

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

Павлова Тетяна Володимирівна



УДК 7.038(477.54)«19»(043.3)

**АВАНГАРД В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
ХАРКОВА ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Львів — 2018

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківській державній академії дизайну і мистецтв Міністерства освіти і науки України.

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор
СОКОЛЮК Людмила Данилівна,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв, завідувач кафедри теорії і історії мистецтв, м. Харків

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ТАРАСЕНКО Ольга Андріївна,
Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, м. Одеса

доктор мистецтвознавства, професор
ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, завідувач кафедри теорії і історії мистецтв, м. Київ

доктор мистецтвознавства, професор
МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ

Захист відбудеться « 26 » квітня 2018 року о 13-00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.35.103.01 у Львівській національній академії мистецтв за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської національної академії мистецтв за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38.

Автореферат розісланий « 26 » березня 2018 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради



Цимбала Л. І.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. В історії української художньої культури кінця XIX–поч. XX ст. Харків посідає особливе місце. Небувале піднесення простежується в розвитку пейзажного живопису того періоду, що набуває виразного національного звучання, а також інтер'єрного жанру (М. Беркос, С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко). З поширенням модерну представник його харківської гілки в Україні В. Кричевський постає як засновник «українського архітектурного стилю», втілюючи неповторні риси вікових надбань українського зодчества та декоративного мистецтва в Будинку Полтавського земства, а також створивши взірці нової української графіки з її чітко окресленим національним характером. Нова генерація харківських мистців прийняла естафету й 1913 року долучилася до декоративного оздоблення будівлі Харківського художнього училища, так само зведеного в «українському архітектурному стилі». Утім, модерністський рух в українському мистецтві 1910-х рр. уже набирав обертів у напрямі нових стильових шукань – авангардних. І потужний гурт молодих харківських майстрів досить швидко проходить шлях від декадансу своїх ранніх творчих угруповань до кубофутуристичної лінії й далі до формування останньої сходинки авангардних пошуків в українському мистецтві перед запуском сталінської репресивної машини – конструктивізму. У 1920-х – на поч. 1930-х рр. в столичному Харкові, найбільш конструктивістському місті в Україні, де зібралися представники авангардного руху в різноманітних сферах мистецької діяльності (М. Семенко, Л. Курбас, А. Петрицький, О. Довженко, Б. Косарев, В. Єрмілов), розгортається стрімка перспектива європеїзації українського мистецтва, відхід від периферійного стану й зародження нових на той час форм художньої творчості зі своєю неповторною самобутністю, зокрема дизайну, кіно, художньої фотографії.

Після репресій 1930-х В. Єрмілов із Б. Косаревим і Г. Бондаренком, попри всі випробування, що випали на їхню долю, залишалися живими носіями художніх концепцій перерваного авангарду в Харкові. На хвилі «відлиги» вихованці студії О. Щеглова – учня В. Єрмілова, декларують свої модерністські позиції в серії вуличних виставок харківського авангарду. Значну роль у відновленні мистецького експерименту відіграє генерація шістдесятників (Є. Джолос-Соловійов, П. Тайбер, В. Куликов, В. Гонтаров), які продовжили перервані еволюційні художні процеси. Мистецькі шляхи Харкова останньої третини XX ст. демонструють уже інший культурний ландшафт. З'явилася нова генерація мистців, яка репрезентує нове яскраве явище харківського нонконформізму – «харківську фотографію», що стала

відомою далеко за межами України.

Системне дослідження авангардного феномену Харкова ХХ ст. обумовлене необхідністю ґрунтовного вивчення художніх процесів в українському мистецтві. Розробка цієї теми, як важливої сторінки в українському авангарді взагалі, є важливим чинником інтеграції харківського художнього континууму в український та європейський простір художньої культури.

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

Дисертаційне дослідження виконано в рамках наукової тематики кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ і здійснювалося згідно з держбюджетними науково-дослідними темами: «Сакральне мистецтво Сходу та Заходу: художні та культурно-філософські аспекти традиції, інтеграції та сучасного розвитку» (державний реєстраційний номер 0109U003031, 2011–2012 рр.), «Методичні аспекти теорії творчості, матриці символів, атрибутів сакрального мистецтва при формуванні світоглядних понять» (номер державної реєстрації 0314U003934) на 2014–2016 рр.

Мета дослідження: розкрити особливості феномену авангарду, його формування й розвитку в образотворчому мистецтві Харкова ХХ ст. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- вивчити історіографію теми, визначити стан розробленості теми, визначити її проблематику, джерельну базу, стратегію й методи дослідження; визначити періодизацію авангардного мистецтва в Харкові за напрямками й жанрами;
- висвітлити передумови розвитку модерного мистецтва в Харкові на зламі ХІХ–ХХ ст., виявити джерела й чинники формування потужного художнього осередку в Харкові, спрямованого на європеїзацію;
- простежити трансформації мистецтва Харкова в контексті впровадження сецесійного руху на початку ХХ ст.;
- висвітлити коло новітніх художніх студій, їх вплив на формування модерних напрямів і провідних представників у мистецтві Харкова першої третини ХХ ст.;
- визначити явище «неопримітивізму» в структурі авангардного мистецтва харківського кола;
- виявити генезис та значення кубофутуризму в модернізації образотворчого мистецтва Харкова;
- визначити витоки, формування та роль конструктивізму в художній культурі Харкова ХХ ст.;
- висвітлити процес реактивації авангарду в образотворчому мистецтві Харкова в період «відлиги»;

– простежити зв'язок «історичного авангарду» з постмодернізмом кінця ХХ ст. в мистецьких процесах Харкова; виявити роль окремих мистців у передачі авангардної естафети.

Об'єкт дослідження: образотворче мистецтво Харкова ХХ ст.

Предмет дослідження: авангардний феномен, його генезис і функціонування в образотворчому мистецтві Харкова ХХ ст.

Методи дослідження. Методологія дослідження сформована на теоретичній базі сучасного кола мистецтвознавчих та культурологічних матеріалів. Комплексне використання джерел, обумовлене системним підходом, визначило інтеграцію декількох методів, де головним став мистецтвознавчий (зокрема, образно-стилістичний) аналіз. В аналізі історичних аспектів застосовано історичний метод: як синхронний, так і діахронний підхід. Подекуди використовувалися іконографічний, іконологічний, семантичний, психологічний та компаративістський аналіз. Під час розгляду українського модерного мистецтва в контексті харківської художньої культури – контекстуальний метод. Потреби семантичного узгодження різноманітних видів образотворчих мистецтв (зокрема, новітніх арт-медіа) викликали необхідність використання культурологічних методів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому уперше теоретично осмислено одне з найяскравіших явищ української художньої культури – авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ ст.

– досліджено широке коло літературних джерел та художніх творів; обґрунтовано неперервність авангардного руху Харкова ХХ ст. в лоні його амбівалентної художньої культури, з визначенням періодизації; введено до наукового обігу мистецькі твори художників Харкова, окремі персоналії; уточнені окремі факти життя і творчості харківських мистців, знайдені невідомі архівні документи, атрибутовано й ідентифіковано низку мистецьких творів та документів;

– досліджено передумови розвитку модерного мистецтва в Харкові на зламі ХІХ–ХХ ст., виявлені чинники утворення потужного художнього осередку в Харкові з вираженим курсом на європеїзацію;

– виявлені особливості мистецьких процесів у харківському художньому колі на початку ХХ ст., що характеризувалися спрямуванням на модерні напрями в мистецтві, пошуками національного стилю, які увінчує постать В. Кричевського;

– визначено роль новітніх практик харківських художніх студій: «Блакитної лілії» Є. Агафонова, студії Е. Штейнберга й О. Грота та їх вплив на формування модерних напрямів (модерну, сезаннізму, фовізму);

– висвітлено значення неопримітивізму, його гібридне поєднання з

експресіонізмом, а також зв'язок із народним мистецтвом та «наївом» як морфологічну складову у структурі авангардного мистецтва (зокрема, у творчості М. Синякової, Б. Косарева, В. Єрмілова);

– виявлено особливості формування кубофутуристичного напрямку в художній культурі Харкова; висвітлено сутність новаторського характеру творів «Спілки семи» та вплив на модернізацію всієї царини художньої культури Харкова;

– досліджено генезис конструктивізму в харківській художній культурі й роль В. Єрмілова в його формуванні. Доведено, що явищу конструктивізму в архітектурі Харкова передував «живописний» етап;

– розкрито значення «харківського періоду» в поєднанні мистецьких шкіл України, з визначенням ключових подій, як-от: тенденція літературоцентризму «Українського відродження», що позначилася на живописних та графічних «письменницьких» серіях; становлення нових арт-медіа в контексті образотворчого мистецтва: українське поетичне кіно й фотографія;

– розкрито процес відновлення авангардних пошуків у мистецтві в період «відлиги», інспірованих потужним осередком «історичного авангарду», що вплинув на мистецтво шістдесятників;

– встановлено характерну для художньої культури Харкова спадкоємність естафети авангарду, яка відгукнулася в мистецькому нонконформізмі кінця ХХ ст.; виявлено зв'язки між різноманітними художніми явищами Харкова, що корелюють між собою, вибудовуючи авангардну «магістраль», яка з'єднує мистецтво ХХ ст.; виявлено роль харківського художнього авангарду як важливої складової процесу становлення сучасного мистецтва в Україні.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані як складова частина загальної теорії та історії українського модерного мистецтва, а також застосовані під час вивчення образотворчого мистецтва, зокрема харківського регіону; результати дисертації будуть корисні теоретикам, історикам та педагогам, з одного боку, як джерельна база для подальших досліджень, як узагальнювальний матеріал для створення сучасних моделей розвитку українського мистецтва – з іншого.

Апробація результатів дисертації. Головні положення дисертації було викладено та обговорено на 60 наукових (35 Міжнародних) конференціях, персональних лекціях. З-поміж них – Міжнародна науково-методична конференція «Схід – Захід. Культура та цивілізація», Одеса, 19–21 квітня, 2007; Міжнародна науково-методична конференція «Дизайн-освіта 2007:

головні вектори розвитку вищої дизайнерської освіти в контексті Болонського процесу», Харків, ХДАДМ, 24 квітня 2007; Науково-практична конференція, Харків, ХДАДМ, 12 травня 2007; Міжнародна наукова конференція «Минуле і сучасне художньої фотографії», Львів, 28 травня 2007; Лекція в рамках Українсько-шведського проекту «Урбаністичні структури», Харків, 17 вересня 2007; Міжнародна наукова конференція «Фотографія та праця», Ліптовський Мікулаш (Словакія), 4 жовтня 2007; Міжнародна наукова конференція Другі читання пам'яті М.Ф. Біляшівського, Київ, НХМУ, 24–26 жовтня 2007; Міжнародна наукова конференція «Конструктивізм», Москва, РДМ, 13–16 листопада 2007; ІХ електронна наукова конференція: Теорія і практика матеріально-художньої культури, Харків, ХДАДМ, 20 грудня 2007; Міжнародна наукова конференція: М.К.Рерих та його сучасники. Одеса, жовтень, 2008; Круглий стіл «Портрет у сучасному мистецтві Харкова», Харків, Мистецтвознавчий центр ХДАДМ, 20 березня 2009; Міжнародна науково-методична конференція «Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти України», Харків, ХДАДМ, 27 квітня 2009; Науково-методична конференція ХДАДМ до Дня науки, Харків, 14 травня 2009; Міжнародна наукова конференція «Художник у провінції», Суми, Художній музей 24–25 вересня 2009; Міжнародна наукова конференція «М.К. Рерих та його сучасники. Колекції та колекціонери», Одеса, жовтень, 23–25 жовтня 2009; Міжнародна наукова конференція «Імпресіонізм і Україна», Київ, НХМУ, 18 грудня 2009; Міжнародна наукова конференція «Історія історії мистецтв в Центральній, Східній та Полуднево-Східній Європі», Торунь (Польща), 14–16 вересня 2010; Міжнародна наукова конференція «Стиль модерн у культурі», Київ, ІМФЕ НАМУ ім. М.Т. Рильського, 4 листопада 2010; Круглий стіл «Портрет у сучасному мистецтві України», Мистецтвознавчий центр ХДАДМ, 31 березня 2011; Міжнародна наукова конференція «Особливості регіональних мистецьких шкіл України», Київ, НХМУ, 27 жовтня 2011; Круглий стіл «Проблеми та перспективи музейного видавництва», Київ, НХМУ, 28 жовтня 2011; Міжнародна наукова конференція «Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку, євроінтеграція», Харків, ХДАДМ, 2 листопада 2011; Міжнародна наукова конференція «Л. Курбас в контексті світової та вітчизняної культури», Харків, ХДАК, 14–15 березня 2012; Круглий стіл «Портрет у сучасному мистецтві України», Мистецтвознавчий центр ХДАДМ, Харків, 10 квітня 2012; Лекція «Борис Косарев та українська фотографія», Український музей, Нью-Йорк (США), 27 квітня 2012; Всеукраїнська конференція «Борис Косарев як творча особистість», Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 7 вересня 2012; Всеукраїнська науково-практична конференція «Графічний

