системного аналізу історичного досвіду зародження та становлення авангарду доводять, що авангардне мистецтво бере свої витoki з української культури та світосприйняття чим позначається його роль і місце у хронотопі українського мистецтва. У цьому значенні авангард розглядається як складний соціальний та естетичний феномен, творчий метод формування внутрішнього світу людини та її життєвого семантичного простору.

Дослідження українських аспектів європейського авангардного руху першої третини ХХ століття стало можливим із докорінною переоцінкою цінностей наприкінці ХХ століття. У цей період у західноєвропейському

мистецтвознавчому дискурсі виникає термін “український авангард”. Виникнення такого терміну в Україні у радянський період було неможливим, адже творчість розглядалася крізь призму соціалістичного. В українському академічному дискурсі проблема внеску вітчизняних митців у розвиток авангарду розпочинає бути актуальною з набуттям державної незалежності. Державотворчий процес стимулював відродження культуротворчих процесів та появу наукового інтересу до авангарду. Дослідниками вивчено проблему конвенціонального та авторського, філософсько-естетичні основи українського авангарду, його художньо-стильові особливості, творчий та теоретичний спадок митців. Українська парадигма авангарду позначена територіальною ознакою, приналежністю митців до ейдетичної творчості народного самовираження. З набуттям незалежності український авангард постав із забуття та органічно увійшов до національного художнього простору і став часткою українського мистецтва.

Доведено, що дискурс щодо українського в авангарді засвідчив прагнення українських мистецтвознавців до виокремлення його як окремого явища української культури. Проте, потребує опрацювання історико-культурна модель українського авангарду, що цілісно відобразатиме його ідейні основи, символіку та архетипи на яких базуються художні форми авангарду. Теорія українського авангарду стала частиною процесу формування та розвитку національної мистецтвознавчої науки у річищі художньої творчості.

3. Результати системного аналізу історичного досвіду авангарду доводять, що герменевтика українського авангардного живописного мистецтва базується на дослідженні витоків та структурному аналізі художнього процесу в його конкретно-історичних умовах розвитку. Чинники розвитку європейської художньої культури стали в основі витоків нового мистецтва на теренах України. Визначено, що поява авангарду є явищем самокритики мистецтва, новизною та виступає проекцією історичного поступу мистецтва крізь розвиток

суспільства. Виникнення авангарду є творчою рефлексією на зміни в економічних підсистемах суспільства.

Доведено, що авангард є закономірним уособленням надзвичайно бурхливого творчого імпульсу в різних видах мистецтва, що стало підставою трансгресії суспільства та естетичного зламу канонів краси. Авангард постає як нова естетична категорія на тлі історичних подій розвитку людства, як інструмент вироблення естетичного коду і психічної структури. Витоки авангарду мають об'єктивне походження, адже мистецтво є частиною трансформації суспільного цілого.

Визначено, що зміну ролі мистецтва в суспільстві можна розглядати як чинник виникнення авангардного мистецтва. На кінець XIX століття мистецтво заявляє себе як соціально значуще явище і займає окремішне місце у структурі суспільства нарівні із економічною, політичною складовою, торгівлею, культурою і наукою. Відбувається формування, набуття власного інструментарію впливу на суспільні процеси. Одним із таких інструментаріїв постає авангардне мистецтво, яке своєю відразою до усталених традицій торує шлях мистецтву до його визнання у сонмі суспільних інституцій.

Результати дослідження філософсько-естетичних та художньо-стилістичних особливостей засвідчили, що в основі появи авангарду лежить творчий протест та спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції, що дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як нарративну схему у якій розходяться, не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. Відсторонення, спеціалізація та розрив із суспільством, протест складають основу творів авангарду. Авангардисти спрямовують досягнутий естетичний досвід у життєву практику та формують умови виникнення нового життя та мистецтва. Твір мистецтва розглядається у діалектиці розвитку як мистецтва так і суспільства з метою визначення нових соціальних функцій в умовах змін суспільних відносин. Мистецтво набуває нового суспільного звучання, а твір мистецтва

сприймається виходячи з об'єктивних умов, які й визначають його інтенцію та детермінує його суспільну функцію.

З'ясовано, що українські митці творчо переосмислили естетичні концепції європейських авангардних течій та створили нові авангардні напрямки українського мистецтва до яких належать кубофутуризм, супрематизм, кубізм у скульптурі. В естетиці українського авангарду особливого трактування набувають рух, динаміка, ритм, колір, форма та кубістична пластика.

Встановлено, що індивідуальне мистецтво поступається масовій рецепції основою якої постають соціально обумовлені підстави на противагу естетичній образності. Зникнення естетики образу відкриває шлях будь-якому ідеологічному наповненню художньої форми. Авангард демонструє рух до нового мистецтва – від періоду автономності до масовості з його новизною техніки та змісту відтворення внутрішньої рецепції. Авангард виступає складовою частиною відносин в дихотомії мистецтво та суспільство, як суспільне явище в духовній сфері, яке відповідає логіці розвитку суспільства.

Доведено, що художньо-естетичні засади українського художнього авангарду сформувалися як процес поступового синтезу передових ідей європейської естетики з елементами національної культури.

4. Зародження та становлення українського авангарду постає закономірним з точки зору антропології явищем. Аналіз становлення українського авангарду у контексті антропного підходу доводить, що людина в авангарді посідає центральне місце – авангард закликає до оновлення людини, митець розглядається як первинна творчість позбавлена нашарувань традиції. Авангард по новому розкрив творчі здібності людини і своїм поверненням до народного мистецтва звернувся до образно-семантичної мови первісності. В теорії авангарду гуманістичні ідеї займають центральне місце та утворюють синтетичний образ людини.

Результати дослідження історіографії проблеми антропології авангардного мистецтва засвідчили наявність широкого наукового дискурсу в українському мистецтвознавстві та різноманіття думок дослідників авангардного мистецтва. Розуміння митцями авангарду природи мистецтва, евристика нових художніх методів творчості призводить до виникнення безречового мистецтва у якому безпредметність виступає як форма творчого життя людини, яка наділяє їх своїм власним змістом та формою.

Визначено, що антропологічна сутність авангарду означає спосіб мислення людини щодо пристосування навколишнього середовища до потреб проживання. У конкретно-історичний період цей спосіб мислення залежить від розвитку суспільства в його соціально-економічному вимірі, розвитку виробництва та виробничих відносин та у соціокультурному вимірі – розвитку традицій та цінностей. У процесі дослідження виявлено, що суперечливі уявлення авангардистів про людину криються у способі їх мислення, яка характеризується парадоксальністю, провокаційністю, еkleктичністю, прагненням до принципово демонстративної оригінальності і новаторства. Творчість постає як даність, але не як константа у значенні незмінності, а як константа у значенні еволюції.

Встановлено, що антропологія авангардного мистецтва являє систему філософсько-теоретичних поглядів на проблему людини в суспільстві та способи відображення її місця і ролі художніми засобами, осмислення міри людського у творчості авангарду. Антропологічне трактування мистецтва авангарду полягає у тому, що останнє відображає творчі стани людини, твориться людиною і містить концепцію людини із конкретно-історичним змістом художніх формоутворень.

5. Міждисциплінарний підхід дає можливість виявити основні закономірності й особливості розвитку художнього авангарду в Україні. Доведено, що становлення авангарду відбувалося у загальному доступі української художньої культури. Авангард на теренах України не був

ізолюваним явищем, розвивався у загальноєвропейській парадигмі та відповідав духовним запитам новітньої доби. Основою світоглядної концепції українського авангарду є синтетичне поєднання досягнень технічного, наукового поступу із природнім характером творчості людини.

Встановлено, що характерною особливістю авангарду є протиріччя між мистецтвом та життєвою практикою, її швидкоплинною зміною із настанням індустріальної епохи. Пошук шляху до осмислення цього нового «штучного світу» і «штучної людини» є основним лейтмотивом розвитку мистецтва кінця XIX та початку XX століть. Мистецтво цього періоду поділяється на речове та безпредметне і у залежності від цього характеризуються різні його форми, що мають власні принципи, погляди на світ і мистецтво.

