

Робота Лічінакі Олексії Віталіївни

**Значення аналізу художньої форми у розумінні розвитку просторового
мислення**

Шифр: Мова форми

2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
1. Актуальність дослідження форми в аналізі художньої мови.	4
2. Специфічні особливості архаїчного та сучасного образотворчого мистецтва	16
3. Принципи просторового мислення в архаїчному та сучасному образотворчому мистецтві.....	26
ВИСНОВКИ.....	29
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	30

ВСТУП

У цьому дослідженні розглянуто архаїчне та сучасне образотворче мистецтво, зазначено, що його предметом є взаємозв'язок первісного та сучасного авангардного мистецтва. Наше дослідження спрямовано на те, щоб з'ясувати сутності, функції та особливості художньої мови творів сучасного образотворчого мистецтва.

Мета роботи – виявити глибинний взаємозв'язок між архаїчним та сучасним образотворчим мистецтвом через порівняння типів просторового мислення, що формувалися у процесі художньої діяльності як в архаїчному, так і в авангардистському художньому просторі. Безсумнівно, про певний тип мислення свідчить використання в образотворчому мистецтві тої чи тої символіки та образної структури. Отже, вивчення символіки, що є основою художньої мови творів первісного та сучасного образотворчого мистецтва, цікаве тим, що дає змогу проникнути глибше у просторові уявлення архаїчної та сучасної свідомості. Глибоке розуміння типів образного мислення могло би слугувати ключем до розкриття реальної схожості та відмінностей у способах побудови авторської композиції, виборі виразних засобів та організації художнього простору твору, тому головний аспект, розглянутий у цій роботі, можна визначити як осмислювання художньої форми у творі абстрактного образотворчого мистецтва.

Вивчення методів аналізу творів сучасного образотворчого мистецтва, виділення їхніх переваг та недоліків, а також розв'язання питання про можливість їхнього застосування в аналізі творів сучасного мистецтва, дало би змогу наблизитися до порушеної проблеми та розглянути її аспекти у різних площинах. Внаслідок цього розгляд та осмислення найцікавіших у річищі досліджуваної теми естетичних та філософських концепцій, дасть

змогу розгорнути процеси, які не враховують або не помічають, проте які відповідають за внутрішню організацію та побудову мови художнього твору.

Формальний аналіз та феноменологічна естетика досліджують проблеми художніх елементів та аналіз художньої форми в теорії образотворчого мистецтва, а також мистецтвознавства. Для досягнення зазначених завдань варто зупинитися на формальному та феноменологічному аналізі, аби показати, які можливості надають ці методологічні програми.

I. Актуальність дослідження форми в аналізі художньої мови

У сучасному світі, для якого характерно як взаємопереплетення культур, так і змішування стилів різних епох в багатьох царинах, актуальним вважаємо питання про подібність первісного та сучасного авангардного образотворчого мистецтва: чи глибока й істотна ця схожість, чи лише це стосується зовнішніх ознак? Та якщо цей взаємозв'язок характеристик первісної та сучасної абстракції справді не випадковий, то який із сучасних підходів для осмислення їхньої структури, функції, мови художніх образів найбільш застосовний щодо них; як засадничо нові можливості могли б розкрити розглядувані у цій роботі концепції під час аналізу творів сучасного авангардного мистецтва?

Не дивно, що саме з поворотом авангардного мистецтва до архаїчних форм у мистецтвознавстві починають досліджувати те, що може сказати форма художнього твору, – яка специфіка його художньої мови. Однією з важливих проблем теорії мистецтва є також існування у сучасних дослідницьких концептах певного розшарування в уявленні про просторове та часове мислення. Просторове мислення є традиційним і загальноприйнятим завдяки його наочності. Саме тому складно або навіть неможливо говорити про час, не звертаючись разом з тим до просторових аналогій і саме тому просторове мислення здобуло пріоритетний статус у науковому мисленні. Проте, на відміну від наукового мислення, художнє розуміння просторовості, безсумнівно, пов'язано з глибшими формами осягнення просторових уявлень, формами, які динамічно розглядають свій об'єкт. Ці два полярні погляди можуть стати ключем для трансформації мислення на історичній дистанції, що існує сьогодні.

Йдучи за Вальтером Беньяміном, будь-яке сполучення смислових змістів як через текст твору образотворчого мистецтва, так і в найширшому

сенсі, можна назвати мовою, і розповсюджується вона не лише на вираження смислів, але й загалом на всі явища. Оскільки художня діяльність також є вираження мови, то проникнути в неї означає дослідити форму [2, с. 7–11]. Отже, внаслідок формування художньої мови авангардизму виникли специфічні способи побудови образної системи: надзвичайна зашифрованість, або, навпаки, – відсутність конкретного сюжету, конфліктні співвідношення формальних елементів, сполучення різночасових пластів, а також міфологізація реальності. Глядач, який не має змоги пізнавати знайомі форми, стикається з проблемою зчитування того, на що і в якому контексті вказує форма. Справді, те, що у дослідженнях творів мистецтва формальний підхід набуває актуальності, не є випадком, адже це відбулося тоді, коли проблема форми стала очевидною у контексті актуалізації архаїчного та формотворчості авангардного образотворчого мистецтва. Наразі для аналізу художніх творів існує багато різноманітних підходів: формальний та феноменологічний, а також іконологічний та семіологічний, з-поміж яких формальний аналіз та феноменологія стали говорити про художню форму як про особливий спосіб спілкування, розглядаючи її гру у просторі полотна як мову. У цьому дослідженні варто зупинитися на формальному та феноменологічному аналізі, щоб показати, які можливості надають ці методологічні програми.

Формальний аналіз як підхід у досліджуванні структури та організації творів образотворчого мистецтва розглядає виразність художньої форми як явище, що залежить від специфіки організації простору; найпростіші першоелементи або «атомарні» форми – як основу для перетворення просторових форм «з волі» художника. Такий підхід передбачає усебічний аналіз композиційних, конструктивних, формальних (лінія, пляма тощо) складників художнього твору, а також послідовне виявлення внутрішньої «логіки» погодження всіх формальних елементів.

Абстракціонізм і безпредметне мистецтво протиставили засаді відтворення об'єктивної реальності в упізнаваних формах ідею художньої деформації, що відкриває великі можливості для реалізації та розвитку різних форм алогізму і гротеску. У первісних культурах, дитячій творчості, в мистецтві дилетантів часто-густо знаходили пояснення мові деформації. Для більшості напрямів авангардизму характерний примітивізм, що виявляється і як самостійна течія (наприклад, у творчості М. Шагала).