дизайн: історія, сучасність та перспективи розвитку», Харків, ХДАДМ, 17 жовтня 2012; Міжнародна наукова конференція «Українська професійна та етнічна культура: нові ракурси дослідження, інтеграція у світовий цивілізаційний процес», Київ, ІМФЕ НАМУ ім. М.Т. Рильського, 22 жовтня 2012; Міжнародний Круглий стіл на презентації кінопроєкту Genova-Liguria Film Commission разом з Державним агентством України з питань кіно, 7 грудня 2012; Круглий стіл на тему «Кафедра історії мистецтв НАОМА», НАОМА, Київ, 17 грудня 2012; Науково-практична конференція «Актуальне мистецтво: презентація сьогодення», Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ 29-30 березня 2013; Міжнародний Круглий стіл «The History of European photography» у рамках Міжнародного фестивалю «Візія», Київ, 27 травня 2013; Міжнародний Круглий стіл «Малевиц і Україна», Київ, Мистецький Арсенал, 28 травня 2013; Міжнародна науково-методична конференція «Дизайн-освіта 2013: перспективи розвитку», Харків, 16–18 жовтня 2013; Лекція «Харківська фотографія кінця ХХ–поч. ХХІ ст.», Центр фотографії ім. бр. Люм'єр, Москва, 1 листопада 2013; Лекція «Харківська художня фотографія ХХ ст. як авангардний проєкт», Національна Художня Галерея Польщі, Варшава, 26 жовтня 2014; Міжнародний форум фотографії, Париж (Франція), 14 листопада 2014; Міжнародна конференція «Другі читання пам'яті академіка П.О. Білецького», НАОМА, Київ, 29 листопада 2014; Лекція «В. Єрмілов: Шляхами українського конструктивізму», Інститут ім. А. Міцкевича, Варшава, 29 липня 2015; Міжнародна науково-методична конференція «Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах Євроінтеграції», Харків, ХДАДМ, 15 жовтня 2015; Міжнародний форум фотографії, Париж, листопад 2015; Міжнародна наукова конференція «Третє читання пам'яті академіка П.О. Білецького», НАОМА, Київ, 28 листопада 2015; Міжнародна конференція «К. Малевич. Київський аспект», НАОМА, Київ, 6-9 жовтня 2016; Круглий стіл «Сучасна українська фотографія: проблеми і виклики», 21 жовтня 2016, ЄрміловЦентр, Харків; Міжнародний Круглий стіл і презентація монографії «The History of European Photography» в Музеї Альбертіна, Відень (Австрія), 5 листопада 2016 та Національній галереї Словачії (Братислава), 6 листопада 2016; ХІХ Міжнародна науково-практична конференція «Синтез науки, релігії та філософії», 26 листопада 2016; Міжнародна конференція «Четверті читання пам'яті академіка П.О. Білецького», НАОМА, Київ, 27 листопада 2016; Круглий стіл «Український авангард у глобальному контексті», Київ, 17 травня 2017; ІІІ Міжнародний конгрес «Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі», Одеса, 18-21 травня 2017; Міжнародна наукова конференція «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики у

національно-культурному самоствердженні України», ІМФЕ НАМУ ім. М. Т. Рильського (Київ), 25 травня 2017; Лекція «Архів анонімного суспільства в дзеркалі українського мистця в рамках Дослідницької платформи «Архів сучасного мистецтва», ПінчукАртЦентр, 14 грудня 2017; Лекція «Харків: час авангарду» в рамках Публічної програми виставки авангардного мистецтва Харкова «Місто ХА», НХМУ, Київ, грудень 2017. До апробацій дослідження слід додати здійснення авторкою низки мистецьких акцій і виставок, серед яких – «Неофіти» (1988) «Великий Харківський поліптих» (Харків, 1989), «Сучасна українська фотографія» (Братислава, 1994), «Фотографія Харкова 1960–90-х» (Київ, 2000), «Музей фотографії в Харкові» (Харків, 2001), серія виставок «Портрет: Нова антологія» (Харків, 2008-2013), «Неореалізм. Мистецтво в часі конфлікту» (Харків, 2015), «Хроніки Тотальної фотографії» (Київ, 2017) та ін. Концептуальні ідеї дослідження отримали практичне втілення у розробці тематичних планів і навчально-методичних комплексів з дисциплін: «Історія мистецтва та архітектури», «Аналіз творів мистецтва», «Історія станкового живопису», «Історія фотомистецтва», «Історія станкової і монументальної скульптури», «Спецкурс з проблем сучасного образотворчого мистецтва» для студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 72 наукових публікаціях: У шести наукових монографіях (п'ять одноосібні), 21 – у наукових виданнях за межами України: Варшава, Краків, Торунь (Польща), Братислава (Словаччина), Відень (Австрія), Москва (Росія), Нью-Йорк (США), Вітебськ (Білорусь), 24 – у виданнях, затверджених ДАК України (Харків, Київ), у фахових виданнях (Харків, Київ, Одеса, Суми, Львів).

Структура дослідження. Дисертація складається з вступу, п'яти розділів, висновків, списків умовних скорочень і використаних літературних (637 найменувань) та архівних джерел (62 позиції), п'яти додатків, які складають окремий том: альбом ілюстрацій (724 поз.) та їх перелік, листування мистців та діячів харківського художнього кола, хронологія подій мистецького життя Харкова ХХ ст., список публікацій і апробація результатів дисертації. Основна частина дисертації – 386 с., обсяг з додатками – 688 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету і завдання роботи, визначено об'єкт, предмет, межі і методи дослідження, наукову новизну і практичне значення одержаних результатів. Подано інформацію про апробацію дослідження.

Розділ I. Історіографія, джерельна база та методи дослідження містить два підрозділи. У підрозділі *1.1 Стан дослідженості теми авангарду в образотворчому мистецтві Харкова* висвітлюється явище авангарду, виокремлене в амбівалентній художній культурі Харкова ХХ ст.; доведено, що воно як художній процес реалізується в модерністичній магістралі України – від раннього етапу прологу, зародження передумов авангардного руху, пов'язаного з «ідеєю Європи», – аж до розквіту й пізнього періоду. Певні трансформації художньої мови втілювали учні, послідовники і, загалом, мистці регіону протягом ХХ ст. На підставі систематизації отриманих результатів дослідження і наукового осмислення авангарду як явища образотворчого мистецтва розкрито, що ідеї оновлення мистецтва в харківському художньому колі супроводжувались особливим теоретичним дискурсом, який відбивав проблеми зміни парадигми художньої культури в певні історичні періоди.

Інтенсивні дослідження документально-архівних матеріалів за доби незалежності України дали змогу висвітлити невідомі й маловідомі сторінки розвитку українського авангарду, а публікації, присвячені мистецьким набуткам видатних мистців, уможливили системне дослідження харківської гілки українського авангарду з його урбаністичною домінантою й потягом до нових арт-медіа.

Простежується сенс та значення поняття «авангард», що змінювалося протягом ХХ ст., а в Україні (зокрема, в Харкові) постало як дискусійна тема в 1925 р., швидко набувши негативних політичних конотацій, що визначали й подальшу долю авангарду. До західного мистецтвознавства (Т. Дюре, К. Грінберг, П. Бюргер, Р.Водевер) в теоретичній дискусії цього напрямку вітчизняне мистецтвознавство приєдналося відносно недавно. Дисертація ґрунтується на теоретичних засадах мистецтвознавців, які вивчали авангард та його інтенції в українському мистецтві ХХ ст.: Н. Асеєвої, Ю. Бірюльова, Д. Боулта, Г. Веселовської, О. Голубця, Д. Горбачова, В. Даниленка, Т. Кара-Васильєвої, О. Кашуби-Вольвач, Г. Коваленка, В. Косіва, Т. Котович, Т. Кочубінської, О. Лагутенко, Л. Лисенко, Б. Лобановського, І. Люби, Ж.-К. Маркаде, В. Маркаде, Л. Міляєвої, Д. Міло, М. Мудрак, А. Накова, О. Найдена, І. Павельчук, С. Папети, М. Пономаренко, Н. Пригодич, М. Протас, В. Рубан, Л. Савицької, В. Сидоренка, Г. Скляренко, Л. Смирної, Л. Соколюк, О. Соловійова, В. Сусак, О. Тарасенко, К. Черкасової, М. Чернової, В. Чечик, О. Червоник, О. Федорука, З. Фогеля, О. Шила, Р. Шагала, М. Юр, К. Яковленко, Р. Яціва та ін.

У загальнотеоретичному осмисленні проблем, що розглядаються в дисертації, авторка спиралася на дослідження провідних теоретиків:

Р. Барта, М. Бахтіна, В.Беньяміна, П. Білецького, Ж. Бодріяра, А. Боніто Оліви, О. Генісаретського, Г. Грабовича, К. Грінберга, Б. Гройса, С. Даніеля, І. Дьорінг-Смирнової, Ж. Дерида, У. Еко, О. Забужко, С. Зонтаг, К.Зеньбінської-Левандовської, Г. Заварової, С. Зонтаг, В. Кравця, Р. Краус, О. Лаврентьєва, Ю. Лотмана, Н. Маньковської, В. Манина, В. Мацека, Р. Михайлової, П.Мосицького, О. Оленіної, С. Павличко, О. Петровської, М. Поповича, О. Раппапорта, Б. Роуз, Д. Сараб'янова, М. Селівачова, В. Скуратівського, І. Смирнова, Г. Стельмашук, Ю. Степанова, Г. Стерніна, В. Тупіцина, А. Туровського, В. Турчина, В. Шейка, Т. Шершня, О. Якимовича, М. Ямпольського та ін.

У підрозділі **1.2 Джерельна база, методика та методи дослідження** показано, що в джерелах протягом ХХ ст. було зібрано й систематизовано велику кількість фактологічного матеріалу, на якому було побудовано концептуальні положення цього дослідження. Публікації сучасних авторів розширили знання щодо модерного мистецтва України в цілому, окремих мистецьких проблем та персоналій зокрема. Джерельну базу становлять опрацьовані автором матеріали колекцій Національного художнього музею України в Києві, Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ), Харківського, Сумського та Полтавського художніх музеїв, Харківського історичного музею, Російської Державної Третьяковської галереї (Москва), МоМА (Нью-Йорк, США), приватних колекцій Харкова, Києва, Москви. Для виконання поставлених завдань проводилася робота в Історичному архіві України, ЦДАМЛМУ, ЦДАКФФДУ ім. Г. С. Пшеничного, Рукописному відділі ІМФЕ НАМУ ім. М.Т. Рильського, архівах НХМУ та ХХМ, ЦДІА Росії, ЦДАЛМ Росії, відділі рукописів ДТГ, Державного архіву Харківської області, приватних архівах. Вивчення зазначених джерел доповнювалось аналізом матеріалів періодичних видань, мемуарної літератури, а також культурної ситуації, безпосереднім учасником якої (зокрема в колі групи «Час») була авторка роботи.