Охарактеризовано супрематизм, який включає категорії і поняття пов'язані із природним началом творчості людини, психічним його механізмом та ідейною основою образної уяви безпредметного явища, свідомістю і утворенням власного всесвіту у якості естетичного відчуття. Всесвіт може бути сприйнятий у якості художнього відчуття, що відкриває широкі можливості для творчості і чим досягається його абстрактне значення.

Встановлено, що особливістю українського футуризму є пошук художніх методів та прийомів образного вираження в першовитоках самого мистецтва. Авангард ліквідував єдиний стиль та канон і зробив категорію художнього методу універсальною, загальнохудожньою категорією, що відкрило антропологічну безмежність світу мистецтва в його нонсоціальному значенні. З часом такий художній метод стає загальною категорією, з'являється зв'язок методу із уявою та принципом відчуженості від реальності. Відчуження постає домінуючим художнім прийомом. Авангард не вибирає певні художні засоби для образотворення за яким-небудь стилем, а використовує їх як засоби образного, емпатичного відображення творчої потенції людини. Художні засоби постають домінантою у відтворенні форми твору, а не його змісту.

Виявлено, що у мистецтвознавчому дискурсі авангард займає одне з

провідних місць у силу його багатовимірності та недостатньому вивченню, що відкриває можливості для нових досліджень, гіпотез та обґрунтованих тверджень. Спостерігається намагання визначити його місце і роль в художній культурі України. Варто сказати, що дискусійним, попри доведеність та усталеність використання, є сутність національного в авангарді. Авангард не значить національний, адже він не базується на культурних та художніх традиціях українського соціуму. За культурними смислами він скоріше космополітичний, глобальний. Проте авангард є українським за походженням, територіальною ознакою та приналежністю митців і їх пошуком нового в ейдетиці народного самовираження. З часом, у процесі розвитку мистецтва та використанням досягнень авангарда у нових напрямках художньої творчості, а особливо у абстрактному живописі, під впливом суспільно-політичних процесів українського державотворення, виключно територіальна ознака авангарду трансформується у національне культурне надбання, яке поєднується з усім простором українського мистецтва. Український авангард постав із забуття та став частиною національного художнього простору.

У цілому за результатами дослідження зроблено узагальнюючий висновок, що без систематизованих знань про зародження та становлення українського художнього авангарду не можна здійснити повноцінне висвітлення закономірностей та особливостей розвитку мистецького простору як духовної сфери українського суспільства. Саме у цьому полягає важливість результатів дослідження, що дозволяють відтворити історичний процес авангардного мистецтва в Україні, надати всебічне уявлення про авангард, уточнити рід усталених понять та теоретичних положень і опрацювати сучасну наукову термінологію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру. Каталог. Київ: HUSS, 2019. С. 21.
2. Адорно Теодор. Теорія естетики. *Пер. з нім. П. Таращук*. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
3. Анрі Бергсон. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 306 с.
4. Антропологічний код української культури і цивілізації. *О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С.Калакура, В.П.Коцур, М.Ф.Юрій (наук. ред.)*. К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн.1. С. 29.
5. Антропологічний код української культури і цивілізації. *О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С.Калакура, В.П.Коцур, М.Ф.Юрій (наук. ред.)*. К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн.2. 120 с.
6. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка-2000 : Український культурологічний альманах*. К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1995. Вип. 2-3. С. 276-293.
7. Безугла Р. Гламур : художні цінності, історична динаміка та форми : монографія. Київ: НАКККІМ, 2019. 348 с.
8. Бенюк Л. Поняття “експеримент” в логіці мистецьких подій кінця ХІХ – першої третини ХХ століття : автореферат дис. на здоб. наук. ст. канд. філос. наук : спец. 09.00.09 “Філософські науки”. К.: 2004. 16 с.
9. Біла А. Сюрреалізм : наукове видання. К.: Темпора, 2010. 208 с.
10. Біла А. Футуризм : наукове видання. К.: Темпора, 2010. 248 с.
11. Богомазов А.К. Об искусстве. Заметки теоретического характера. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. статей*. К.: РВА Тріумф, 2005. С. 69-77.
12. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 26 с.

13. Богомазов Олександр: Каталог творів. *Вступ. ст. Едуард Димшиць*. К.: КНФ «Гарант», 1991. 48 с.
14. Бойчукізм. Проект “великого стилю”. К.: ДП “НК ММК “Мистецький арсенал”, 2018. 256 с.
15. Бондаренко Г.В. Теорія та методологія історії : навч. посіб. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 78.
16. Бондик О.В., Карпов В.В., Лимар Г.М., Наумов О.Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність*: альманах. Київ : НАКККіМ, 2020. № 1. С. 110 -117
17. Бондик О.В., Карпов В.В., Сиротинська Н.І. Ейдетика художньої творчості людини в контексті нейроарту. *Український мистецтвознавчий дискурс* : колективна монографія. Рига: Izdevnieciba “Baltia Publishing”, 2020. С. 168 - 183.
18. Борхес Х.Л. Алеф. Прозові твори : пер. з ісп. Харків: Фоліо, 2010. 572 с.
19. Бровко М.М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри : монографія. К.: Вид. Центр КНЛУ, 2008. 237 с.
20. Бурлюк Д. Живопис – колірний простір. *Український художній авангард*: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.127-156.
21. Буряк Л. Антропологічний код української культури і цивілізації. Рецензія на монографію. *Український історичний журнал*. 2021. №2. С. 211-216.
22. Вишеславський Г. Нащадки традиції класичного авангарду. *Сучасне мистецтво*, 2009. Вип. VI. С. 286-292.
23. Вовкун В. В. Самоаналіз митця як чинник обґрунтування теоретичних конценцій (на прикладі творчості О. Богомазова). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: Зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2009. Вип. XXII. С.79-87.

24. Вовкун В. В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2010. 197 с.
25. Вовкун В. В. Феномен авангарду : досвід термінологічного відпрацювання. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. №1. С. 49-53.
26. Водотика Т. Простір можливостей: Україна в добу заліза та пари. К.: Кліо, 2018. 240 с.
27. Габелко В. Національний авангард 20-30-х років. *Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури*. 1997. № 6. С. 20-22.
28. Гершенфельд М. Мова живопису. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.179-182.
29. Гіп Гагоорт. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. *Пер. з англійської Б.Шумилович*. Львів: Літопис, 2008. 360 с.
30. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями. Київ: Видавничий дім «Антиквар», 2017. 272 с.
31. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: КолірПРО, 2012. 200 с.
32. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2020. 376 с.
33. Горбачов Д., Соломарська О. Тарас Шевченко – інтелектуал, естет, авангардист. Київ: Українські пропілеї, 2017. 224 с.
34. Горбачов Д.О. «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ: СІМ студія. 2006. 97 с.
35. Горбачов Д.О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. К.: Мистецтво, 2017. 320 с. : іл.

36. Гохстрат Е., Гейн А.В. Теорія навчання Девіда Колба в музеї: Мрійник, Мислитель, Прагматик, Діяч. *Пер. з голандської Н. Карпенко*. Київ: Видавець Чередниченко А.М., 2015. 96 с.
37. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс. Дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. 09.00.08 – естетика. Київ: Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2017. 198 с.
38. Денисюк Ж.З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. К.: НАКККІМ, 2016. 224 с.
39. Денисюк Ж.З., Збанацька О. М., Карпов В.В. Музейна евристика: теоретичні основи та практична реалізація. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія: наук. журнал*. К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2017. № 1. С.3-10.
40. Деріда Ж. Письмо та відмінність. *Пер. з фр. В. Шовкуна*. Наук. ред. пер. О. Шевченко. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. 602 с.
41. Диченко І. Панегірик Великої Утопії чи український авангардний живопис очима колекціонера. *Малевич плюс* : каталог. К., 1994. С. 5–9.
42. Драган М. Футуризм. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.199-204.
43. Ємельянова Т. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз): Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. К., 2002. 14 с.
44. Іздебський В. Новий живопис. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.261-265.
45. Історичне джерелознавство : підруч. для студ. вищ. навч. закл. К.: Либідь, 2017. 512 с. : іл.
46. Казимир Малевич. Київський аспект. *За заг ред. Т. Філевської*. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.