Через деформації як одного із засобів вираження передають зміст зображуваних на полотні об'єктів, як це можна спостерегти у творах абстрактного експресіонізму Ж.-М. Баскія. Деформування – це «змінення структури речі та звільнення речі від тих функцій, які її створили завдяки тим або тим відчуттям художника, що, своєю чергою, потребують створення нового виду живописної структури [14, с. 124]. Отже, деформація, яку відтворює художник, має значення у виявленні живописних елементів в об'єкті через сприйняття, проте не у конструюванні іншої, відмінної форми як такої. Завдяки деконструкції та деформації звичних для ока форм Ж.-М. Баскія вдається вивільнити з-під вражень від предмета чисте живописне відчуття, сплетене в єдине ціле з кольорової маси, що відчувається мов якась живописна матерія, що є сукупністю образотворчих елементів.

Один з перших, хто досліджував першорядне значення художньої форми, став А. фон Гільдебранд. Його концепція розкриває головні закономірності взаємодії форм і просторових уявлень у зображувальному полі художнього твору. У роботі «Проблеми форми в образотворчому мистецтві» Гільдебранд розглядає явище сприйняття художньої форми як з погляду просторових уявлень, так і його функційних якостей. По суті, зображають не сприйняття, а уявлення. Органічна єдність форм – це комплекс, який має відбиток тих чи тих функційних властивостей зорового сприйняття, тому глядач може переміщатися у формальний образ, який є

перед ним. Слід зазначити, що пластичне зображення відповідає образу уявлення, що містить певні ознаки сприйняття, які спричиняють до життя ті чи ті уявлення про напруженість, спокій або рух, одночасно не відповідаючи образу, який виникає завдяки реальному враженню від моментального руху. Деякі форми здатні виражати внутрішні процеси завдяки закріпленню певної категорії функцій за цими самими формами, тобто підсвідомо та асоціативно вони каталогізуються за притаманному їм функційному характеру у певну типову єдність.

Поле зображення існує в єдності зорового та рухового вираження, що обумовлює його просторово-часову структуру. Зорове вираження тривимірного простору сприймається як сукупність його ознак на площині, об'єкти якої зчитуються одночасно, і цей процес називають зоровим уявленням. В далевому образі, тобто цілісній площинній картині, зорові враження здатні дати лише двовимірну протяжність предмета, а із загального враження глядач сприймає лише лінії. У такому разі існує тільки вказівка на уявлення глибини, оскільки кожен лінію в перспективі скорочено. У взаємодії цілого й окремого можна пізнати їхній зв'язок як складників явища, що у сукупності створюють художній організм. Всі елементи, які перебувають у площині полотна, взаємозумовлені як прагнення до замкнутої просторової єдності в уявленні. Зображувані явища, що складаються з комплексів контрастів, викликають пластичне та просторове уявлення у глядача, вони сформовані під дією художніх елементів, що створюють у його свідомості єдиний текст [4, с. 13, с. 28–29].

Головна функція поля як первісного, так і авангардного художнього твору, полягає в об'єднуванні, зв'язуванні об'єктів, що перебувають у його межах. Зображення виявляє приховану структуру свого поля, одночасно погоджуючись та конфліктує з ним, дотримуючись структурних правил та порушуючи їх, отже, перебуваючи у стані постійної напруженості «силових

ліній» простору. Будь-яка форма у цьому разі потрапляє у складну структуру просторових відношень та виступає у ролі компонента єдиного цілого. Водночас неоднорідність простору поля визначає енергію його форм та елементів, що залежить від розташування (місцеперебування) у ньому. Отже, взаємодія образотворчого поля разом зі знаками, що є його складниками (лініями, плямами, фігурами тощо), є основною формою просторового в картині, найголовніший композиційний акт якої є створення виразно-смыслового цілого [5, с. 84].

Йдучи за Гільдебрандом, А. Ригль робить спробу виявити сутність образотворчого мистецтва як специфічну функцію реального людського зору. Проте Ригль повністю відкидає спосіб інтерпретації художнього зору як своєрідне розв'язання порушених самою природою проблем, що його запропонував німецький теоретик мистецтва та скульптор. Натомість він спробує описати закон розвитку образотворчого мистецтва, досліджуючи закономірності зору як такі. Для А. Ригля, зорієнтованого на методи природничих наук, художній зір не може бути формою саморозвитку Об'єктивного духу, Абсолютної ідеї та подібних їм метафізичних понять класичної ідеалістичної філософії. Як і решта теоретиків формальної мистецтвознавчої школи, Ригль вірив, що конструював строго наукову систему історії мистецтв, яка виключає елементи ідеології. Принцип художньої волі, що полягає під час інтерпретування художнього твору загалом брати до уваги закономірності, властиві самому образотворчому мистецтву, протиставлявся методу, що зводився до описовості культурно-історичного методу, який приділяв увагу позахудожнім чинникам розвитку образотворчого мистецтва на шкоду іманентному зростанню (змінюванню) самої художньої форми [7, с. 65–72].

Продовжуючи ідеї Гільдебранда, Ригля, Генрих Вельфлін розробляє метод формально-стилістичного аналізу творів образотворчого мистецтва,

вважаючи головним завданням історії мистецтва аналіз художньої форми. Варто зазначити, що з іменем Г. Вельфліна, а також з його фундаментальною працею «Головні поняття історії мистецтва» пов'язано становлення історії мистецтва як самостійної наукової дисципліни. У цій роботі Вельфлін порівнює лінійний та живописний способи бачення, визначаючи живописність як пізніший спосіб вираження художніх форм, неможливий без лінійного способу бачення. Графічний стиль виражається в лініях, водночас як живописний – у кольорових масах. Різниця між цими способами вираження полягає в тому, що лінійне бачення відображається в контурах, які є також у внутрішніх форм, і це явище примушує погляд рухатися уздовж їхніх меж, разом з тим живописне бачення в масах передбачає як головний художній елемент кольорові світло-тіньові плями. У графічному способі вираження пластичної форми як жорсткої межі лінія керує світлом і тінню, проте у разі, коли лінія «знецінена у власній якості означення межі, відкриваються нові можливості» [3, с. 39–40]. Самі по собі лінійність та графічність – це різноскеровані світогляди, кожний з яких здатний створити завершену картину видимого.