Використані методи дослідження дали змогу досягнути поставленої мети й вирішити завдання дисертації. До основних методів дослідження належать: метод аналізу й систематизації, метод синтезу, мистецтвознавчого аналізу, історичний, контекстуальний, компаративістський.

У дослідженні окремих творів образотворчого мистецтва використано мистецтвознавчий образно-стилістичний аналіз. Недостатність понятійного апарату мистецтвознавства для опису й аналізу інтертекстуального простору сучасного мистецтва (у семантичному розриві між живописом, скульптурою, графікою та новітніми арт-медіа) викликало необхідність застосування семіотики, іконології, низки культурологічних підходів. Дослідження

регіональних особливостей авангардного мистецтва зумовило звернення до етнопсихології, екології тощо. Художні феномени розглядалися з точки зору теорії й психології мистецтва (Л. Виготський, Р. Арнхейм) як для розкриття художнього задуму, психології творчості, так і для соціально-психологічних особливостей, визначених часом. У тлумаченні символічних образів для розкриття художніх інтенцій мистця в колізіях свідомого й підсвідомого – використовувалася аналітична психологія (З. Фройд), теорія архетипу (К. Юнг). Стратегії постмодернізму в мистецтві кінця ХХ ст. досліджувалися у світлі теоретичних концепцій «міфу» або симулякру (Р. Барт – Ж. Бодріяр), «парергону» (Е. Кант – Ж. Деріда), «трансавангардизму» (А. Боніто Оліва).

Розділ 2. Витоки авангарду в образотворчому мистецтві Харкова кінця ХІХ – початку ХХ ст. містить п'ять підрозділів. У підрозділі **2.1. Миська культура та чинники європеїзації в образотворчому мистецтві Харкова на зламі ХІХ–ХХ ст.** досліджується розвиток національної культури та проблем, актуалізованих історичним часом. Висвітлено функціональні моделі мистецтва та чинники європеїзації в харківській художній культурі на зламі ХІХ–ХХ ст. В образотворчому мистецтві визначення провінційного топосу відкриває список тем кризового усвідомлення асиметрії буття, важливого щодо зародження авангардного дискурсу надалі. Збагаченню палітри харківських мистців пленерного живопису в поєднанні з «відкритими» кольоровими рішеннями сприяли «пейзажні» подорожі шляхами, торованими французькими живописцями та І. Похітоновим (останній впливає на впровадження жанру «мінйон»). Показано, як харківські майстри пейзажу поєднують захоплення новітніми тенденціями (модерн, імпресіонізм, набіди) з інтересом до світлопису, який перебирає на себе роль регулювальної міметичної системи. Висвітлено «інтимізм» в інтер'єрному жанрі харківських мистців на початку ХХ ст. як апологію міської культури в процесі подолання провінційного статусу українського мистецтва. У живопису «тріумфу барви» уроки імпресіонізму поєднуються із класикою й традиціями регіональної школи. Простежуються паралелі – французькі й польські – до левченківських інтер'єрів (вони є більш камерними за характером, що зумовлено особливостями регіональної культури).

У підрозділі **2.2. Становлення модерну та «українського архітектурного стилю» в Слобідській Україні** увагу зосереджено на крайових аспектах експансії стилю модерн, якому сприяла професійна підготовка учнів школи М. Раєвської-Іванової художньо-промислового спрямування. На тлі декоративного та раціоналістичного напрямку в архітектурній сецесії потужна гілка «українського модерну» простежується

як певна естетична революція, яка відкривала простір для розробки модерних архітектурних втілень у контурах національного образу. За масштабом завдань, що постали перед українською культурою, вирізняються, як архітектурні маніфестації стилю, будинок Полтавського земства, зведений за проектом В. Г. Кричевського, та Харківське художнє училище, спроектоване К. Жуковим. Ці споруди неабияк збагатили національну семантику, заклавши підґрунтя для нових досягнень, що яскраво проявилися в Українському відродженні 20-х рр.

У підрозділі **2.3. Художнє об'єднання «Блакитна лілія» і харківське богемне мистецьке коло** розглядається поява художніх осередків, де впроваджувалася нова концепція мистецтва, зокрема таких, як «Блакитна лілія» Є. Агафонова (і похідні від неї «Будяк» і «Накось»), що, поєднавши образотворче мистецтво, театр та літературу, запровадили новітні тенденції, привернули увагу до сецесійної графіки. У спадщині студії виявлено декілька проєктів літературно-художніх альманахів (окрім «Блакитної лілії», 1911) і ранній альманах «Начерки» (1908), як і їхні виставки, марковані особливою символікою. Атмосфера богемі, пріоритет мистецької особистості, дендізм, культ жінки розкривається у ставленні до студійок, зокрема до Марії Синякової – «ікони» екстравагантного стилю. Висвітлено настрої студії, позначені гедонізмом, хворобливою чуттєвістю, драматизмом сприйняття життя, світоглядною кризою, яка охопила світ (що з особливим трагізмом відлунула у життєвій долі поета й художника Божидара). Продовжуючи творчий шлях поза межами Харкова, вихованці студії і надалі засвідчували мистецький рівень агафонівської школи: О. Рибников, як провідний теоретик (автор монографії) і експерт Третьяковської галереї, мистецтвознавець і художник Д. Гордєєв, як член групи «41» у футуристичному Тифлісі, О. Почтенний – у Петрограді (гурт «Коло художників»).

У підрозділі **2.4. Студії та студіювання новітніх художніх течій у Харкові** реконструюється художнє середовище й розглядається культурний внесок приватних студій, які поза межами офіційних настанов підпорядкованого СПАХ Художнього училища впроваджували новітні напрямки в мистецтві. Як важливий центр тяжіння художньої молоді (В. Єрмілов, В. Мілашевський, В. Верейський, Д. Пещанський) в Харкові сформувалася в 1910-ті рр. студія О. Грота (учень А. Матісса) та Е. Штейнберга (учень В. Серова й К. Коровіна в Москві і Ш. Холлоші – в Мюнхені), яка наслідувала паризькі студії з їхньою орієнтацією на постімпресіонізм та фовізм. Окреслюється характерна для Харкова з його технократичними уподобаннями постать Е. Штейнберга, особа і творчість якого поєднали риси «майстрового» й «денді». Наголошується на тому, що

набуття Єрміловим професійного статусу майстра декоративного живопису в художньо-ремісничій школі відбувалося під проводом чеського прихильника модерну Л. Тракала, а завершувалося в студії, очолюваній вихованцями паризької та мюнхенської шкіл. На той час Єрмілов уже побував у студії сезанністів І. Машкова й П. Кончаловського (вихованця школи М. Раєвської-Іванової). Дружні зв'язки з Кончаловським вплинули на зміну художньої манери метра «Блакитної лілії» Агафонова й на захоплення Сезанном. Доведено, що центром поширення сезаннізму стала, передовсім, студія «Зелена сова», утворена майбутніми членами «Спілки семи» (Б. Цибіс, В. Бобрицький, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок), поява якої в тодішньому Харкові була обумовлена потребою нового об'єднання, у якому, зрештою, й сформувалися зародки кубофутуризму. Для цього періоду характерне відмежування від модерну й перехід від пейзажу до натюрморту, у якому певну роль відіграв харківський «сезанніст» Д. Пещанський.

У підрозділі **2.5. Художня колонія – «садиба Синякових» і авангардні течії мистецтва Харкова: експресіонізм та неопримітивізм** розглядається мистецький осередок у Красній Полянї як унікальний феномен харківської культури. Розташована серед мальовничої природи сільська садиба Синякових Красна Поляна на річці Уди стала ключовим топосом у мистецтві раннього авангарду Харкова. Досліджуються засадничі концепції М. Синякової, яка центрувала довкола себе краснополянське коло, даючи нове життя такому явищу, як неопримітив. Войовничими настроями перейнятий інспірований В. Хлебниковим футуристичний Маніфест «Сурма марсіан» (1916, Красна Поляна), втілений у експресивних «батальних» аркушах М. Синякової як есхатологічний мотив війни «винахідників» і «накопичувачів» хлебниковських настроїв. Наголошується на тому, що слов'янський романтизм краснополянського гуртка органічно вписувався у творчість художників харківського авангарду, акцентується увага на його футуристичних уподобаннях. Експерименти із брутальною формою, естетика примітиву, що їх сповідувала М. Синякова, окрім європейських тенденцій 1910-х (Гоген, Сезанн і Матісс, німецькі експресіоністи) засновувалися на витоках народного мистецтва, з його мотивами селянських килимів та вишивок. Винятковий вплив М. Синякової на мистців «Спілки семи» й усього авангардного кола, що оберталось довкола об'єднання, простежується навіть після її облаштування в Москві. Феномен мистецького осередку в Красній Полянї, як і поєднання у творчості М. Синякової неопримітивізму з рисами фовізму й експресіонізму, свідчить про актуалізацію в художній культурі Харкова аспектів «фемінізованості» та «войовничості» (О. Якимович), притаманних ранньому авангарду.

Розділ 3. Особливості кубофутуризму в харківському мистецтві містить п'ять підрозділів. У підрозділі **3.1. Синтез мистецтв «Дому артиста» в будинку «Саламандри»** розглядається поєднання в оформленні кабаре «Дім артиста» архітектури, мистецтва й театру (світлина інтер'єрів знайдені та ідентифіковані автором), що репрезентує яскраві мистецькі моделі модерну, зокрема його конструктивної гілки, і їхнє гібридне поєднання з футуристичним гротеском. Ансамбль, створений кубофутуристами, занурений у шар сецесії (образи комедії дель арте), що було зумовлено пошуками національних джерел і відповідної стилістики («Козак Мамай»), концепцією «життя як мистецтва» чи панестетизмом. Синтез мистецтв у декоруванні художниками «Спілки семи» «Дому артиста», що був своєрідним відгуком на художнє явище віденської «Летючої миші» й однойменної московської, свідчить про бажання харківського авангарду інтегруватися в європейське коло. Водночас унікальна українська пам'ятка належить уже іншій добі, яку репрезентує, зокрема, московське кафе «Піттореск» в оформленні Б. Якулова з ліхтарями роботи О. Родченка. Ці паралелі вказують і на формування в системі культури зародків типології контркультури. Побутування «артистичних підвалів», як-от «Дім артиста» в Харкові, було прологом андеграундного руху, який згодом став невід'ємною складовою культури ХХ ст.

У підрозділі **3.2. Художнє об'єднання «Спілка семи» та зародження кубофутуризму в Харкові** обґрунтовується важливе місце та роль у розвитку раннього авангарду Харкова художнього об'єднання, сформуваного в 1915–1916 рр. вихованцями Харківського художнього училища. У художньому доробку харківської «Спілки семи» та її кола простежується кілька напрямків вкорінення авангарду в мистецтво Харкова 1910-х. Цей процес у стрімкому темпі завершував низку завдань європеїзації, змінюючи стилістику від модерну до кубофутуризму та супрематизму. Доведено, що склад гурту варіювався («7», «7+3», «7-1», «7+?»), спростовуючи наявність групи «Три». Показано, що право на лідерство в гурті виборювали Бобрицький, Косарев і Міщенко. Пріоритети кубофутуризму, оприлюднені на виставці в Художньому училищі як виклик академічним нормам, були підкріплені маніфестом «нового декоративного стилю», у якому декларувалися «чистий кубізм», розробка фактури, «нерозбілений тон», «конструкція» всупереч «композиції». Генетично пов'язані з модерном мистці сміливо опановували простір сцени; спираючись на футуристичний досвід, оформлювали харківські часописи («Театральний журнал» та «Колосся»), репрезентативний альбом «Сім плюс три». Визначено як локуси їхніх художніх практик: на ранньому етапі – студію «Зелена сова» в домі Б. Цибіса, у 1919 р. – студію М. Міщенка.

