

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.325-340>
УДК 7.038.15

Ольга Валер'янівна КАРПЕНКО,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: helga@caro.com.ua,
ORCID: 0000-0002-9160-7267

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ СВІТОГЛЯДНО- КОМПОЗИЦІЙНИХ ПОЛОЖЕНЬ ТЕОРЕТИЧНОГО ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Анотація. У статті зроблено спробу порівняльного аналізу головних теоретичних положень, які були висловлені українськими авангардистами у їхніх статтях, маніфестах, трактатах у зв'язку з пануючими на той час філософськими концепціями, які лягли в основу світоглядної картини мистців-новаторів. Той факт, що теорія мистецтва авангарду виникала одразу з появленням творчих експериментів як бажання самих художників розтлумачити світу і суспільству основні ідеї, зафіксовані в їхньому мистецтві, представляє неабиякий інтерес для вивчення філософсько-естетичних і композиційно-теоретичних основ художнього авангарду першої третини ХХ ст. як цілісного мистецького явища. При навіть короткому і досить поверхневому аналізі видно, що, незважаючи на всю стилістичну різноплановість творчості представників українського авангарду, існують певні точки зіткнення світоглядних концепцій, які знайшли свій прояв у теоретичному доробку мистців-новаторів. Спроба знайти ці точки перетину, а також їх узагальнити й систематизувати є завданням нашого дослідження.

Розглядаються теоретичні погляди у зв'язку з філософськими концепціями, які вплинули на світогляд мистців-новаторів. Зокрема, розглянуто вплив філософської концепції А. Бергсона про інтуїтивне, безсвідоме начало як на модернізм у цілому, так і на теоретичні праці О. Архипенка та О. Богомазова. Розглянуто категорії космічного динамізму та ролі метафізики у творчості, а також запропоновані К. Фідлером три етапи сприйняття дійсності у творчості – метод наслідування, метод перетворення і творення. Проводиться паралель із запропонованою К. Малевичем класифікацією, згідно з якою мистецтво ділиться на дві стадії – речову і безречову. Речова поділяється на натурообразову та стадію деформації натурних явищ. Тоді як безречова або безпредметна стадія теж ділиться на чисту форму виявлення мальовничого світовідчуття і супрематичну, де вже представлена система динамічних, статичних магнітних елементів. Аналізуються теоретичні висловлювання таких представників українського авангарду, як Олександр Архипенко, Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Казимир Малевич, а також представлені теоретичні погляди Василя Кандинського.

Ключові слова: український авангард, теорія композиції, живописні елементи, імпресіонізм, супрематизм, безпредметність, абстракціонізм.

Вступ. Той факт, що теорія мистецтва авангарду виникала одразу з появленням творчих експериментів як бажання самих художників розтлумачити світу і суспільству основні ідеї, зафіксовані в їхньому мистецтві, представляє неабиякий інтерес для вивчення філософсько-естетичних і композиційно-теоретичних основ художнього

авангарду першої третини ХХ ст. як цілісного мистецького явища.

Постановка проблеми. При навіть короткому і досить поверхневому аналізі видно, що незважаючи на всю стилістичну різноплановість творчості представників українського авангарду, існують певні точки зіткнення світоглядних концепцій, які знайшли свій прояв у теоретичному доробку мистців-новаторів. Спроба знайти ці точки перетину, а також їх узагальнити й систематизувати і є завданням нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Доктор мистецтвознавства Іванна Павельчук у своїй монографії, присвяченій абстрактному живопису в Україні [4] розглядає концептуальні передумови виникнення абстрактного мистецтва від авангарду до сьогодення. Іванна Павельчук підкреслює, що авангард спирався на філософські ідеї неокантіанства та праці таких філософів, як А. Бергсон, В. Воррінгер, В. Дільтей, Г. Ріккерт, К. Фідлер, які проголошували пріоритет суб'єктивного враження творчої особистості над реальним світом.

Доктор мистецтвознавства Людмила Соколюк у монографії, присвяченій творчості Михайла Бойчука та його школи, висвітлює життєвий і творчий шлях визначного українського митця художнього авангарду на тлі аналізу мистецьких і політичних подій першої третини ХХ ст. [6].