П. А. Флоренський у роботі «Аналіз просторовості і часу у художньо-образотворчих творах» спростовує належність поняття просторовості виключно до математичної науки, визначаючи осягнення простору як світорозуміння, в осередді чого, власне, і перебуває проблема простору. У творі образотворчого мистецтва питання щодо простору не може бути другорядним, оскільки ні технічні засоби, ні манера, фактура або сюжет не здатні схарактеризувати художній твір настільки суттєво, наскільки це може зробити будова (організація) простору, тобто первинною характеристикою є просторова. В образотворчому мистецтві внутрішній простір твору та гра просторових відчуттів, – це його ядро, без якого воно припинило би своє

існування. На погляд автора, проникнути у художній твір можна лише через розуміння його просторової організації [23, с. 90–115].

У циклі лекцій про сучасне мистецтво, прочитаних у Київському художньому інституті, Казимир Малевич приділяє особливу увагу розділу про можливість визначення залежності між формою та кольором у сучасному образотворчому мистецтві, яке за суттю є безпредметним та загалом самостійним і відображає «зміст різних дійових сил в їхньому специфічному живописному ухилі» [14, с. 227]. Результати досліджень, які провів художник, показали, що постійної форми як такої не існує, як не існує постійної відповідності форми, кольору та об'єму. Крім того, живопис не можна розібрати на незалежні складники та розглядати форму окремо від кольору, застосовуючи оптичні закони або положення науки про додаткові тони, оскільки вони не здатні слугувати законом для живописних гам художника, який створює неподільний на елементи одухотворений живопис. Твір образотворчого мистецтва треба розглядати як вираження художнього змісту, та оптичне сприйняття у цьому разі відіграє роль виняткового матеріалу, на якому відбувається розв'язування проблеми відношення кольору до форми, інакше кажучи, забарвлення форми. Побудову художніх творів здійснюють за іншими законами, через те що вони належать до душевного і психологічного переживання художнього образу, що містить у собі те чи те явище, та художник зображує відчуття від нього, проте не явище само по собі. Колір і форму він не розглядає як два окремі елементи, позаяк вони є результатом цілісного живописного відчуття, яке у разі поділу на форму і колір втратило би власну художню силу та й пішло б у небуття. Сприятий відчуттям світ є постійним, через те що форми можуть зникати і мінятися, на відміну від чуття, для яких колір і форма слугують лише вираженням їхньої енергетичної сили.

Василь Кандинський, видатний російський художник та мистецтвознавець, заклав фундамент сучасної теорії мистецтва, розробивши як власну теорію кольору, так і концепцію першоелементів композиції. Почасти строго та раціоналістично, подекуди інтуїтивно, він створив своєрідну «абетку», провадячи систематичну роботу щодо класифікації базових живописних елементів, таких як точка, лінія та площина, а також описав способи їхньої взаємодії. Головні положення кольорової теорії Кандинський подав у працях «Про духовне в мистецтві» (1912), «Точка і лінія на площині» (1925) та у навчальному курсі у Баухаузе. За Кандинським, форма розгортає внутрішній зміст. Звучання, що є життям фарб, яке народжується як вислід гармонізації цілого на полотні, сприяє будові твору мистецтва.

Варто зазначити, що концепція Кандинського про першоелементи і колір слугувала не лише обґрунтуванням його безпредметного мистецтва, але й уклалася в особливу педагогічну систему, яку можна використати у сучасному формотворенні.

Досліджуючи живописні першоелементи, автор підкреслює, що можливість аналізу художніх елементів мовби перекидає міст до внутрішньої пульсації твору, а твердження, яке існувало раніше, про те, що розкладати мистецтво на елементи небезпечно, через те що таке «розкладання» призведе до загибелі мистецтва, «бере початок від необізнаності, незнання, що знижує цінність вивільнених елементів та їхньої першородної сили» [10, с. 68].

Однією з особливостей підходу Кандинського можна назвати креаціонізм – погляд художника, що творить власний світ. Вихідним елементом цього світу є геометрична точка, що відіграє роль метафізичного об'єкта. Точка – це, насправді, найкоротше, миттєве «ствердження» буття, перехід від одного буття через небуття до іншого буття. Виходячи з цього, Кандинський просто пише, що «точка є найкоротша часова форма» [9, с. 218]. Перебуваючи у місці творчої напруги, перша точка буття є тою

сингулярністю, з якої народжуються світи. Вона є стиснутим до межі світом, і тому поняття руху безглуздо для неї. Рух виникає після розділення сингулярної точки, що його здійснює художник, внаслідок чого точка стає тою чорною безоднею, у якій міститься матерія світу, тим вантажем, який розтягує і притягає мережу буття, тою центральною точкою, через яку проходить світова вісь. Площини простору виходять з неї та завершуються на ній. Кількість їх розміреності означає складність світу, проте потенційно ця кількість нескінченна [19, с. 338].

У своїй концепції Кандинський виокремив два типи живописних елементів: перший тип – це вивільнена від напруженості форма, а другий – обов'язково містить напруженість, що живе у цій формі. Художник досягає форму, яка складається з різних площин. Форма виступає як вторинна щодо внутрішнього, первинного. Він стверджував, що істинний твір мистецтва може існувати лише за наявності внутрішнього змісту, походження якого є великою таїною, до того ж його характеризує одухотвореність, народжена натхненням автора. Без цього чиста форма не має ніякого енергетичного заряду, вона не говорить, тому що мертва.

У роботі «Про духовне в мистецтві» Кандинський підкреслює, що лише форма здатна існувати самостійно як зображення якогось предмета або як суто абстрактне обмеження простору площини. Проте колір не здатний, оскільки не допускає безмежного поширення. Наприклад, безмежне червоне можна лише уявляти і бачити. Коли ми чуємо слово «червоне», то в нашій уяві воно не має меж, і таке уявлення можна вважати неточним, розмитим [9, с. 20]. Отже, присутність форми визначає її просторову функцію, що є фундаментальною в художньому творі.

Кандинський розрізняє чотири «звучання» окремо взятого кольору: теплий або холодний, кожний з яких може бути темним або світлим. Та, згідно з теорією Кандинського, кожний колір має внутрішній рух, який або прямує до глядача або відходить від нього. Коло, забарвлене жовтим, під час

спостережування випромінює рух, скерований до глядача, – ексцентричний рух; синьому колу властивий концентричний рух, що поступово відходить від глядача. Червоному кольору притаманний рух в собі, внутрішньо неспокійний і рухливий. У зеленому зовсім немає руху. Помаранчевий колір, що є похідним від червоного та жовтого, починає рухатися в ексцентричному напрямі. Фіолетовий виникає внаслідок витиснення синім кольором червоного, що призводить до концентричного руху, характерного для синього кольору. На підставі таких спостережень художник розглядає чотири пари контрастів: контраст жовтого і синього як протилежність тепла і холоду, контраст білого і чорного як протилежність світлого і темного, контраст червоного і зеленого як контраст додаткових кольорів та, врешті, контраст помаранчевого та фіолетового як похідний від першого контрасту.

