

*Источники и литература*

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с. – (Философия искусства).
2. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер // Язык. – М. ; СПб. : Унив. кн., 2001. – Т. 1. – 271 с.
3. Пятигорский А. М. Мышление и наблюдение Четыре лекции по обсервационной философии / А. М. Пятигорский // Рижский философский симпозиум. – Rītups : Liepnieks & amp, 2002.
4. Пятигорский А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – М. : Яз. рус. культуры 1996. – 280 с.
5. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Жан-Поль Сартр ; пер. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2000. – 639 с.
6. Спиноза Б. Этика / Спиноза Б. – Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2001. – 336 с.
7. Фуко М. СЛОВА И ВЕЩИ. Археология гуманитарных наук / М. Фуко ; пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой ; вступ. ст. Н. С. Автономовой. – СПб. : А-сэд, 1994 ; М. : Прогресс, 1977.
8. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
9. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление : пер. с нем. / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2 / под ред. А. Чанышева. – М. : ТЕРРА – Книж. клуб ; Республика, 2001. – 560 с.

**Донець Іван. Особливості феномену музики як об'єкта мислення.** У статті коротко проаналізовано феномен музики як особливої сфери вражень. Філософсько-метафізичний момент сприйняття музики як мислення знайшов цікаву інтерпретацію, яка виходить на визначення музики як такої, що виводить за межі апіорних форм досвіду. Звідси новий термін – деапіор. Коротке обґрунтування метафізичних аспектів філософії музики у дослідженні доповнюється емотико-суб'єктивними недо-оповідями. Спроби з'ясувати знання себе, або знання про «Я», стародавні як світ. Буття та життя небесних тіл візуально відповідають чутному ритму та гармонії універсуму (Шеллінг). Музика, таким чином, найкраще віртуалізує об'єктивну складову частину нашого суб'єктивного полюса мислення. Модулюючи три модуси часу, музика переходить у розряд об'єкта з його (на боці суб'єкта) аналогіями досвіду. Мислення і «Я» виявилися взаємозалежною складовою частиною сфери знання.

**Ключові слова:** «Я», музика, мислення, деапіор.

**Donets Ivan. Features of the Phenomenon of Music as an Object of Thought.** The article made a brief analysis of the phenomenon of music as a special sphere of experience. Philosophical-metaphysical moment of perception of music as thinking, found an interesting interpretation, which goes to the definition of music as beyond the limits of a priori forms of experience. Hence the new term – deaprior. A short study of metaphysical aspects of the philosophy of music in this study supplemented by subjective emotional under-tales. Thinking and “I” were interdependent composite spheres of knowledge. Attempts to clarify the co-self-knowledge, or knowledge of the “I”, ancient as the world. Genesis and the life of the heavenly bodies visibly correspond audible rhythm and harmony of the universe (Schelling). Music, therefore, could not be better virtualizes the objective component of our subjective pole. Modulating the three modes of time, the music goes into the category of the object with his (on the subject) analogue experience.

**Key words:** “I”, the music, thinking, deaprior.

Статья поступила в редколлегию  
24.11.2014 г.

УДК 7.073,79,77.01,791.4

**Наталія Кисла**

**Видовище у фото- та кіномистецтві**

У статті здійснено аналіз видовища, презентованого впливовими в культурі ХХ ст. видами мистецтва – фото- й кінематографом – на засадах образності. Образ інтерпретується в контексті композиційної моделі бачення мистецького твору. Проаналізовано генезу композиції, що представлена як реальність твору мистецтва й культури. Це дало змогу розглянути фото та кіно як композиційний феномен культури.

**Ключові слова:** культура, видовище, фото, кіно, композиція, образ.

© Кисла Н., 2014

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Своєю появою фото- й кіномистецтво завдячують розвиткові науки та техніки, – звідси й класифікація їх як технічних видів мистецтв. Вони з'явилися у час, коли під впливом низки відкриттів у природничих науках відбувалося формування нової наукової картини світу. Зокрема, з'явилася теорія А. Ейнштейна, за якою звичний і зрозумілий світ зникав, утративши значну частину своїх атрибутів. Натомість поставав парадоксальний світ: чотиривимірний континуум, простір-час, характеристики якого залежать від руху й маси. Нова парадигма суттєво вплинула на світогляд епохи, її культуру, наклала відбиток на теорію та практику мистецтва.

