

Наталя Мандра Natalia Mandra

аспірантка Інституту проблем сучасного  
мистецтва НАМ Україниgraduate student, Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: [natalia.mandra.mail@gmail.com](mailto:natalia.mandra.mail@gmail.com) [orcid.org/0000-0002-9839-9405](https://orcid.org/0000-0002-9839-9405)

# Історична динаміка МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПОНЯТЬ кінця ХІХ — початку ХХ століття в Україні

## The Historical Dynamics of Art Criticism Concepts of the Late 19<sup>th</sup> through the Early 20<sup>th</sup> Century in Ukraine

**Анотація.** Розглянуто домінантні мистецтвознавчі поняття епохи, визначені з точки зору їхнього значення для постановки та розв'язання головних мистецьких проблем означеної доби. Виокремлено сукупність понять, підпорядкованих пошукам «граматики мистецтва», визначено їхній зв'язок з категорією форми як укладу елементів, а також із категоріями візуальності та дескриптивності. Простежено зв'язок між зміною мистецтвознавчої методології та зміною значення понять в українському контексті.

**Ключові слова:** термінологія, мистецтвознавство, мистецтвознавчі поняття, дескриптивність, візуальність, бароко, авангард, експеримент.

**Постановка проблеми.** Зміст понять є історично рухомим. Сталі поняття, які використовують протягом всієї історії дослідження мистецтва, у різні епохи відіграють різну роль, займають різні позиції у загальній теорії мистецтва; деякі з них відходять на другий план, звільняючи місце для нових понять і сенсів. Філософський словник за редакцією М. Розенталя зазначає: «Поняття — продукт пізнання, що історично розвивається і, підіймаючись з нижчого щабля на вищий, резюмує на підставі практики здобуті результати у дедалі глибших поняттях, удосконалює, уточнює старі і формулює нові поняття. Тому поняття не статичні, не остаточні, не абсолютні, а перебувають у стані розвитку, змін» [25]. Щоб досягнути їхню специфіку, необхідно простежити їхній історичний рух, зміну значень.

Суттєва зміна у системі мистецтвознавчих понять відбулася на зламі ХІХ–ХХ століть. У цій статті ми ставимо собі за мету простежити, з якими дослідницькими чинниками пов'язана ця зміна, виокремити домінантні поняття епохи та розглянути їхню динаміку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українському мистецтву початку ХХ століття, зокрема авангарду, наразі присвячено значну кількість праць; дисертації

з цього питання зазвичай містять огляд термінології. Проте предметом розгляду стає сучасна термінологія на означення понять початку ХХ століття. Наприклад, часто фігурує проблема визначення та співвідношення понять «авангард», «авангардизм», «модерн», «модернізм». Огляд понять, які побутували на початку ХХ століття, здійснюється зрідка, серед таких праць для нашого дослідження виявилися корисними статті О. Кашуби-Вольвач та Л. Ушкалова. Що ж до безпосередньо тих понять, які ми виокремили у цьому дослідженні (форма, колір, лінія тощо), то їхнє значення у мистецтвознавчих працях повсякчас розглядають у практичному застосуванні (як засоби виразності у творах мистецтва), при цьому теоретичні положення з трактатів художників лише ілюструють принципи, втілені у творах мистецтва, вони зазвичай не стають предметом самостійного дослідження.

З напрацювань суміжних дисциплін корисним для нашої роботи виявився аналіз побутування поняття «форма», якому присвятив окремий розділ у своїй ґрунтовній праці «Історія шести понять» В. Татаркевич. Поняття дескрипції (опису) у мистецтвознавчих працях окремо не розглядають, попри те, що про його значення для мистецтвознавства свідчить саме визначення одного з напрямів

як «описового мистецтвознавства», яке до того ж тісно пов'язане з періодом межі XIX–XX століть. Ґрунтовно розроблене поняття дескрипції у літературознавстві та лінгвістиці. Зокрема, у цьому дослідженні ми спираємось на теоретичні положення з праць Г. Яворської.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед чинників, що суттєво вплинули на зміну у розумінні мистецтва і, відповідно, мистецьких означень, ми виділяємо нову дослідницьку позицію щодо об'єкта вивчення (мистецтва). Найбільш точно цю зміну можна описати за допомогою категорій прескриптивності та дескриптивності. Дослідниця Г. Яворська проаналізувала прескриптивну та дескриптивну норми на мовному матеріалі [28]. Для нашого дослідження важливе таке її твердження (узагальнено): центральне місце в опозиції «дескриптивність — прескриптивність» належить поняттю модальності, тобто засобу вираження різних видів зв'язку з дійсністю (як є — як має бути) у судженнях про об'єкт дослідження. Це дає змогу розглянути проблему у термінах сучасної логіки, з точки зору якої опозиція розкривається через співставлення алетичних та деонтичних модальностей. Алетичні модальності пов'язані з об'єктивним станом і характеристиками реального світу, а деонтичні — з системою правил і норм дій у цьому світі [28, с. 7]. Г. Яворська розгортає тезу про те, що дескриптивним можна вважати будь-який метод опису (структурний, історичний тощо), що реалізує об'єктивний (безоцінний) погляд на факти гуманітарної дисципліни, тим часом як прескриптивний (нормативно-регулятивний) підхід зорієнтований на створення приписів та передбачає обов'язкову оцінку матеріалу, тобто надання одним явищам з-посеред тих, які вивчає дисципліна, переваги над іншими в чомусь.