У різноманітних сполуках кольору, їхні відтінки, а також форми, що утворюють живописні елементи, взаємодіють між собою, об'єднуються у системи і створюють свого роду граматичні конструкції, які, своєю чергою, у різних послідовностях створюють певне повідомлення, посилення. Щодо цього є сенс говорити про символічну природу внутрішнього життя, а також зовнішніх виявів форм та кольорів.

За виразом Е. Кассирера, «сприйняття без уявлення сліпе, водночас як уявлення без сприйняття пусте», що означає на практиці таке: зміст без форм зникає точно так, як і колір не може існувати без форми, оскільки він є змістом для неї. Так, неминуче їхнє співвідношення призводить до спостереження дії форми на колір. Варто наголосити, що позаяк кількість кольорів і форм необмежена, нескінченна також і кількість комбінацій і дій, тобто цей матеріал невичерпний. Отже, залежно від того чи того сполучення форми і кольору за умови їхньої взаємодії народжується зовсім відмінна істота, що діє у своєрідний спосіб. Адже сама форма, навіть якщо вона повністю абстрактна і подібна до геометричної, має своє «внутрішнє звучання», а також їй притаманні якості, ідентичні з цією формою, завдяки

чому вона становить певну істоту з неповторною індивідуальністю. Якщо одна форма здатна підкреслити значення якого-небудь кольору, то інша форма, навпаки, послабить його.

В. В. Кандинський застосовує поняття «внутрішня вібрація», роблячи акцент на душевному переживанні сприйняття кольору в живопису. Ефект сприйняття кольору досягнутий на підставі абстрагування від форми. Кожний колір має власну «вібрацію», власне переживання, яке сприймає людина. В. В. Кандинський виявляє спільне в музиці і живопису, вважаючи, що форма обмежує можливості кольору.

Звернення до «внутрішньої вібрації», на погляд автора, стає можливим лише завдяки асоціативному переживанню предмета або явища, яке не обмежено рамками форми. В. В. Кандинський вважає цей принцип асоціації методом пізнання буття, де внутрішня вібрація виступає мов якість, яку має будь-який предмет або явище. Щодо форми предмета поняття «внутрішня вібрація» є первинним, оскільки в її основі лежить сенсуалізм, не обмежений формою або так званім літературним забарвленням. Асоціативний метод передбачає сильну сприйнятливність, витонченість відчуттів і почуттів [21, с. 114–115].

Феноменологічний підхід до аналізу художньої форми відрізняється від інших шкіл, оскільки тут актуальною стає рефлексія щодо художньої форми, проте рефлексія, пов'язана з аналізом переживань, що виникли у свідомості. Якщо прибічники формального аналізу так чи так «прив'язані» до архетипічних та символічних уявлень про форму, то феноменологічний підхід орієнтований на редукцію тих чи тих контекстів, у які звичайно розміщують форму.

У роботі «Дослідження з естетики», створеній в царині феноменологічної естетики, Р. Інгарден зазначає той факт, що елемент художнього твору може виконувати конструктивну функцію. Ця роль

полягає в тому, що компонент або спричиняє до життя решту компонентів картини, або принаймні підтримує їхнє існування на полотні. Наприклад, кольорові плями, що утворюють на полотні певну форму, є у найрізноманітніших значеннях її конструктивними елементами. Перебуваючи у певній послідовності, посідаючи певне місце у композиції картини, маючи певні якість, чистоту і насиченість, вони створюють різні явища контрасту, гармонії або дисгармонії кольорів, що веде до вираження характерів або емоційних станів, які за інших умов не могли б існувати на полотні [8, с. 305].

М. Мерло-Понті, представник феноменологічно-екзистенційного напрямку сучасної філософії, у праці «Око і дух» розроблює проблематику взаємоіснування того, хто сприймає, і того, що сприймається, в єдності явища, простору і тіла, якому воно належить. Колір, освітлення, глибина та які-небудь якісні характеристики художнього твору існують завдяки пробуджуваному відгуку у тілі глядача, що сприймає, його бачення здійснюється на речах. Автор виокремлює кілька способів бачення, один із яких відповідає прочитанню та міркуванню (думці) та є предметом рефлексії, а другий – баченню, сплетеному у єдине ціле з тілом, що бачить, як неподільну систему. У такій єдності треба розглядати символічні форми як засіб вираження в живописі, а втім, такі форми не здатні впливати на глядача як стимул, позаяк їхня дія відбувається виключно у сукупності з контекстом твору як цілого, проте не без допомоги візуальних ефектів [15, с. 40–46].

2. Специфічні особливості архаїчного та сучасного образотворчого мистецтва

Аналіз історії первісного, а також традиційного мистецтва, що існує сьогодні у деяких народностей, передбачає розгляд проблеми походження мистецтва і тлумачить етапи його розвитку протягом кількох десятків тисячоліть, починаючи від найдавніших із відомих сьогодні художніх творів епохи палеоліту і завершуючи пам'ятками мистецтва деяких сучасних первіснообщинних народів. Хронологічно воно охоплює всю епоху існування людського виду, а територіально – всі континенти.

Неможливо вичерпно визначити функції архаїчного мистецтва не лише через їхнє різноманіття, проте також і тому, що функційна структура мистецтва не є постійною та незмінною. Під впливом економічних, соціальних і політичних чинників вона розвивається, перебудовується, змінює акценти, водночас зберігаючи свої первісні елементи [17, с. 54]: певний набір художніх форм, характерних саме для архаїчного мистецтва, виразних засобів та відмінних рис, що відображають його сутність. До них належать відточеність та лаконічність абстрактної форми, і це схоже на риси примітивістського авангардного мистецтва, що не могло не здивувати критиків та художників на початку ХХ ст.

Примітивізм в авангардному мистецтві має потенційну можливість відкрити сучасній людині, що відділилася від своєї істинної природи, невичерпний запас символічних конструкцій та образотворчих засобів креативного генія первіснообщинної свідомості; він (примітивізм) набуває значення своєрідного коду, що розгортає нові, досі не досліджувані смислові виміри у процесі будівництва структури художнього твору.

Загалом твори авангардного образотворчого мистецтва характеризуються абстрактним мисленням, тяжінням до асоціативних структур, що виявляється у перенесенні акценту із зовнішньої на внутрішню

сферу, водночас характерною особливістю первіснообщинного мистецтва є не лише достатня образотворча визначеність, проте навіть деякою мірою примітивна зрілість [19, с. 337]. Прості і звільнені від частковостей форми здатні до глибокого й укладистого передавання сутності явища та внутрішнього змісту прихованого у ній образу.

