

УДК 75.03 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.12>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,

завідувач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

vvkarpoff@ukr.net

## ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА АВАНГАРДУ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ ДАВИДА БУРЛЮКА

*Моделювання теорії українського живописного авангарду на основі дослідження теоретичних поглядів митців авангардного мистецтва є актуальним науковим завданням мистецтвознавства. Теорія авангарду об'єднує низку концепцій співіснуючих художніх течій із своїми ідеалами людини-творця та складає певну цілісну сутність різноманітних естетичних і художніх особливостей. Авангардне мистецтво, як мистецтво нового і незвіданого майбутнього, потребувало теоретичного підґрунтя пояснення природи художньої творчості, трактування її як синтезу свідомого та несвідомого, ролі митця та глядача в їх діалектичній єдності, значення мистецького процесу в суспільному прогресі. Давид Бурлюк став яскравим послідовником ідей авангарду, який виділявся окрім мистецької творчості й його теоретичним обґрунтуванням. Український авангард побудований на концепції руху і змін Давида Бурлюка. У центрі теоретичних поглядів митця є творча особистість з її свободою вибору індивідуального самовираження. Погляди митця на сутність авангардного мистецтва постали теоретичною основою авангарду у сонмі традиційного, що дозволило новому мистецтву зайняти власне окремішне місце. Теоретичні канони Давида Бурлюка на побудову композиції твору способом зрушеної конструкції, множинної перспективи, фактури, колірнього простору, вільного рисунку є основою творення нової живописної мови, нової естетики і реконструкції художнього простору культури та внеском у його розвиток. Формування світоглядної основи творчості митця відбулося на основі традицій власної національної культури в органічній єдності із європейськими тенденціями оновлення мистецького простору, що є вагомим внеском у розвиток світового авангарду.*

**Ключові слова:** теорія авангарду, Давид Бурлюк, український авангард, футуризм, антропологія мистецтва, початок XX століття.

### **Karpov Viktor. THEORY AND PRACTICE OF THE AVANT-GARDE OF THE UKRAINIAN ARTIST DAVID BURLYUK**

*Modeling the theory of the Ukrainian pictorial avant-garde based on the study of the theoretical views of avant-garde artists is an urgent scientific task of art history. The theory of the avant-garde unites a number of concepts of co-existing artistic currents with its ideals of the human creator and constitutes a certain integral essence of various aesthetic and artistic features. Avant-garde art, as the art of a new and unknown future, needed a theoretical basis for explaining the nature of artistic creation, interpreting it as a synthesis of the conscious and unconscious, the role of the artist and the viewer in their dialectical unity, the importance of the artistic process in social progress. Davyd Burliuk became a bright follower of the ideas of the avant-garde, which stood out in addition to artistic creativity and its theoretical justification. The Ukrainian avant-garde is built on David Burliuk's concept of movement and change. At the center of the artist's theoretical views is the creative personality with its freedom of choice of individual self-expression. The artist's views on the essence of avant-garde art became the theoretical basis of the avant-garde in the crowd of traditional ones, which allowed the new art to occupy its own separate place. David Burlyuk's theoretical canons for the construction of the composition of the work by the method of shifted construction, multiple perspective, texture, color space, free drawing are the basis of the creation of a new pictorial language, new aesthetics and the reconstruction of the artistic space of culture and a contribution to its development. The formation of the worldview basis of the artist's creativity took place on the basis of the traditions of his own national culture in organic unity with the European trends of renewal of the artistic space, which is a significant contribution to the development of the world avant-garde.*

**Key words:** avant-garde theory, David Burliuk, Ukrainian avant-garde, futurism, anthropology of art, the beginning of the 20th century.

**Вступ.** В оновленні мистецького простору європейської культури початку ХХ століття взяла участь і Україна. Українське самобутнє авангардне мистецтво виростає під впливом ідей французької та італійської художньої школи в лоні та на тлі деструкції російського мистецтва і вияву української національної школи на основі суспільно-політичних та економічних подій початку ХХ століття. Або, як висловився Олександр Богомазов на основі «динамічних сил навколишнього середовища» [1]. Теорія авангарду об'єднує низку концепцій співіснуючих художніх течій кожна із своїм ідеалом людини-творця та складає певну цілісну сутність різноманітних естетичних і художніх особливостей.