Якщо у класицистичній мистецтвознавчій парадигмі поняття (як загальні — «форма», «подібність», «творчість», «пропорційність» та ін., так і більш детальні) були підпорядковані філософським категоріям істини, краси, добра, користі, то у другій половині XIX століття окреслився заам: відхід від оціночних порівнянь відповідності предмета мистецтва цим філософським вартостям у бік об'єктивної фіксації існування того чи іншого феномена мистецтва.

Прагнення до об'єктивності втілювалося в пошуках нових засад для суджень про мистецтво. Таким підґрунтям в широкому розумінні стала візуальність. У певному сенсі ця основа є компромісною, оскільки має у собі потенціал примирення гострого світоглядного конфлікту того часу: між живописом та фотографією, майстерністю і механікою, скульптурою та виливком. Вже за самими визначеннями «оптичних схем», «оптичних можливостей», «оптичної механіки ока», «оптичного апарату-ока» і т. д. проглядається ця світоглядна колізія, яка диктувала логіку пошуку рішення. Основні теоретичні положення «процесу розвитку суто оптичного характеру» (Г. Вельфлін), протиставлення «оптичного-гаптичного» (А. Рігль), законів бачення (К. Фідлер, А. Гідельбранд) сформувалися та розвивалися за межами України, проте вони відіграли значну роль у становленні наукових

орієнтирів українських мистецтвознавців. Наприклад, Г. Павлуцький у критичній статті «Новий напрям у живопису. Кубізм і неофутуризм» (1913) коментує творчість кубістів, звертаючись до пояснень зорового сприйняття і, зокрема, наводить на підтвердження своїх слів таку цитату: «Те, що ми називаємо перспективою, є, по суті, спотворення видимих предметів, вироблене погано влаштованим оптичним апаратом-оком» [15, с. 304]. Також І. Удріс зазначає, що ідеї Г. Вельфліна «значною мірою вплинули на застосування формально-стилістичного аналізу в працях вітчизняних науковців початку XX ст.» [22, с. 115]. Аналізуючи методологічні підходи українських мистецтвознавців, І. Удріс виокремлює, окрім формально-стилістичного, художньо-історичний, культурно-історичний, іконографічний, описово-емпіричний методи [23, с. 73; 22, с. 113–114], А. Пучков також називає компаративний (історико-порівняльний) метод [19]. Але попри різноманітність методологічних та теоретичних підходів, їх можна об'єднати з точки зору внутрішньодослідницької логіки, а саме відношень «дослідник — об'єкт», у яких відбувається зміна з прескриптивності на дескриптивність.

Академічне мистецтвознавство в цей час стає все більш дескриптивним, тобто частіше утримується від оцінок, передусім щодо відповідності мистецького матеріалу уявленому канону. Найяскравіше це проявляється на прикладі вивчення епохи бароко, мистецтво якого (зокрема література та поезія) до кінця XIX століття переважно ігнорували, оскільки воно не відповідало прескриптивним правилам краси. Як зазначає Р. Бод, шкідливість прескриптивного підходу історики мистецтва починають усвідомлювати на початку XIX століття [5, с. 303], проте ще Я. Бурггардт і Б. Беренсон вважають певні художні течії аморальними (виродженими), і тільки їхній наступник Г. Вельфлін утримується від нормативних окреслень: «Увесь розвиток нового мистецтва підпорядкований двом поняттям: класицизму і бароко. Зрозуміло, що слово “класичний” вживається тут не в сенсі оцінки вартості. Що ж до позначення терміном “бароко” усїєї післякласичної епохи <...>, то воно, можливо, ще не стало загальною ознакою, проте достатньо підготоване попереднім розвитком смислу слова “бароко”, — один із прикладів зміни смислу слова! [7, с. XXX]». Фактично, Г. Вельфлін реабілітує стиль бароко, а Ф. Вікгоф та А. Рігль у загальних рисах розвивають цю логіку дослідження та реабілітують такі періоди стилю, як маньєризм, ранньохристиянське мистецтво, пізньоримське мистецтво. В Україні до підходу Г. Вельфліна долучаються Г. Павлуцький, В. і Д. Щербаківські, Ф. Ернст, Г. Лукомський, В. Модзалевський, О. Гуцало та інші. Так, у 1910 році Г. Павлуцький запроваджує в українську академічну науку термін «бароко» («Історія російського мистецтва» І. Грабаря, розділ «Бароко України» та інші), а вже наприкінці 1910-х слово фіксується у словниках.

<sup>1</sup> Книга містить нумерацію римськими цифрами та арабськими, тому римська нумерація не може бути замінена у посиланні на арабський аналог, бо вказівка XXX або 30 веде на різні сторінки.

Як зазначає Л. Ушкалов<sup>1</sup>, у цей же час, «тобто в добу українських національно-визвольних змагань, починає формуватися й уявлення про те, що стиль бароко відіграв чільну роль в українській культурній традиції» [24]. Спочатку ця ідея з'явилась у мистецтвознавстві (Ф. Ернст), дещо пізніше таку ж ідею висловив Д. Чижевський («Центральна епоха в духовній історії України» та ін.) і так аж до самовизначення «українці — барокова нація» (О. Забужко, В. Єрмоленко, І. Козловський та ін.). Утім, радянська мистецтвознавча доктрина обернула цей поступ навспак, і у СРСР середньовіччя, маньєризм, бароко, рококо, модерн, імпресіонізм тощо знов стали вважатися зразками мистецького занепаду. О. Голубець зазначає, що ці стилі виходили за межі уявної висхідної «античне мистецтво — ренесанс — класицизм — критичний реалізм — соціалістичний реалізм» [8, с. 65], спрямованої на утвердження доміантної ролі мистецтва реалізму, яке переродилося у соціалістичний реалізм. Т. Гундорова називає це явище програмним творенням «негативного канону» (зокрема модернізму), або «антиканону», якому мав протистояти соцреалізм [10, с. 9].