Розглядаючи символічні структури і комплекси, що створюють той чи той «шифр», якими оперує авангардне мистецтво, треба насамперед збагнути саму природу символу та його значення. З погляду філософії Е. Кассирера, символи позначають чуттєві знаки та образи, які заступають (заміщають) собою презентовані об'єкти і дані, формулюючи репрезентацію певних понять та ідей завдяки миттєвій активності розуму, яка підкорює партикулярне певним універсальностям. Символи неприпустимо тлумачити як звичайні знаки, які співвідносяться з певною реальністю через асоціації або алегорії, оскільки вони є тією силою, яка породжує власний світ і панує над ним [20, с. 103].

Е. Кассирер у роботі «Філософія символічних форм» свідчить про діяльність символічної функції свідомості в мові, мистецтві і міфі як про вираження головних стійких форм, вилучених з потоку свідомості, що мають наполовину поняттєву, наполовину чуттєво-споглядальну природу, які у потоці змістів утворюють «острівок замкненої на собі формальної єдності» [11, с. 24]. Цій безперервній зміні змістових моментів свідомість протиставляє власну єдність форми. Сприйнятливість змісту пов'язана зі створюванням для нього знаку, в межах якого свідомість функціонує самостійно і вільно. Через знак, пов'язаний зі змістом, свідомість набуває нового статусу і життєздатності, оскільки знакові відповідає закріплене за ним ідеальне значення.

Мова, мистецтво, міф та релігія, як і наука, доставляють матеріал, з якого будується як сучасна дійсність, так і світ свідомого Я. Їх не можна

розглядати лише як явища навколишньої дійсності, однак треба розуміти як специфічні функції формування буття та особливі способи його структурування.

Починаючи із засади мімесису, який розвинув ще Аристотель, і завершуючи, з одного боку, положеннями позитивістської філософії XIX ст. та гегельянської естетики, – з іншого, у людській свідомості склалося уявлення про образотворче мистецтво як відбиття реальності. Разом з тим найрізноманітніші неоромантичні (символічні та декадентські) уявлення вельми поширили погляд на мистецтво як на дещо протилежне життю, що відображено в антитезі творчої свободи і рабства дійсності. Ю. М. Лотман, викладаючи у роботі «Культура і вибух» концепцію перетину і зіштовхнення смислових просторів, пропонує глянути на мистецтво як на новий рівень дійсності, що відрізняє його суттєвим більшанням ступеня свободи. Саме завдяки більшій свободі мистецтво стає мовби поза мораллю, роблячи можливим не лише заборонене, але й неможливе. Текст художнього твору «фіксує парадоксальну властивість мистецтва перетворювати умовне на реальне та минуле на теперішнє». Однак сама наявність відчуття свободи передбачає спостерігача, що скеровує свій погляд з реальності на мистецтво, із чого випливає завжди наявна в царині мистецтва відстороненість, що неминухо запускає механізм етичного оцінювання, тому етичне та естетичне неподільні як два полюси мистецтва [13, с. 232–236].

Звільнити художній твір від смислових та естетичних конструкцій, що навантажують його, дає змогу одна з рис примітивізму в авангардному мистецтві – його позаконтекстність, що виявляється як наївний погляд. Він відкриває широкі можливості для інтерпретацій, закладених в тексті художнього твору символів і глибинного осмислення через вдивляння у саму їхню сутність. Наївність погляду художника-примітивіста передбачає чистоту й абстрагованість, імовірно, у чомусь близьку до погляду давнього творця.

Звичайно, первісна абстракція і сучасне авангардне мистецтво говорили різними мовами зі своїм реципієнтом. Для первісного художника абстрактні та орнаментальні форми мали свої реальні прообрази, будучи на пряму пов'язані з видимою навколишньою дійсністю, яку сприймали вони, тимчасом як сучасний художник прагне відірватися від реальності. Його відмова від класичних канонів і форм можна пояснити бажанням через повернення у глибоке минуле звернутися до джерел культури і спробувати побачити нові шляхи розвитку художнього життя. Услід за В. В. Кандинським сучасний художник тяжіє до виявлення чистої абстрактної форми. У зв'язку з цим виникає питання: у чому полягає невловний зв'язок постмодернізму з первісною абстракцією?

Оскільки первісне образотворче мистецтво єдине, фундаментальне, історично закономірне і глибоко соціальне явище, багато його творів, що належать до різних ареалів, виявляються семантичними двійниками. Загадкові поодинокі за умови ізольованого аналізу, вони красномовні саме у сукупності за можливості створити змістовий зв'язок та пояснити один одного. Зіставлення художніх творів з різних областей африканського континенту розкриває їхню докорінну близькість, яка цілком, мабуть, є наслідком закономірності спільноти. Порівняльний аналіз цих пам'яток показує, що вони попри всю свою складність творчої еволюції, її багатоманіття та відому нерівномірність втілюють одні ті самі ідеї завдяки наявності в їхній структурі спільних головних образів, у специфічних збігах їхнього тлумачення, в аналогічних смислових рішеннях і способах їхнього вираження.

Однак широта побутування давнього мистецтва сама по собі не може слугувати аргументом на користь обов'язкової єдності його походження, що виключає можливості неоднакового становлення творчості в різних частинах ойкумени. Отже, не можна відкинути ідею про те, що територіально

вельми поширене первісне мистецтво народжувалося своєрідно, в окремих осередках і тому є абсолютно різноманітним.

У разі реконструкції загальної картини мистецтва палеоліту потрібно враховувати факт вибіркості свідчень, що дійшли до нас, у яких різні творчі вияви окремих культур відображені зовсім не рівнозначно. Такого типу джерелознавча нерівномірність спотворює загальну картину, роблячи її уриваною та роздрібненою (фрагментарною). Сусідство художньо багатих і бідних і навіть абсолютно «стерильних» стоянок не може слугувати доказом на користь висновків про існування ареалів «без мистецтва», позаяк області, раніше оцінювані як художньо безплідні, з часом були досліджені і «реабілітовані» в цьому плані, оскільки було знайдено пам'ятки малого та монументального мистецтва неоліту [22, с. 38–40].