47. Канарский А. С. Природы искусства и активность его эстетического воздействия на человека. Искусство и творческая активность масс. К.: Вища школа, 1985. С.28-38.
48. Кандинський В. Зміст і форма. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.275-279.
49. Кандинський В. Про розуміння мистецтва. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.281-285.
50. Канішина Н. Художньо–естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: Авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук. К., 1999. 20 с.
51. Кара-Васильєва Т.В. Стил ь модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с. : іл.
52. Карпенко О. В. Порівняльний аналіз теорії композиції в академізмі та авангарді. *Науковий огляд*, 2020. № 4(67). С. 95-112.
53. Карпов В. Свобода і мистецтво в контексті естетичних антиномій античності і християнства. *Феномен свободи у контексті цивілізаційних викликів ХХІ століття*: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (23 – 24 травня 2019 р., Львів). Львів, 2019. С.161-164.
54. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ, 2019. 80 с.
55. Карпов В.В. Антропний принцип творчості Матвія Вайсберга. *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі* : колективна монографія. Рига, Латвія : “Baltija Publishing”, 2021. С. 328-340.
56. Карпов В.В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2021. № 1. С.21-40.

57. Карпов В.В. Антропологічне осмислення архітектурної форми сучасності. *Архітектура та екологія: Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Київ, 16 – 18 листопада 2020 року). К.: НАУ, 2020. С. 5-8.
58. Карпов В.В. Антропологія мистецтва та архітектури. *Філософія архітектурної творчості* : навч. посіб. *За заг. ред. С. Г. Буравченка*. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2021. С. 39-66.
59. Карпов В.В. Нейроарт у контексті творчості: дип. освіт. рівня магістр: 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 85 с.
60. Карпов В.В. Нейроарт у контексті художньої творчості. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*. Збірник наук. праць наук.-практ. конф., м. Київ, 27-28 квітня 2018 р. Київ, НАКККіМ, 2018. С.13
61. Карпов В.В. Особлива творчість слабого антропного принципу. *Особливе мистецтво* : каталог. Рига: Izdevnieciba "Baltia Publishing", 2020. С. 4-6.
62. Карпов В.В., Сиротинська Н.І. Антропологічні ідеї Фрідріха Ніцше в контексті метафоричного прочитання. *Музика і філософія* : Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 7-8 листопада 2018 р.). Львів, 2018. С. 110-114.
63. Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908-1910 годов «Звено», «Салоны Издебского», «Кольцо». К.: Триумф, 1998. 54 с.
64. Кашуба-Вольвач О. Кубофутуризм О.Богомазова: стилістичні особливості творів 1914-1916 років. *Сучасне мистецтво*, 2007. Вип. IV. 352 с.
65. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов: Автопортрет. К.: Родовід, 2012. 108 с.: іл. (Мала серія українського модернізму).
66. Кияновська Л. Культурологічний контекст творчості Миколи Колесси 20-30-х років ХХ століття. *Мистецтвознавство України*, 2004. Вип. 4. С. 103-112.

67. Котлер Н., Котлер Ф., Котлер В. Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів. *Пер. з англійської Т.Олійник, Т.Пирогова, С.Рябчук, Р.Свято*. Київ: Видавничий дім “Стилос”, 2010. 528 с.
68. Криволапов М. Українське мистецтво першої третини ХХ ст. в художній критиці. *Мистецтвознавство України*, 2006. С.18-31.
69. Крюкова Г.О., Крюк О.О., Мостовщикова Д.О. Карта українського авангарду. *Логос*, 2020. № 8. С.1-7.
70. Культ чи культура: учасницькі практики в музеях. *Уп. Грубріна Ю., Морозова Л., Пилипчук Т. та ін.* Київ: Видавець Чередниченко А.М., 2016. 160 с.
71. Кургаєва, С.-К. В. Семантика сакральності образу Великої богині в мистецтві первісності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2022. №2. С. 27-42.
72. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
73. Лагутенко О.А. Взаємодія ідей стилю модерн та ідей національного відродження в українському мистецтві першої третини ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць*. К.: ДАКККІМ, 2003. Вип. Х. С.141-151.
74. Леві-Строс К. Структурна антропологія. *Пер. з фр. З. Борисюк*. К.: Основи, 1997. 387 с.
75. Левченко Н. О. Трансформація образності в мистецтві ХХ століття: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук спец. 09.00.08. «Естетика». Київ, 2000. 17 с.
76. Левчук Л. Т. Мистецька практика ХХ століття (Сюрреалізм. Абстракціонізм. Фовізм, кубізм, футуризм. *Естетика* : підручник. Київ: Вища школа, 2005. С.367-376.

77. Лиманская Л. Ю. Рецензия на книгу «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире». *Науч. электрон. журнал «Артикульт»*. 2017. № 28. С. 156.

78. Лимар Г. М. Антропологічний феномен авангарду. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р.* М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 203.

79. Лимар Г. М. Авангард як самокритика мистецтва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали IV Всеукраїнської науково практичної конференції, 9 листопада 2023 р.* М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2023. С. 203-204.

80. Лимар Г. М. Антропологічні витоки авангарду. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей: матеріали науково-практичної конференції, (24-25 жовтня 2019 р.)* Київ: НАКККиМ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. С. 162-165.

81. Лимар Г. М. Антропология українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 37.* Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 45-50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221437>

82. Лимар Г. М. Українська парадигма мистецтва авангарду в художній творчості. *Мистецтвознавство України, 2021. № 21.* С. 43-51. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254671>

83. Лимар Г. М. Український авангард у контексті теорії Петера Бюргера. *Український мистецтвознавчий дискурс, 2023. № 4.* С. 118-126. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16>

84. Лимар Г. М. Український авангард у мистецтвознавчому дискурсі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали V Міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 листопада*

2021 р. М-во культ України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 87-89.

85. Лимар Г. М., Бондик О.В., Карпов В.В., Наумов О.Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність*: альманах, 2020. № 1. С. 110-117. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221352>

86. Лимар Г. М., Карпов В. В. Герменевтична модель витоків українського авангардного художнього мистецтва. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2022. № 1. С. 28-39. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.4>

87. Лимар Г.М. Формування україноцентричної концепції авангарду. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, 2 листопада 2023 р. М-во культ України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 19-20.

88. Лицар. Дама. Авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ: Родовід, 2019. 128 с.

89. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі творчості О. Богомазова і художників "Краківської групи"). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2016. Вип. 23. С. 129-135.

90. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 30-36.

91. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття

друга)). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 25-31.

92. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи К.Малевич – В.Стшемінський і Г.Стажевський: пошуки супрематичної та конструктивістської мови авангардистського мистецтва (стаття третя). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 48-53.

93. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи О.Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (стаття четверта). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 36-42.

94. Личковах В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 79.

95. Личковах В.А. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАКККІМ, 2021. 288 с.

96. Лівшиць Б. Півтораокий стрілок (фрагмент). *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.287-320.

97. Лобановський Б. Авангардизм. *Мистецтво України*. К., 1995. Т.1. С. 9.

98. Луначарський А. Футуризм: молодий французський живопис. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.287-320.

99. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. К.: Темпора, 2017. 978 с.

100. Майк Йогансен. Конструктивізм як мистецтво переходової доби. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади,*

листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.267-273.

101. Малевич К. С. Архітектура, станкове мистецтво та скульптура. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.349-358.

102. Малевич К. С. Малярство в проблемі архітектури. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.359-371.

103. Малевич К. С. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.373-384.

104. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878-1935). *Сучасність.* 1979. №2. С. 65–76.

105. Маркус де Сейтуа. Код творчості. Як штучний інтелект учитися писати, малювати, думати. *Пер. з англ. К.Жуковська та Т.Турчин.* Київ: ArtHuss, 2023. 320 с.

106. Марущак О.В. Футуризм як прояв нігілізму в мистецтві Європи і Росії на початку ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць.* К.: ДАКККІМ, 2000. Вип. IV-V. С.96-106.