У студіюванні теоретичних поглядів митців нового мистецтва, виявлення питання його національного означення є важливою науковою проблемою у моделюванні теорії українського живописного авангарду. До приміру, Бенедикт Лівшиць уважав це явище мистецького життя узагалі космополітичним і позбавленим національного забарвлення. Дмитро Горбачов навпаки, прагне виокремити українське з російського простору мистецтва і наголошує на національній означеності мистецтва авангарду, яке творилося на теренах України у час Російської імперії, попри національність самих митців. Євген Кириченко стверджує, що в архітектурі поняття нового мистецтва архітектори персофінікували в поняття національне і були зайняті не стільки пошуком нового, скільки національного, апелюючи до вітчизняної спадщини, як доказу існування власної національної традиції, яка відроджується у нових формах [2, 101]. Митці художнього авангарду також у своїх пошуках нового зверталися до первісного, до національної традиції і можемо констатувати, що цей феномен є характерною особливістю українського авангардного мистецтва. Привітивізм у мистецтві слугував вираженням чистого антропологічного сенсу в народному мистецтві, чогось архаїчного та невідомого і підсвідомого. Привітимізм Давида Бурлюка, як зазначає Мирослав Шкандрій, пов'язаний з його розумінням емоційного, несвідомого та містичного, яке відчуті можуть творчі

особистості. Саме тому вітчизняне авангардне мистецтво, яке увібрало в себе кращі традиції національної культури, розглядається як власне українське, самобутнє і неповторне явище в річищі світової культури. Наталія Канішина у своєму дослідженні підкреслює, що народна творчість, український іконопис, мистецька спадщина українського бароко вплинули на становлення світогляду українських митців-авангардистів, зумовили самобутність і національну специфіку їх творчості [3, 19].

Дискурс національного в авангарді можливий й за територіальною ознакою [4], тобто місця де він народився і мав поширення поза Європою, але постать Давида Бурлюка з його несамовитою волею до змін канонів мистецької творчості, безперервного творчого кіпіння енергії його особистості та натхнення підіймає питання і ролі митця у визначенні національного в «космополітичному». Його самоіндефікацію як нащадка козацького роду (носив у правому вусі сережку) помітив В. Хлебніков і у 1919 році присвятив йому вірш «Бурлюк» у якому й написав: «И, богатырь, ты вышел из кургана Родины древней твоей». До пошуку українського коріння засновника українського авангарду та батька російського авангарду Давида Бурлюка долучилися Савицький І. та Нога О. [5]. Найбільш повну бібліографію за темою дослідження українського художнього авангарду представила Публічна бібліотека імені Лесі Українки [6].

**Метою** запропонованої статті є дослідження оприлюднених поглядів Давида Бурлюка на розвиток мистецтва в Україні початку ХХ століття та формування теорії українського авангарду.

**Матеріали та методи.** Авангардне мистецтво, як мистецтво нового і незвіданого майбутнього, потребувало теоретичних пошуків пояснення природи художньої творчості, трактування її як синтезу свідомого та несвідомого, ролі митця та глядача в їх діалектичній єдності, значення мистецького процесу в суспільному прогресі. Давид Бурлюк став яскравим послідовником ідей авангарду, який виділявся окрім мистецької творчості й його теоретичним обґрунтуванням розриву

з академічними традиціями. «Впертість моя спрямована до подолання старих перебутих уподобань і до проповіді, до втілення в життя нового мистецтва, дикої краси», – писав він [7, 155]. Мирослав Шкандрій підкреслив, що вислів Давида Бурлюка «дика краса» по суті став його мистецьким ідеалом і ця дикість йшла пліч-о-пліч з інтенсивністю, енергійністю, любов'ю до життя та еротизмом особистості митця [8, 113].

На своєму шляху до утвердження авангарду митець написав тисячі реалістичних та імпресіоністських, неоімпресіоністських, кубістичних і футуристичних полотен. І було би історично недостовірним звужувати його творчість лише до естетики футуризму. Сучасники порівнювали його з Ван Гогом, а Олександра Екстер в межах імпресіонізму називала його «російським Сіслеєм» [9, 138]. Все ж, як висловився Олександр Богомазов, під впливом навколишнього середовища, ось це його мистецтво «дикої краси» наповнювалося українським звучанням.

Авангард формувався в процесі взаємного проникнення елементів української та російської культур, носіями яких і були митці [10, 11]. Сам Давид Бурлюк не поривав зв'язків із російським мистецтвом і вбачав свою роль у ньому подібно до тої великої очисної ролі Клода Моне, яку той виконав у світовому масштабі. На його думку авангард в російському мистецтві виникає на основі нових західних ідеалів і мав повільний поступ.