В антропологічному дослідженні «Шлях масок» К. Леві-Стросс розглядає семантику пластичних творів архаїчного мистецтва, об'єднуючи їх в непорушну символічну систему. Він порівнює таку взаємозалежність та взаємозумовленість смислів зі змістовністю і семантичним значенням міфів континентальних, а також острівних народів, що втрачаються з ізоляцією чи вилученням з контексту тої чи тої інтерпретації або контексту обраного міфу. Безумовно, аналіз творів мистецтва архаїчних народностей у комплексі може дати дослідникові більш-менш об'єктивне уявлення про розглянену культуру. К. Леві-Стросс вибудовує логічно завершену картину, яка демонструє результати міфотворчості та художньої діяльності різних племен, і доходить висновку про взаємодоповнюваність однієї ритуальної маски або скульптури іншою через їхнє існування в одному пантеоні надприродних істот, а також неомовленості, що випливає з цього, у разі ізолюваного їх розгляду. Такий підхід застосовний і цілком справедливий для структурного аналізу архаїчного мистецтва, оскільки зображальність на ранніх етапах свого розвитку тісно пов'язана з іншими видами діяльності, а роль зображень не

зводиться до того, щоб слугувати об'єктами естетичного споглядання. Щодо цього форма сама по собі не дає змоги судити про значення і функції твору. Зображальне мистецтво архаїчних культур не ізольовано від сфери дії, гри, а також обрядовості, воно існує та діє всередині культури й побуту як єдина знакова система. Так, зображення може бути частиною різних ансамблів, де його зображальні (образні) якості стають другорядними. Інакше кажучи, сфера зображувальності невимірно ширша від сфери, яку називають образотворчим мистецтвом [5, с. 25].

Можна було б припустити, що художній твір сам по собі (в ізоляції від схожих на нього або протиставлених йому) ні в якому разі не позбавлений свого змісту і не може бути абсолютно безмовним відносно своїх унутрішніх та зовнішніх функцій. Навпаки, ритуальна маска або зображення, орнамент на площині, якщо їх розглядати окремо, містять закономірності процесів, що циркулюють всередині усього ансамблю творів, а сила і ступінь такого емоційного та смислового заряду то вища, що більшу художню майстерність і здатність до емпатії мали його автори. Уривковість і недомовленість свідчать радше про менш високу художню цінність твору, і лише в цьому разі можна говорити про неможливість його прочитання поза контекстом. Однак Леві-Стросс, критикуючи функціолізм, підкреслює, що розгляд мистецтва у працях багатьох істориків та етнологів як архаїчних творів самих по собі, виходячи із їхніх естетичних та ритуальних функцій, так і поняття про племена, замкнені самі на себе, і такі, що проживають особливий естетичний, ритуальний та міфологічний досвід, – помилковий. Він передбачає, що «маска є насамперед не тим, що вона зображує, однак тим, що вона трансформує, – інакше кажучи, обирає не зображувати; <...> вона побудована не лише з того, що вона говорить, або вважається, що говорить, але з того, що вона виключає» [12, с. 94].

Прийнято вважати, що творчий шлях як давнього, так і сучасного художника нерозривно пов'язаний з історичними та соціальними процесами,

тому він неминучо потрапляє під їхній вплив. Цей зв'язок можна реконструювати, пояснюючи характер рисунку або живопису, але історичні та соціальні процеси не мають прямого впливу на логіку розвитку художньої форми. Ця заувага Леві-Стросса відсилає до необхідності виявити неочевидне: типи мислення, способи сприйняття простору. Саме з погляду аналізу художньої форми можливо виявити розвиток такого роду уявлень.

В роботі «Тятива. Про несхожість схожого» В. Б. Шкловський стверджував, що сучасний художник відбирає міфи за принципом побудови нової естетичної структури. Майбутнє мистецтво так чи так прочитає міф, не повторюючи його первісного сприйняття, визволяючи його від попередніх смислів. Міфи існують в пам'яті не для зберігання, а для активного використання і трансформації [24, с. 115–120].

З-поміж різноманіття сюжетів первісного живопису найпоширеніші анімалістичні мотиви. Приміром, розписи в Ласко (Франція), Альтамірі (Іспанія), наскельні малюнки у Південноафриканській Республіці, первісні зображення в Китаї і Сибіру. З початком епохи неоліту ці реалістичні, повні динаміки зображення поступилися місцем стриманим, схематичним і лаконічним у своєму виконанні розписам та рисункам. До періоду неолітичного мистецтва належить формування стилізованих художніх образів, вже досконаліших у композиційних рішеннях, які, своєю чергою, розгортають драматургію твору в його просторовому полі.

Змістова та емоційна глибина абстрактних художніх творів полягала у точності передавання живописного відчуття, що дістає художник від сприйманих явищ, сутність яких він передає з допомогою безпредметних формальних елементів, які виражаються на полотні через скомпоновану живописну масу з кольорових плям. Твори архаїчного образотворчого мистецтва лінійні і статичні, тоді як сучасне авангардне мистецтво завдяки грі художніх форм виражає живописність та динамічність. Так, щодо

первісної художньої діяльності є сенс говорити про всепоглинальне панування контурного, лінійного рисунка, у якому колір є пасивним, що виконує другорядну роль – заповнення силуета. Твори давнього мистецтва складаються з цілої системи переплєтених, гвинтуватих або сполучених у різноманітні форми ліній, вирізаних або прокреслених (викарбуваних) на дереві, камені, глині або металі. Застосування такої лінійної техніки є характерною (помітною) рисою первісного стану свідомості та «гарячковою енергією уяви» [20, с. 394].

Полотна американського художника-неоекспресіоніста Ж.-М. Баскія теж вражають єдиною однорідною площиною, об'єкти якої втілюють рівнозначну живописну реалізацію. Така цілісність створює парадокс в єдності з частковою розірваністю смислового та емоційного змісту. Внутрішня напруженість форм сягає своєї межі, демонструючи механістичність, доведену до грані, де вона набуває тієї хворобливості, відчуття якої, однак, властиво лише живим істотам.

Головне звучання площини полотна Ж.-М. Баскія «Нотаріус» (1983) можна визначити здебільше як холодне через перевагу ширини основної площини твору. Попри те що вертикальні лінії відіграють важливу роль у формуванні та розмежуванні композиційної конструкції (а такого роду прагнення теплої атмосфери підкріплено яскраво-жовтою плямою у центрі композиції), втім, вони не долають загального холодного звучання головної площини, оскільки стан холодного або теплого (у разі переваги вертикальності площини) звучання «не можна подолати остаточно навіть з допомогою великої кількості протилежних елементів» на загальному тлі, заданому головною площиною [10, с. 173].

Художник схильний повністю заповнити площину полотна кольоровими плямами і фігурами, і ця робота – не виняток, однак за умови уважного розгляду головні дійові персонажі сюжету прагнуть у лівий верхній кут площини та їхні обличчя, що нагадують маски, також скеровані ліворуч.