107. Матюшин М. Спроба нового відчуття простору. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.385-406.

108. Музей і відвідувач. Уп. Н. І. Капустіна, Л. О. Гайда. Дніпропетровськ: Дніпропетровський історичний музей імені Д.І.Яворницького, 2006. 148 с.

109. Музейний предмет: атрибуція, систематизація, евристичні можливості. Зб. наук. праць. Уп. В. М. Бекетова; за заг. ред. Н. І. Капустіної. Вип. 22. Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2015. 304 с.

110. Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди. *Переклад В.Кебуладзе*. К.: Темпора, 2018. 800с.;

111. Нога О. Малярство українського авангарду 1905-1918 роки. Львів: Українські технології, 1999-2000. 240 с.

112. Норріс Л., Тісдейл Р. Креативність у музейні практиці. *Пер. з англійської А.Коструби, Г.Кузьо, О.Омельчук, Є.Червоного*. Київ: Видавець Чередниченко А.М., 2017. 192 с.

113. Опанасюк О.П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм : монографія ; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: ФОП Маслаков, 2021. 320 с.

114. Осадчук Р. Анрі Бергсон і література. *Анрі Бергсон. Творча еволюція*. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. С. 295-302.

115. Осіньчук М. Нова мистецька дійсність. *Мистецтво*. 1932. Зошит 1. С. 5-10.

116. Особливе мистецтво : каталог. *За заг. ред. д.і.н. В. В. Карнова*. Рига: Izdevnieciba "Baltia Publishing", 2020. 52 с.

117. Павельчук І. На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму. Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2019. 102 с.

118. Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980-2000 (Епістемологія креації). Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2013. 216 с.

119. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2018. 645 с., іл.

120. Пальмов В. Проблема кольору в станковій картині. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д.

Горбачов за участі С. Панети та О. Панети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.427-441.

121. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія».*Т.2: Культура. К., 1997. С. 150-156.

122. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. К. : Вища шк., 1995. 63с.16 арк. іл.

123. Помогайбо В. Основи антропогенезу : підручник. К.: Академвидав, 2015. 144 с.

124. Пушонкова О. Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології. *Сучасне мистецтво.* К.: ІПСМ АМУ; КЖД “Софія”, 2009. С.118-124.

125. Роготченко О.О. Мистецтвознавство: Роздуми і життя. Київ, Фенікс. 2018. 788 с.: іл.

126. Роготченко О.О. Роздуми довкола “панівних” методів у культурі. *Мистецтвознавство України,* 2021. С.78-84.

127. Рожицин В. Мистецтво та падаючий світ. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.523-537.

128. Руденко С.Б. Музей як технологія : монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. 436 с.

129. Рябчук С. Український авангард: [] між деструкцією та «самозванством». *Магістеріум,* 2007. Випуск 29. Літературознавчі студії. С.75-82.

130. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. д-ра миства. К., 2006. 36 с.

131. Садовенко С.М. Хронотоп української народної культури : взаємозв'язок традицій та інновацій. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. д. культ. Київ : НАКККІМ, 2021. 39 с.
132. Сегеда С.П. Антропологія: підр. для студ. Київ: Либідь, 2009. 424 с.
133. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть. К.: ВХ [студіо], 2008. 187 с.: іл.
134. Сиротинська Н., Карпов В. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ, 2019. 80 с.
135. Склярєнко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
136. Склярєнко Г. Творчість Анатолія Петрицького кінця 1910 – початку 1930-х між модернізмом та авангардом. *Мистецтвознавство України*, 2016. Вип. 16. С.104-127.
137. Скринник-Миська Д. «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2018. Вип. 37. С. 4-20.
138. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві : культурологічний аспект. *Народознавчі зошити*, 2012. Вип. 1. 93 с.
139. Сорока І. Підтекст як категорія сценічного мовлення: дис. канд. мист.: 17.00.02. Київ: НАКККіМ, 2017. 163 с.^[1]_[SEP]
140. Сосік О.Д. Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. мист. Київ: НАКККІМ, 2021. 18 с.
141. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу. Київ: НАКККІМ, Видавець Олег Філюк, 2016. 168 с.
142. Станкевич М. Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді. *Автентичність мистецтва = Authenticity of Art: Питання теорії*

пластичних мистецтв: Вибрані праці. Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. С. 91-100.

143. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мист.: 26.00.01. Київ.: НАКККіМ, 2017. 204 с.

144. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк. 2015. 180 с.

145. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2014. № 18. С.134-140.

146. Сусак В. Паризький період Михайла Бойчука. ХДАДМ. 2005. №9. С.96-110.

147. Тарасенко О.А. Проблема національного стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.): Автореф... д-ра искусствоведения: 17.00.05. Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К.Д.Ушинского, 1996. 47 с.

148. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагйдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова. *Авт-упоряд. О.Нога, І.Кодлубай, Т.Девдюк, Б. Савицький, Я.Бобош*. Львів: «ЛОГОС», 1994. 188 с.

149. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з некласичною науковою парадигмою. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241-248.

150. Удовиченко І.В. Музейна педагогіка: теорія і практика: науково-методичний посібник. Київ: Логос, Національний музей історії України, 2017. 72 с.

151. Українська авангардна поезія (1910-1930-ті роки) : Антологія. *Упор. Олег Коцарев, Юлія Стахівська; передм. Олега Ільницького*. К.: Смолоскип, 2018. С. 10.

152. Український авангард 1910 – 1930 років: Альбом. *Авт.-упор. Д. О. Горбачов*. К.: Мистецтво, 1996. С.2.

153. Український авангард: перезавантаження. Київ: Центр сучасного мистецтва М17, 2019. С. 124.
154. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст.: альбом. Хмельницький: Галерея, 2004. 304 с.
155. Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія. Рига: Izdevnieciba "Baltia Publishing", 2020. 370 с.
156. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. *Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Панети та О. Панети.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с., 32 с. іл.
157. Федорук О. Моя колекція – життя моє. Бесіди з Михайлом Кнобелем. Київ: Фенікс, 2015. 192 с.
158. Федорук О. Український авангард. *Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн.. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість.* К.: Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.
159. Харарі Ю. Н. Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього. Харків: Книжковий клуб, 2016. 543 с.
160. Холодинська С. М. Теоретико-практичний паритет спадщини Михайля Семенка в контексті української моделі футуризму: культурологічний аналіз. Дис. на здоб. наук. ст. д. культ. Київ : Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2021. 474 с.
161. Чоп Т.О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport*, 2013. URL: www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013 (Дата звернення: лютий 2021).
162. Шидловський І. В. Історія музейної справи та зоологічних музеїв університетів України. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. 112 с.
163. Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 456 с.: 40 іл.

164. Щокіна О. П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*, 2020. №2. С. 85-93.
165. Щокіна О. П. Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку ХХ століття. *Докса*. № 2 (33), 2020. С. 134-142.
166. Щокіна О. П. Людина в просторі міста та пошук абсолютного в текстах митців авангарду: філософське «запитування» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчування» М. Гершенфельда. *Докса*. № 2(32), 2019. С. 258-268.
167. Щокіна О. П. Філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в текстах митців українського авангарду. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. №3, 2020. С. 78-83.
168. Эл Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин. Изд-во Скифы, 1922. 24 с.
169. Юр М. В. Метамоделі українського живопису : монографія. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. – 428 с.
170. Юр М. В. Український авангард : шлях до формально-пластичної мови. *Українська академія мистецтва*. Київ, 2016. Вип. 25. С. 13-22.
171. Юр М. В. Український живопис ХІХ – початку ХХІ століть: національна, конвенціональна, авторська моделі. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. док. мист. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2021. 41 с.
172. Янішевська Н. С. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910-1930 рр. (культурологічний аспект). Дис. на здоб. канд. мист. за спец. 26.00.01. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. 261 с.
173. *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters* [Альтернативне мистецтво та антропологія. Глобальні зустрічі]. Editor: Arnd Schneider. London. Bloomsbury Academic. 2017. 264 p.

174. *An Anthropology of Contemporary Art. Practices, Markets, and Collectors* [Антропологія сучасного мистецтва. Практики, ринки та колекціонери]. London. Bloomsbury Academic. 2018. 272 p.