Культура – це «світ буття людини» (Е. Кассіпер), і культура сьогодення стала глобальним брендингом («відбитком», «слідом», – за Жаком Дерріда); ми маємо лише дотик до цього сліду й не завжди розуміємо, що він несе в собі більше, ніж саме викарбування чи друк, – матерію, яка залишається на носіях видава, але не є самою реальністю. Тобто, щоб якимось увійти в цей простір тотального екранування – тотального бачення екрану планети в сьогоднішніх мас-медіа, універсальних носіях оптичного бачення світу, ми мусимо почати з генеалогії новітнього видовища, із фото. Завдяки реконструкції фото як певного метафізичного витоку та «місця зустрічі фізичної реальності з творчим задумом людини» [2, с. 131], спробуємо реконструювати симбіоз екранних видів мистецтв як певне видовище.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Проблемі визначення видовищності у фото та кіно приділяли увагу Р. Арнгайм, В. Беньямін, Р. Барт, Ю. Лотман, Ж.-Л. Нансі, З. Кракауер й ін. Віддаючи належне інтелектуальним здобуткам дослідників, маємо визнати, що реалії видовища у фото та кіно як візуального феномену культури ХХ ст. ще не достатньо вивчені й потребують подальших міждисциплінарних досліджень.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Потреба «зупинити мить» з'явилася у людства задовго до доктора Фаустуса, який вербалізував означену потребу як пристрасне бажання. Співпраця науки й техніки та їх синергія привели до появи фотографії. Ця подія сталася майже 200 років тому і відразу ж викликала дискусію: це мистецтво чи технічний винахід. Перші фото нагадували люстра давніх єгипетських часів з олова, на яких були темні, бліді відображення об'єктів. Вони були настільки непорушними й статичними, що будь-яка реальність – обличчя чи постать людини, міський пейзаж, інтер'єр тощо – виглядала як натюрморт («мертва природа» – із французької). Тобто щойно народжений технічний вид мистецтва («дзеркало» світу, його екран) був натюрмортом від початку. Симбіоз екранних мистецтв має глибинним метафізичним поштовхом саме натюрморт як реальність – непорушну й вічну. З огляду на те, що фото є особливою формою відображення об'єкта, воно не може не охоплювати звичайні визначення образу природи.

Перші фотографи були живописцями; крім того, на генезу фото та його жанрово-стилістичну визначеність впливав театр. Фото асимілювало в собі живописні, театральні, а згодом – і кінематографічні образи. Проте фото залишилося самим собою й, зберігаючи рефлексивне поле, – тим дзеркалом, де домінує факт, у якому зосереджена сутність феномену фото; та справедливим буде й контрарне твердження: факт стане саме таким, яким його людина хоче побачити. Ракурси О. Родченка, живописні алозії М. Наппельбаума та сучасні фотосесії – це різні світи, де фото стає трансформером буття, тим матеріалом, що дає змогу унаочнити приховані сторони буття й побачити світ несподівано, зненацька, а ще – ізсередини, ззовні, із якоїсь точки у Всесвіті.

Фото за своїм характером є об'єктивною суб'єктивністю, тому екран не можна редукувати до феноменологічних ознак конституювання реальності видава, як то робить Ролан Барт [3]. Це – складна реальність, де свідомість не може бути деміургом і не може перебувати поза культурним фундаментальним маркером реальності як такої. У фото реалізувалася потреба зупинити час, але то вже не астрономічний (фізичний) час, а соціалізований та антропологізований час культури. У старих фото ми бачимо застиглу часовість культури, здатну викликати певну ностальгію. Тут легко сплутати фото із живописом, з іншими культурними артефактами, проте феноменологічна техніка розшарування образу дає змогу відчутти його особливість, і образ живе в межах актуальності видава, він сам проектує цю актуальність на інші артефакти культури та види мистецтва.