Якщо дослідники у класицистичній парадигмі спираються на понятійний апарат естетики, в якій постійно прескриптивно вивисували якісь одні мистецтва над іншими (див. докладно про це «Морфологія мистецтва», М. Каган), то з праці Г. Вельфліна «Ренесанс і бароко» (1888) бере відлік нова логіка досліджень, яка згодом увінчується роботою «Основні поняття історії мистецтв» (1915). Як зазначає Ж. Базен, «ця книга є немов би *граматикою художніх форм*<sup>2</sup>, безвідносно до їхнього історичного побутування, проте вона рівною мірою чужа і естетиці, і історії, адже Вельфлін не виходить з певної ідеї і не доходить ніякого судження» [1, с. 135].

Пошуки «граматики мистецтва», яка не мала би стосунку ані до естетики, ані до історії — найбільш значущий аспект історичної зміни в системі мистецтвознавчих понять цієї доби. У цьому напрямі працюють також художники, які пишуть теоретичні трактати на основі своїх емпіричних досліджень: О. Богомазов «Живопис та елементи» (1914), В. Кандинський «Про духовне в мистецтві» (1910), В. Кандинський «Точка і лінія на площині» (1926). Порівняймо: «Кожному мистецтву дані певні елементи <...> Для художника це *цілий алфавіт* літер, слів, образів тощо, його *індивідуальна азбука*» (О. Богомазов [3, с. 309]) та «Результати систематичної роботи вимагають появи словника *елементів*, який надалі призведе до створення «граматики». Зрештою все це виоформиться у композиційне вчення <...> Дивовижно, проте *граматика в мистецтві* досі видається багатьом смертельно небезпечною» (В. Кандинський [11, с. 139]).

<sup>1</sup> Ґрунтовний огляд впровадження вживання та форм побутування поняття «бароко» в українському контексті див. у праці Л. Ушкалова [24].

<sup>2</sup> Усі виділення курсивом словосполучень у наведених цитатах тут і далі зроблені Н. Мандрою та підкреслюють думку автора статті. Першоджерела цих виділень курсивом не містять.

Дещо подібне також маніфестує К. Малевич: «Зникло все, лишилася маса матеріалу, з якого будуватиметься нова форма <...>, реалізм <...> барвистих одиниць, які шикуються так, щоб не залежати ані формою, ані кольором, ані положенням своїм від інших» [13, с. 37–38]. «Колір — барва природи, ті ж елементи кристалу, якими художник має послуговуватися для побудови нового» [14, с. 90] тощо. Проте тексти К. Малевича, на відміну від В. Кандинського та О. Богомазова, не містять прискіпливої дослідницької конкретики (розробки «граматики»): яким саме чином «нова форма» будується з «маси матеріалу», яким саме чином користуватися кольором як елементом для побудови «нового» відповідно до ситуативної мети митця і т. д. Так само не надто розгорнута теоретична концепція В. Пальмова, попри його посилену увагу до вивчення кольору та сподівання замінити малярство «кольорописом».

У пошуках «граматики мистецтва» для мистецтвознавців ключовими категоріями лишаються форма (сама наукова школа дістає назву «формальної») та стиль, хоча зміст та вживання поняття змінюються. В «Основних поняттях історії мистецтв» Г. Вельфлін виокремлює такі п'ять пар понять: 1) лінійність — живописність (лінійний метод чітко відмежовує контури, а живописний виходить з плавних переходів); 2) площина — глибина (від двовимірної до тривимірної композиції); 3) замкнена форма — відкрита форма (тектонічність і атектонічність); 4) множинність — єдність (множинна єдність і цілісна єдність); 5) ясність — неясність (безумовна і умовна ясність) [7].

Якщо книга Г. Вельфліна — це «граматика художніх форм», то теоретичні пошуки художників є «граматикою художніх елементів» (або можна сформулювати це, в дусі епохи, як «граматика візуальних елементів»; за раз ми зазвичай означуємо цей перелік «композиційними елементами»).

Співвідношення понять «форма — елементи» розкриває В. Татаркевич у розділі з красномовною назвою «Форма: історія одного слова і п'яти понять»: «Часом називають чотири протилежності форми: зміст, матерія, репрезентована річ, тема. Численність протилежностей свідчить про численність значень слова: якщо протилежність форми — зміст, то це означає, що форму розуміють як вигляд речі, якщо протилежність — матерія, то її розуміють як кшталт; якщо протилежність — елемент, то форма рівнозначна укладові» [21, с. 205]. В історії поняття форми як укладу важила зграйність частин, вирішальна для краси: співмірність і пропорційність, ширина, висота, число, міра, симетрія.

Форма є серед ключових категорій як для мистецтвознавців, так і для художників-теоретиків початку XX століття. Також для художників-теоретиків цієї доби важливі такі поняття (елементи візуальної граматики), як колір, простір, площина, ритм, лінія, маса, рух, інтервал, контраст, світло, тон, перспектива, фактура, об'єм тощо.