Близьким до нашого дослідження і, безумовно, таким, що заслуговує на увагу, є посібник Наталії Столярчук, який вийшов у світ 2015 р.оку і має назву «Український авангард ХХ ст.». [7], де авторка розкриває філософсько-світоглядні засади європейського художнього авангарду, простежує традиції національної культури в творчості українських авангардистів та внесок цих митців у розвиток естетичної теорії авангарду.

Мета статті – виявити спільні філософсько-світоглядні концепції, на основі яких формувалася теоретична та мистецька спадщина українських авангардистів, а також основні живописно-композиційні прийоми, найхарактерніші для їх творчості.

Виклад основного матеріалу. У свої теоретичних нотатках Олександр Архипенко обумовлює виникнення елементів як складових світотвору законами дії космічного динамізму. Людство, рослини тварини й мінерали підлягають дії цієї космічної енергії, що міститься у всіх клітинах із первісних часів і «становить одвічне життя мистецтва» [8, с. 7]. Українська дослідниця культури авангарду Наталія Столярчук зауважує, що модернізму були близькі філософські погляди А. Бергсона: «Модерністам імпонувала концепція “космічного динамізму” А. Бергсона, де життя розглядалось як метафізично-космічний процес, як життєвий порив, як потік творчого формування» [7, с. 37]. Авторка зазначає, що теоретичні праці А. Глеза та Ж. Метценже «Про кубізм», О. Архипенка «Теоретичні нотатки», а також О. Богомазова «Живопис та елементи» були створені на основі цієї концепції А. Бергсона. Філософська концепція про інтуїтивне, безсвідоме, ірраціональне начало стала дороговказом для майже усіх представників експресіонізму, кубізму, сюрреалізму, дадаїзму, футуризму, вважає Н. Столярчук [7, с. 33].

Усі елементи і живі істоти, на думку О. Архипенка, «мають свою частку творчих рис», що об'єднує їх з божественним порядком і духовним світом. Отже в них апіорі присутня «одвічна краса, досконалість та абсолютна істина». З філософської точки зору такий погляд Архипенка суголосний з ідеалістичними ідеями Платона. Ніби продовжуючи думки Платона, Олександр Архипенко

підкреслює, що ідеї не народжуються у чиємусь мозку, а «вічно існують у Всесвіті, в усі часи, на землі, у воді і повітрі, і одночасно належать всьому, що існує, існувало колись, або існуватиме у майбутньому...». Для того, щоб ідеї проявилися, потрібен точний творчий збіг «щоб досягнути їх і конкретизувати у належний час» [8, с. 8]. Такі категорії, як простір і час, мистець також трактує через ідеї, що утворилися у вищому інтелекті, але знайшли своє проявлення як духовну реальність завдяки матерії. Виявлення всесвітнього творчого розуму людина, як вважає Архипенко, засвоює за допомогою мистецтва і винаходів. Художник наголошував, що можливо навіть виникнення індивідуальної релігійної системи, де формою вияву духовного контакту людини з Всесвітом буде винахідництво і творчість. О. Архипенко писав: «Усі наші думки та емоції приходять до нас із Всесвіту і повертаються до нього» [8]. Процес безупинної творчої еволюції теоретик О. Архипенко пояснює дією Всесвітнього динамізму, який впливає і на планети, і на клітини людського організму. Ось чому, на думку художника, значний винахід або шедевр у мистецтві має таку потужну творчу енергію, яка наближається до швидкостей і потужності небесних творів. Сам художник наголошував на духовному характері своєї творчості та слідуванні дії вселенського динамізму, який і спонукає митця «досліджувати невідоме і знаходити шляхи його втілення у нових формах» [8, с. 8]. У світоглядній концепції Архипенка митець творить у взаємодії з цариною метафізики, втілюючи причини у реальних формах, тоді як науковці, на думку художника, підіймаються до царини метафізики у своїх пошуках та проявляють результати у формулах і матеріалах. Ця концепція Архипенка має схожі риси зі світоглядною системою В. Кандинського, в якій він представляв всю історію розвитку культури у вигляді

трикутника, що постійно рухається вперед і вгору. Верхня найвужча частина трикутника – це духовне життя. На вершині цього трикутника знаходиться художник, пророк. Лише йому дано бачити внутрішню сутність речей духовним зором. Але він один, і ніхто його не розуміє, а багато хто вважає його божевільним. Він самотній і нікому не зрозумілий. Та проходить час, і вже інші підхоплюють ці, здавалося б, божевільні ідеї, і все ширша частина трикутника вже переходить на інший, вищий рівень, охоплюючи все більшу частину послідовників. [2]