Важливо зазначити наявність особливого виміру фото – фотокомпозицію. Композиція – це більше ніж перелік професійного інструментарію. Сферою її впливу не є освітлення чи комбінування й

монтаж. Композиція – це акт утворення цілісності. Першим, хто почав вживати слово *compositio*, був римський будівничий і теоретик архітектури Вітрувій (I ст. до н. е.). Він трактував композицію як штучне поєднання елементів, на відміну від їх органічного єднання – *conlocatio*. Це – два протилежні принципи формотворення та способи формування цілісності. *Conlocatio* є поступовим зростанням, переходом з однієї фази життєвого циклу до іншої, згодом – занепад і смерть. *Compositio* ж – структурування на основі певних принципів, передусім пропорційності. Варто зазначити, що завдогдо до появи терміна, композиція вже відіграла важливу роль у формуванні феномену мистецтва, оскільки відбір елементів митцем, характер і спосіб їх поєднання в певну цілісність були вагомим етапом створення «другої реальності», репрезентованої у творі мистецтва й у мистецтві як способі духовно-практичного освоєння світу. А ще композиція забезпечує та символізує ту чи іншу цілісність у мистецтві, у цьому разі – фото. Тональність образу значною мірою детермінована композицією: одна й та сама постать у квітучому садку чи серед руїн і згарища нестиме різні смисли й емоційне забарвлення; дитяча іграшка в інтер'єрі чи на полиці кілька томів Ж. Дельоза, М. Мамардашвілі або Д. Донцової скажуть реципієнту чимало про мешканців.

Поняття *compositio* має ще дві допоміжні категоріальні структури: *dispositio* і *transpositio*. Префікс *-com* позначає єднання, *dis* – протиставлення, *trans* – перехід з однієї позиції на іншу. *Compositio* не може здійснитися як єднання позицій без їх протиставлення та переходу (трансценденції) за межу позиціонування. Будь-які поєднання елементів цілого (твору мистецтва, промови, ландшафту) залежать від виділення позицій, точок зору – у кінематографі це спостерігається якнайнаочніше, – від переходу з однієї точки на іншу. Це блискуче демонструють напливи камери, монтаж кадрів. У фото вся ця динаміка існує імпліцитно як уключення кадру фото до низки йому подібних кадрів, а також сам масштаб, точка зору зйомки. Фото не існує поза культурним контекстом, крім того, воно включається до інтертексту й гіпертексту, тому його обриси набувають певної відносності.

Так, до фото легко віднаходиться низка подібних фото з тієї самої або з іншої культури. Наприклад, поєднання фото традиційної української дерев'яної архітектури та японської каліграфії. У фото кінця XIX – початку XX ст. точкою відліку стає неглибока сцена – асамбляж – театралізоване фото, яке має свої композиційні принципи мізансценування реальності. У фото тоталітарних культур, де теж були поширені театральні портали, рамки, часто виготовляли колективні фото зі шторами чи завісами з портретами Леніна, Сталіна, Маркса та ін., які мали підкреслити монументалізм епохи.

Транспозиції як переходу з однієї позиції на іншу можна досягти легко, лише натисненням затвора фотокамери чи зміною відстані в об'єктиві, проте здійснити транспозицію вкрай важко. Фотохудожники порівнюють свою роботу з видобутком золота (якісний кадр) із золотоносної руди. «Знімати кіножиття з одного дубля, звичайно, дешевше, але ризиковано» [4, с. 17]. Предметно означеною може бути процесуальність, вплив кадрів у кіно, серія фотознімків. Може відбуватися «несанкціоноване» входження у фрагмент об'єкта, коли елементи макро- й мікрорівнів поєднуються. І тут фактурні, кольорові, текстурні та ін. реалії фото починають відігравати важливу роль.

Композиція застосовується в художньому фото, побутовому, технічному фото, у фотодокументі, тобто вона існує на правах метахудожньої або метакультурної реальності. Це призводить до підміни реальності, до її симуляції. Виникає надсвіт підсвідомого або світ, сповнений галюцинацій, усіх можливих і неможливих світів. Ландшафти перетворюються на гіперірреальні простори, а реальні простори місячного світла стають земними артефактами. Отже, світ фото – це світ гіперінсталяцій, гіпермодуляцій, де межі фотомистецтва стають невизначеними.

Фото, як і кіно, починається з ритму, із динаміки, яку передає фотозображення. Якщо зображення раніше потребувало ретельного вміння відобразити натуру, то нині цей процес стає доступним і фотоаматорам. Фото відкриває іншу реальність, свідчить, що це не просто документація думки, почуття, а й внутрішнього світу. Фото відкриває ті психологічні глибини, у які не міг зазирнути ні живопис, ні жоден інший вид мистецтва, бо тут безпосередньо існує фотооко, яке дивиться в очі людини.