175. Anna Line. *Practicing Art and Anthropology. A Transdisciplinary Journey* [Практика мистецтва та антропології. Трансдисциплінарна подорож.]. London. Bloomsbury Academic. 2018. 224 p.

176. *Anthropology of the Arts. A Reader* [Антропологія мистецтв. Читач.]. Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson. London. Bloomsbury Academic. 2016. 400 p.

177. *Art and the Politics of Visibility. Contesting the Global, Local and the In-Between* [Мистецтво та політика видимості. Контекст глобального і локального.]. Editor: Zeena Feldman. Publisher Tauris. 2017. 255 p.

178. *Art, Anthropology, and Contested Heritage. Ethnographies of TRACES.* [Мистецтво, антропологія та спірна спадщина. Етнографії СЛІДІВ]. Edited by Arnd Schneider. London. Bloomsbury Academic. 2019. 192 p.

179. *Arts and Aesthetics in a Globalizing World* [Мистецтво та естетика у світі, що глобалізується]. Editor(s): Raminder Kaur, Parul Dave-Mukherji. Bloomsbury Academic. 2015. 310 p.

180. *Asia through Art and Anthropology. Cultural Translation Across Borders* [Азія через мистецтво та антропологію. Культурна взаємодія через кордони]. Editors: Fuyubi Nakamura, Morgan Perkins, Olivier Krischer. Bloomsbury Academic. 2013. 256 p.

181. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* [Між мистецтвом і антропологією. Сучасна етнографічна практика]. Editor(s): Arnd Schneider, Christopher Wright. Berg Publishers. 2010. 216 p.

182. *Between Matter and Method. Encounters In Anthropology and Art* [Між матерією і методом. Зустрічі в антропології та мистецтві]. Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson. Bloomsbury Academic. 2017. 245 p.

183. Community Art. An Anthropological Perspective [Громадське мистецтво. Антропологічна перспектива]. By: Kate Crehan. Berg Publishers. 2013. 224 p.

184. Contemporary Art and Anthropology [Сучасне мистецтво та антропологія]. Editors: Arnd Schneider, Christopher Wright. Berg Publishers. 2005. 320 p.

185. Contemporary Art and the Home [Сучасне мистецтво і дім]. Editor: Colin Painter. Berg Publishers. 2002. 316 p.

186. Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World [Контекст мистецтва. Мистецтво, політика та ідентичність у сучасному світі]. Editor: Jeremy MacClancy. Berg Publishers. 1997. 263 p.

187. EL Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. [Малер. Архітектор. Типограф. Фотограф] Dresden. VEB Verlag der Kunst. 1976. 412 p.

188. Karpov V. Eidetics of the human art in the context of the neuroart. [Ейдетика людської творчості в контексті нейро мистецтва]. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management*. Lviv-Torun, Liha-Pres, 2019. P. 117-133.

189. Karpov V., Syrotynska N. Homo in via: from Plato's cave to the modern neuroscreen. [Людина в дорозі. Від Платонівських печер до нейроекрану]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: Міленіум, 2018. № 3. С. 19-26.

190. Karpov V., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. [Людина – це цілий світ: уява як інструмент пізнання та світоутворення]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: НАКККіМ, 2019. № 1. С.226-230.

191. Karpov V., Syrotynska N. Mythology of aesthetics: assembly of antiques musts and laws of neurostetics. [Міфологія естетики: сукупність антикварних обов'язків і закони нейростетики]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: НАКККіМ, 2019. № 4. С. 59-63.

192. Lymar A. (2021). Ukrainian Avant-Garde in the Arts-Scientific Discourse. [Український авангард у мистецтвознавчому дискурсі]. Frankfurt. TK Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 6(50). P.67-90. DOI: [https://doi.org/10.26886/2520-7474.6\(50\)2021.5](https://doi.org/10.26886/2520-7474.6(50)2021.5).

193. Museums. A Visual Anthropology [Музеї. Візуальна антропологія]. By: Mary Bouquet. London. Bloomsbury Academic. 2013. 393 p.

194. Roger Sansi. Art, Anthropology and the Gift [Мистецтво, антропологія і талант]. London. Bloomsbury Press. 2015. 200 p.

195. Roger Sansi. The Anthropologist as Curator [Антрополог як куратор]. London. Bloomsbury Press. 2019. 256 p.

196. Syrotynska N., Karpov V. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels [Світово-візуальні та мистецькі паралелі середньовіччя та сучасності.]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 2. С. 117-183.

197. Syrotynska N., Karpov V. Neuroart in the context of creativity [Нейроарт у контексті творчості]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 1. С. 21-36.

198. The Art of Anthropology. Essays and Diagrams [Мистецтво антропології. Нариси та діаграми]. Edited by Alfred Gell. Berg Publishers. 1999. 316 p.

199. Trench Art. Materialities and Memories of War. [Тренч арт. Матеріали та спогади війни]. By Nicholas Saunders. Berg Publishers. 2003. 266 p.

200. Vera Faber. Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. [Український авангард поміж Сходом та Заходом]. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019. 416 p.

201. World Art. An Introduction to the Art in Artefacts [Світове мистецтво. Вступ до мистецтва в артефактах]. By Ben Burt. London. Bloomsbury Academic. 2013. 288 p.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні
наукові результати дисертації*

1. Лимар Г. М. Антропологія українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 45-50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221437>
2. Лимар Г. М. Українська парадигма мистецтва авангарду в художній творчості. *Мистецтвознавство України*, 2021. № 21. С. 43-51. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254671>
3. Лимар Г. М. Український авангард у контексті теорії Петера Бюргера. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2023. № 4. С. 118-126. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16>
4. A. Lyamar (2021). Ukrainian Avant-Garde in the Arts-Scientific Discourse. Frankfurt. ТК Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 6(50). P.67-90. DOI: [https://doi.org/10.26886/2520-7474.6\(50\)2021.5](https://doi.org/10.26886/2520-7474.6(50)2021.5).
5. Лимар Г.М., Бондик О.В., Карпов В.В., Наумов О.Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність: альманах*, 2020. № 1. С. 110-117. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221352>
6. Лимар Г. М., Карпов В. В. Герменевтична модель витоків українського авангардного художнього мистецтва. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2022. № 1. С. 28-39. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.4>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Лимар Г. М. Антропологічний феномен авангарду. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 203.

2. Лимар Г.М. Антропологічні витoki авангарду. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей*: матеріали науково-практичної конференції, (24-25 жовтня 2019 р.) Київ: НАКККиМ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. С. 162-165.

3. Лимар Г.М. Український авангард у мистецтвознавчому дискурсі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали V Міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 листопада 2021 р. М-во культ України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 87-89.

4. Лимар Г.М. Формування україноцентричної концепції авангарду. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, 2 листопада 2023 р. М-во культ України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2023. С. 19-20.

5. Лимар Г.М. Авангард як самокритика мистецтва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукраїнської науково практичної конференції, 9 листопада 2023 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2023. С. 203-204.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. Б.1. Вадим МЕЛЛЕР. Композиція. 1918-1919 (1919-1920).
Олія на полотні. Національний художній музей України.



Рис. Б.2. Вадим МЕЛЛЕР. Фрагмент декорації до вистави “Мікадо” у театрі
“Березіль”. 1927. Мішана техніка. Колекція Олександра Брея.



Рис. Б.3. Олександр АРХИПЕНКО. Карусель П'єро. 1913. Фарбований гіпс.



Рис. Б.4. Олександр АРХИПЕНКО. Дві постаті. 1913. Колаж, олівець, чорнило.
Музей сучасного мистецтва. Нью-Йорк, США.



Рис. Б.5. Олександр АРХИПЕНКО. У будуарі перед люстром. 1915.
Дерево, олія, олівець, папір, метал (з фотографією художника).
Музей мистецтв у Філадельфії. США.



Рис. Б.6. Олександр БОГОМАЗОВ. Київ. Львівська вулиця (Трамвай). 1914.
Олія на полотні.