Увесь творчий процес О. Архипенко представляв як постійний рух, «спонтанне перегрупування творчих елементів, що створює нові аспекти». Як основний закон для життя і творчості художник бачив саме закон змін, який суперечить теорії статичності. Виступаючи проти стереотипності і пояснюючи стилістичне різноманіття власної творчості саме дією цього принципу руху. «<...> я бачу свою творчість як різні комбінації різноманітних імпульсів і реакцій, що породжують нові форми вираження» [8, с. 10]. Але творчий розум митця теж проходить еволюцію, рухаючись сходинка за сходинкою до внутрішнього ідеального світу – «власної уявної та абстрактної сфери» [8, с. 10].

О. Архипенко вичерпно пояснює природу творчого процесу: завдяки дії космічного динамізму митець видозмінює, перегруповує творчі імпульси, утворюючи таким чином «абстракцію матерії або конкретику абстрактних сил». Так глядач бачить не зовнішню реальність, а паралельну їй духовну реальність спостереженого твору. Олександр Богомазов у своєму трактаті «Живопис та елементи» висловлює схожу думку про створення митцем паралельної реальності для глядача. Так, він згадує досягнення імпресіонізму в цьому питанні, –

коли глядач спостерігає твір імпресіоністів, він бачить не копію зрозумілої йому реальної картини світу, «не точний протокольний запис, а певне перекладення» [1, с. 83], де живописні елементи картини перегруповуються у відповідності з відчуттями художника. І хоча імпресіоністи, на думку О. Богомазова, ще були скуті традиціями, але вони вже сильніше й яскравіше поєднували елементи мистецтва у «кількісній ритмічності». Однобарвний тон площини в імпресіоністичному перетворенні був представлений із окремих складових кольорів. У глядача, в свою чергу, при спостереженні імпресіоністичного твору відбувався процес складання кольорів у відповідності з власним відчуттям, тобто процес синтезу.

Казимир Малевич у своїх теоретичних нотатках розподіляє мистецтво на те, яке ставить за мету відображення дійсності такої, як вона є в природі, і мистецтво Нового реалізму, де не йдеться про реалізм відтворення видимих сторін предметного світу, а реалізму відчуття. Згадуючи творчість К. Моне, К. Малевич підкреслює, що художника не цікавила форма натурна, а цікавило вивчення природи світла і залежності від нього кольору. «Клод Моне, напр., розстановлював цілу низку полотен і занотовував на них кожную світлову відміну, але не міняючи кольору як естетичної плями. Сама форма його не цікавила, а якщо й цікавила, то постільки, поскільки вона була місцем світляного виявлення» [2, с. 135]. Також аналізуючи вже манеру пуантиліста Ж. Сера, К. Малевич пише, що художник розташовував крапки кольору таким чином, щоб викликати у глядача «вражіння світляних відчущань», тобто суто оптичні ефекти, а не естетичні переживання. Тоді як П. Гоген, як вважав К. Малевич, не опікувався ідеєю світло-фізичних відтворювань, а займався деформацією елементів і компонуванням їх згідно з

законами «естетичного відчуження». Таким чином, ми спостерігаємо дію закону внутрішньої необхідності переформування елементів реального світу за законами естетичного відчуття. В. Кандинський гармонізацію кольорів у відповідності з духовним змістом обумовлював дією принципу «внутрішньої необхідності» [2].

Олександр Богомазов у вступі до свого трактату «Живопис та елементи» писав про важливу роль у мистецтві саме перекладення естетичного хвилювання за допомогою елементів, визначених для кожного конкретного виду мистецтва: «Без цього перекладення, без цього поглибленого розуміння, яке тут переходить в те, що ми зовемо творчістю, нема ніякого сенсу в мистецтві. Тому всіляке літературне тлумачення предмета, що підмінює його живописні елементи, недопустиме у мистецтві Живопису» [1, с. 12]