Наступний крок розвитку фотообразу можна порівняти з комбінаторним мисленням або групуванням в архаїчних культурах. Коли у фото з'являються різні жанри: живописні, театральні, документальні, репортажні тощо, – виникає потреба в тому, щоб їх групувати. Каскад поетики групу-

вання припадає на 20-ті роки ХХ ст. Він мав багато спільного з народженням кінематографа, що відбулося кількома десятиліттями раніше. І тут виникала проблема групування кадрів у кінострічку, проблема монтажу, який актуалізує проблему групування. Так фотомонтаж стає наскрізною мовою поліграфії (фотомонтаж Василя Єрмілова, Ель Лисицького). Він виступає мовою наскрізного тотального єднання світів і конституювання нової реальності, спроможної іноді підмінити чи витіснити власне реальність.

Далі еволюція фотообразу була пов'язана з рухом: рух спортсменів і впорядкованих дій на виробництві, рух як ракурс у О. Родченка, роботам якого притаманна надзвичайна поетика ракурсу. Це – найвищі здобутки фотомистецтва тієї доби. Нова динаміка техносвіту дала змогу зафіксувати у 20-ті роки раніше не бачені форми руху: краплі, що падає, змінюючись у повітрі, полум'я тощо. Рух стає іманентним фотозображенню, внутрішнім фоторухом. Так, рух камери у фото вписується в кінематичний світ кіно й водночас стає рухом внутрішнім, іманентним, коли від одного кадру до іншого відбувається не просто перегрупування елементів, а перегрупування ракурсів. «У кінематографії, попри живий синтез його елементів, панує зображувальна мова фотографії» [5]. Ця особливість визначатиме конституювання кіномистецтва та його художнього образу.

Простір освоюється фотомистецтвом досить складно, хоча композиція, значною мірою, являла собою освоєння не лише руху й часу, а й простору. Це був переважно камерний простір, – простір великих відстаней ще не набув актуальності, оскільки оптика була не настільки потужною. Так само і простір малих вимірів, макрозйомка, увійде до фотомистецтва згодом, оскільки об'єкти не були ще настільки всеосяжними, щоб описати фактуру з близької відстані. Коли техногенез доходив до того, що виникають аерофотозйомка та мікрозйомка, то вони урівнюються у своїх правах. Саме тоді простір стає одним із поетичних чинників фото.

Розуміння простору як субстанційної реальності (це – первинна реальність кіно й фото, порожнеча, у яку вписуються «щось») змінюється його розумінням як презентацією руху. Ю. Лотман зазначає: психологи доводять, що «перехід від нерухомої фотографії до рухомого фільму сприймається як внесення об'ємності в зображення» [5]. Це вже зовсім інша реальність. Якщо в кіно простір можна легко інтерпретувати (за А. Ейнштейном), то у фото ейнштейнівська модель є суто імпліцитною – проекцією кінопростору на фото. Розширили можливості фотомистецтва зйомки незнаних ландшафтів: місячного чи інших планет, нових галактик, сфотографованих у глибинах Всесвіту американським фотозондом. Змінюється простір у фотовимірі, змінюється саме фото, як і уявлення про світ у цілому. «Світло створює простір» [1] у живописі й театрі, і попри те, що художні засоби екранних видів мистецтва значно ширші, кіно й фотографія не нехтують і світлом для розв'язання своїх завдань.

Значний період знадобився для категоріального осмислення часу у фоточасі, що набуває певної завершеності на межі ХХ–ХХІ ст. як радикальний плюралізм, усебічність бачення, як мистецька багатовекторність фізичної «стріли часу». І це призводить до того, що фото презентує семантику можливих і неможливих світів, актуалізує й реактуалізує можливий і неможливий час, можливе та неможливе життя, можливу й неможливу смерть. А все разом приводить до нових зображень, де фото, занурюючись у мікро- та мегаструктури світу, інвертує їх, проектує на макроструктури. Перед нами вже інший вимір фото, інше бачення світу.