Спрямованість уверх створює відчуття розрядженості, що виключає густість, та окремі площини здаються віддаленішими одна від одної. Прагнення до лівого боку також викликає уявлення про відчуття легкості та розрядженості, однак водночас посилюється ефект згущування. Форми, напруженості яких скеровані переважно ліворуч, містять дещо пригодницьке, та рух цих форм напрацьовує дедалі більшу швидкість та інтенсивність [10, с. 180–181]. Людські силуети, скеровані у протилежний бік від тих, хто прагне ліворуч та вверху, повторюють ту саму форму і здаються віддаленими від перших, начебто вони перебувають в іншому вимірі, попри те що очевидного і видимого розриву між ними не існує. Вони набувають легкості, навіть деякої нестійкості, тимчасом як чорні обличчя, на яких від початку є відчуття важкості, набирають на їхньому тлі ще більшої ваги.

Композиційна будова роботи у загальному вигляді створює зігнуту, хвилясту лінію, що виражає впертість, яка графічно повторюється схематичними океанськими хвилями на фоні лайнера, який, своєю чергою, є протиставленням цим згинам. Форми, які містяться близько до межі основної площини, набирають великої напруженості щодо віддалених від краю форм і збільшують драматичне звучання конструкції, на противагу «ліричності» центральних форм. Наприклад, чорна фігура, що є «собакою, який охороняє Фароха», розташована у правому верхньому куті, майже на самій межі площини, та високий ступінь напруженості у цій фігурі очевидний. Одночасно яскрава жовта фігура на тлі лайнера, розміщена майже у центрі полотна, має радше ліричне звучання.

Бездоганне володіння лінією завдяки якій вибудовуються форми Ж.-М. Баскія демонструє у роботі «Музиканти» (1983). За умови численності деталей художнику вдається уникнути відчуття перевантаженості композиційної конструкції. Він розставляє необхідні акценти, заповнюючи форми експресивними кольоровими масами, водночас не порушуючи композиційної рівноваги роботи. Художні форми, що є виразними плямами,

контрастують з лінійними, повітряними та схематичними, створеними вільною кривою. Варто визнати, що характер лінії Баскія, по суті, живописний, її рух створює враження непередбачуваності та емоційності, проте не чітких і строгих структур. Як зазначає В. Кандинський, у напруженості нецентрованих вільних прямих та в інтенсивності за насиченістю кольорах існує першорідна спорідненість, і це твердження цілком справедливо щодо характеру праць Ж.-М. Баскія, у яких гармонійно сполучено і те, і те.

3. Принципи просторового мислення в архаїчному та сучасному образотворчому мистецтві

Мета цього дослідження полягає у виявленні глибокого взаємозв'язку між художньою мовою форм первісного та сучасного образотворчого мистецтва через визначення відмінностей у просторових уявленнях людей віддалених епох. У роботі розглянено первісне і сучасне мистецтво, та у процесі досліджування здійснено спробу порівняти художні форми архаїчних та авангардних абстрактних творів образотворчого мистецтва з використанням головних положень формальної та феноменологічної шкіл у мистецтвознавстві.

Початком зародження та оформлювання теорії мистецтва як наукової дисципліни вважають період кінця XIX – початку XX ст., коли у цьому напрямі почали працювати такі дослідники, як німецький скульптор і теоретик мистецтва А. фон Гільдебранд, швейцарський мистецтвознавець Г. Вефлін, а також основоположник віденської мистецтвознавчої школи А. Ригль.

Концепції А. фон Гільдебранда розкривають основоположні закономірності форм і просторових уявлень в образотворчому мистецтві і наразі продовжують зберігати естетичну, теоретичну і практичну цінність, не втрачаючи своєї актуальності. До формальної школи мистецтвознавства належить також К. Малевич та В. В. Кандинський, які розробили власні концепції на підставі класичного формального аналізу, виводячи багато положень власних теорій з численних результатів практичних пошуків у цій царині.

Кожна із розглянутих методологічних програм дає змогу наблизитися до розкриття специфіки мови конкретної художньої форми. Вона становить елемент композиційного комплексу твору, та її особливості розглядають по-різному залежно від поглядів, що перебувають поза історико-культурного

контексту, а також чинників, які лише непрямо мають значення для формування образотворчого мистецтва.

Такий підхід дає змогу сконцентрувати дослідницьку увагу на ознаках чистої форми як художнього елемента твору. Оскільки головною проблематикою тієї роботи є питання про ступінь схожості і відмінностей між образним мисленням та просторовими уявленнями сучасного та первісного мислення, то пошук ключа, що розкриває сутність цих відношень, безперечно, перебуває в царині сприйняття чистої художньої форми.

Одна з найочевидніших відмінностей в образному сприйнятті у первісного та сучасного художника полягає у синкретичному характері архаїчного мислення. Можна вважати, що первісний світогляд виявляв себе в авторському створюванні таких візуальних ефектів, як нашарування різних форм, злиття їхніх меж, на підставі чого виникало відчуття єдиного образного масиву, де художні елементи у природний спосіб зливаються один з одним в цілісності та органічності.

Водночас сучасні абстракції, що їх конструює художник-авангардист, – з чітким усвідомленням меж та ідентифікації образних символів, закодованих у художній формі. Незвичайно цікавим є той факт, що попри переважну графічність архаїчного образотворчого мистецтва, яка виявляється у використанні різноманітних лінійних технік, його твори мають живописний вигляд, тоді як абстрактні полотна сучасних художників, виконані за допомогою кольорових та світло-тіньових відношень, наприклад, американського неоекспресіоніста Ж.-М. Баскія, мають набагато жорсткішу структуру, незважаючи на їх живописну техніку виконання.

Імовірно, такого роду залежність може свідчити про прагнення первісної свідомості, зберігши властивий їй характер образних уявлень, надати їх потоку конкретніші структури, які виражалися б у сполученні найпростіших першоелементів, таких як вільні лінії, криві, точки та усіякі

типи штрихóвань. Так, за допомоги художньої діяльності в архаїчній свідомості виявилися не лише започатковані нахили до структурування та визначення меж сприйманої реальності, які, втім, на цьому етапі ще не чіткі. Щодо характеру творів авангардного образотворчого мистецтва має сенс говорити про виявлення звички сучасної свідомості категоризувати поняття та явища, присвоювати ідентифікації, перевантажувати знаки нескінченною кількістю усіляких інтерпретацій, безумовно, створюючи зовсім іншу міфологію. Сучасний художник свідомо заповнює простір полотна яскравими, виразними плямами, прагнучи позбутися образів, символів, інтерпретацій, що перевантажують його свідомість, оскільки, на відміну від первісного творця, стикається з хаосом інформаційного століття, та, безперечно, має потребу у живописності. Однак зі спробою зруйнувати наявні живописні закони, деконструювати сталі поняття, деформувати художні елементи, сучасні живописці у процесі художньої діяльності створюють численні нові способи побудови композиції, творять уже інші закони. Проте водночас чіткої структурованості сучасному типу мислення повною мірою уникнути не вдається, і цей факт наочно виявляє себе в художній мові і засобах виразності сучасного образотворчого мистецтва.

