

Андрій Михайлович Никифоров

## Чи варто пояснювати візуальне мистецтво

УДК [73+74+75+76]:7.01/.091

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.22>

Андрій Михайлович Никифоров  
доктор педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри образотворчого  
мистецтва та дизайну  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка  
ORCID: 0000-0002-0576-980X

*Стаття присвячена дискусійній проблемі, пов'язаній з необхідністю пояснення візуальних мистецтв. Ця проблема актуалізувалася з розвитком потенціалу візуального мистецтва, який розширився від можливості створення художнього образу певної ідеї до створення як образу, так і самої ідеї. В процесі становлення сучасного візуального мистецтва викристалізувалося два напрями розвитку – пошук краси (естетичної категорії) і пошук довершеності (абстрактної категорії). Разом із тим нівелювався поділ між видами мистецтва щодо можливості звернення до абстрактної чи естетичної проблематики.*

*Встановлено, що художній твір стає вираженням довершеності лише тоді, коли автор або глядач прочитують у ньому певну ідею, наратив чи міф, крізь призму якого можна оцінити форму твору. Таке наділення твору певним абстрактним сенсом вважаємо можливим лише через пояснення.*

*Визначено різноманітність форм пояснення, до яких звертаються українські художники. Показано, що пояснення може бути відсутнє або ж сконцентроване лише у назві твору. Пояснення може бути надане лише у формі бесіди. Воно може бути виражене в концепції або у маніфесті. Художник може звертатися до широко відомих актуальних чи історичних контекстів. Використовувати для пояснення посередника (наприклад, куратора) або апелювати до певної філософської концепції, розбудовувати власну теоретичну модель.*

*Окреслено історичний розвиток проблеми пояснення мистецтва крізь призму міфу чи наративу. Так, пояснити мистецтво премодерну можна крізь призму загальноприйнятого міфу чи наративу як сукупності міфічної, соціальної та культурної історії.*

*Констатовано, що пришвидшення розвитку наративу від Нового часу відкрило художнику можливість прямо впливати на його формування через просування власних ідей. Схарактеризовано особливості розвитку теорії мистецтва українського авангарду, ідеї якого справили значний вплив на розвиток світового мистецтва та культури. Висвітлено вплив культурної ізоляції і тоталітарної ідеології радянського періоду історії України. З'ясовано особливі умови і виклики повернення українського мистецтва до світового культурного простору. Розглянуто стан розвитку сучасних українських досліджень з теорії візуальних мистецтв та роль українських художників, які з часів незалежної України починають використовувати можливості медіа, через які презентують власні ідеї.*

**Ключові слова:** теорія візуальних мистецтв, краса і досконалість, художник і медіа, пояснення візуального мистецтва, презентація художнього твору.

**Постановка проблеми.** Важливим складником мистецької діяльності є презентація результату творчих пошуків. Презентація – складний процес, оскільки це не лише представлення автором художнього твору, а і сприйняття глядачем. Розвиток культури призвів до ускладнення потенціалу візуальних мистецтв, котрий розширився від можливості створення художнього образу певної ідеї до створення як образу, так і самої ідеї. Новий потенціал візуальних мистецтв загострив суперечність між художнім твором, який представляє автор, і сприйняттям цього твору глядачем. Таке протиріччя можна сформулювати у проблемі необхідності пояснення мистецтва, дослідження якої вважаємо актуальним питанням теорії мистецтва, в тому числі спираючись і на досвід власної мистецької практики.

**Аналіз актуальних досліджень.** В основі дослідження – праці з історії культури і мистецтва Стародавнього Єгипту, Стародавньої Греції, Стародавнього Риму, котрі сформували підґрунтя для аналізу витоків проблеми (Duploux, 2005; Newby, 2016; Mallgrave, 2006; Laboury & Devillers, 2022). Окрема увага приділена вивченню текстів художників-теоретиків українського авангарду, котрі

першими стикнулися з викликом щодо необхідності пропагування власних ідей (Горбачов, 2006; Горбачов, 2022). Також увага приділена текстам радянського періоду В. Ламаха (Скляренко, 2015) та сучасної України Т. Сільваші (Сільваші, 2020). Разом із тим у дослідженні залучені праці з теорії та філософії мистецтва і суспільства як такі, що вже стали класичними – Ф. Джеймсона, Ф. Фукуями (Jameson, 1991; Fukuyama, 2006).