О. Богомазов виокремлює такі головні елементи: «Живопис має чотири елементи: Лінію, Форму, Красу і картинну Площину» [3, с. 309]. Він розшифровує

цю тезу: «Лінія вільна і підпорядкована тільки Ритму. Властивості лінії: рух, тобто важкість, легкість, швидкість, повільність, колір, м'якість, сухість тощо. <...> Лінія породжує форму. <...> Напруженість форми різна. <...> Колір заповнює форму і дає яскравіше вираження всіх властивостей цієї форми» [3, с. 310]; «Енергія окремих частинок маси <...> є прихованою силою <...> у грубій формі я називаю її Рухом. Певна річ, не треба розуміти під цим дійсний, теперішній, реальний рух, а тільки певну потенційну енергію. Ось та ознака, яка виводить художника із тупика, що утворився у “реалістичному” мистецтві <...> це сповна реальна ознака, позбавлена усякого містичного нальоту, але витікаюча з глибокого реалізму» [2, с. 19] (варто зауважити, що зміст поняття «реалізм» також надзвичайно рухливий, і подекуди, як-от у цьому прикладі, ми можемо зрозуміти його зміст лише з контексту); «Маса (кількість) діє на нас своїм рухом (динамізм), і тільки через нього у нас можлива поява відчуття. Факт руху маси лежить в її суті, у світовому законі тяжіння мас» [2, с. 20] і т. д. Рукопис «Живопис та елементи» має великий обсяг і навіть сто років потому сприймається як надзвичайно сучасний. На жаль, через переслідування «формалізму» у СРСР цей потужний теоретичний твір О. Богомазова надовго був витіснений із публічної сфери. Найбільш стисло і вдало про теоретичні досягнення О. Богомазова, на нашу думку, сказано у цитаті: «Богомазову поталанило відкрити первісний елемент живопису, яким є точка на картинній площині. Динаміка (принцип футуризму) веде розвиток від точки до лінії, пересування якої дає у результаті площину. Ця динамічна візія творчості приводить Богомазова до осягнення генезису форми, яка існує лише “з моменту руху первісного елемента”. До такої концепції творчості В. Кандинський дійшов лише на осінь 1916 року. Пророчі слова Богомазова вражають тим більше, що їхній автор формувався єдино на терені Києва, незалежно від московських та петербурзьких футуристів» [9, с. 3].

«Елементи» як ключове поняття «Канону нового живопису» вживає також Д. Бурлюк: «Канон нового живопису. Елементи: Колір; Фактура; Лінія; Поверхня (загальне поняття) — площина; Колір — гармонія (пропорція Машков, Кончаловський); колірна вага (Кончаловський); мінор (Ларіонов); мажор; колірна послідовність (Лентулов, В. Бурлюк); протікання фарби (Д. Бурлюк); кольоровий зсув (Леже); Фактура (характер — поверхня картини); складність учення (дослідження, написане мною); Лінія (В. Кандинський); Поверхня. Площина — гармонія, дисгармонія (зсуви): Пікассо, Леже, Глез, Метценже, Метцингер, Фоконьє, Купрін, Фальк, Дерен, Фламінк, Делоне, Брак» [12, с. 98].

Як зазначає О. Кашуба-Вольвач, «черпаючи натхнення у книзі А. Глеза і М. Метценже “Про кубізм”, Д. Бурлюк у своїй статті “Кубізм” виявляв складові елементи живопису: 1) лінію, 2) поверхню, 3) колір і 4) фактуру. На думку художника, сучасне малярство повинне зосередитись на площині (тобто поверхні) та фактурі» [12, с. 98]. З творчого доробку Д. Бурлюка ми можемо також

виокремити (поряд з лінією, поверхнею, кольором та фактурою) як домінуючі поняття «диспропорція», «дисгармонія» («зсув»), «зсунута конструкція», «асиметрія», знаходимо у нього також і оптичні метафори: «Раніше глядач був роззявою на вуличній події, тепер він неначе припадає до магічних скелець Найвищого Зорового Аналізу» (докладніше про класифікацію Д. Бурлюка див. працю О. Кашуби-Вольвач [12]).

Серед домінуючих понять у В. Пальмова можемо виокремити «колір», «форму», «лінію», «рух», «картинну площину». Він сам обґрунтовує цей перелік понять таким чином: «Після футуристів в картині залишився тільки абстрактний рух і матеріал, що оформляє цей рух, тобто колір і лінія»; колір, лінію і рух він розглядає як «засоби впливу замість сюжету і речі» [16, с. 44]. В. Пальмов не вживає прямо поняття «елементи» (для побудови композиції) стосовно цих понять, але проводить таку ж аналогію, як і О. Богомазов: «Основною формою художнього твору в малярстві є в дійсності сукупність побудованих в певному напрямкові кольорів, так само як в музиці сукупність звуків визначає будовання тієї чи іншої форми музичної творчості» [16, с. 45]. Порівняймо: «Кожне мистецтво отримує певні елементи: поезія — слово, музика — звук і т. д.» [3, с. 309] (О. Богомазов, докладніше ця думка у схемах з поясненнями [2, с. 24]); а також формулювання в естетиці: «Форма портика — то уклад колон, мелодія — уклад звуків. Протилежністю чи корелятом форми в цьому разі є елементи, складники, частини, які форма сполучає, об'єднує в цілість» [21, с. 206]. Думку по те, що найбільш плідним є порівняння живопису (і кольору як його головного елемента) з музикою та укладом її елементів, висловлював також В. Кандинський у книзі «Про духовне в мистецтві».