Тривалий час кіно живилось уявленнями глядачів про справжність, невигаданість кінооповіді, що викликало додатковий інтерес до кінематографа. Його можна порівняти з тим, «який викликають у глядачів вуличні катастрофи, нещасні випадки, тобто, сюжети, що породжені самим життям, порушення стійких закономірностей у самому житті, а не в його художньому образі» [5]. Ю. Лотман проводить паралель зі Стародавнім Римом, роблячи припущення, що ці ж спонуки підживлювали квазіестетичні та квазіспортивні емоції відвідувачів римських цирків: «ниці видовищність, що живиться знанням глядача, що кров, яку він бачить – справжня, і катастрофи – справжні» [5]. Небезпека тут полягає в психологічних аспектах: людина до всього звикає, а тому через деякий час їй, як наркозалежному, знадобиться вже більша кількість *реальних* страждань і *реальної* крові на екрані. Саме достотність та документальність газетного репортажу викликали в позаминулому столітті його нечуване піднесення й довіру до нього та доволі швидко – таке ж стрімке розчарування. «Ера репортажу» змінилася «ерою фото», яка згодом доповнилася кінематографом; вони стали суспільними арбітрами, суддями й свідками епохи, а незабаром до них долучилося телебачення.

Склалася ситуація, що позначена амбівалентністю. Людство одержало нові можливості для реалізації освітніх і культурних проєктів, науково-технічної співпраці тощо. Водночас розширилися можливості для «знелюднення» (В. Стус) людини, її знеособлення, для маніпулювання свідомістю мільйонів людей. Без впливу технічних видів мистецтва був би неможливий феномен А. Гітлера чи Й. Сталіна, яких дійсно обожнювали їхні народи. Одування від гітлеризму настало доволі швидко через військову поразку, яка здетонувала економічною, політичною й ідеологічною поразками; натомість ортодоксальний і модифікований сталінізм лишається реальністю життя на пострадянському просторі – і під впливом сучасного кінематографа народжується новітня сталінівська міфологія.

Історія, як відомо, повторюється двічі. Фарсом її стало обрання на найвищу державну посаду України малоосвіченої людини з кримінальним минулим, що виходить за рамки політологічних істин: люди обирають подібних до себе, і рідко – кращих чи гірших за себе. Ми ж маємо приклад обрання значно гіршого за більшість «електорату». Ю. Ілленко саркастично зазначив: «До узурпації влади допущено пахана» [4, с. 140]. Без екранів як атрибутів помешкань, навчальних аудиторій, вулиць, міст, власне, як атрибутів сучасного способу життя, колективне божевілля не могло би бути настільки масштабним. «Люди в Україні христосувалися. Панове Х., Y. та Z. іудувалися» [6, с. 64], а коли пані та панове, які «іудувалися», мають певний хист і доступ до глядацької/читацької аудиторії, то результат їхньої діяльності буде передбачуваним, зважаючи на те, що Неправда, дбаючи про свій зовнішній вигляд, багатьма сприймається правдивішою за Правду [4, с. 16].

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Видовище в наш час можна визначити як образ технопопуляцій культури. І воно є правдоподібнішим, ніж об'єктивна реальність, тоді як уся актуальність і весь фактаж екрана стверджують, що це натуральне відтворення того, що бачить людина. Іманентний поліморфізм екранного світу створює підґрунтя для неадекватних інтерпретацій кіно- чи фотообразу, що істотно посилюється масовістю екранування життя – включно з найінтимнішими подіями – через аматорську фото- й відеозйомку, із наступним оприлюдненням у соцмережах. Маркери між дійсністю та її кіно(фото)образом розмиваються, як у фільмі А. Вайди «Все на продаж».

Світ є таким, який він є, або яким ми його робимо. Лише частина змін, що відбулися за останні півтора століття, – закономірний наслідок культурно-історичних процесів, решта ж – наслідки свідомого чи неусвідомлюваного втручання в природний перебіг подій. Звернувшись до сучасного фото, здебільшого «стандартного виробництва, а не індивідуальної творчості», Р. Арнгайм відзначав, що воно справляє «гнітюче враження» [2, с. 119]. Це можна вважати найкоротшою рецензією на сучасні технічні види мистецтв. Справа не лише у відповідальності митців. Існує стійкий суспільний попит на жахливе, низьке й потворне, який у дорослої аудиторії перевищує попит на високе та прекрасне. «Чи зможе забрати нас вода, що все змиває на своєму шляху, залежить більше від тих, хто пливе, ніж від сили води» [2, с. 152]. Усвідомлюючи небезпеку ситуації, людство ще не визначилося із власним вибором у цій дилемі. Усе ж ми маємо достатньо сил і засобів, щоб використати синергію катарсичного впливу екрана задля самозбереження.