Художня форма творів архаїчного та сучасного абстрактного мистецтва не випадково стала предметом дослідження формалістських та феноменологічних шкіл. Адже саме їхня методологія найбільше відповідає законам, за якими будують абстрактні твори, а також полягає у розкритті сутності та внутрішньої структури художньої мови твору мистецтва.

Формальний аналіз першоелементів образотворчого поля твору передбачає дослідження виразності форми, яку визначають особливості організації простору, перетворення просторових форм художньою «волею», а також «атомарні» форми та якісні особливості формальних характеристик зображення.

Феноменологічний аналіз художньої форми дає змогу розкрити художню форму як чистий очевидний смисл, встановлений в актах феноменологічної рефлексії – безпередпосилкового опису чистих переживань на підставі внутрішнього усвідомлення часу.

Висновки

Керуючись положеннями та головними вимогами цих методологічних програм, можна зробити висновок про те, що співвідносність між архаїчною та сучасною формами абстрактного образотворчого мистецтва, справді, не випадкова: вона виникає завдяки тому, що пронизує всі етапи розвитку людської свідомості. Йдеться про трансформацію просторового мислення, особливості якого наявні у прикладах художньої діяльності первісного та сучасного художника. У разі первісної абстракції художня форма може містити в собі деяке прагнення свідомості до інших, складніших виявлень, і то помітні його нахили, які відбито в живописності і деякій «примітивній зрілості» за умови використання графічних зображальних засобів і техніки.

Для сучасного образотворчого мистецтва, навпаки, характерно прагнення до чіткості і конкретності кожної форми у разі використання живописного підходу, що візуально та стилістично наближає авангардний твір до живописного враження від архаїчної абстракції, однак напрями їхнього розвитку прямо протилежні.

Змішування та накладання різних форм одна на одну, а також їхнє злиття у творах первісного мистецтва свідчить про синкретичний характер архаїчного мислення, що не вирізняє окремих категорій і ще не розроблює звичних для нього знаків. Нагромадження численних символічних структур та багатство знакових систем авангардного твору говорить про їхнє безперервне співіснування у сучасній свідомості, яка набула їх у процесі свого становлення і розвитку.

Сучасна свідомість скована чіткими структурами, їхньою численністю та прагне звільнитися від них, одночасно первісна свідомість перебуває у пошуках потрібних їй конструкцій та у процесі формування художньої мови створює символи, знаки, елементарні форми.

За очевидної зовнішньої схожості творів первісного і сучасного образотворчого мистецтва є сенс говорити про зовсім різні просторові уявлення художників цих віддалених часом епох. Особливості просторових уявлень визначають тип мислення, а тому і характер художньої мови твору. Отже, сутність, функції, мова художніх форм первісного та авангардного образотворчого мистецтва, безсумнівно, не можуть бути ототожені або прирівнені одні до одних, за винятком того, що в обох випадках вони стають як інструментами, так і індикаторами зсувів, перетворень, розвитку у просторовому мисленні та уявленнях художника.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Без'пятчук Ж. Критика та переосмислення філософії символічних форм Ернста Касирера як шлях до реанімації гуманізму // Філософська думка.– 2017– №5 – Київ. – С. 101-108.
2. Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке // Беньямин В. Учение о подоби: медиаэстетические произведения/пер с нем.– Москва: Издательство РГГУ. Современные гуманитарные исследования, 2012. – С.7-27.
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер.с нем. – М.: В.Шевчук, 2009. – 344 с.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н.Б.Розенфельда и В.А.Фаворского; вступ. ст. А.С.Котлярова – сокр.репр.воспр.изд. 1914г. – М.: Логос, 2011. – 144с. – Место вып. ориг. изд. и изд-во: М: Мусагетъ.
5. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223с.
6. Зельдмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / пер. с нем.– СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
7. Зись А.Я. Современное искусствознание. Методологические проблемы / Под ред. А.Я. Зись. – М.; Наука, 1994. – 256 с.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике. / пер. с польск.– Москва: Изд-во Иностранной литературы, 1962 – 552 с.
9. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. / Из архива русского авангарда — СПб: Фонд «Ленинградская галерея» 1989. — 73 с.
10. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости / пер.с нем.– СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 240с. – (Азбука-классика. Non Fiction).

11. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык / пер.с нем.; М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 271 с. — (Книга света)
12. Леви-Стросс К. Путь масок /пер.с фр. — Москва: Республика, 2000. — 400 с.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — Москва: Гнозис. Издательская группа «Прогресс», 1992. — 273 с.
14. Малевич К.С. Лекции о новом искусстве. Попытка определения зависимости между цветом и формой в живописи // Малевич К.С. Черный квадрат. О себе/ К.С.Малевич. — Москва: Эксмо, 2015. — 448с.:ил.
15. Мерло-Понти. Око и дух / пер. с фр. — М.: Искусство, 1992.— 63 с.
16. Мерло-Понти. Косвенный язык и голоса безмолвия // Мерло-Понти М. Знаки /пер. с фр.— Москва: Искусство, 2001.— С.44-94.
17. Мириманов В.Б. Малая история искусств. — Москва: Искусство и Verlag der Kunst, 1973. — 322 с.
18. Петренко С.Д. Формальный анализ Генриха Вёльфлина в художественном образовании // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. — 2015. — № 2-1. — С.154-157; URL: <https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=6394> (дата обращения: 26.01.2018).
19. Пилюгайцева Ю.И. Теория цвета Василия Кандинского // Ученые записки Орловского государственного университета. — Орёл: Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2015. — с.337-339.
20. Рёскин Дж. Лекции об искусстве // Джон Рёскин; пер. с англ. — СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. — 448с.: ил. — (Азбука-классика. Non-Fiction).
21. Серяков А.В. Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры — Челябинск: Журнал «Вестник культуры и искусств», Т.28, №4. — 2011. — С. 113-116.

22. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – Москва: Искусство, 1985. – 295 с.
23. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.– М.: Мысль, 2000. – С. 79–421.
24. Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного // Шкловский В.Б. Избранное в 2-х томах. Том 2. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 4–306.