Аналіз кубофутуристичних стратегій «Спілки семи» висвітлює сутність кольорового символізму, що походить із лексики декадансу і футуризму. В епатажній палітрі художників авангардного Харкова виокремлюється семантика синього й жовтого як конвенціональні знаки модерністської культури. Герменевтичний аналіз виявляє специфіку футуристичних інверсій як зв'язок між «Дамою в жовтому» Б. Косарева, «Музичною вітриною» М. Міщенко і «Дамою на зупинці трамваю» К. Малевича. Епатажні стратегії портретів режисера М. Єврейнова (Косарев і Бобрицький) підтримують його ідеї «театралізації життя» й «автопортретності портрета». Схильність до «диптиху» й «триптиху», тема складчастої форми як кубістичної складової є найвиразнішими в художньому експерименті харківських кубофутуристів; гранована кристалоподібна форма, що визрівала в мистецтві на зламі ХІХ–ХХ ст., стала для українських мистців плідним шляхом до кубізму «через Врубеля». Позначений «театралізацією життя» культ жінки, влади краси, який склався довкола музи й художниці «Спілки семи» Л. Третякової, відображений у Єрмілова й Бобрицького в концепції її образів. Мистці експериментують зі створенням нової системи художнього простору: «спіральна перспектива» у В. Бобрицького, ідея розвитку «складчастої» форми у Б. Косарева і «вибухової» – у М. Міщенко. Зв'язки з іконною традицією запліднені впливом К. Малевича. Спроба трансконтинентальної консолідації, розпорошеної у світі «Спілки семи» під егідою українського «ЛЕФу», висвітлюється як епілог гурту й маніфестація зміни художньої парадигми.

У підрозділі **3.3. Вплив одеського художнього кола на розвиток харківського кубофутуризму** досліджується роль Одеси в розширенні меж авангардного спрямування Харкова через зв'язки мистців. Простежуються шляхи художників «Спілки семи» кінця 1919 р., котрі, рухаючись із потоком еміграції, опинилась у вирі творчої інтелігенції Одеси. Реконструйовано «Першотравневу серію» як ідеологічне замовлення створення «нової іконографії», реліквіями Одеси та Харкова. Розкриваються контакти з літературно-мистецьким одеським колом; показаний художній процес, організований очільником майстерні ПівденРОСТА Косаревим; розкрита «виробнича» формула для створення плакату за допомогою трьох фарб. У творчому архіві Косарева в низці графічних робіт і серії світлин, у світлописі й кубістичній графіці виокремлюється образ Одеси з її класичними будівлями, в'їздами, мостами та аркадами, одеська агора, увінчана Воронцовською колонадою, – як знаковий образ міської культури, близький харківським мистцям. Отже, вплив одеського мистецького кола (зокрема, С. Фазіні, О. Екстер) простежується в завершенні «колеристичної революції, переході

до чистих кольорів, що укупі з даниною супрематизмові позначилося на харківському гурті.

У підрозділі **3.4. Кубофутуризм у харківському пейзажі** становлення провідного напрямку авангардного мистецтва розкривається в низці робіт «Спілки семи». Алегорична мова в розкритті таїнства природи видозмінюється, проходячи через випробування примітивом, до якого сміливо звертається нова генерація. Міфологізація художниками краснополянського кола свого побуту в садибі Синякових, що полягала в первинній ідилії природного життя – з дівами-німфами й русалками у просторі епічного світу, – репрезентують краснополянський хронотоп і належать до міфопоетичного мислення раннього авангарду з архаїчними апеляціями до образу Великої Матері й універсального концепта зміборства.

Оновлення формальної бази мистецьких прийомів у 1920-ті рр. принесло зміни в усі жанри. Попри те що художній виш очолив майстер краєвиду М. Бурачек, пейзаж, однак, майже зникає, а розвитку набувають урбаністичні мотиви кубофутуристів, де головні інтенції образної структури стають динаміка, ракурс, множинність планів, колажність. Помічено, що у творах у стилі народних картинок, що змагаються у футуристичних візіях утопічного міста з їх риторичними фігурами (*genius loci*), кубістськими «каріатидами» на тлі руїни й занедбаності, виразності набувають асоціації з хлебниковськими малюнками й образами його поезики: скляними містами, палацами, «скляними сторінками площ», «будинком-шахівницею». Розшифровано криптограми, герметичні сюжети, що постають у нашаруваннях гофрованого простору. Визначено, що в змінах в ієрархії жанрів, які суттєво вплинули на статус мистецького твору, олівцеві малюнки рівнозначні картинам. Відстежується вплив фонетично-зорових віршів футуристів із їхнім «квазічасом» та «квазіпростором». Експерименти з абеткою апелюють до міфологічного розуміння ритму, слова як логосу, пошуків «зоряної мови» бюджетлян, що уподібнений до натюрморту (в кубістичній парадигмі), пейзаж стає випробуванням колажних прийомів. Висвітлюється естетика виробничого мистецтва в їхній нерукотворності й технічності. Наголошується на урбаністичних сакральних вертикалях, на сюжетах, звернених до народного мистецтва, які в композиціях В. Бобрицького, М. Міщенко, низці робіт Б. Косарева на тему Ейфелевої вежі перегукуються з мотивом «дерева життя». Ці численні колористичні композиції, зі зсувом у супрематизм, пояснюються важливістю культурних кодів, задіяних у творах харківської групи як усвідомлення культури великого міста. Заводи у темпераментних акварельних замальовках – то данина індустріальній темі.

У підрозділі **3.5. Кубофутуризм у натюрмортному жанрі** досліджується проблема натюрморту у творчості «Спілки семи» та її кола. Натюрмортний жанр на межі XIX–XX ст. стає глибинною творчою лабораторією, у якій розв’язуються художні проблеми, викликані зміною об’єкта. «Нespoживні» мінімалістичні композиції з деформованими й відразливими предметами, загрозливими реаліями воєнних років, у яких відчутні «запахи бійні й харчевні духу» (Ф. Ніцше), суперечать мальовничим «сніданкам» минулого століття, з ними суголосні поетичні «натюрморти» Хлебникова, що обертають «розкіш» на парадоксальну метафору голоду. Досліджено натюрморти, які, маніфестуючи «нову кухню» XX ст. («без-, поза-, кризь-запредметне»), відповідають критеріям нової візуальності: замість олії, гуаші чи акварелі – колаж, papier-collés, які рішуче змінили художню палітру, згустивши колір, що сприяло відродженню локального колориту. Трансформації натюрмортної основи сприяв конструктивістський театр (з реальними машинами). Як результат загального процесу переосмислення художньої творчості висвітлюються макронатюрморти й виконані на підручних матеріалах їх мікроантиподи.

У підрозділі **3.6. В. Єрмілов і П. Пікассо: в просторі нової художньої парадигми** простежується вплив паризького кубізму, зокрема творів П. Пікассо, на мистецтво В. Єрмілова як об’єктивні реалії входження нової художньої парадигми в українське мистецтво XX ст. Уведені до наукового обігу замальовки підтверджують копіювання Єрміловим картин П. Пікассо з московських колекцій С. Щукіна та І. Морозова (1912, 1921), як-от: «Фабрика в Хорта де Ебро», «Будинок у садку», «Дама з віялом». У паралелях між картинами Єрмілова й Пікассо як більш яскравий простежується колорит Єрмілова, що є характеристичною рисою українського авангардного малярства. Реконструйовано генезис конструктивістського колажу Єрмілова «Читайте книги В. Поліщука», зумовлений його «Дамою з віялом» (як прихований портрет Л.Третьякової). У серії «Гітар» (1919–1924) В. Єрмілов розвиває успадковану від Пікассо та інших кубістів тему натюрморту з музичними інструментами, поєднуючи її з мотивами своїх конструктивістських «сніданків», використовує «симетрію обертання». Маніфестуючи архаїку, він бере її з української обрядової семантики.

Розділ 4. Конструктивізм та провідні художні практики авангарду Харкова 1920-х – початку 1930-х рр. містить 4 підрозділа. У них висвітлюється яскравий період зрілого авангарду, коли мистецький осередок Харкова поповнюють М. Семенко і Л. Курбас, А. Петрицький і О. Довженко, котрі активно творили художню культуру столиці. Із авангардних мистецьких практик як найпотужніший виокремлюється

конструктивізм. У підрозділі **4.1. Роль В. Єрмілова у становленні українського конструктивізму** проаналізовано провідний стильовий напрямок образотворчого авангарду Харкова на чолі з В. Єрміловим. Досліджуючи його генезис, розкрито «живописний» етап, який передував архітектурному конструктивізму, яскраво втіленому в унікальній будівлі Держпрому. Наголошено на універсальності творчого підходу В. Єрмілова як до малих форм графіки, так і у вирішенні архітектурного середовища; у композиційному арсеналі мистця розглянуто схеми «зигзаг» і «шахівниця». Доведено, що Єрмілов генерує серію проєктів, які розвивають презентативність конструктивістського ансамблю головного майдану міста з Держпромом (конструктивістська трибуна-реклама, 1927, «Монумент ленінської епохи», 1960-ті). В «експериментальних роботах» Єрмілова розкривається його індивідуальний шлях від кубізму до конструктивізму (розфарбовані рельєфи, колажі). Відштовхуючись від кубістів і дада в маніфестації архаїки, він поєднує її з українською обрядовою семантикою. В «неістівних» натюрмортах та «місячних» пейзажах Єрмілова розкривається відгомін архаїчних ритуалів, що визначають сакральний час перехідної доби. Стверджується, що традиційна система жанрів у конструктивізмі постає не спрощеною, редукованою, а ускладненою – у трансформаціях та маскуванні. Висвітлено «зниклі» в конструктивізмі під тиском «осучаснення» жанрові форми (пейзаж, натюрморт, портрет, «історична картина»). Виокремлено зміни, що відбувалися за рахунок чинників у даному мистецькому напрямі, які не підтримували міметичної художньої моделі. Інноваційні процеси конструктивізму спрямовувалися у площину спрощення загальної системи побудови будь-якої жанрової одиниці, окремі деталі гіпертрофувалися, спираючись на загальний принцип і на ті елементи художньо-стилістичної мови, що вже утвердилися в художній культурі.

У підрозділі **4.2. Явище «теа-кіно-фото» в розвитку образотворчого авангарду Харкова. Взаємовпливи творчості О. Довженка та Б. Косарева** розкрито роль О. Довженка в художньому житті Харкова 1920-х років під час його перебування в новій столиці (1921, 1923–1926) – періоду інтенсивних «пошуків себе» (Ю. Яновський). У Харкові він продовжив мистецькі студії (в комуні на вул. Пушкінській), брав участь у діяльності АРМУ, «Гарту», «Урбіно», «ВАПЛІТЕ». Співпраця з ВУФКУ, як і остаточне навернення Довженка до кінематографії (перші сценарії для театру і кіно), відбувалася в контексті столичного Харкова, де він створює кістяк творчої кіногрупи (М. Йогансен, В.Г. Кричевський, В. В. Кричевський, Б. Косарев). У творчих колах виникає неабиякий інтерес до світлопису й кіно, що сягнули вищих щаблів художньої ієрархії того часу. У фоторепортажі «Робочі моменти зйомки

“Землі”» Косарев розкриває творчу «кухню» Довженка й Демуцького. Досвід, здобутий Косаревим під час зйомок, мав виразні наслідки в подальшому розвитку художньої мови мистця, зокрема в педагогічній роботі 1960–1980-х рр. Аналіз унікального фоторепортажу Косарева, ідентифікація часу й місця подій, найвизначніших постатей тодішньої мистецької сцени, що фігурують на знімальному майданчику (Д. Демуцький, В. Г. Кричевський і В. В. Кричевський, В. Хмурий і М. Семенко), розкриває інтертекстуальні зв’язки, якими перейнята українська культура 1920-х рр. і які відбилися на кінострічці, визнаній на всесвітньому рівні. Визначено, що під час роботи в кіногрупі О. Довженка у переломний 1929 рік (з його колективізацією та передвістям голодомору) Б. Косарев створив колоритний цикл світлин «Сорочинський ярмарок».