У дисертаційному дослідженні Ірина Кузьменко також доходить висновку, що європейські течії стали лише лабораторним матеріалом для розвитку самобутності українського авангарду [10, 11] і пропонує проміжну категорію визначення авангарду у його національному значенні – російсько-український авангард та доходить до дивного узагальнення, називаючи авангардне мистецтво слов'янським [11, 36]. Вона зауважує, що теоретичні засади авангардного мистецтва, що розвивався на теренах Російської імперії відрізнялися від європейських стандартів. На відміну від політико-агресивного італійського футуризму, у слов'янському виявлялося соціальне підґрунтя його «протинаяправленських виступів».

Доходимо висновку, що національною ознакою авангарду є його походження, територіальне побутування, а в значенні українського нарративу, пошуком митців нового в первісності народної творчості. В сучасних історичних умовах авангард постав із забуття і під впливом українського державотворення трансформувався у національне культурне надбання, як частка українського мистецтва [12].

Відлік авангардному поступу мистецтва покладено у 1899 році виставкою «Світ мистецтва». Давид Бурлюк пов'язував «надії російського оновленого мистецтва» [13, 126] із досягненнями західних митців, у яких черпалися та навчалися новому митці із Російської імперії. Вповні сказати, що авангард утверджувався в мистецькому просторі одночасно із виверженням національних традицій і утвердженням українського мистецтва біля витоків якого поруч із іншими митцями стояв Давид Бурлюк. Проте вже у 1919 році Федір Шмідт констатує розрив індивідуалізму авангардного мистецтва із колективізмом соціалістів, пояснюючи тим, що з моменту утвердження їх влади руйнівне мистецтво авангарду увійшло у протиріччя із бажанням зберегти створене соціалістами в результаті революції і доходить у забуття [14].

Давид Бурлюк виділяв відмінність у стилі українських та російських митців. Українські степи мимоволі диктували йому горизонтальний формат його картин, він став «оспівувачем кобил» написавши безліч «українських коней-скакунів», любив Україну «мою дорогу Батьківщину», колорит його картин глибоко національний у якому переважають жовтогарячі, зелено-жовті, сині відтінки. Як він сам зізнався: «У моїй творчості, я мушу зазначити, Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина» [15, 147]. Його українська душа жила і у час творіння поза Україною. І ось ця українська сутність світогляду митця є основою утвердження національного нарративу в авангардному мистецтві.

Мирослав Шкандрій зауважує, що споглядання степу із нечисленними його формами життя збуджували творчу натуру Давида Бурлюка, що стимулювало митця до творення нового мистецтва. Бурлюк відчував степ як

непорушні землі наповнені слідами архаїчних прадавніх культур [8, 124]. Звідси митець запозичив ідею варварської енергії та сили для свого футуристичного мистецтва, мистецтва «дикої краси» [8, 108].

Давид Бурлюк залишив і своє бачення шляху до розриву із академізмом та поступу до авангарду. Чистий живопис у його розумінні є виявом його елементів у художньому творі. Кожне мистецтво має свої особливості і лише йому притаманні риси. Живопис ґрунтується на властивих йому таких елементах як лінія, барва, світло і тіні, площинна побудова і фактура, які використовує у своїй творчості художник. Таке його бачення чистого мистецтва збігається із твердженням Олександра Богомазова про живопис та його елементи. Отже, точкою відліку нової живописної мови вони обидва вбачають в трактуванні ролі елементів живопису, які й утворюють «чисте мистецтво» [9, 128]. І як підкреслив Михайло Гершенфельд у березні 1914 року у каталозі до Одеської весняної виставки картин, живописці у пошуках нової духовності людини шукають її вираження у створенні нової живописної мови [16].

В основі авангардного мистецтва у Давида Бурлюка лежить антропологічний підхід та філософська категорія мислення. Він стверджував, що говорячи про природу будь-якого мистецтва слід торкатися не лише людської свідомості, а й «таємниць буття, глибин мислення» [9, 129]. Такі його роздуми у ХХІ столітті втілені в теорії нейроестетики Вілейанура С. Рамачандра та Семіра Зекі, нейроартісторії Джона Оньянса, нейрографіки Павла Піскарьова та нейроарту Люка Деланоу, Наталії Сиротинської і Віктора Карпова [17].