В. Пальмов, як і Д. Бурлюк, також використовує поняття «зсувів на площині» [16, с. 43], коли описує «руйнацію» та «загубленість цільності сприймання»; пов'язаними поняттями є також «геометричність», «абстрактна форма», «рух» («рух абстрактної форми»); також варто виокремити визначення: «схема побудовання», «організація кольорового матеріалу», «кольорознавство», «кольоросила», «світло», «фактурність». У 1929 році журнал «Нова генерація» розмістив як некролог «Короткий автожиттєпис» В. Пальмова, де він підсумовує свій доробок так: «Всі попередні роботи більш аналітичного порядку, безпредметні, можуть іти під однією назвою “дослідження руху форми в картинній площі”. Футуризм. За останній час працюю над дослідженням кольорової форми. Розглядаю колір у картинній площі, як головну мету, а не як засіб. Розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасності» [18, с. 61]. Принагідно зауважимо, що навіть із трьох (втім, доволі показових) наведених у цій статті цитат В. Пальмова, О. Богомазова, К. Малевича видно, що поняття «реалізм» в цей час набуває додаткового значення, якого не мало у XIX столітті.

У праці «Точка і лінія на площині» В. Кандинський визначає своїм завданням вивчення «художніх елементів, які є будівним матеріалом твору» [11, с. 71]. Він поділяє

такі елементи на основні та другорядні, до основних зараховує точку та лінію, яким і присвячує працю (погляди митця змінилися порівняно з його першою теоретичною роботою: у книзі «Про духовне в мистецтві» за головні елементи обрано форму та барву/колір). Окремо він виділяє нотатку «Поняття», де визнає, що навіть у такому напозір простому понятті, як точка «стикається з неточностями, які знову засвідчують абсолютно ембріональний стан нинішньої теорії мистецтва» [11, с. 79]. Також у цій праці В. Кандинський дає визначення поняттю «композиція»: «внутрішньо доцільне підпорядкування 1. окремих елементів і 2. загального будови (конструкції) конкретній живописній меті» [11, с. 89]. У розділі «Лінія» він пише щодо визначення прямої лінії: «Пряма є у своєму напруженні найстислішою формою нескінченної можливості руху. Прийняте майже повсюдно поняття “рух” я замінюю на “напруження”» [11, с. 110]. Окремо В. Кандинський розглядає горизонталь, вертикаль та діагональ, ламані лінії, довжини, комплекси ліній, створення площини за допомогою лінії, співвідношення лінії та кольору, а також взаємодію кольору та площини, створеної за допомогою лінії.

М. Бойчук серед завдань своєї школи визначав такі: «Творитимемо сучасне в життєвих сюжетах. Зафіксуємо в цілості традиційні підстави народного малярства на Україні. Простота рисунку, золоті фони, ніжність тонів, все до найменшої рисочки варте уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній» [4, с. 97]. Як ми бачимо, «підстави малярства» — це ті самі елементи формотворення: площина, фарба (колір), лінія, тон.

«Підстави малярства» мають багато імен: зараз їх також досліджують як засоби художньої виразності, пластичні можливості, категорії художньої творчості, структурні елементи художньої мови тощо — весь цей синонімічний ряд, як правило, позначає сукупність таких понять, як форма, колір, лінія, площина тощо.

В основі розглянутих вище теоретичних пошуків візуальної граматики, окрім визначальних категорій форми, укладу та елементів-частин, лежить також категорія візуальності, яка розкривається через такі поняття, як зорове сприйняття, зорова свідомість, тип бачення, споглядання, зображення, оптичні ефекти та інші поняття, пов'язанні з таким феноменом, як зір.

Схематично міркування теоретиків можна представити таким ланцюжком: живопис пов'язаний із зором (баченням), процес бачення пов'язаний із процесом сприйняття (емоційним відгуком на побачене, враженням, почуванням). Деякі з теоретиків продовжують ланцюжок «живопис — бачення — сприйняття» і міркують про дух, душу, афекти тощо. Головною проблематикою у цьому аспекті стає система відношень: зір — площина — засоби впливу на зорове сприйняття і через сприйняття — на відчуття. В цю добу передусім ідеться про аналітику засобів впливу на людину, яка дивиться (у живописі — на картинну площину, у скульптурі — на об'єкт, що певним чином взаємодіє з простором і т. д.). Художники висловлювалися щодо цієї проблеми так: «Малярство вийшло

на шлях безрічевої творчості. Перед художником повстало питання про нові засоби впливу замість сюжету і речі» (В. Пальмов [16, с. 44]); «Нагромадження предметів отримано не від інтуїтивного відчуття, а від чисто зорового враження, а побудова, конструкція картини робилася з розрахунку досягнення враження. І відчуття підсвідомого відпадає» (К. Малевич [13, с. 29]) і т. д.

Варто також зазначити, що у цю добу на перший план виходить не лише ціль пошуку (розв'язання мистецької проблеми) або результат пошуку (теоретичні трактати, мистецькі твори та виставки), але і сам процес пошуку. Це відображає відповідна група понять: від означення «кверо-» (буквально: пошук) у назві «кверофутуризм» до визначень та метафор, що асоціюють діяльність митців з науковим пошуком: «експериментування» [20]; «полотна експериментально-дослідчого характеру» [16, с. 44]; «кольоропис <...> можуть розцінювати як лабораторні спроби-досвіди» [17, с. 29]; «малярство <...> здавалось лабораторним матеріалом» [16, с. 44]; «станкова картина <...> перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності» [17, с. 27]; «Бойчукова майстерня <...> нагадувала лабораторію» [26, с. 10]; «це покоління монументалістів <...> в рамках лабораторної студійної роботи» [26, с. 11].

Окрім того, як зауважує Т. Чоп, «специфічна розірваність між засобами творення та ідейною наповненістю породжує складність та незавершеність естетичної концепції футуристів. Це також розірваність між бажанням розробки, втілення нових елементів <...> та усвідомленням хаосу, деструкції, редукції» [27, с. 91]. Наводимо цю цитату на підтвердження нашої позиції, позаяк у цій розвідці ми зосередились на засобах творення та теоретичній розробці візуальних елементів і майже не розглядали «ідейний», а точніше, світоглядний бік окремих мистецьких течій. Через це поза межами нашого дослідження опинилась низка таких понять, як «техніка», «механіка», «машина», «індустріалізм» (або низка понять з ряду «свідомість», «дух», «підсвідоме», «психологічне»).