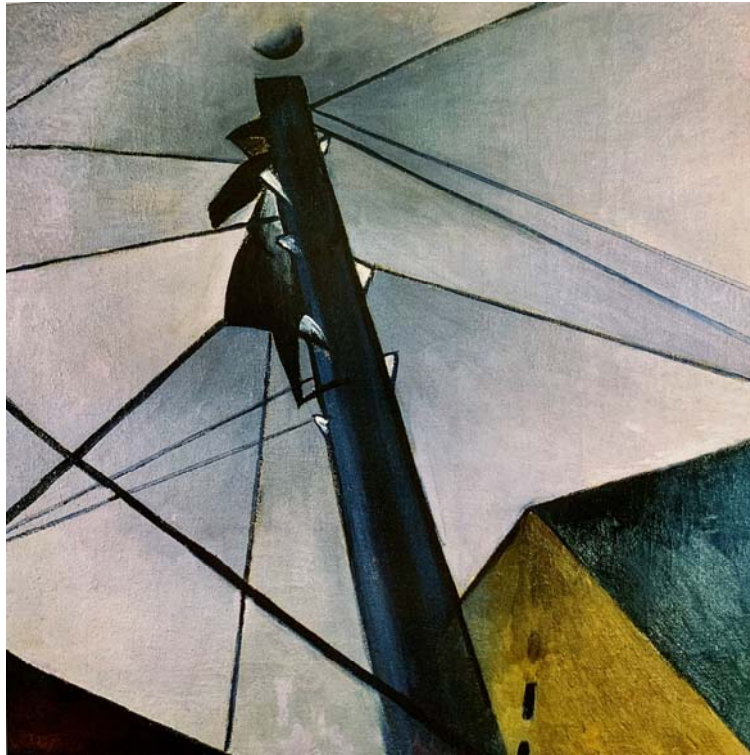


Рис. Б.7. Олександр БОГОМАЗОВ. Монтер. 1915. Олія на полотні.

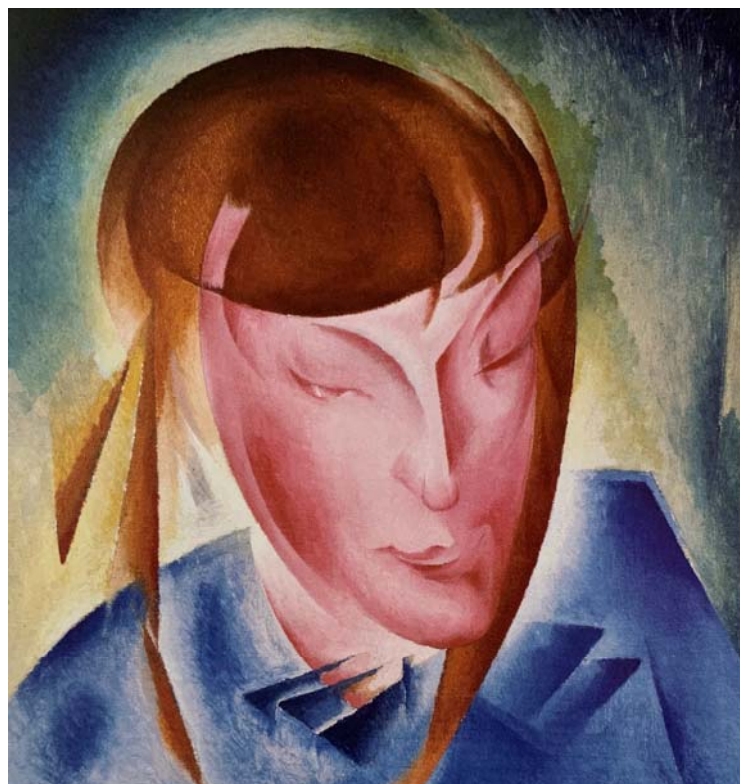


Рис. Б.8. Олександр БОГОМАЗОВ. Портрет доньки. 1928. Олія на полотні.



Рис. Б.9. Олександр БОГОМАЗОВ. Праця пилярів. 1929. Акварель на папері.
Національний художній музей України.



Рис. Б.10. Михайло БОЙЧУК. Орач. 1910-ті. Ескіз. Темпера та олія на картоні. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Возницького.

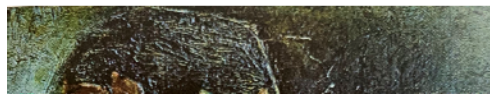


Рис. Б.11. Володимир БУРЛЮК. Портрет поета Б.Лівшиця. 1911. Олія на полотні.

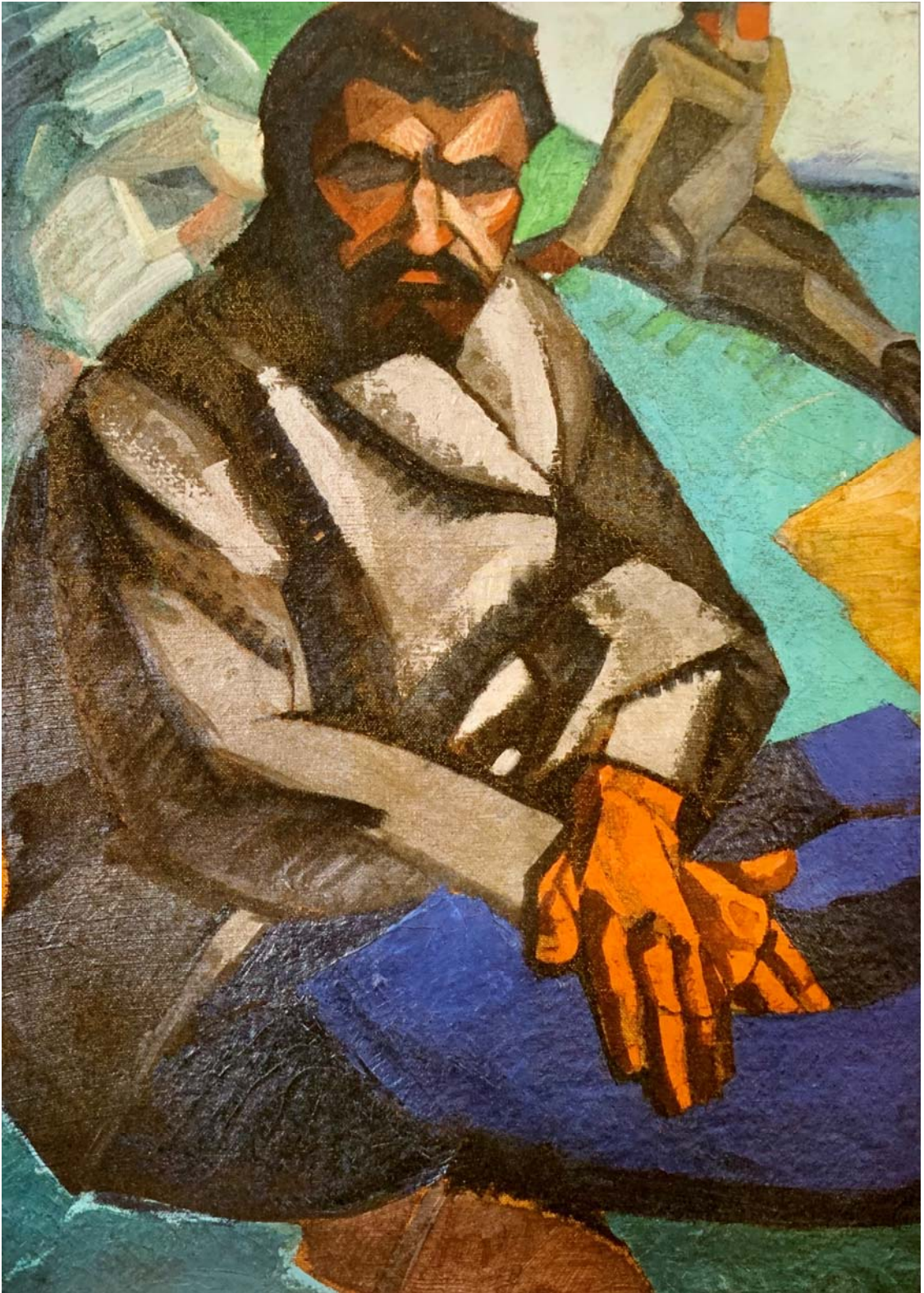


Рис. Б.12. Володимир БУРЛЮК. Портрет батька. 1910-1911. Олія на полотні.