**Мета статті** – актуалізація дискусії щодо необхідності пояснення сучасного мистецтва в науково-дослідницькому просторі.

**Методи дослідження.** У процесі дослідження використано низку спеціально-наукових методів. *Культурно-історичний* метод уможливив розглянути сукупність художніх творів окремого суспільства певного історичного періоду як відбиток уявлення щодо загальної картини світу. *Історико-ретроспективний* метод дозволив простежити закономірності відтворення міфічного сприйняття світу в художньому образі. *Проблемно-генетичний* метод сприяв виокремленню проблеми пояснення мистецтва як складника історичного розвитку мистецького процесу. Окремо маємо зазначити використання таких засобів творчого мислення, як

*відчуття та інтуїція*, на які спираються виділені в окремий блок маніфестаційні положення, використання яких вважаємо обґрунтованим у межах дискусії щодо вибраної проблеми дослідження.

**Обговорення основних результатів.** Мистецтво як напрям діяльності тісно пов'язаний з відчуттями та інтуїцією і, на відміну від науки, ґрунтується не лише на фактах і їх логічному осмисленні, а й на власному баченні художника. Певні тонкі нюанси усвідомлення творчості, відбиток пережитого досвіду автора, яким є художній твір, його теоретичні засади (концепція, маніфест, теоретичні положення) значною мірою формулюються у твердженнях маніфестаційного характеру (Никифоров, 2024). Також і дослідження з історії теорії мистецтва показує нам, як змінювалося розуміння мистецтва у віддаленій історичній перспективі й буквально вчора. Змінюється сприйняття мистецтва у нашому сьогоденні. Увесь наш накопичений досвід указує на те, що мистецтво буде змінюватися і завтра. А отже, і сучасний стан сприйняття мистецтв, їх форм та функцій не є завершеним.

Тож, зачинаючи дискусію у просторі теорії візуальних мистецтв сьогодення, насамперед вважаємо за необхідне схарактеризувати *маніфестаційні положення*. Всупереч тому, що розповсюджене бачення щодо уповільнення розвитку мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., ми живемо в час не менш радикальних змін, ніж це було на початку ХХ ст. у часи сплеску авангарду. Ці зміни не стосуються розвитку концепцій, форм і видів, змінилося сприйняття візуальних мистецтв. У мистецтві модерну простежувався поділ дослідження пошуку довершеності ідеї чи візуальної краси форми між видами мистецтв. Мистецтво сьогодення звільнилося від упереджених шаблонів сприйняття. Вже і твір декоративного мистецтва, в основі якого лежить традиційна техніка, може бути сприйнятий унікальним носієм ідеї, котру вкладає в нього автор. Так і живописне полотно може бути створене як об'єкт візуально привабливий, призначення якого – декорувати інтер'єр. Можемо по-новому класифікувати візуальні мистецтва як ті, в яких автор намагається наблизитися до довершеності у формі як вираження абстрактної ідеї, і ті, в яких автор намагається наблизитися до краси форми як вираження естетичної функції. Проте художній твір стає вираженням довершеності лише тоді, коли автор або глядач прочитують у ньому певну ідею, наратив чи міф, крізь призму якого можна оцінити форму твору. Таке наділення твору певним абстрактним сенсом вважаємо можливим лише через пояснення.

Звертаючись до проблеми пояснення мистецтва, перед дослідником розгортається низка послідовних питань щодо історичного розвитку проблеми, потенціалу і форм пояснення мистецтва.

Користуючись професійним досвідом виставкової діяльності, спілкування з художниками і відстеження медіа, можна визначити форми пояснення мистецтва методом спостереження. Серед усього розмаїття сучасних мистецьких практик бачимо, що відповідь на це питання скоріше індивідуальна для кожного митця і може бути визначена в діапазоні всіх форм спілкування з глядачем. Так, пояснення може бути відсутнє або ж сконцентроване лише у назві твору. Пояснення може бути надане лише у формі бесіди. Воно може бути виражене в концепції або у маніфесті. Художник може звертатися до широко відомих актуальних чи історичних контекстів. Використовувати для пояснення посередника, наприклад, куратора, апелювати до певної філософської концепції чи розбудовувати власну теоретичну модель.