У підрозділі *4.3 Портретна серія А. Петрицького як явище художнього життя Харкова 1920–1930-х рр.* наголошується на тому, що харківський період (1919–1934) скріплює в нову єдність мистецькі школи України, переплавляючи і в творчості Петрицького ремінісценції київського й московського досвіду. Відіграючи надзвичайну роль на театральному коні «Першої столиці», він водночас підтримує тенденцію літературоцентризму в живопису, що сгенерувала появу низки видатних живописних та графічних портретів (передусім письменницького загалу) О. Довженка, М. Жука, З. Толкачова, Б. Фрідкіна, М. Шаронова. Петрицький створює унікальний пам’ятник тогочасної творчої еліти України, таким чином закарбувавши доленосні події, що залишили глибокі борозни в історії покоління «Розстріляного відродження». У зв’язку із «Літературним ярмарком» – журналом, який відігравав специфічну роль топосу культури міста, – висвітлюється чи не найзначущіша подія в житті мистецького Харкова 1920–1930-х рр. – виставка «стопортретної серії» А. Петрицького, яка мала би «змінити долю європейського портрета» (Б. Лобановський). Шлях від «портретності» костюмного шкіца до портрета унаочнює декоративний ресурс сценічного костюма, так само як і давньоукраїнського портрета. Використання типографічних елементів, газетних наклеюк виведено мистцем у паралелях колажних ескізів костюмів та портретів, де фігурують «книга життя» й «газета правди», що подані у графічно-фактурному й семантичному контрасті. Креативні ідеї супрематичної геометрії (як наслідування К. Малевича) Петрицький залучає до портрета в графічних метаструктурах в омажі «Чорному квадратові», виокремлюючи тему кола чи овала, що маніфестує індивідуальний світ мистця.

Мета-аналіз серії розкриває її як адитивну форму, де особливої ваги набуває «Портрет М. Семенка», що відцентровує портретний корпус, зосереджуючись на важливому для обох (мистця і поета) архетипові

«творець і муза». Згідно з ідеологією, що продукує моделі театрального, письменницького фотомистецтва як виробничого процесу, Петрицький створює в портретній серії «атлас рухів» інтелектуала. У змістовному навантаженні просторової орієнтації портретів – містерії «лівого» та «правого», множенні «відхилень», потаємних знаках мови тіла – вона виокремлена в чотири групи: «ті, що утримують перпендикуляр», «герметики», «ухильники», «активісти», й відкривається глядачеві як спосіб протистояння ідеологічній системі. Успіх «стопортретної» серії Петрицького полягає у правдивому змалюванні креативного кола – особливого товариства тогочасної жорстокої доби.

У підрозділі **4.4 Українська фотографія «конструктивістської доби»** розкриваються проблеми тематичного оновлення української фотографії в 1920-ті рр., що співвідносяться з періодом розвитку Харкова як нового індустріального центру, конструктивістської столиці України. Фотографія, репрезентуючи публічну сферу взаємодії з індустрією, також відобразила поляризацію, притаманну тодішньому художньому життю столиці. Наприкінці 1920-х рр. в Україні стає помітним стрімкий розвиток мистецтва нової фотографії, вона рішуче опановує верхні щаблі «мистецтва факту», а в арсеналі образотворчого мистецтва цінується як «науковий інструмент». Конструктивістським критеріям Д. Сотника, А. Плахтія, О. Біденка, В.Шкорбатова відповідають конструкції «металевої» міської культури, а також суспільно корисні речі. Цей «добір матеріалів» визначає й характер об'єктів для фотограми, максимально наближеної до абстрактного зображення. У цей час різноманітних трансформацій зазнає позначений впливами ар-деко, кубофутуризму портрет. Так, серія фотопортретів членів «Всеукраїнської спілки пролетарських письменників» Дана Сотника подана в паралелях із фотоекспериментами О. Родченка, «вортографії» англійських кубістів.

Розділ 5. Харківський авангард після 1930-х рр. містить чотири підрозділи. У підрозділі **5.1 Конструктивізм в умовах поширення «сталінського» ампіру** показано, як громили владні верхи художній авангард, викоринювали національний рух, що позначилося на всіх сферах культурного життя України 1930-х рр. Особливо відчутними ці руйнівні наслідки були в Харкові, після перенесення столиці до Києва. Зниження статусу Харкова простежується передусім в архітектурній політиці – перетворенням знакової в культурі будівлі на «місце дозвілля» для піонерів та жовтенят. Доведено, що декорування інтер'єрів харківського Палацу піонерів В. Єрміловим – це останній масштабний конструктивістський проект (орієнтований на досвід Бавгауза) доби поширення «сталінського

ампіру» в Україні. Яскраве колірне аранжування постає в добірці ескізів, виконаних у дусі ідей конструктивізму, супрематизму й неопластицизму. Використовуючи закони видовищності й театралізації, Єрмілов залучає арсенал народного мистецтва, перетворюючи Палац піонерів «на ярмарок», як колись агітаційний вагон – на «весільну скриню». До аналізу уперше залучається фотоартбук і фільм, поєднані проектом, а також низка портретних знімків. З-поміж них – ідентифікований автором «Подвійний автопортрет у велосипедній фари» (В. Єрмілова і Є. Бризгаліна) у паралелях з фотографічними авторепрезентаціями мистців Бавгауза. Висвітлюється уречевлено-відчутний зв'язок техногенного простору в єрміловських інтер'єрах із бавгаузівським контекстом, середовищем його майстерень (відомим у Харкові із серії «Bauhausbücher» – завдяки прямим зв'язкам з установою), про що свідчать «трубчасті» меблі, «обтічні» форми, колір в архітектурі. Тоді, коли ця інституція фактично вже не існувала, її загальні концепції й різноманітні ідеї продовжували поширюватися в усьому світі, навіть у контексті наступального «сталінського ампіру».

У підрозділі **5.2 Харківський авангард в період посилення тоталітаризму** розглянуто українське мистецтво 1930-х–1950-х рр., що розвивалося в дедалі більшому відриві від європейських напрямів. Тоталітарний режим із його фальсифікованим історизмом, викривленими ідеологічними критеріями створює штучно відмежувальний клімат у мистецтві, із якого рішуче вилучаються будь-які натяки про зв'язки з модерною добою, її пошуками та експериментальним досвідом. Від такої ідеології насамперед потерпають В. Єрмілов, А. Петрицький, Б. Косарев, Г. Бондаренко, які засадничо очолювали передові позиції в художньому колі Харкова 1920-х рр., знаходили свої «коди» й ключі до вічних, позачасових істин у мистецтві. Відступаючи під навалом оскаженілої критики, представники авангарду на тривалий час були змушені полишити унікальні художні експерименти й віднаходити особливі ніші в мистецтві, як-от: ілюстрування дитячих книжок, сценографія, оформлювальна робота. Педагогічну нішу обрали Б. Косарев і Г. Бондаренко, які, посівши маргінеси в академічній системі художньої освіти, були змушені приховувати все, що пов'язувало їх із авангардом. Виключення В. Єрмілова 1949 р з Харківського художнього інституту й із Спілки художників за «формалізм» та «космополітизм» стало показовою розправою з мистецьким авангардом. Загалом у Харкові (на відміну від Києва) пріоритет авангардної еліти в художньому вищі тривав лише кілька років.

У підрозділі **5.3 Ревіталізація мистецького авангарду Харкова в період “відлиги”** висвітлюються нові ідеї, які торували шлях у лоні канонізованого

русла, що в роки сталінізму чітко окреслювалося в регіональних умовах. Художники-шістдесятники виборювали собі право на втілення сучасного життя в нових ритмах і формах, у пошуках яких вони звертаються до традицій 1920-х років, щоб подолати заборону і продовжити штучно перерваний художній експеримент. Гостре сприйняття проблем історії та суспільства відбилося на розвитку тенденції узагальнення й монументальної мови. Пошуки виразистої декоративної манери вирізняють твори художників, що завершували перерваний процес європеїзації мистецтва на харківських теренах (передусім, твори С. Луньова, В. Савенкова). Переслідуваний за «космополітизм» В. Єрмілов у 1961 р. виборює поновлення в правах у професійному художньому колі, влаштування персональної виставки (1962), був виданий каталог і знятий документальний фільм (за ініціативою Д. Гай та харківських фізиків). Зміни в мистецькому просторі актуалізували низку проєктів, присвячених Пікассо і Хлебникову. Непересічне значення мав проєкт реактивації конструктивістської площі міста, навіяний образами архітектурних проєктів Бавгауза, а також вежі Татліна (за часів її реконструкції). Після реорганізації в 1963 р. Харківського художнього інституту в Художньо-промисловий для мистців відкрилися нові можливості експериментів із формою. Заангажований до роботи на факультеті «художнього конструювання», Єрмілов засновує в Харкові дизайн (що був також полем легалізації геометричної абстракції), створює спільний проєкт зі студентами, застосовуючи колажний підхід й досвід супрематизму.

У підрозділі **5.4 Провідні художники «історичного авангарду» Харкова в діалозі з новою генерацією** постаті В. Єрмілова, Б. Косарева, Г. Бондаренка як найпомітніші в царині художньої культури Харкова, котрі протягом ХХ ст. були її очільниками, а вже на схилі життєвого шляху безпосередньо несли естафету авангарду, сприяючи модернізації художнього процесу. Універсальність їхнього мистецтва (в когорті найяскравіших представників «Українського відродження») виокремлена в різних видах та жанрах, а в більш пізній період розгорнута в широкому діапазоні – від монументально-декоративного мистецтва до прикладної графіки. У 1960-ті рр. відбувається реабілітація конструктивізму й обґрунтування дизайну як категорії, і В. Єрмілов реалізує конструктивістські ідеї в особистому просторі своєї майстерні. В облаштуванні своєї майстерні Косарев надихався театральними ідеями. «Єрміловська мансарда» відзначилася архітектурно-художнім вирішенням у дусі ідей Бавгауза. Водночас її унікальне тло – «кубістичне горище» (Е. Лимонов), «літак» або «корабель» (В. Свет), «нутро підводного човна» (З. Фогель) – увійшло в літературно-художній простір. Пізня творчість Косарева та Єрмілова надихається автентичними українськими

мотивами, перетвореними в дусі «суворого стилю». Пізній період Єрмілова розкривається у станкових (натюрморт), монументальних (ескізи розписів), мініатюрних творах, де квіткові мотиви, з їхньою «темпоральною» функцією, тонко передають драматичні настрої мистця.

Мистецькі шляхи Харкова останньої третини ХХ ст. розкривають уже інший культурний ландшафт. З'являється нова генерація художників, яка мала подолати трикутник проблем: периферизації, регіоналізації й великої культури. Передусім це була боротьба за вільне мистецтво, не привласнене жодним ідеологічним форматом. У середині 1960-х рр. в Харкові складається радикально налаштоване літературно-мистецьке коло: письменник Е. Лимонов і молоді художники зі студії О. Щеглова: В. Бахчанян, Ю. Кучуков, Д. Ландкоф, В. Сухомлинов, В. Григоров та ін., відбуваються сміливі андеграундні виставки. В. Бахчанян створює провокативну (за американською модерністською моделлю) арт-акцію – «дріппінг» на харківському заводі «Поршень», концептуальну авторську книжку, мистецькі об'єкти, що вже мають ознаки постмодернізму. Мистці наново осмислювали своє життєве середовище, – «інший» Харків постає у творах Є. Джолоса-Соловйова, П. Тайбера, В. Куликова, В. Гонтарова, Б. Михайлова, Є. Павлова, В. Шапошникова, П. Макова. Наприкінці 1960-х рр. у Харкові формується творчий осередок довкола фотостудії В. Григорової (спадкоємця уроків раннього харківського авангарду), яку відвідували майбутні лідери харківського фотомистецтва, що утворили групу «Час». Естафета авангардного мислення, успадкована від Єрмілова, Косарева, Бондаренка, допомогла багатьом мистцям, з-поміж них – В. Сидоренко і Б. Михайлов, які гідно репрезентували українське мистецтво на світовому форумі Венеціанського бієнале. В. Сидоренко створив таку важливу й необхідну для розвитку мистецтва інфраструктуру, як Інститут проблем сучасного мистецтва, у фокусі досліджень якої постають і проблеми творчого авангарду в художній культурі України.