Рис. Б.13. Давид БУРЛЮК. Час. 1910-ті рр. Олія на полотні.
Дніпропетровський художній музей.

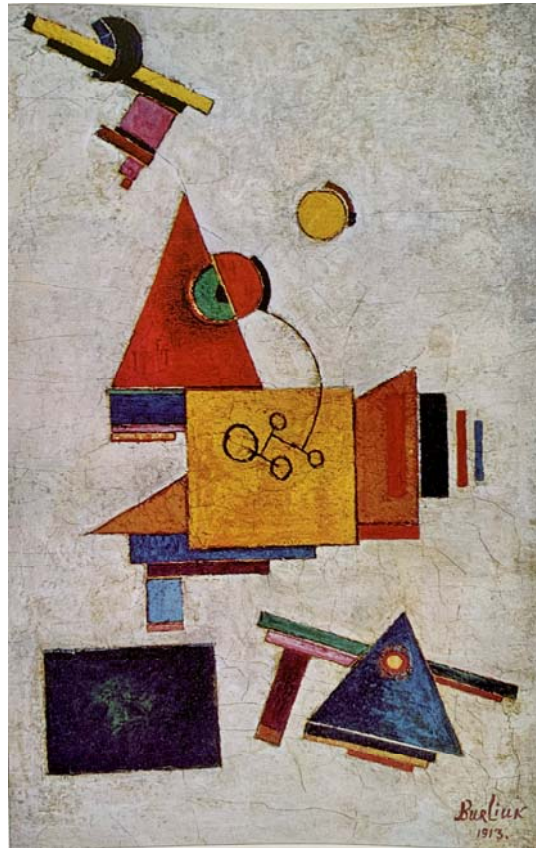


Рис. Б.14. Давид БУРЛЮК. Весна. 1910-ті рр. Олія на полотні.



Рис. Б.15. Давид БУРЛЮК. Карусель. 1921. Олія на полотні.
Національний художній музей України.

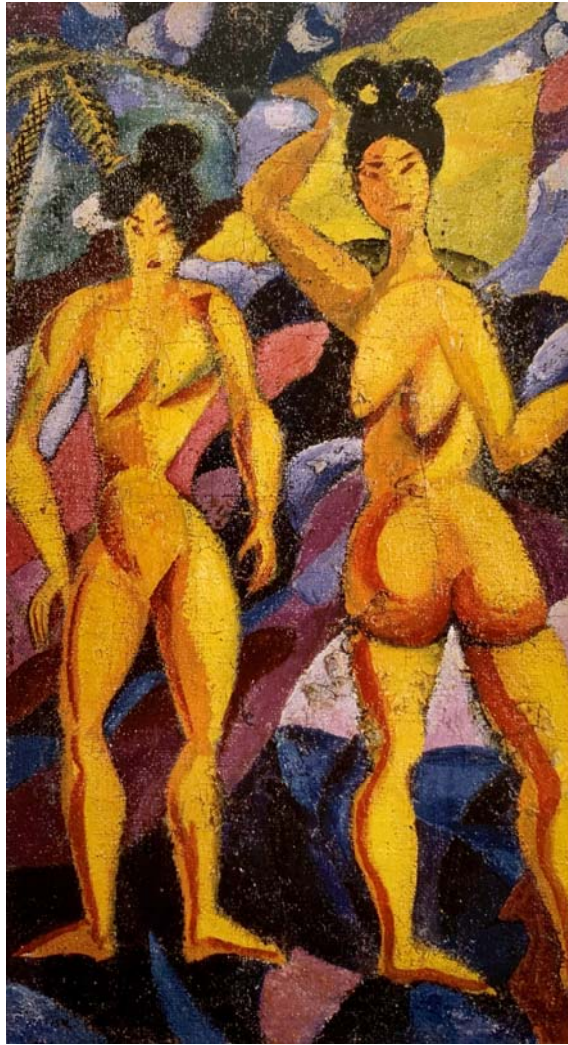


Рис. Б.16. Давид БУРЛЮК. Жінки жарких країн. 1921. Олія на полотні.
Національний художній музей України.

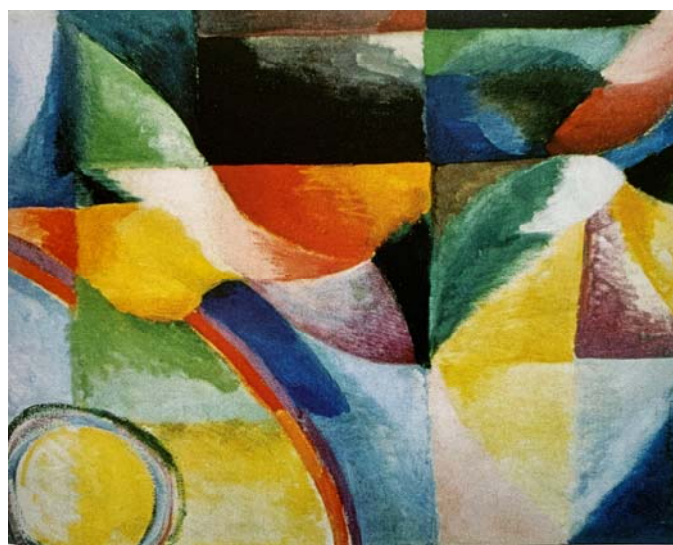


Рис. Б.17. Соня ДЕЛОНЕ. Танок. 1917. Акварель на папері.



Рис. Б.18. Василь ДОВГОШИЯ. Лебідь. 1910-ті рр.. Акварель на папері.
Національний музей українського народно-декоративного мистецтва.



Рис. Б.19. Василь ЄРМИЛОВ. Гітара. 1920. Олія на полотні.



Рис. Б.20. Василь ЄРМИЛОВ. Рельєф 24. 1924. Бляха, дерево пофарбоване.



Рис. Б.21. Василь ЄРМИЛОВ. Арлекін (Рельєф). 1924. Дерево пофарбоване.
Мистецький арсенал. Київ. Україна.



Рис. Б.22. Олександра ЕКСТЕР. Міст. Севр. 1912. Олія на полотні.
Національний художній музей України.



Рис. Б.23. Олександра ЕКСТЕР. Три жіночі фігури. 1910. Олія на полотні.
Національний художній музей України.



Рис. Б.24. Олександра ЕКСТЕР. Рух кольорів. 1918-1919.
Олія та гуаш на картоні.



Рис. Б.25. Олександра ЕКСТЕР. Місто. 1912. Олія на полотні.



Рис. Б.26. Казимир МАЛЕВИЧ. Супрематизм. 1916. Олія на полотні.
Мистецький арсенал. Київ. Україна.

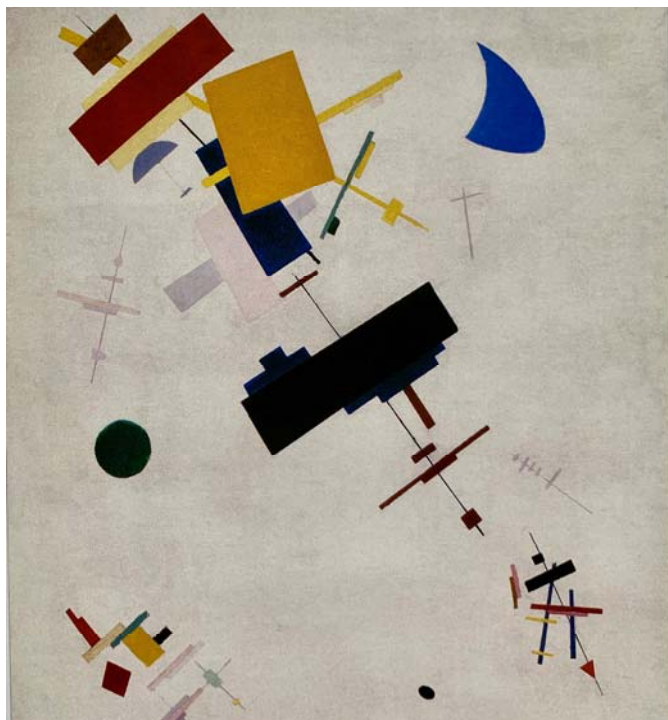


Рис. Б.27. Казимир МАЛЕВИЧ. Композиція. 1916. Олія на полотні.