Підсумуємо, що одночасно існує спектр форм пояснення мистецтва. На одному його полюсі глядач і його ерудиція залишаються сам на сам із твором, на іншому – глядачу надається повна підтримка. Отже, проблема необхідності пояснення мистецтва має просту ґенезу і виходить із протиріччя між тим, що бажає сказати автор, і тим, як і якою мірою глядач розуміє твір. І запит, і особиста потреба художника у поясненні мистецтва гостро постає в мистецтві Нового часу. А з розвитком модерністського мистецтва пов'язана поява значного різноманіття теоретичних текстів, що покликані пояснювати і пропагувати нові модерністські стилі.

Зауважимо, що пояснення мистецтва можливе за умови, якщо розуміти образотворче мистецтво як спілкування у межах суспільного діалогу, лінії якого простягаються крізь історію і їх розгалуження викликають певні дискусії. Так, наприклад, у статті «Живопис і його елементи» Олександр Богомазов, аргументуючи відхід від предмета, апелює до академічного мистецтва, визначаючи, що був його найбільш палким прихильником (Горбачов, 2020). У праці «Супрематизм. Світ як безпредметність, або Вічний спокій» Казимира Малевича можемо побачити розвиток ідей, викладених О. Богомазовим щодо відходу від предмета у повному його запереченні і тим самим досягненні ідеалу як неможливості покращення предмета. «Реалістичний маніфест», проголошений Наумом Габо і Натаном Певзнером, апелює і до теорії елементів О. Богомазова і до теорії К. Малевича, проголошуючи їх хибність (Gabo & Pevsner, 1920). Отже, поява таких стилів, як кубізм, футуризм, кубофутуризм, конструктивізм, – це не тільки пошук певної нової форми вираження, а ще й діалог, який розгортався у часі.

Разом із тим поширений і інший погляд на мистецтво, кожен твір якого має «говорити» сам за себе, а отже, пояснення не потребує. Ґенеза такої точки зору щодо проблеми пояснення мистецтва історична й визначається розвитком мистецтва

премодерну. Висловлюючи власну думку, вважаємо за необхідне жодним чином не вдаватися до навішування ярликів архаїчності, оскільки дотримуємося погляду щодо розвитку мистецтва як нашарування та збагачення культури, а не перехід від старого до нового.

І дійсно, якщо прослідкувати історію розвитку мистецтва від найдавніших часів, письмових пояснень чи тим паче концепцій мистецьких творів, ми не знайдемо аж до Нового часу. У стародавніх єгиптян не було слова «мистецтво», а їхній мистецький спадок має виключно декоративно-ужитковий або сакральний характер з канонічною композицією (Laboury & Devillers, 2022). Так, дійсно форми мистецтва Стародавнього Єгипту розвивалися, проте ці зміни настільки повільні упродовж тисячоліть, що при погляді на них, вони видаються настільки ж застиглими в часі, як і довершеними у своєму каноні. Засновник історії стародавнього мистецтва Й. Вінкельман висловлювався щодо мистецтва Стародавнього Єгипту, що воно подібно до їхньої землі, рівнинної пустелі, яку можна оглянути з двох-трьох високих веж (Mallgrave, 2006). Розгорнулася навіть активна дискусія в науковому середовищі про те, чи можна називати мистецтво Стародавнього Єгипту власне образотворчим мистецтвом у сучасному розумінні. Адже давньоєгипетське мистецтво слугувало єдиній меті – ритуальному слідуванню за релігійним міфом.

Мистецтво Стародавньої Греції більш різноманітне за формою, але якщо не має декоративно-ужиткового характеру, то, як і давньоєгипетське мистецтво, відображає міф (Durlouy, 2005). Проте у Стародавній Греції змінюється сама структура міфу. Сократ останню ніч свого життя витратив на те, щоб записати ті міфи, котрі знав (Платон, Головач (переклад), 2018), оскільки вважав створення міфів найліпшим заняттям для митця. Твори Гомера, такі як «Іліада», стали міфами. Отже, міф Стародавньої Греції став більш пластичним. Ця пластичність міфу відобразилася в розмаїтті форм мистецтва. Саме завдяки їй у рамках одного ансамблю трапляються стилістично різноманітні твори, створені різцем різних майстрів.