Михайло Бойчук, виступаючи проти академічних доктрин стосовно прямого наслідування природних форм реального світу, висловлювався за певне мистецьке перекладення натурних образів і надавав великого значення ролі лінії на площині. Дослідниця творчості художника Людмила Соколюк у своїй монографії «М. Бойчук та його школа» наводить думки мистця, який риторично запитував: «А чи взагалі можна називати штукою навіть артистично виконану копію природи або життя?» [6, с. 28]. На думку М. Бойчука, яку він висловив у листі до свого покровителя митрополита А. Шептицького 1910 р., недостатньо лише спостерігати явища у природі, їх потрібно об'єднати у певну синтетичну форму, яка базуватиметься на «спостереженнях поколінь і традиційному спадку». Аналізуючи твори давніх культур, італійське мистецтво XIII ст., та модерністичні експерименти, М. Бойчук виокремлює головні формальні засоби, які об'єднують мистецтво різних часів і стилів – це

спільність «у розложенню і розумінню ліній, площин і красок» [6, с. 28]. Характеризуючи філософсько-естетичне підґрунтя символізму, з яким Бойчук ознайомився ще в краківський період, а потім ретельно аналізував у часи навчання у Парижі. дослідниця Л. Соколюк акцентує увагу на ролі скептичного ставлення до раціонального пізнання світу. Підтверджуючи цю тезу, але вже на мистецькому ґрунті, Михайло Бойчук виступав проти малярства, котре ставить за мету безглузде копіювання природи. Такому мистецтву становить конкуренцію фотографічний апарат «так само як кінематограф – сучасному театру» [6, с. 28].

Українська дослідниця Іванна Павельчук у монографії, присвяченій аналізу виникнення абстрактного живопису в Україні, акцентує увагу на філософських засадах, які обумовили появу явища безпредметного мистецтва у світі і в українському художньому просторі зокрема. Так, вона звертає увагу на дві абсолютно протилежні світоглядні моделі, які панували у світі. Перша модель бере свій початок ще з давньогрецької філософії і культури, де «поняття “idea” (не-матеріальне) з точки зору семантики фактично є еквівалентним поняттю “eidos” (матеріальне) – вид, образ, зразок» [4, с. 19]. Антична традиція, на думку авторки, тяжіла до матеріального виявлення форми, «провокуючи домінанту видимої форми». Ця антична традиція лягла в основу концепції європейського реалізму, зазначає І. Павельчук. Окрім античної моделі світогляду щодо ствердження реалістичних засад у мистецтві, важливу роль відігравала етична модель світу за релігійними догмами. Так, згідно з цими нормами, Бог створив ідеальний світ, і роль художника у цьому світі полягала в тому, щоб наблизитися до цієї ідеальної картини світу. Як зазначає І. Павельчук: «Духовні переконання реалізму ґрунтувалися на фундаменті християнської

доктрини...» [4, с. 20]. Зовсім інша світоглядна концепція, яка лягла в основу новаторських мистецьких пошуків початку ХХ ст., бере свій початок від ідей неокантіанства II пол. ХІХ ст., феноменології Е. Гуссерля та інтуїтивізму А. Бергсона, які «стали інтелектуальним підґрунтям для формування й розвитку абстрактних уявлень» [4, с. 21]. Дослідниця акцентує увагу на появу методу «перетворення» (за К. Фідлером). Німецький філософ К. Фідлер запропонував три основні принципи відтворення художньої інформації – наслідування, перетворення і творення [4, с. 20]. Якщо перекласти цю класифікацію на етапи розвитку світового мистецтва, то принцип наслідування можна віднести до періоду, починаючи з античного мистецтва, Відродження, появи академізму та реалізму. До перетворення вже тяжіють такі феномени в мистецтві, як імпресіонізм та постімпресіонізм. І вже безпосередньо принцип творення може бути застосований до проявів авангардного мистецтва і в найбільшій мірі до абстракціонізму.