Історично цю «розірваність» мав розіршити конструктивний динамізм, але його представники (серед яких В. Єрмілов) сформулювали своє завдання у 1928 році, тобто вже наприкінці епохи авангардизму: «Малярство хай конструктивно оформить і подасть в оправі немусейного життя фарбу й лінію, так само, як скульптура площину й обсяг. Логічна ув'язка форм і частин твору між собою і ув'язка цілого комплексу їх форми з реальним життям — ось завдання сучасного малярства й скульптури. <...> Ми повинні конструктивно оформити життя, бо в цих формах краще тектиме його динаміка. Коли динаміка футуристів хаотична, то наша повинна бути інженерсько-логічна й доцільна. Конструктивний динамізм (спіралізм) не тільки оформлює життя — він є само життя» [6, с. 2, 5]. Хоча схожу думку висловлював М. Семенко ще у 1922 році: «Ясно, що поезія після такої операції мусила була й собі деформуватись. У неї залишилось слово, але деструкція фактури поезії повинна дійти до краю <...> Одночасно з цим відбувається подібна ж деструкція в малярстві,

театрі і т. д., і всі процеси зустрічаються в моменті конструкції. Коли процес деструкції не буде завершено повністю на всіх фронтах, неможливо буде виконати чистої конструкції» [20].

Розглянуте вище розуміння форми як укладу елементів дозволяє зробити узагальнення з цих цитат В. Єрмілова та М. Семенка: з точки зору методу ідеться про деконструкцію форми-укладу до елементарних частин (вочевидь теза «завершити до краю процес деконструкції» маніфестує намір розібрати форму на атоми), щоби зібрати наново з виявлених елементів нову «чисту» конструкцію і, далі, «відшукати загальний інтеграл» [20] синтезу мистецтв. М. Семенко пояснює такий підхід прагненням до об'єктивності: «Поезія, щоб спасти себе, стала відходити від еготизму. Поети кинулись до об'єктивного й створили, наприклад, наукову поезію (Рене Гіль)» [20]. Зауважимо, що М. Семенко асоціював себе з постаттю Р. Гіля — французького поета, теоретика «наукової поезії», автора теорії відповідності між музичними інструментами і барвами; в одному з ранніх віршів М. Семенко пише буквально «Я — Рене Гіль».

Таким чином, можемо відзначити прагнення до об'єктивності як риси наукового (М. Семенко) аналітичного (В. Пальмов) підходу, який стверджується шляхом «лабораторного» дослідження, експерименту. Звісно, таке розуміння об'єктивності (і його проявів) відрізняється від проявів нового прагнення до об'єктивності у мистецтвознавчих працях цієї доби (відходу від прескриптивності у бік дескриптивності), але у співставленні провадить за визначну ознаку часу, яку відображає низка понять з ряду мистецького «експериментування», «лабораторного дослідження», «майстерні-лабораторії» тощо.

Окрему групу понять становлять такі, що означають мистецькі стилі та напрями: імпресіонізм, кубізм, футуризм, кубофутуризм, панфутуризм, кверофутуризм, супрематизм, спіралізм [6], візантинізм [4], безпредметне («безречове», «безрічеве» [16]) мистецтво, авангард тощо. Тут ми не зупиняємось на їхньому аналізі докладно, оскільки мета нашого дослідження — виокремити домінуючі мистецтвознавчі поняття історичного періоду, а у тому, що стосується стилів, це завдання уже вирішене у численних мистецтвознавчих працях, тому у нашій роботі достатньо просто означити існування цієї групи понять. Ми зупинились лише на окремих важливих та невисвітлених раніше аспектах, дотичних до проблематики стилів, як-от зв'язок поняття дескрипції з побутуванням поняття бароко в українському контексті тощо.

Що ж до проблематики народного та національного у мистецтві, то її і далі активно розробляють у цей період, вона заживає все більшої популярності. Втім, ці процеси вкладаються у вже окреслений злам переходу від прескриптивності до дескриптивності та тенденції, які ми окреслили на прикладі поняття «бароко» (зокрема, осмислення і «привласнення», адаптація до національного ґрунту ключових новітніх європейських концепцій та понять). Поняття «народне» та «національне» (уживалося частіше конкретно «українське») існують як окремі категорії, які у мистецтвознавстві того періоду тісно конотовані з поняттям дескрипції (опису), яке ми виокремлюємо за ключове. Поняття «дескрипція» є домінуючим для того корпусу мистецтвознавчих праць, які присвячені розгляду народного та національного (українського) мистецтва: для емпірично-описового мистецтвознавства (знавецтво, музейництво, опис приватних колекцій, етнографічні розвідки тощо), для описово-історичного мистецтвознавства (переважно академічні розвідки), і назагал для праць українських мистецтвознавців дескриптивність є головною методологічною ознакою доби.