Міф античного Риму, хоча й інтегрував давньогрецький, уже має більш широкий соціальний та історичний контекст (Newby, 2016). Форма давньоримського твору мистецтва, порівняно з давньогрецьким, загалом менш різноманітна, хоча це компенсується видами і техніками, різноманіття яких забезпечили поглинуті елементи культури народів імперії. Вважаємо, що різноманіття форми мистецьких творів визначалося рамками трактування міфу, котрий розширювався з кордонами імперії, але і ставав менш пластичним, щоб ці кордони втримати.

Тож історично проблема пояснення мистецтва розвивалася від зворотного. Саме мистецтво було

проекцією міфу або ж його образом. Таке мистецтво говорило саме за себе, оскільки ілюструвало відому картину світу. Так, для розуміння мистецтва Стародавнього Єгипту треба знати його міфологічне підґрунтя. Для розуміння мистецтва Стародавньої Греції необхідно знати давньогрецьку міфологію. Для розуміння давньоримського мистецтва необхідно знати міфологію і соціальну та культурну історію. Концептуально не змінюється картина і стосовно мистецтва середньовічної Європи, для розуміння якого глядач має знати Біблію. Відповідно до необхідності знання Біблії в добу мистецтва відродження додаються звернення до античного міфу. І протягом подальшого розвитку класичного мистецтва бароко, рококо, неокласицизму, романтизму, реалізму для розуміння його суті глядачу необхідно знати загальну концепцію певного стану міфу, котрий коливається між античною міфологією, біблійним сюжетом, соціальною та культурною історією. Чи потребує пояснення таке мистецтво, якщо воно є образом певної міфологічної або ж наративної картини світу? Якщо так, за поясненням можна звернутися до міфу (наративу), який ілюструє класичне мистецтво. Проте, звертаючись за поясненням, ми побачимо, що окремий твір мистецтва не є унікальним або ж повним носієм міфу і їх пряме зіставлення є не завжди доречним. Оскільки загальноприйнятий наратив буде пояснювати значно більше, ніж окремий твір мистецтва, можна констатувати, що крізь призму наративного сприйняття художній твір пояснення не потребує.

Що ж змінилося в мистецтві модернізму і дало поштовх розвитку розмаїття художніх стилів? Мистецтво змінилося поряд із тим, як змінювалося суспільство внаслідок науково-технічної революції. Культурне життя почало прискорюватися, і тепер загальноприйнятий міф, наратив чи ідентичність, що в премодерні змінювалися непомітно для свідомості упродовж часу, значно більшого за життя людини, почали змінюватися вже на «людських очах».

Процес, який можна споглядати, завжди цікавий і як об'єкт, що можна дослідити, вплинути так чи інакше. Тож і художники починають змішувати фокус творчої уваги від досягнення ідеалу у власному мистецтві до створення нового ідеального мистецтва.

Проаналізувавши творчість художників українського авангарду, можемо зробити висновок про загальне спрямування до пошуку нового мистецтва, котре буде доступне для розуміння широкому глядачу. Ця ж тенденція простежується і у загальному спрямуванні розвитку європейського мистецтва авангарду. Хоча такий висновок, на перший погляд, парадоксальний, якщо порівняти класичне мистецтво, що розвинулося в академічних школах, і мистецтво авангарду, можемо бачити низку

протилежностей між ключовими особливостями. Так, в академічному мистецтві цілісність художнього твору складається з колосального масиву найтонших співвідношень, помітити й відповідно оцінити які може лише підготовлений глядач. Мистецтво авангарду більш лаконічне в кількості елементів, самі елементи часто «базові», форми виразні, кольори контрастні, а лінія акцентована. Власне, композиція і академічного, і авангардного мистецтва у своїй основі має однакові геометричні структури. Проте в академічному мистецтві композиційна структура неначе прихована за завесою зображуваного предмета і щоб її виявити досліднику часто треба докласти значних зусиль. У мистецтві авангарду внутрішня композиційна структура оголена або ж навіть самодостатня. Мистецтво академізму апелює до певного сформованого премодерного нарративу з його сталою структурою, що сходить до античного міфу, біблійного сюжету, культурної і соціальної історії.