Застосування подібної класифікації ми бачимо у теоретичних статтях, написаних Казимиром Малевичем для журналу «Нова Генерація», згідно з якою художник поділяв мистецтво першої чверті ХХ ст. на дві течії «речову» та «безречову» (безпредметну). У речовій течії художник виділяв декілька стадій – «натурообразову», в якій предметний світ відображений без змін, таким, який він є в природі. У другій стадії натура вже стає приводом для «виявлення малярських відчущань», природа передається узагальненими мистецькими засобами [2, с. 28]. У третій стадії Казимир Малевич вбачав прояв мальовничого світовідчущання через «мальовничу деформацію явищ», унаслідок якої відбувається розкладання речі на окремі живописні елементи, «з яких виникає новий порядок, що

зветься “кубічна форма виявлення мальовничого світовідчування”» [2, с. 28]. Далі К. Малевич виводив ще дві форми четвертої безречової стадії виявлення світовідчування. Одна з них – безпредметна форма мистецтва, де спостерігається «цілковите зникнення речі і маємо твір чистого мальовничого світовідчування» [2, с. 29]. До останньої форми безпредметного мистецтва, яка вмістила у собі цілу систему елементів «динамічних, статичних, магнітних...» художник відносив супрематизм. Аналізуючи мистецтво ХІХ ст. і ХХ ст., а саме символізм і модерн, Михайло Бойчук виокремлює роль лінії як потужного формотворчого засобу. Різні лінії викликають різноманітні відчуття, так наприклад, «вигляд вужем хвилюваної лінії непокоїть вражливих людей» [6, 29]. Зовсім інші відчуття викликають лінії ламані, горизонтальні чи вертикальні, різні геометричні форми.

Висновки. У статті було зроблено спробу проведення компаративного аналізу теоретичних ідей представників українського авангарду у зв’язку з пануючими на той час філософськими концепціями, які лягли в основу світоглядної картини мистців-новаторів. Як основна ідея, що об’єднує погляди наведених художників-теоретиків, є звернення до духовної сутності буття як основи творчості. Про пріоритет метафізичного начала над матеріальним писав О. Архипенко; духовному началу як основі феномену творчості В. Кандинський надавав величезного значення. М. Бойчук, хоча і не висловлювався в прямому сенсі за духовне начало у мистецтві, але вся і його творчість, і творчість представників його школи є безсумнівним доказом цієї ідеї як панівної. Ідеалізмом і універсалізмом просякане бажання художника втілити мистецтво у повсякденне життя, у предмети побуту: «Збиратимуть здібних хлопців і дівчат та відкриють в

Україні власну Академію Робітню. Прикрашатимуть будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших дрібниць матеріальної культури. Виконуватимуть образи, фрески, мозаїку. Вирізуватимуть у дереві і різьбитимуть у камені. Ліпитимуть горшки, вази і друге з глини. Подуватимуть золотом. Робитимуть усякі тканини дорогоцінні, килими, вишиванки, гаптування. <...> Артист має бути ремісником-творцем <...> Збиратимуть усі світові зразки по музеях, книжках із життя, де збереглося. Матимемо ніби музей для роботи й творчості...» [8, с. 98]. Ця ідея універсалізму творчої особистості в мистецтві співзвучна з ідеями доби Ренесансу. А в культурі ХХ ст. такими рисами позначений конструктивізм, який ставив за мету нести прекрасне в оформлення життєвого простору людини. С. Прищенко так характеризує засади конструктивізму: «У 1920-ті конструктивістські тенденції посилювалися, що стало підґрунтям для розквіту функціоналізму за принципами єдності краси, простоти та корисності у повсякденному бутті» [5, с. 76].

Також одною з головних спільних рис у світоглядній концепції представників українського авангарду є заперечення академізму як методу наслідування природних форм та висунення методу перетворення образів реального світу згідно дії закону відчуття та прояву внутрішньої необхідності. Синтез об'єктивного і суб'єктивного, реального і фантастичного досягався за допомогою безпредметності або акциденціалізації, тобто перекладенні реальної картини предмету на систему із комбінацій ліній, форм і кольорових плям [9, с. 90]. Естетична стратегія модернізму – стратегія переорієнтації від правди факту до правди широкого, синтетичного знання про світ [9, с. 96].

Список використаної літератури:

1. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
2. Горбачов Д. «Він та я були українці» Малевич та Україна. Київ: Сім-студія, 2006. 456 с.
3. Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980-2000 (Епістемологія креації). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013 с.
4. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
5. Соколюк Л. Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О.О., 2014. 386 с.
6. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття: навч. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 180 с.
7. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Тріумф, 2005. 384 с.
8. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. Сс. 243-248.
9. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei mit Acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten Dritte Auflage. München: R- Piper & Co., Verlag, 1912. 145 s.