#### *Джерела та література*

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [Электронный ресурс] / Р. Арнхейм. – Режим доступа : romanbook.ru/book/7690821
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства : пер. с англ. / Р. Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
3. Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт ; пер. с фр. М. Рыклина. – М. : Ad Marginem, 1997. – 223 с.
4. Ілленко Ю. Крилиця для спраглих: афоризми та сентенції / Ю. Ілленко. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 160 с.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. – Таллин : Эасти Раамат, 1973. – Режим доступа : philologos.narod.ru>lotman/kino/Lotman
6. Фішбейн М. Афоризми / М. Фішбейн. – К. : Факт, 2003. – 128 с.

**Кислая Наталья. Зрелище в фото- и киноискусстве.** В статье осуществлён анализ зрелища, представленного влиятельными в культуре XX в. видами искусства – фото и кинематографом – на основе образности. Образ интерпретируется в контексте композиционной модели видения художественного произведения. Проанализирован генезис композиции, рассматриваемой как реальность произведений искусства и культуры. Это дало возможность рассмотреть фото и кино как композиционный феномен культуры. Обращается внимание на

такое угрожающее началам человеческой духовности явление, как тотальное экранирование. Это, как в фильме А. Вайды «Всё на продажу», может размыть маркеры между действительностью и изображением.

**Ключевые слова:** культура, зрелище, фото, кино, композиция, образ.

**Kysla Nataliya. A Spectacle is in a Photo and Cinematographic Art.** Analysis of spectacle presented by art forms, influential in culture of the XX century, – a photo and a cinema – on the basis of imagery was implemented in the article. The image is interpreted in the context of composite model of vision of a work of art. Genesis of the composition considered as reality of works of art and culture is analysed. It gave the chance to consider a photo and cinema as a composite phenomenon of culture. The author pays attention to such phenomenon as total shielding menacing to the beginnings of human spirituality. It as in A. Wajda's movie "All for sale", can wash away markers between reality and the image.

**Key words:** culture, sight, photo, cinema, composition, image.

Стаття надійшла до редколегії  
26.11.2014 р.

УДК 111.852:75.037(477)

**Наталія Столярчук**

### **Український кубофутуризм: екстерівський варіант**

У статті проаналізовано філософсько-естетичні, художньо-стильові та національні особливості українського авангардного мистецтва, а в його контексті визначено самобутність вітчизняного кубофутуризму як унікального напрямку європейського авангарду. Основу дослідження становить творчість О. Екстер – засновниці українського кубофутуризму.

**Ключові слова:** авангардизм, кубофутуризм, новаторство, традиції, колорит, конструктивізм, сценографія.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Авангард, авангардизм (фр. *avant-garde* – передовий загін) – умовний термін для означення загальних новаторських, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл у художній культурі ХХ ст., для яких характерні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових, незвичних засобів вираження форми і змісту творів. Загалом авангардизм розуміється як найактивніша тенденція, граничний вираз більш широкого явища – модернізму. Становлення останнього пов'язується, у свою чергу, із раннім періодом авангардизму. Інакше кажучи, модернізм і авангард – багато в чому подібні, майже тотожні явища в мистецтві ХХ ст. Їхньою спільною суттєвою рисою є опозиція класичному мистецтву, принципове використання «сучасних», «передових» методів і прийомів творчості. Проте, якщо авангард – це завжди модерне мистецтво, то модернізм не завжди буває авангардним. Навіть більше, деякі автори схильні бачити у модернізмі тільки поставангардний період розвитку мистецтва, котрий характеризується лише повторенням, репродукуванням вже винайдених авангардом художніх принципів та рішень [1, с. 91].

Авангард у мистецтві виступає як історико-конкретне, так і метаісторичне (трансісторичне) явище у розвитку художньої культури. Так, будь-яка художня епоха має свій власний авангард в особі тих митців, які були провісниками нових стилів, напрямів та шкіл. Так, у середині–кінці ХІХ ст. авангардом був імпресіонізм, який відкрив зовсім нові способи художнього бачення світу, виявив його життя у візуально-змінному часі. Якщо глянути ще глибше в минуле, то 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, «впадали» по осі часу в сучасність. З цього погляду авангардні твори завжди актуальні, вони співіснують у часі із будь-якими конкретно-історичними «хвилями» авангарду.

Проте авангард початку ХХ ст. все-таки суттєво відрізняється від усіх попередніх авангардних течій. Його специфічна особливість – яскраво виражена антиакадемічна, «антисалонна» спрямованість, котра досягається у певному розриві з традиційними, передусім реалістичними методами