Новий нарратив авангарду настільки швидко піддається змінам, що в його основі не лише нові філософські ідеї часу, тому навіть окремому мистецькому об'єднанню або художнику під силу вплинути на його формування. Принаймні, можемо припустити, що так відчували час митці українського авангарду, такі як М. Бойчук, О. Богомазов, К. Малевич, В. Татлін та інші. Бажання створити не просто нове мистецтво, а мистецтво, доступне і приналежне для кожного, відчувається, а часто й прямо декларується в їхніх текстах.

Отже, маючи на меті розвиток нового мистецтва, художники українського авангарду активно займалися його пропагуванням і поясненням. Узагальнюючи їхні теоретико-мистецькі тексти, можемо прослідкувати спільну рису щодо обґрунтування основних теоретичних положень власного бачення нового мистецтва авангарду. Такою спільною рисою стає упевненість щодо визнання їхнього бачення мистецтва як єдиного актуального напрямку розвитку нового мистецтва, котрий прийшов на заміну всьому, що було до цього. При тому, як правило, йдеться ні про окремі стилі, ні тим паче про власні підходи чи методи. Вважаємо, що така тенденція викликана низкою умов. Першою умовою стало те, що художники українського авангарду здобули ґрунтовну академічну освіту, в рамках якої панували тенденції класичного мистецтва зі сталими історично майже не змінними підходами, художніми методами і відношенням до зображуваного предмета. І хоча в межах загальної тенденції реалістичного мистецтва відношення до предмета очевидно коливалися, оскільки його визначала зміна загального суспільного нарративу, самі ці зміни не були надто радикальними. Цілком логічно, що художники українського авангардного мистецтва початку ХХ ст. вважали класичне мистецтво виключним атрибутом часу премодерну,

не придатним для зображення ідей модернізму. Проте, володіючи його основами, намагалися створити не менш ґрунтовну теоретико-методологічну модель нового мистецтва. Другою умовою, на нашу думку, стало те, що суспільний нарратив модерну здійснив радикальний поворот і продовжив надзвичайно швидко розвиватися. Тож і художники, чия роль у премодерні за певними поодинокими виключеннями була лише у створенні образів суспільної реальності, користуючись швидким темпом змін, віднайшли можливість впливати на розвиток суспільної реальності. Художники українського авангарду почали активно пропагувати свої ідеї в медіа (мистецьких і періодичних виданнях), на сторінках яких пояснювали філософію нового мистецтва. Третьою умовою, вважаємо, були особливості часу, що зумовлювали радикальність поглядів і несприйняття усього інакшого. Ця радикальність загострювала протистояння між модерними і премодерними поглядами на мистецтво і не залишала місця для визнання можливості співіснування. Ця ж радикальність, мабуть, була одним із факторів, що призвів до появи тоталітарних режимів, один з яких – радянський, обірвав український авангард в апогеї розвитку. Художники України радянського періоду вже з тридцятих років у більшості перестають створювати авангардні композиції і перестають пропагувати модерні ідеї. Така ситуація, безперечно, насамперед викликана страшними репресіями і страхом за своє життя. Так, Михайла Бойчука разом із дружиною Софією Нелепінською-Бойчук та учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром було розстріляно без суду за наказом трійки НКВС за численними і типовими обвинуваченнями у шпигунстві і націоналізмі (Соколюк, 2014). Разом із тим було репресовано майже всю активну частину інтелігенції, яка залишилася в країні. Вже з другої половини тридцятих років такі художники-авангардисти, як В. Татлін, К. Малевич, О. Богомазов, перестають писати авангардні картини. В. Татлін, який розробляв надзвичайно амбітні й масштабні проекти, писав лише натюрморти в майстерні. К. Малевич, який починав із творів найвищого рівня у стилі кубізм, розробив власний стиль «Супрематизм», що й досі продовжує існувати в постмодерному мистецтві і як напрям Non-Objective повертається до реалізму. Бувши учнем Миколи Пимоненка, звичайно ж, об'єктивно усвідомлював рівень власної академічної майстерності того напрямку мистецтва, що розвивається лише з постійною практикою. Олександр Богомазов, який свідомо відійшов від реалізму і створював кубо-футуристичні картини, лаконічну композицію яких можна аналізувати і кожного разу знаходити нові структури у поєднанні простих елементів, теж зробив крок назад і створив такі картини, як триптих «Пілярі», в котрих лінія, форма і колір вже не є підкреслено базовими елементами конструювання простору в кар-