Olga V. KARPENKO,
National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: helga@caro.com.ua,
ORCID: 0000-0002-9160-7267

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE OUTLOOK AND COMPOSITION PROVISIONS OF THE THEORETICAL PRODUCTION OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

Abstract. The article attempts a comparative analysis of the main theoretical propositions expressed by Ukrainian Avant-garde artists in their articles, manifestos, and treatises in connection with the prevailing philosophical concepts at that time, which formed the basis of the worldview of innovative artists. The fact that the theory of avant-garde art arose immediately with the appearance of creative experiments as a desire of the artists themselves to explain to the world and society the main ideas recorded in their art is of great interest for studying the philosophical-aesthetic and compositional-theoretical foundations of the artistic avant-garde of the first third of the 20th century as a complete artistic phenomenon. Even a short and rather superficial analysis shows that, despite all the stylistic diversity of the work of representatives of the Ukrainian Avant-garde, there are certain points of conflict of worldview concepts that found their expression in the theoretical work of innovative artists. An attempt to find these points of intersection, as well as to generalize and systematize them, is the task of our research.

Theoretical views are considered in connection with philosophical concepts that influenced the worldview of

innovative artists. In particular, the influence of A. Bergson's philosophical concept of the intuitive, unconscious principle on both modernism as a whole and on the theoretical works of O. Arkhipenko and O. Bogomazov is considered. The categories of cosmic dynamism and the role of metaphysics in creativity are considered, as well as the three stages of perception of reality in creativity proposed by K. Fiedler – the method of imitation, the method of transformation and creation. A parallel is drawn with the classification proposed by K. Malevich, according to which art is divided into two stages – material and immaterial. The material is divided into the stage of natural phenomena and the stage of deformation of natural phenomena. While the immaterial or objectless stage is also divided into a pure form of revealing a picturesque worldview and a suprematic one, where a system of dynamic, static magnetic elements is already presented. The theoretical statements of such representatives of the Ukrainian avant-garde as Oleksandr Arkhipenko, Oleksandr Bogomazov, Mykhailo Boychuk, Kazimir Malevich are analyzed, as well as the theoretical views of Wassyl Kandinsky are presented.

Key words: Ukrainian Avant-garde, theory of composition, pictorial elements, Impressionism, Suprematism, Objectlessness, Abstractionism.

References:

1. Bogomazov, O. (1996). Zhyvopys ta elementy [Painting and elements]. Kyiv: Zadumlyvy Straus [In Ukrainian].
2. Gorbachov, D. (2006). “Vin ta ya buly ukraintsy” Malevych ta Ukraina [“He and I were Ukrainians” Malevich and Ukraine]. Kyiv: Sim-studio [In Ukrainian].
3. Pavelchuk, I. (2013). Hudozhni modeli abstractnoho zhyvopysu v Ukraini 1980-2000 (Epistemologiya creatcii) [Artistic models of abstract painting in Ukraine. 1980-2000]

(Epistemology of creation)]. Kyiv: Publishing House “Kyiv-Mohyla Academy” [in Ukrainian].

4. Pryshchenko, S. (2018). Khudozhnio-obrazna systema reklamnoi graphiky [Artistic system of advertising graphics]: monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

5. Sokolyuk, L. (2014). Mykhailo Boychuk ta yogo shkola [Boychuk and his school]. Kharkiv: Publisher Savchuk O.O. [in Ukrainian].

6. Stolyarchuk, N. (2015). Ukrainsky avangard 20 stolittya: navch. posibnyk [Ukrainian avant-garde of the 20th century: teaching. manual]. Lutsk: Verza-Druk [in Ukrainian].

7. Ukrainsky avangardysty yak teoretyky i publicysty (2005) [Ukrainian Avant-garde artists as theoreticians and publicists]. Edited by: D. Horbachov, O. Papeta, S. Papeta. Kyiv: Triumf [In Ukrainian].

8. Yur, M. (2009). Abstractny zhyvopys Ukrainy: svitivi tendencii i natsionalny tradytcii [Abstract painting of Ukraine: world trends and national traditions]. Modern art, 6, 243-248 [in Ukrainian].

9. Kandinsky, W. (1912). Über das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei mit Acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten Dritte Auflage. München: R- Piper & Co., Verlag [in German].