**Висновки.** Доба характеризується зміною у засновах суджень про мистецтво, що відобразилось у зміні мистецтвознавчої методології, яка тісно пов'язана зі зміною значення понять в українському контексті. У працях українських мистецтвознавців дескриптивність стає головною методологічною ознакою доби. Домінують у цю епоху поняття, підпорядковані пошукам «граматики мистецтва». Ми виокремлюємо «граматику художніх форм» та «граматику художніх елементів» (або «візуальних форм» та «візуальних елементів»). Ця «граматична» сукупність понять (колір, лінія, площина, тон і т. д.) пов'язана з категорією форми як укладу елементів, а також в іншому аспекті — з категорією візуальності. Категорія візуальності розкривається через поняття, пов'язані з таким феноменом, як зір (зорове сприйняття, тип бачення, споглядання та ін.). Головною проблематикою у цьому аспекті стає система відношень: зір — площина — засоби впливу на зорове сприйняття і через сприйняття — на відчуття. У цю добу на перший план виходить не лише ціль пошуку (розв'язання мистецької проблеми) або результат пошуку (теоретичні трактати, мистецькі твори та виставки), але і сам процес пошуку, що знайшло відображення у відповідній групі понять (експериментування, майстерня-лабораторія, синтез мистецтв тощо).

## Література

1. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс, 1994. 528 с.
2. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 176 с.: іл.
3. Богомазов О. Первая выставка картин группы художников «Кольцо» // Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина XIX — початок XX ст. Хрестоматія / Академія мистецтв України, Рівненський ін-т слов'янознавства Київського слов'янського ун-ту. Київ: Кадри, 2001. С. 309–311.
4. Бойчук М. Візантинізм // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ: РВА «Тріумф», 2005. С. 97–98.
5. Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук. Київ: Вид-во Жупанського, 2016. 376 с.
6. Борисов В., Голота П., Єрмілов В., Коляда Г., Левада О., Тасін С., Троянкер Р., Поліщук В., Чернов Л., Ярина В. Прокламація авангарду // Бюлетень авангарду. Харків, 1928. С. 1–6.
7. Вельфлін Г. Основные понятия истории искусств. Москва; Ленинград: Академия, 1930. 344 с.: ил.
8. Голубець О. Проблеми термінології: Рудименти минулого // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2008. Вип. 4–5. С. 64–71.
9. Горбачев Д. Пророчий рукопис // Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. С. 3–4.
10. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009. 447 с.
11. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 240 с.
12. Кашуба-Вольвач О. Давид Бурлюк: Фактура живопису // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ, 2012. Вип. 4. С. 96–100.
13. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Черный квадрат. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 14–41.
14. Малевич К. Перелом // Малевич К. Черный квадрат. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 89–93.
15. Павлуцкий Г. Новое направление в живописи. Кубизм и нео-футуризм // Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина XIX — початок XX ст. Хрестоматія / Академія мистецтв України, Рівненський ін-т слов'янознавства Київського слов'янського ун-ту. Київ: Кадри, 2001. С. 304–307.
16. Пальмов В. Проблема кольору в станковій картині // Нова генерація. 1929. № 7. С. 42–48.
17. Пальмов В. Про мої роботи // Нова генерація. 1929. № 8. С. 27–29.
18. Пальмов В. Короткий автожиттєпис // Нова генерація. 1929. № 9. С. 61.
19. Пучков А. Мистецтвознавець Григорій Павлуцький, перший український. Нью-Йорк: Алмаз, 2018. 144 с.: іл.
20. Семенко М. Поєзомалярство // Семафор у майбутнє. 1922. № 1. С. 31–36.
21. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
22. Удріс І. М. Українське мистецтвознавство кінця XIX — початку XX століття у контексті тогочасної європейської науки про мистецтво: ідеї, теорії, методи // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 33. С. 110–116.

## References

1. Bazen Zh. Istoriya istorii iskusstva ot Vazari do nashih dney. Moskva: Progress, 1994. 528 s.
2. Bohomazov O. Zhyvopys ta elementy. Kyiv: Zadumlyvyi straus, 1996. 176 s.: il.
3. Bohomazov O. Pervaia vystavka kartyn hruppy khudozhnykov «Koltso» // Savytska L. Khudozhnia krytyka v Ukraini. Druha polovyna XIX — pochatok XX st. Khrestomatiia / Akademiia mystetstv Ukrainy, Rivnenskyi in-t slovianoznavstva Kyivskoho slovianskoho un-tu. Kyiv: Kadry, 2001. S. 309–311.
4. Boichuk M. Vizantinizm // Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsy. Kyiv: RVA «Triumpf», 2005. S. 97–98.
5. Bod R. Zabuti nauky. Istoriia humanitarnykh nauk. Kyiv: Vyd-vo Zhupanskoho, 2016. 376 s.
6. Borysov V., Holota P., Yermilov V., Koliada H., Levada O., Tasin S., Troianker R., Polishchuk V., Chernov L., Yaryna V. Proklamatsiia avanhardu // Biuleten avanhardu. Kharkiv, 1928. S. 1–6.
7. Velflin G. Osnovnyie ponyatiya istorii iskusstv. Moskva; Leningrad: Akademiya, 1930. 344 s.: il.
8. Holubets O. Problemy terminolohii: Rudymenty mynuloho // MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia. 2008. Vyp. 4–5. S. 64–71.
9. Horbachev D. Prorochyi rukopys // Bohomazov O. Zhyvopys ta elementy. Kyiv: Zadumlyvyi straus, 1996. С. 3–4.
10. Hundorova T. ProIavleniia Slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu. Kyiv: Krytyka, 2009. 447 s.
11. Kandinskiy V. V. Tochka i liniya na ploskosti. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2006. 240 s.
12. Kashuba-Volvach O. Davyd Burluk: Faktura zhyvopysu // Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvosnavchoi nauky. Kyiv, 2012. Vyp. 4. S. 96–100.
13. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu // Malevich K. Chernyy kvadrat. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2019. S. 14–41.
14. Malevich K. Perelom // Malevich K. Chernyy kvadrat. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2019. S. 89–93.
15. Pavlutskiy H. Novoe napravlenye v zhyvopysy. Kubyzm y neo-futurizm // Savytska L. Khudozhnia krytyka v Ukraini. Druha polovyna XIX — pochatok XX st. Khrestomatiia / Akademiia mystetstv Ukrainy, Rivnenskyi in-t slovianoznavstva Kyivskoho slovianskoho un-tu. Kyiv: Kadry, 2001. S. 304–307.
16. Palmov V. Problema koloru v stankovii kartyni // Nova heneratsiia. 1929. # 7. S. 42–48.
17. Palmov V. Pro moi roboty // Nova heneratsiia. 1929. # 8. S. 27–29.
18. Palmov V. Korotkyi avtozhyttypys // Nova heneratsiia. 1929. # 9. S. 61.
19. Puchkov A. Mystetstvosnavets Hryhorii Pavlutskiy, pershyi ukrainskyi. Niu-York: Almaz, 2018. 144 s.: il.
20. Semenکو M. PoEZomaliarstvo // Semafor u maibutnie. 1922. # 1. S. 31–36.
21. Tatarkevych V. Istoriia shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estet. perezhyvannia. Kyiv: Yunivers, 2001. 368 s.
22. Udris I. M. Ukrainske mystetstvosnavstvo kintsia KhIKh — pochatku KhKh stolittia u konteksti tohochasnoi yevropeiskoi nauky pro mystetstvo: idey, teorii, metody // Mystetstvosnavchi zapysky. 2018. Vyp. 33. S. 110–116.