тинній площині, а скоріше декорують реалістичну композицію. Виокремлюється із загальної картини постать Івана Кавалерідзе, який, незважаючи на розгортання репресивної машини, продовжував створювати авангардні й монументальні публічні твори. Можливо, тому що походив із грузинського роду і його предків у ХІХ ст. після завоювання імперією Кавказу вже було репресовано й переселено до України, він не мав жодних примарних очікувань стосовно радянської влади і тих залишків свободи, в яких існував український авангард 20-рр. ХХ ст. Можливо, тому І. Кавалерідзе не мав примарних очікувань, після яких не мав і розчарування в «новому» радянському суспільстві і вперто продовжував дотримуватися авангардної лінії. Так, з масовими репресіями 30-х рр. ХХ ст. завершилися теоретичні пошуки шляхів розвитку і пояснення нових ідей мистецтва на теренах України.

З приходом ідей постмодерної філософії в Європі після Другої світової війни мистецтво підрадянської України, в розрізі проблеми нашого дослідження, вважаємо, фактично повернулося до премодерного стану. Публічне мистецтво лише створювало образи «соціалістичної реальності», було позбавлене будь-якої можливості вести публічну дискусію за межами дотримання принципів соцреалізму, а роль художника була зведена до виконавської. Необхідно зауважити, що мав місце мистецький спротив проти придушення свободи мислення, а також були митці, які проводили теоретичні пошуки, проте якщо ці пошуки виходили за межі реалістичного формотворення, то проводилися не публічно (Роготченко, 2015). До таких теоретичних пошуків можемо віднести феномен рукопису Валерія Ламаха «Книги схем», упорядкованого в двох томах, що не публікувалися за радянських часів і навіть обговорення окремих питань рукопису відбувалося в надзвичайно вузькому колі в умовах, котрі можемо назвати конспіративними (Скляренко, 2015).

Підсумовуючи, вважаємо можливим висловити власну думку, що за період панування соціалістичної ідеології, після зміни кількох поколінь найбільшою втратою стала втрата традиції публічної наукової дискусії між художниками. Українські митці прагнули свободи, відчуваючи обмеження, котрі на них накладала тоталітарна ідеологія, але не усвідомлювали нових викликів у світі, де візуальне мистецтво – все ще засіб зображення ідеї, але вже тієї ідеї, за яку автор бере на себе відповідальність. У тому числі й відповідальність щодо теоретичного обґрунтування мистецтва. Позаяк художній твір, який не має пояснення, має лише естетичну цінність.

Користуючись свободою вираження, українські художники з часів незалежної України починають опановувати можливості медіа, через які презентують власні творчі здобутки. Проте наукові

та науково-популярні дослідження теорії мистецтва мають переважно історико-теоретичний чи рецензійний характер. Дослідження теорії та методики візуального мистецтва, результат яких підкріплений мистецькою практикою – розробкою художнього твору, практично відсутні. Можливо за поодинокими виключеннями, як, наприклад творчість Тіберія Сільваші, який до книги «Дерево Одиссея: Есеї», окрім історико-теоретичних роздумів та рецензій щодо творчості сучасників, включив тексти, що розкривають теоретико-мистецькі пошуки автора, втіленням яких є художні твори (Сільваші, 2020).