ВИСНОВКИ

1. Локалізувавши нову українську інтелігенцію, Харків на межі ХІХ–ХХ століть став яскравим малярським осередком пейзажу й інтер'єрного жанру з їхніми урбаністичними й сільськими мотивами і, нарівні зі Львовом і Києвом, важливим центром розвитку модерну. Цьому сприяли як успіхи школи М. Д. Раєвської-Іванової з її художньо-промисловим потенціалом, так і зв'язки нової української інтелігенції з Науковим товариством ім. Тараса Шевченка (НТШ) у Львові, що відіграло неабияку

роль у збиранні українських сил і що, зрештою, вивело на кін засновника українського модерну, творця символів української ідентичності В. Кричевського. Наступний, Єрміловський період є визначальним для мистецтва індустріальної столиці 1920-х рр. Феномен «Українського відродження» генералізується на харківському ґрунті як нова єдність творчої еліти, де важлива роль належить образотворчому мистецтву, у стильовій самоорганізації якого домінує інтегральна стилістика конструктивізму, заплідненого народним мистецтвом. Утворення ВУФКУ стимулює розвиток новітніх медіа, а саме очоленого О. Довженком нового поетичного українського кіно і фотографії, згуртованої довкола «Нової генерації» з Д. Сотником. Акумулявавши енергію «історичного авангарду», його живі носії – Б. Косарев, В. Єрмілов, Г. Бондаренко – запліднюють харківську «нову хвилю», що втілилась у серії радикальних мистецьких акцій II пол. 1960-х–поч. 1970-х (передусім у творчості В. Бахчаняна і нонконформістського угруповання фотомистців «Час»). Зібравши сили для подолання розриву зі світовим мистецтвом, харківські мистці вийшли на його авансцену, але вже під знаком постмодернізму. Аналіз літератури показав, що розвиток авангардного руху в Харкові ще не став предметом систематичного мистецтвознавчого дослідження. Отже, ключовим є осмислення авангардної спадщини Харкова – мистецьких творів, колективних та персональних маніфестацій мистців, оприлюднених у тогочасному художньому контексті, зокрема дискусійних процесів, усього розмаїття культурних взаємозв'язків художнього життя міста.

2. Розкрито як провідну рису амбівалентність художньої культури Харкова ХХ ст., яка розвивається в опозиціях: природа – індустрія, провінція – столиця, «сіре місто» – осередок мистецького авангарду. Розглянуто та визначено явище художнього авангарду в Харкові, виявлено безперервність авангардних процесів і вперше вибудовано періодизацію. Передовсім визначено дві генерації, з якими пов'язані два значних пасіонарних виплески інноваційного мистецтва: 1) перша третина ХХ ст. (історичний авангард) і остання третина ХХ ст. («нова хвиля», започаткована в Харкові, як і в Одесі, значно раніше інших центрів України). У понятті «історичний авангард» виокремлено ранній авангард – 1910-ті рр., зрілий – 1920-ті і пізній – 1960-ті рр.

Визначено періодизацію щодо специфіки жанрів, винятково плідних для мистецтва Харкова, де виходили на авансцену: пейзаж (подекуди інтер'єрний жанр) на межі ХІХ–ХХ ст., натюрморт – на межі 1910–1920-х рр., портрет – на межі 1920–30-х, тематична картина – в серед. 1930–1980-х рр., гібридизація жанрів на зламі ХХ–ХХІ ст. З кінця ХІХ ст. до

традиційного кола мистецтв, вступаючи з ним у різноманітні зв'язки, долучається світлопис. Новітній арт-медіум ревіталізує цілу художню сферу в напрямку модерних змін (імпресіонізм, модерн, кубофутуризм, конструктивізм, концептуальне мистецтво, абстракція, соц-арт), досягаючи найяскравішого прояву у творчому доробку нонконформістської групи «Час» (О.Мальований, А. Макієнко, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Ситниченко, О. Супрун, Г. Тубалев), що отримала інноваційну естафету від майстрів історичного авангарду.

3. Дослідження генези авангардного руху Харкова, аспектованого технократичною естетикою, вказують на раннє мистецьке сприйняття в Харкові на початку ХХ ст. руху «мистецтв і ремесел»; формування магістрального річища художньо-промислового напрямку й пошуки національного стилю. Актуалізація маргінальних гілок мистецтва в художній школі М. Раєвської-Іванової сприяла виходу на авансцену світлопису та сценографії. Джерелом щеплення європейського модерну визначається художньо-ремісничя майстерня, де під проводом чеського майстра В. Тракала здобули вишкіл В. Єрмілов, Б. Косарев та ін. Розвиток публічної сфери рецепції мистецтва залучає до художньої критики професійних мистців із досвідом, набутим у Європі, які, підтримуючи модерні течії (на противагу російській художній школі), виокремлюють перспективу альтернативної моделі навчання, що її зреалізують невдовзі художники наступної генерації.

4. Виняткова роль Харкова у створенні умов для архітектурної маніфестації «українського модерну» визначається як вагомий базис всеукраїнського єднання, що відбудеться під егідою авангарду в 1920-ті рр. Унікального значення набуває постать В. Кричевського, вихованця харківських студій, які були мистецько-культурним осередком інтеграції новітніх знань. Підкреслюється, що на харківському ґрунті відбувається безпрецедентна геокультурна інтеграція, інспірована його мистецьким колом, внаслідок якої виникають виняткові рішення в національному ключі – видатні пам'ятки українського архітектурного стилю. Будинки Полтавського земства та Харківське художнє училище, поглиблені своїм історико-культурним контекстом, постають у результаті комунікації міського художнього товариства з іншими регіональними центрами, передусім західними (як НТШ у Львові), а також з полтавським осередком. За масштабом завдань, що постали перед українською культурою, за втіленням архітектурно-художнього синтезу, зрештою, за резонансними відгуками винятковими є обидві пам'ятки яскравого архітектурно-художнього синтезу. Глибоко закорінені в ґрунт регіональних традицій,

вони втілюють пріоритети харківського кола при створенні національного художнього стилю: знакове поєднання в семіотичному просторі західної та східної гілок українського мистецтва.

5. Упровадження нової концепції мистецтва (альтернативної академічній художній парадигмі) здійснюється завдяки студійному руху в Харкові на межі 1900-10-х рр. («Блакитна лілія» й похідні «Будяк» та «Накось»), надбання якого втілюють божемні ідеали художнього життя, синтетично поєднують образотворче мистецтво з театром («Блакитне око» Є. Агафонова) та літературою, дають нову інтерпретацію персони художника, гендерних ролей («жінка-художниця» і «амазонка авангарду»). У контексті світоглядної кризи, драматизму стосунків, заснованих на ґрунті «міфу про ідеальність української жінки», визначається роль М. Синякової в бутті гуртка, зокрема в життєвій долі поета й художника Божидача. Важлива для вербальної домінанти раннього авангарду індивідуалізація художнього висловлення розкривається в низці рукописних журналів (альманах «Блакитна лілія», 1911, і вперше введені до наукового обігу «Начерки», 1908), що репрезентують літературно-художню спадщину студії з її рухом до відродження графічної культури видань, де домінує притаманна Сецесії художня манера *noir et blanc*. Розкрито значущість і плідність отриманих вихованцями студії «Блакитна лілія» засадничих принципів мистецтва, що транслювалися далеко поза межами Харкова: О. Рибников – як провідний теоретик живопису й експерт при Третьяковській галереї; О. Почтенний – в Петрограді (гурт «Коло художників»); Д. Гордєєв – у Тифлісі футуристичного періоду.

Вирішальними для формування в Харкові базового ресурсу модерних течій (модерн, постімпресіонізм, фовізм) визначено художні студії 1910-х рр., очолювані мистцями, котрі здобули художній досвід у європейських майстернях і постали як виразна альтернатива Харківському художньому училищу з його еталоном репінського живопису, що його дотримувалося педагогічне ядро учнів майстра, які прибули з Петербурга. Як важливий центр, де навчали, наслідуючи паризькі студії, і до якого тяжіла художня молодь Харкова 1910-х рр., показана майстерня учня А. Матісса – О. Грота та Е. Штейнберга (апологета П.Сезанна і В. Ван-Гога). Постать Е. Штейнберга розкривається в іміджі художника-майстрового, що було характерно для міста з технократичними уподобаннями і що споріднює мистця з Касандром (А. Муроном), В. Татліним і В. Єрміловим. Центром поширення настроїв сезаннізму в Харкові була студія «Зелена сова», що містилася в будинку Б. Цибіса, котрий став пізніше відомим фігурантом польського авангарду. Діяльність гуртка свідчить про нагальну потребу,

що виникла в місті, нового об'єднання, а також проливає світло на витоки кубофутуристичного спрямування у «Спілці семи». Для цього періоду в образотворчому мистецтві Харкова характерно відмежування від модерну й перехід від пейзажу до натюрморту.

6. Наголошується на значному статусі в контексті мистецького життя міста художньої колонії у Красній Полянї – сільської садиби сестер Синякових, цього унікального явища природи й культури Харкова. Її розглянуто як ключовий топос мистецтва раннього авангарду міста й одного з найважливіших футуристичних осередків, де в 1916 р. був підписаний під орудою В. Хлебникова Маніфест «Сурма марсіан». Краснополянський художній гурт спонукав до життя й активно впроваджував явище української гілки неопримитиву (у творчості М. Синякової, В. Єрмілова, Б. Косарева), що базувалася на народному мистецтві. Засадничі концепції М. Синякової, яка центрувала довкола себе краснополянське коло, визначалися під впливом фовізму й експресіонізму з їхнім досвідом концептуалізації архаїки. Воєнна тема загострила експресивну складову. Феномен мистецької колонії «садиба Синякових» свідчить про актуалізацію в художній культурі Харкова аспектів «фемінізованості» та «войовничості» (О. Якимович), притаманних ранньому авангарду.

7. Обґрунтовується роль «Спілки семи», альтернативної підвладному Російській академії мистецтв Училищу в розвитку раннього авангарду Харкова. Становлення кубофутуризму в Харкові, супроводжуване багатоманітною палітрою змін, розкривається в індивідуальній творчості художників та їхніх колективних практик, передусім на театральному коні, а також у яскравому поєднанні архітектури, мистецтва й театру в епатажно-брутальному оформленні кабаре «Дім артиста», що було декороване «Спілкою семи» у гібридному поєднанні модерну з футуристичним гротеском (відгук на художнє явище віденської «Летючої миші», що інтегрувала харківський авангард в європейську художню культуру). У творчому доробку «Спілки семи» та її кола простежується кілька напрямків укорінення авангарду в мистецтво Харкова. Цей процес у стрімкому темпі завершував низку завдань європеїзації, змінюючи стилістику від модерну до кубофутуризму та супрематизму. На шляху до новоевропейського мистецтва, де (за Е. Панофським) втрачається вторинний, або умовний, сюжет і відбувається «прямий перехід від мотиву до змісту», іконологічна складова вже не є домінантою. Алегорична мова змінюється, проходячи через випробування примітивом, до якого сміливо звертається нова генерація. Напрямок інновацій харківського авангарду визначається в контактах із художниками Києва й Одеси (О. Екстер, С.

Фазіні), які сприяли завершенню «колеристичної революції» й переходу до спектральних кольорів. Кубофутуристичні стратегії «Спілки семи» розкриваються в палітрі епатажних жестів, схильності до «зауму», «естетики жовтого», позначеної викликом та комізмом; в експериментах зі створенням нової системи координат («спіральна перспектива», ідея розвитку «вибухової» форми), звертанні до іконної традиції.