Рис. Б.28. Казимир МАЛЕВИЧ. Три постаті. 1929. Олія на полотні.

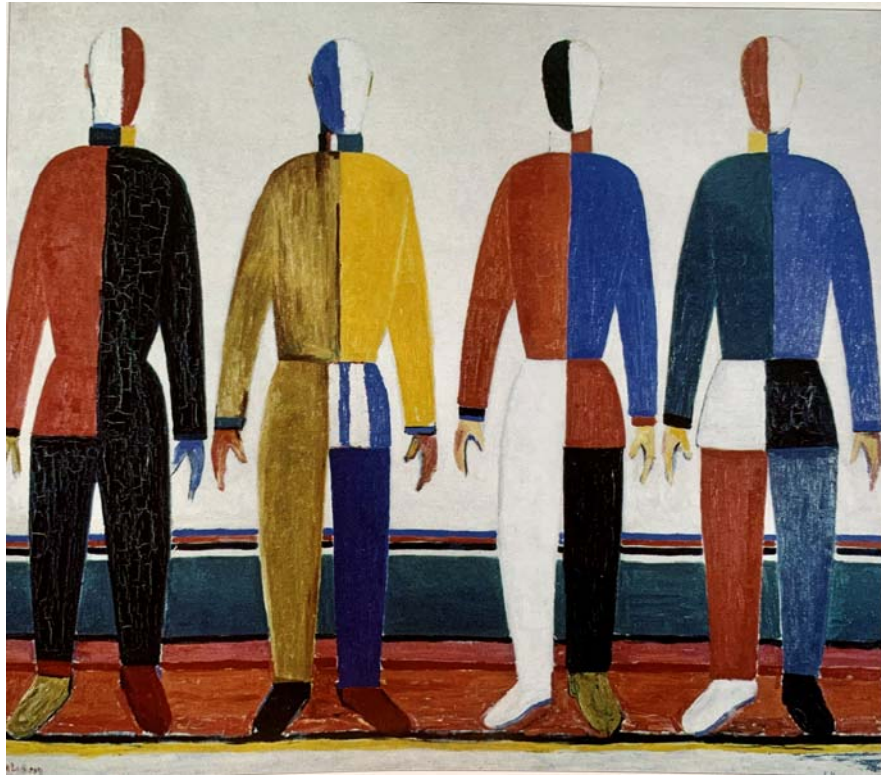


Рис. Б.29. Казимир МАЛЕВИЧ. Спортсмени. 1928-1929. Олія на полотні.



Рис. Б.30. Казимир МАЛЕВИЧ. Червона кіннота. 1928-1929. Олія на полотні.

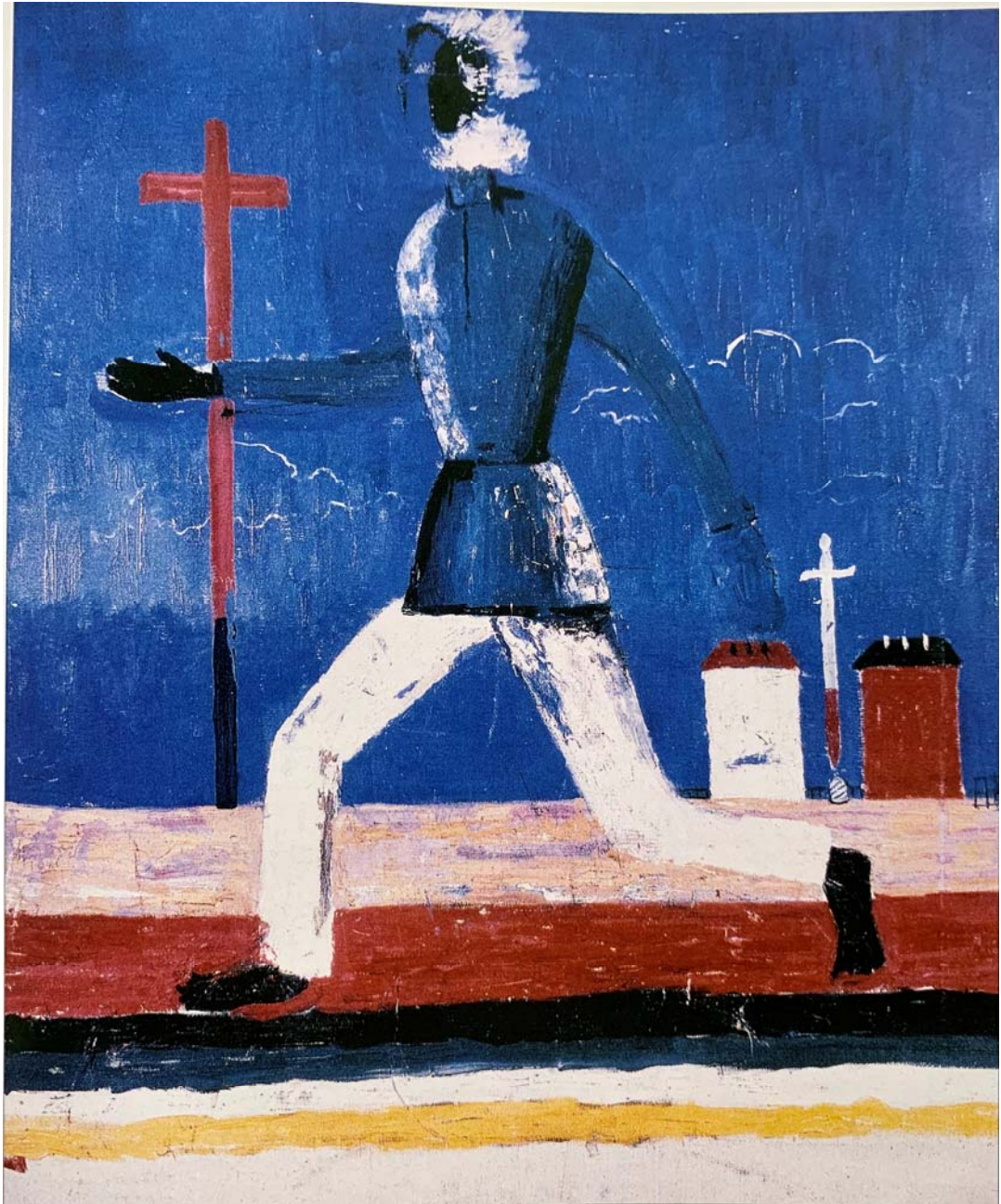


Рис. Б.31. Казимир МАЛЕВИЧ. Селянин поміж хрестом і мечем. 1932.
Олія на полотні. Національний центр мистецтва й культури ім. Жоржа Помпідю.
Париж. Франція.



Б. Рис.32. Віктор ПАЛЬМОВ. Спогад про Японію.1921.
Олія на картоні, аплікація.



Б. Рис.33. Віктор ПАЛЬМОВ. Зима. 1920. Олія на полотні.
Мистецький арсенал. Київ. Україна.



Б. Рис. 34. Віктор ПАЛЬМОВ. Циганка.
Полотно наклеєне на картон, олія, вставки зі скла. Національний музей України.



Б. Рис. 35. Віктор ПАЛЬМОВ. Перше травня. Олія на полотні. 1929.
Національний художній музей України.



Б. Рис. 36. Анатолій ПЕТРИЦЬКИЙ. Портрет Ольги. 1922. Олія на полотні.
Національний художній музей України



Б. Рис. 37. Анатолій ПЕТРИЦЬКИЙ. Харків уночі. 1934.
Національний художній музей України



Б. Рис. 38. Климент РЕДЬКО. Электроорганізм. 1923.
Акварель, туш, гуаш на папері.