Також необхідно зазначити, що, повернувшись до світового мистецького простору від ізоляції радянських часів, українське мистецтво стикнулося з особливими умовами. Це умови постмодерністського мистецтва, яке не породжувало більше нових форм. Принаймні такого висновку можемо дійти, аналізуючи проголошення смерті постмодерну Федеріком Джеймісоном крізь призму відчуття кінця історії Френсіса Фукуями. Вважаємо сучасного художника, який працює в умовах постмодернізму, подібним до художника, що дотримується класичної лінії розвитку мистецтва. У них обох не виникає внутрішньої потреби пояснення теоретичних положень, оскільки для розуміння теоретичного виміру їх творчості досить звернутися до поглядів попередників. Дотримуємося думки, що такий стан постмодерністського мистецтва зумовлений самою його сутністю, котра бере свої витoki у філософських поглядах щодо переоцінки модерністських цінностей. Так, художник-постконструктивіст користується усіма методами конструктивізму. І єдина різниця може бути лише в тому, що він відкидає філософські принципи модерну та не проголошує конструктивізм єдиним правильним шляхом розвитку мистецтва, і те, що всі художники, починаючи від Стародавнього Єгипту і до К. Малевича, помилялися (Naum Gabo & Pevsner, 1920). Разом із тим зовсім не вважаємо такий стан сучасної культури – і світової й української – непорушним. Вже проголошуючи смерть постмодерну, Джеймісон зазначив певні нові пост-постмодерні теоретичні пошуки мистецьких стилів. Тривають такі пошуки й у нашій сучасності. Впевнені, що українське мистецтво має потенціал для розвитку теорії сучасного мистецтва. Особливо з урахуванням тих обставин, що заново відкриваємо спадщину українського авангарду і, хоча не маємо повноцінного досвіду формування постмодерного мистецтва, все ж здатні переосмислити та повноцінно користуватися позитивними елементами здобутків мистецького минулого.

#### ЛІТЕРАТУРА

Горбачов, Д. (2006) «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ : СІМ студія.

Горбачов, Д. (упоряд.). (2020) Український художній авангард: маніфести – публіцистика – спогади – листи. Київ : Дух і літера.

Никифоров, А. (2023) Метаідеалізм, або Теоретико-методологічний концепт авторського художнього стилю. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 2 (3), 88–94.

Платон (2018) Бенкет. / У. Головач (переклад), Дж. Реале (вступна стаття). Львів : Видавництво Українського Католицького Університету.

Роготченко, О. (2015) Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х. *Мистецтвознавство України*, 15, 103–109.

Сільваші, Т. (2020) Дерево Одиссея: Есеї. Київ : ArtHuss.

Скляренко, Г. (2015) Творчість Валерія Ламеха (1925–1978). «Соцреалізм з людським обличчям». *Мистецтвознавство України*, 11, 157–170.

Соколюк, Л. (2014) Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О.

Duplouy, A. (2005) La sculpture grecque est-elle un objet d'histoire? À propos de deux ouvrages récents. *L'Antiquité Classique*, 74, 275–81.

Fukuyama, F. (2006) *The End of History and the Last Man*. New York : Simon and Schuster.

Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press.

Laboury, D. & Devillers, A. (2022) The ancient Egyptian artist, a non-existing category? In D. Candelora, N. Ben-Marzouk, K. M. Cooney (eds), *Ancient Egyptian Society Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, pp. 163–181. London : Routledge.

Mallgrave, H. F. (2006) Johann Joachim Winckelmann. *History of the Art of Antiquity*. Introduction by A. Potts, Translation by H. F. Mallgrave. Los Angeles : Getty Publications.

Gabo, N. & Pevsner, A. (1920) *The Realistic Manifesto*. S. Bann (ed.). New York : The Viking Press.

Newby, Z. (2016) *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*. Cambridge : Cambridge University Press.

#### REFERENCES

Horbachov, D. (2006) «*Vin ta ya buly ukrainsi*». *Malevych ta Ukraina* [“*He and I were Ukrainians*”. *Malevich and Ukraine*]. Kyiv: SIM studiia.

Horbachov, D. (uporiad.). (2020) *Ukrainskyikhudozhnii avanhart: manifesty – publitsystyka – spohady – lysty* [Ukrainian artistic avant-garde: manifestos – journalism – memories – letters]. Kyiv: Dukh i liter.

Nykyforov, A. (2023) Metaidealizm, abo Teoretyko-metodolohichni kontsept avtorskoho khudozhnoho styliu. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 2 (3), 88–94.