8. Доводиться, що «харківський період» (1919–1934) згуртовує в нову єдність мистецькі школи України. У 1920-ті рр. харківське художнє коло поповнюється за рахунок прибуття до столиці творчої інтелігенції з усієї України. З-поміж них М. Семенко, який створює в Харкові потужний творчий осередок довкола журналу «Нова генерація». Театральне життя Харкова доповнює театр Л. Курбаса. Важлива роль належить О. Довженку, який створює графічну і малярську портретні серії, бере участь у діяльності АРМУ, «Гарту», «Урбіно», «ВАПЛІТЕ». У мистецькому середовищі Харкова активно генерується напрямок конструктивізму, що стає основним агентом об'єднувальної стилістики. Показано, що засновником його української гілки є В. Єрмілов, котрий у циклі «експериментальних робіт» репрезентує індивідуальний шлях від кубізму до конструктивізму. Відштовхуючись у своїх роботах від кубістів і дада, з їхньою маніфестацією архаїки, він бере її з української обрядової семантики. Художник ревізує традиційну систему жанрів, створюючи конструктивістський «пейзаж», «портрет», «натюрморт», «історичну картину». Їх трансформація відбувалася значною мірою за рахунок тих чинників у мистецтві конструктивізму, які не підтримували міметичну модель – ізольовану або фрагментарну репрезентацію предмета, як чинників пластичних тропів.

9. Висвітлюються принципові зміни в художній культурі України 1920-х рр., що поклали край дискримінації фотографії й кіно (як ерзацу живопису й театру) і які були офіційно узаконені створенням у 1922 р. ВУФКУ. Ідеологію «Нової генерації» М. Семенка транслює конструктивістська фотографія Д. Сотника. Представники мистецького авангарду Б. Косарев та В. Єрмілов успішно опановують «кіно-фото» як нові медіа, суттєво впливаючи на їх розвиток. Стверджується, що співпраця О. Довженка з ВУФКУ, як і остаточне навернення до кінематографії (всупереч живописові), відбувалися саме в унікальному контексті тотального художнього експерименту столичного Харкова. Для 1929 р., позначеного участю Б. Косарева у зйомках фільму «Земля» О. Довженка, характерний бурхливий інтерес до світлопису й кіно, – нових мистецьких медіа, котрі сягнули найвищих щаблів художньої ієрархії того

часу. Висвітлюється значення створеної Косаревим унікальної портретної серії кіногрупи О. Довженка, яка розкриває інтертекстуальні зв'язки, що ними була просякнута українська культура 1920-х рр. і що, зрештою, позначилося на кінострічці, визнаній на всесвітньому рівні.

Розкрито у контексті безпосередніх закордонних зв'язків Харкова щеплення ідей та мистецького досвіду Бавгауза й групи «De Stijl», що втілювалося в масштабному Єрміловському проєкті оформлення інтер'єрів першого в СРСР Палацу піонерів, реалізованого в середині 1930-х, передовсім, у феноменальному колірному аранжуванні, що поєднало художню мову авангарду з народним мистецтвом. Водночас зіткнення в ньому конструктивістських концепцій із помпезними запитами сталінського «ампіру» визначається віхою втрати Харковом перспективи авангардного розвитку.

10. Сприймаючи з історичної дистанції весь матеріал, виокремлено історичний феномен літературоцентризму в харківській культурі 1920-х рр. і його вплив на мистецькі процеси. Після відомих змін 1930-х рр. харківський авангард змушений був зайняти андеграундні позиції й надалі існував як офіційно невизнана альтернативна гілка мистецтва. Останньою маніфестацією авангардного руху в Харкові стала виставка портретної («письменницької») серії А. Петрицького (1932), де мистець закарбував літературний цвіт Харкова, що був майже тотально знищений протягом 1930-х рр. Різноманітні рухи, множення «відхилень», потаємних знаків мови тіла в живописному циклі Петрицького, визначається як невловне протистояння системі. У «стопортретній» серії Петрицький досягає неабиякого успіху в правдивому змалюванні літературного товариства тогочасної жорстокої доби, де особливого значення набуває портрет М. Семенка як речника ідей свого часу.

Визначено ключові постаті в процесі зберігання інтенцій художнього авангарду в Харкові після 1930-х років, де велику роль у впровадженні модерних напрямів у мистецтві Харкова відіграли В. Єрмілов, Б. Косарев, М. Синякова, А. Петрицький. Простежено вплив видатних художників на формування наступної генерації мистців: Г. Бондаренко виховав В. Ненадо і В. Ленчина, дав поштовх В. Куликову, а той – П. Макову. Діяльність В. Єрмілова в Харкові (зокрема, викладання в художньому виші) позначилася на особливостях творчості О. Щеглова, Д. Гай, В. Бахчаняна, В. Платонова, С. Косенкова, В. Савенкова, визначила обрії плідного розвитку дизайну в регіоні. Серед мистців, творчість яких формувалася під впливом Б. Косарева, що визначило її своєрідність, – театральний художник, графік, доктор архітектури, член-кореспондент ААУ В. Кравець; народний

художник України, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член АМУ, віце-президент АМУ В. Сидоренко; живописці В. Норалян і В. Погорелов; заслужений художник України, графік, художник монументально-декоративного мистецтва Н. Мироненко, театральні художники М. Кужелева, В. Константинов, П. Осначук, Т. Медвідь (заслужений діяч мистецтв). Г. Бондаренко виховав В. Куликова, В. Ненадо, В. Ленчина.

11. Показано, що Єрмілов разом із Косаревим та Бондаренком залишалися живими носіями художніх концепцій перерваного авангарду в Харкові, створюючи в 1960-ті (Єрмілов) та 1970-ті (Косарев) винятково інноваційні роботи. Виведено поворотне для подальшого розвитку мистецтва значення «реабілітаційної» виставки Єрмілова 1962 р. в Товаристві харківських художників. Звернення мистців за часів «відлиги» до ідей 1920-х підкреслюється адресацією низки проектів Єрмілова двом знаковим постатям: Пікассо і Хлебникову (пам'ятник-музей Пікассо, пам'ятник «Голові Земної кулі», макет книжки В. Хлебникова). Як щонайбільше втілення авангардного ресантименту визначається утопічний проєкт грандіозної реактивації конструктивістського ансамблю головної площі Харкова.

Доведено, що Єрмілов і Косарев відіграли вирішальну роль у передачі авангардної естафети в Харкові в педагогічній взаємодії мистецького осередку студії О. Щеглова, давши поштовх її вихованцям В. Бахчаняну і В. Григорову в маніфестації модерністських позицій, що втілювалося в серії історичних вуличних виставок харківського андеграунду. Висвітлено значення культурної інфраструктури Обласного фотоклубу й художньої студії В. Григорова при ньому, яку відвідували майбутні лідери харківської групи фотомистців «Час» (найвідоміший із яких Б. Михайлов). Підкреслюється, що нові ідеї торували собі шлях в образотворчому мистецтві Харкова у надзвичайно тяжких умовах, що відсунуло поступки відлиги (в публічному просторі) порівняно з Києвом на десятиліття пізніше. Значна роль у процесі подолання канонізованих рішень, котрі зміцніли за роки сталінізму, належить харківським художникам-шістдесятникам, які виборювали (хоч і з 10-літнім відставанням) право на втілення сучасних ритмів життя в нових формах, звертаючись до традицій 1920-х рр. Пошуки виразистої декоративної манери вирізняють твори художників, які завершували на харківській сцені перерваний у 1930-ті рр. процес, що був скерований на західні мистецькі моделі.

12. Мистецькі шляхи Харкова останньої третини ХХ ст. показують вже інший культурний ландшафт. З'явилася нова генерація художників, що відображає динаміку поглядів, реалізуючи творчі інтенції в нових

мистецьких медіа (групи «Час», «Держпром», «Група швидкого реагування», мистецьке об'єднання «Літера А»), формує мову, яка стане мейнстрімом українського мистецтва ХХІ ст. Доведено, що надалі всесвітньо відома авангардна група фотографів у ранній період «комунального модернізму» (на межі 1960–70-х) інтегрувалася, маніфестуючи «теорію удару», в альтернативне офіційній культурі об'єднання «Час», яке викривало міф про радянську реальність. Виокремлюються стратегії постмодернізму наступного періоду 1980–90-х рр., як-от: «парергон», нова документальність і проблема симулякру. Показано, що перегляд кордонів «професійного» й «аматорського» приводить до «нової документальності», яка реалізується в перепідпорядкуванні «образу» і «правди», тобто документа. Висвітлюється проблема ілюзії або критерії «справжнього», які корелюють з Бартовим терміном «міф», що позначає фікцію, яка функціонує в культурі. Особливого значення в харківській фотографії набула гібридна стратегія «тихого підлаштування» як маргінальний протест постмодерністського художника. Стверджується, що Харкову належить безпрецедентна роль у формуванні мови світлопису як нового арт-медіуму, що відбувалося протягом досліджуваного періоду.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Павлова Т. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото: наук. моногр. / Т.В. Павлова, В.В. Чечик. – К.: Родовід, 2009. – 288 с.
2. Павлова Т. Василь Єрмилов жде весну: наук. видання / Т.В. Павлова. – К.: Родовід, 2012. – 108 с.
3. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові: моногр. / Т.В. Павлова / Видання друге, доповнене. – Х.: Grafprom, 2015. – 476 с.
4. Павлова Т. Carte blanche Анатолія Петрицького: наук. видання / Т.В. Павлова. – К.: Родовід, 2017. – 120 с.
5. Павлова Т. Український авангард: Харківський текст: моногр. / Т.В. Павлова. – Х.: Графпром, 2017. – 605 с.
6. Павлова Т. Взгляд на индустрию: Фотографии А. Иваницкого // Т.В. Павлова. Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2007. – № 8. – С.99–106.
7. Павлова Т. Осінній топос в пейзажі Віктора Гонтарова / Т.В. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2008. – № 1. – С.62–67.
8. Павлова Т. Пейзаж у харківській художній фотографії останньої третини ХХ століття // Дизайн освіта / Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і

мистецтв: зб. наук. пр. Х., 2008. – № 4. – С.86–92.

9. Павлова Т. Фотографія в мистецькому процесі Харкова на межі ХІХ–ХХ століть (на матеріалі пейзажного жанру) / Т.В. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2008. – № 2. – С. 72–79.

10. Павлова Т.В. «Союз семи» в Доме «Саламандры»: от модерна к футуризму / Т. Павлова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ. – 2010. – № 2. – С. 51–57.

11. Павлова Т. Борис Косарев: від малярства до кіно-фото/ Т. Павлова // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва / науков. зб. – К.: 2010. – С. 188–202.

12. Pavlova T. Ukrainian photography 1900–1939 /T. Pavlova // The History of European photography: in 3 vol. Vol. I / The Central European House of Photography. – Bratislava – Vienna, 2010. – P. 677–691.

13. Павлова Т. Stilleven у студіях Бориса Косарева: Імператив жанру/ Т.В. Павлова // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМУ. – К., 2010. – Вип. 7. – 582–598.

14. Павлова Т. Харківські сторінки українського модерну / Т. Павлова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб.наук. праць. Вип.10 / ІМФЕ НАМУ ім. М.Т.Рильського. – К., 2010. – С.79–84.

15. Pavlova T. On Ukrainian photography /T. Pavlova // History of Art History in Central-Eastern and Southern-Eastern Europe. – Torun, 2010. – P.249-253.

16. Павлова Т.В. Імпресіонізм та фотографічність в українському пейзажі кінця ХІХ–поч. ХХ ст. / Т. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2010. – № 7. – С. 145–149.

17. Pavlova T. Boris Kosarev's chronicle /T. Pavlova / Boris Kosarev: Modernist Kharkiv 1915–1931 / The Ukrainian Museum, New York, 2011. – P. 14–21, 62–85.

18. Павлова Т. Символический образ штетла (выставочный проект Евгения Котляра) / Т. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2011. – № 7. – С.150-152.

19. Павлова Т. П'єро конструктивістської сцени / Т.В. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2011. – № 7. – С. 150–152.