23. Удріс І. Університетська наука Лівобережної України у контексті становлення національного мистецтвознавства у кінці XIX — початку XX століття // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн: Наук.-мист. студії / КДІПДМ ім. М. Бойчука. Київ; Чернівці: Родовід, 2010. № 2–3. С. 68–74.
24. Ушкалов Л. Таке солодке слово «бароко». URL: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5635> (дата звернення: 03.05.2020).
25. Философский словарь / под ред. М. М. Розенталя. Москва: Политиздат, 1972. 496 с.
26. Холостенко Є. Микола Рокицький. Харків: Рух, 1933. 50 с.: іл.
27. Чоп Т. Поняття нового в естетичі футуризму // Збірник тез доповідей XVII наукової конференції ТНТУ ім. І. Пулюя, 20–21 листопада 2013 р. Тернопіль: ТНТУ, 2013. Том III: Гуманітарні, соціальні та економічні науки. С. 91.
28. Яворська Г. М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс (методологічний, соціолінгвістичний, етнокультурний аспекти): Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.02.15 / Ін-т укр. мови НАН України. Київ, 2000. 36 с.
23. Udris I. Universytetska nauka Livoberezhnoi Ukrainy u konteksti stanovlennia natsionalnoho mystetstvosnavstva u kintsi KhIKh — pochatku KhKh stolittia // Ckryzhali. Dekoratyvne mystetstvo i dyzain: Nauk.-myst. studii / KDIPDM im. M. Boichuka. Kyiv; Chernivtsi: Rodovid, 2010. # 2–3. S. 68–74.
24. Ushkalov L. Take solodke slovo «baroko». URL: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5635> (data zvernennia: 03.05.2020).
25. Filosofskiy slovar / pod red. M. M. Rozentalya. Moskva: Politizdat, 1972. 496 s.
26. Kholostenko Ye. Mykola Rokyt'skyi. Kharkiv: Rukh, 1933. 50 s.: il.
27. Chop T. Poniattia novoho v estetytsi futuryzmu // Zbirnyk tez dopovidei KhVII naukovi konferentsii TNTU im. I. Puliuia, 20–21 lystopada 2013 r. Ternopil: TNTU, 2013. Tom III: Humanitarni, sotsialni ta ekonomichni nauky. S. 91.
28. Yavorska H. M. Preskryptyvna linhvistyka yak dyskurs (metodolohichni, sotsiolinhvistychnyi, etnokulturnyi aspekty): Avtoref. dys... d-ra filol. nauk: 10.02.15 / In-t ukr. movy NAN Ukrainy. Kyiv, 2000. 36 s.

#### Mandra N.

##### The Historical Dynamics of Art Criticism Concepts of the Late 19<sup>th</sup> through the Early 20<sup>th</sup> Century in Ukraine

**Abstract.** Art criticism concepts dominating in the indicated era were established, examined from the point of view of their significance for the formulation and solution of the main artistic problems of this historical period. The totality of concepts subordinated to the search for “grammar of art”, their relationship with the category of form as an organization of elements, as well as categories of visual and descriptive are defined. The connection between a change in the art criticism methodology and a change in the meaning of concepts in the Ukrainian context was traced.

**Keywords:** terminology, art history, visual studies, baroque, experiment, art criticism categories, avant-garde, descriptive approach.

#### Мандра Н. Б.

##### Историческая динамика искусствоведческих понятий конца XIX — начала XX века в Украине

**Аннотация.** Установлены доминирующие в указанную эпоху искусствоведческие понятия, рассмотренные с точки зрения их значения для постановки и решения главных художественных проблем этого исторического периода. Определена совокупность понятий, подчиненных поискам «грамматики искусства», их связь с категорией формы как организации элементов, а также с категориями визуальности и дескриптивности. Прослежена связь между изменением искусствоведческой методологии и изменением значения понятий в украинском контексте.

**Ключевые слова:** терминология, искусствоведение, искусствоведческие понятия, дескриптивность, визуальность, барокко, авангард, эксперимент.