Platon (2018) *Benket [Symposium]*. U. Holovach (pereklad), Dzh. Reale (vstupna stattia). Lviv: Vydavnytstvo Ukrainkoho Katolytskoho Universytetu.

Rohotchenko, O. (2015) Vitchyzniani mystetski suprotiv 1950–1960-kh [Domestic artistic resistance of the 1950s and 1960s]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*, 15, 103–109.

Silvashi, T. (2020) *Derevo Odisseia: Esei [The Tree of Odysseus: Essays]*. Kyiv: ArtHuss.

Skliarenko, H. (2015) Tvorchist Valerii Lamakha (1925–1978). «*Sotsrealizm z liudskym oblychchiam*» [The work of Valery Lamakh (1925–1978). “Social realism with a human face”]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*, 11, 157–170.

Sokoliuk, L. (2014) *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola [Mykhailo Boychuk and his school]*. Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O.

Duplouy, A. (2005) La sculpture grecque est-elle un objet d'histoire? À propos de deux ouvrages récents. *L'Antiquité Classique*, 74, 275–81.

Fukuyama, F. (2006) *The End of History and the Last Man*. New York: Simon and Schuster.

Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Laboury, D. & Devillers, A., (2022) The ancient Egyptian artist, a non-existing category? In D. Candelora, N. Ben-Marzouk, K. M. Cooney (eds), *Ancient Egyptian Society Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, pp. 163–181. London: Routledge.

Mallgrave, H. F. (2006) Johann Joachim Winckelmann. *History of the Art of Antiquity*. Introduction by A. Potts, Translation by H. F. Mallgrave. Los Angeles: Getty Publications.

Gabo, N. & Pevsner, A. (1920) *The Realistic Manifesto*. S. Bann (ed.). New York: The Viking Press.

Newby, Z. (2016) *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Should visual art needs to be explained

Andrii Mykhailovych Nykyforov

---

Doctor of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor,  
Associate Professor at the Department  
of Fine Arts and Design  
Sumy State Pedagogical University  
named after A. S. Makarenko  
ORCID: 0000-0002-0576-980X

*The article is devoted to the controversial issue of the need to explain visual arts. This problem has been actualized with the development of the potential of visual art, which has expanded from the possibility of creating an artistic image of a certain idea to creating both the image and the idea itself. In the process of formation of contemporary visual art, two directions of development crystallized: the search for beauty (aesthetic category) and the search for perfection (abstract category). At the same time, the division between art forms in terms of the possibility of addressing abstract or aesthetic issues was leveled.*

*It is established that a work of art becomes an expression of perfection only when the author or viewer reads a certain idea, narrative, or myth in it, through the prism of which it is possible to evaluate the form of the work. We believe that this endowment of a work with a certain abstract meaning is possible only through explanation.*

*The article identifies a variety of forms of explanation used by Ukrainian artists. It is shown that the explanation may be absent or concentrated only in the title of the work. The explanation can be given only in the form of a conversation. It can be expressed in a concept or in a manifesto. The artist can refer to widely known contemporary or historical contexts. They can use an intermediary (for example, a curator) for explanation, or appeal to a certain philosophical concept, or develop their own theoretical model.*

*The article outlines the historical development of the problem of explaining art through the prism of myth or narrative. Thus, it is possible to explain premodern art through the prism of a common myth or narrative as a set of mythical, social, and cultural history.*

*It is stated that the acceleration of the development of narrative since modern times has opened up the possibility for the artist to directly influence its formation by promoting his own ideas. The peculiarities of the development of the art theory of the Ukrainian avant-garde, whose ideas had a significant impact on the development of world art and culture, are characterized. The influence of cultural isolation and totalitarian ideology of the Soviet period of Ukraine's history is highlighted. The special conditions and challenges of the return of Ukrainian art to the world cultural space are elucidated. The state of development of contemporary Ukrainian research on the theory of visual arts and the role of Ukrainian artists who, since the independence of Ukraine, have begun to use the possibilities of the media to present their own ideas are considered.*

**Keywords:** theory of visual arts, beauty and perfection, artist and media, explanation of visual art, presentation of an artwork.