20. Павлова Т. Василь Єрмілов і Пабло Пікассо: у просторі нової парадигми / Т.В. Павлова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб.наук. праць. Вип.12 / ІМФЕ НАМУ ім. М.Т.

Рильського. – К., 2012. С.122-127.

21. Павлова Т. Конструктивізм і трансформація жанрів в українському мистецтві 1920-30-х рр. / Т.В. Павлова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 5. С. 20–22.

22. Павлова Т. У творчому змаганні з Бавгаузом і групою De Stijl / Т.В. Павлова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Під заг. ред. Н.Є. Трегуб. – Х., 2012. – № 4. – С. 180-183

23. Павлова Т. Василь Єрмілов і проблема українського конструктивізму / Т.В. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. – Х., 2012. – № 8. – С.102-105.

24. Павлова Т. Художньо-стилістичні напрямки в українському пейзажі першої третини ХХ ст. (харківське мистецьке коло) / Т.В. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. – Х., 2012. – № 7. – С.115-117.

25. Павлова Т. Stilleven в мастерской Бориса Косарева / Т.В. Павлова // Малевич. Классический авангард. Витебск. – 2012. – Вып. № 13. – С. 99–111.

26. Павлова Т.В. Василий Ермилов: портрет художника в фотографиях и письмах / Т. Павлова // В.Д. Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания / сост. А.Е. Парнис. – Москва, 2012. – С. 167–195.

27. Павлова Т. Императив жанра: натюрморт в творчестве Бориса Косарева 1920-х гг. / Т.В. Павлова // Пространство культуры. – Москва. – 2013. – № 6. – С.107–114.

28. Павлова Т. Одесский период Бориса Косарева: ЮгРОСТА / Т.В. Павлова // Искусство и культура (Витебск). – 2013. – № 1 (9). – С. 11–16.

29. Павлова Т. Василь Єрмілов: Від харківського «Бавгаузу» до Київського художнього інституту / Т. Павлова // Мистецькі обрії '2013 / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ. – К., 2013. – Вып. 5 (16). – С. 59–65.

30. Pavlova T. Ukrainian photography 1939–1969 / T. Pavlova // The History of European photography: in 3 vol. Vol. II / The Central European House of Photography. – Vienna – Bratislava, 2014. – P. 822–841.

31. Pavlova T. The Kharkiv Photography School. The 'Shilo' Group / T. Pavlova // Widok. Czasopismo teorie i praktyki kultury wizualnej (Warszawa). – 2014. – # 7. – URL.: <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/236/422>

32. Павлова Т. Стопортретная серия А. Петрицкого / Т. Павлова // Малевич. Классический авангард. – Витебск, 2015. – Вып. № 15. – С. 99–111.

33. Pavlova T. Avanguard red and green. From «Blow theory» to «Contact»/T. Pavlova // VASA / Journal on Images and Culture (Vienna). – 2015. – URL: <http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-2/tatiana-2-essay.php>

34. Павлова Т. Василь Єрмілов. У діалозі з традицією / Т. Павлова // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ. – К.: Фенікс, 2015. – Вип. 11. – С.167–182.

35. Pavlova T. Kharkiv Photography in Independent Ukraine. Vita heroica vs. Vita minima /T. Pavlova // VASA / Journal on Images and Culture (Vienna). – 2015. – URL: <http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-3-2/tatina-essay.php>

36. Pavlova. T. Late 1960s to 1980s. The Vremya Group's Time / T. Pavlova // VASA / Journal on Images and Culture (Vienna). 2015. – URL: <http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-1/tatiana-essay.php>

37. Pavlova T. Ukrainian photography 1970-2000 /T. Pavlova // The History of European photography. Vol.III / The Central European House of Photography. – Vienna-Bratislava, 2016. – P.765–791.

38. Pavlova T. Kharkiv Photography in Independent Ukraine. Vita heroica vs. Vita minima. Part II / T. Pavlova // VASA / Journal on Images and Culture (Vienna). 2016. – URL: <http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-3-2/tatina-essay.php>

АНОТАЦІЯ

Павлова Т. В. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2018.

Дисертація присвячена вивченню явища авангарду в образотворчому мистецтві Харкова. Особливості розвитку краю привели до складання певного культурного контексту, у якому на перший план висунуто цінності технічного поступу, спрямованість на модернізацію, ідею Європи, що позначилося й на мистецьких пріоритетах. Саме на харківському ґрунті створюються видатні пам'ятки Українського модерну. Новітні харківські студії стають вмістилищем західних тенденцій. У 1917 р. на авансцену харківського художнього життя виходить кубофутуристична «Спілка семи» і її коло (В. Бобрицький, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, Б.-Я. Цибіс, В. Єрмілов та ін.), яке, працюючи в різноманітних царинах культури, рішуче модернізувало їх. У 1920-ті рр. художній контингент поповнюється за

рахунок прибуття до столиці творчої інтелігенції з усієї України. Харків скріплює її мистецькі школи в нову єдність. В його художньому середовищі виокремлюється стильовий напрям конструктивізму, де «живописний» етап передував архітектурному, яскраво втіленому в унікальній будівлі Держпрому. Єрмілов не тільки розпочинає, а й завершує в 1960-ті рр. цей напрям на теренах Східної України. У контексті літературоцентризму і розквіту портретного жанру А. Петрицький створює «стопортретну» серію – унікальний пам'ятник тогочасній творчій еліті України, майже тотально знищений протягом 1930-х рр. У період «відлиги» кінця 1950-х–поч. 1960-х рр. В. Єрмілов разом із Б. Косаревим та Г. Бондаренком залишалися живими носіями художніх концепцій перерваного авангарду. Їхні вихованці (В. Бахчанян та ін.) на цій хвилі оприлюднюють свої модерністські позиції в серії «вуличних» виставок (1965). Створюється харківська школа фотографії з гуртом «Час» (1971) і «теорією удару» (О. Мальований, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін та ін.), що свідчить про трансформацію українського мистецтва протягом останньої третини ХХ ст.

Ключові слова: авангард в образотворчому мистецтві Харкова, імпресіонізм, український модерн, кубофутуризм, конструктивізм, фотографія як новий арт-медіум, постмодернізм.

АННОТАЦІЯ

Павлова Т.В. Авангард в изобразительном искусстве Харькова XX века. – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.05 – изобразительное искусство. – Львовская национальная академия искусств. – Львов, 2018.

Диссертация посвящена исследованию авангарда в изобразительном искусстве Харькова. Особенности развития края создали определенный культурный контекст, в котором на первый план выдвигаются ценности технического прогресса, направленность на модернизацию, идею Европы, что отразилось и на художественных приоритетах. Именно на харьковской почве создаются выдающиеся памятники Украинского модерна. Новые харьковские студии становятся вместилищем западных тенденций. В 1917 г. на авансцену харьковской художественной жизни выходит кубофутуристический «Союз семи» и его круг (В. Бобринский, Б. Косарев, М. Мищенко, Г. Цапок, Б.-Я. Цибис, В. Ермилов, и др.). Работая в различных сферах изобразительного искусства, группа решительно модернизировала их. В 1920-е гг. харьковский художественный контингент пополняется за счет прибытия в столицу творческой интеллигенции

со всей Украины. В художественной среде Харькова выделяется стилевое направление конструктивизма, в котором «живописный» этап предшествовал архитектурному, ярко воплощенному в уникальном здании Госпрома. Ермилов не только начинает, но и завершает в 1960-е гг. это направление в Восточной Украине. В контексте литературоцентризма и расцвета портретного жанра А. Петрицкий создал «стопортретную» серию – уникальный памятник творческой элите Украины того времени, почти тотально уничтоженной в 1930-е. Во времена «оттепели» Ермилов вместе с Косаревым и Бондаренко оставались живыми носителями художественных концепций авангарда. На этой волне их воспитанники (В. Бахчанян и др.) манифестируют свои модернистские позиции в серии «уличных» выставок (1965). Создается харьковская школа фотографии, с группой «Время» (1972) и ее «теорией удара» (Б. Михайлов, О. Малеванный, Е. Павлов, Ю. Рупин и др.), свидетельствуя о трансформации украинского искусства в течение последней трети XX ст.

Ключевые слова: авангард в изобразительном искусстве Харькова, импрессионизм, украинский модерн, кубофутуризм, конструктивизм, фотография как новый арт-медиум, постмодернизм.

ANNOTATION

Pavlova T.V. Avant-garde in the fine art of Kharkiv in the XX century. – Manuscript. Dissertation for the Doctor of Arts degree, specialty 17.00.05 – Fine Arts. – Lviv National Academy of Arts. – Lviv, 2018.

The thesis deals with the formation of modernism in art of Kharkiv. The development features of the region led to the compilation of particular cultural context in which the value of technological development came to the fore aiming at an upgrade that affected the artistic priorities. Kharkiv Art of the twentieth century is one of the most striking phenomena in the artistic culture of Ukraine that emerged and developed against the background of national revival and Europeanization movement. Contribution of Kharkiv artists to the world culture is determined primarily by the avant-garde art. The work of V. Krichevsky, E. Agafonov, D. Burluk, M. Synyakova, O. Dovzhenko, A. Petritsky, O. Khvostenko-Khvostov, I. Padalka, is connected with the city. However, V. Yermilov and B. Kosarev are the most prominent figures of Kharkiv fine avant-garde art. They were its agents, steadily carrying the baton of modernization of artistic culture throughout the 20th century. At the turn of the 20th century Kharkiv becomes an auspicious place for the development of arts centre with bohemian studio. A unique phenomenon in the context of Kharkiv culture was an original artistic

centre in Krasna Polyana. Located in a picturesque natural setting, the Sinyakovs' farmstead became a key topos in early avant-garde art of Kharkiv, and was important for the formation of futurism. The consolidation of avant-garde force in the «Union of the Seven» association was a crucial event in the development of early avant-garde in Kharkiv, marking an important event in the Ukrainian culture of those days. During the 1915-1916 a group of artists was formed in the Art School; their work reflected the diverse palette of changes that accompanied the formation of Cubo-Futurism in Kharkiv. In the 1920s Kharkiv art circle expanded due to creative intellectuals from all over Ukraine coming in flocks to the capital. Constructivism started to distinguish itself as a stylistic trend in the active artistic environment of Kharkiv. The founder of the Ukrainian branch of Constructivism was V. Yermilov. In the late 1920s Yermilov's creative range developed in full, varying from small graphic forms to architectural designs. In the mid-1930s he completed a huge interior design project at the first Palace of Young Pioneers in the USSR (Kharkiv), in which he incorporated the Bauhaus experience. Yermilov's phenomenal color arrangements were a blend of the language of avant-garde architecture and Ukrainian folk art. The latest manifestation of the avant-garde movement in Kharkiv was at scenography by A. Petritsky and his exhibition of the «hundred portrait» series, in which the artist captured the literary and theater «cream» of Kharkiv society that was almost totally destroyed during the 30s. Riding the wave of «Thaw» V. Bakhchanyan and V. Grigorov, students of O. Scheglov's studio, (who was Yermilov's student himself), implement their modernist position in a series of street exhibitions of Kharkiv underground. The baton of the underground was handed to the photographers in the 1960s. Cinema Friends Club and Regional Photo Club became important cultural centres of Kharkiv. A completely new type of photography appeared, one that was destined to become world-renown. It was expressed to its greatest extent in the works of B. Mikhailov, the most mature figure in his generation. The new generation of Ukrainian photoartists fought for a creative gesture, free of usurpation by any ideological format. They understood their vital environment as if it were opening up again.

Keywords: Kharkiv fine avant-garde art, impressionism, Ukrainian Secession, Cubo-Futurism, Constructivism, photography as a new art medium, postmodernism.

Підписано до друку 20.03.2018 р.
Формат 60x84/16.

Папір. оф. Гарнітура “Times New Roman”.

Цифровий друк

Умов. друк. арк. 1, 9. Наклад 100 прим. Зам. №1046.
Віддруковано в ТОВ «Друкарня Мадрид»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11

Тел.: (057) 756-53- 25

www.madrid.in.ua e-mail: info@madrid.in.ua