Авангард базується на антропологічному підході до творчості. У центрі авангардного мистецтва панує вже не об'єктивна природа, а людина з її новою свідомістю. Об'єктом живописного тлумачення постає не лише видимий світ, а й безмежний, прихований світ людської душі. Естетика краси мистецтва живопису є засобом та майстернею, «де здатна викуватися надлюдина» [9, 131]. Можемо підкреслити, що Давид Бурлюк вбачав головне завдання нового мистецтва у сприянні творенню над-

людини, що прямо відсилає нас до концепції надлюдина Фрідріха Ніцше у центрі якої стоїть вільна людина не обмежена традиційними цінностями, які руйнують її антропологічну здатність буття в природі [18].

Людина в теоретизуванні авангардистів – це образ збірний, центральне смислоутворююче визначення філософії авангарду. Принципові відмінності в баченні людини відбуваються внаслідок прагнення кожного автора до абсолютного новаторства і нескінченного втілення «свого» мистецтва або «свого» погляду на розвиток культури та мистецтва і самоствердження в цій новій сучасній культурі [19].

В теорії авангарду важливим є визначення сутності базових категорій «нового» та «традиції» у контексті протистояння нового авангардного та традиційного мистецтв. На думку Тетяни Чоп основною метою цього дуалізму було створення однорідного життєвого середовища, в якому б гармонійно поєднувалась штучність механістичного прагматизму та чуттєвість, пристрасність природного світу [20].

Давид Бурлюк висловив власне оригінальне бачення розвитку мистецтва. На його думку мистецтво живопису є революційним за своїми новими, незаними раніше формами в конкретно-історичних умовах, але в загальному це «називається найбільш повним проростанням, еволюцією» мистецтва, що шириться [9, 133]. Нові революційні форми мистецтва стали бунтом проти академічного мистецтва. Проте, нові погляди та ідеї розвитку мистецтва, пов'язані із авангардними його течіями, Давид Бурлюк розглядав як процес життя мистецтва і доповненням до існуючих його форм в їх єдності попри мистецький антагонізм форм. Михайло Гершенфельд також наголошує, що, попри свою революційність, авангард відіграє еволюційну роль у розвитку мистецтва: «коли художник говорить нам про свої сприйняття у формі новій та ще незвіданій, його досягнення розширюють зовнішній видимий світ» [16, 180], а отже не заперечують.

Погляди на еволюційну роль розвитку мистецтва загалом і роль у цьому авангардного



мистецтва поділяє також Михайло Драган, який відзначив, що імпресіоністи, які перші розпочали пошуки суб'єктивного переживання навколишнього світу, роздробили світло і його змінний рух на поодинокі елементи барвних кольорів [21, 199]. Це стало основою нової мистецької концепції та нового образу світу. Але імпресіонізм дійшовши до меж форми ніколи не сховався за цілковиту безреальність притаманну футуризму. Суб'єктивне відображення дійсності в імпресіонізмі не дійшло до відображення суб'єктивних переживань та уявлень в авангарді. Проте, імпресіонізм проторував шлях до суб'єктивного Я в мистецтві.

В теоретичних роздумах Давида Бурлюка знаходимо пояснення термінів авангарду. Зокрема, поняття простір він розглядає у якості простору кольору в трьох вимірах. Площинне начало у живописі митець перетворює у просторове, об'ємне завдяки фактурі, характеру поверхні картини, у якій живописець стає «скульптором на годину» [9, 135].

Манера передачі руху в авангарді призводить до оптичної руйнації форми, що спостерігається у його картинах написаних у період з 1908 до 1930 років. Зокрема, рух передається повторенням однієї форми поряд з іншою в площині проходження рухомого предмета, або як розпад, розклад форми видимих предметів в кубістичних творах. На противагу митцям епохи раннього авангарду з «Бубнового валету» Бурлюк писав картини зі змістом, переслідуючи суто живописну мову виділенням живописних елементів до яких він відносить колір, лінії, площини і фактури. Несвідомий вияв внутрішніх переживань художника за допомогою барв і ліній в авангарді знаходить ритм і народжує зміст картини.

Символічними представниками світла на картинах митця виступають колір і фарба. Тут доречно згадати його імпресіоністську методику розфарбування, коли фарба тече по полотну, «як ллється світло, змиваючи та знімаючи контури і форми предметів». Художник писав, що глядачі не побачать на його картинах спокою, адже вони сповнені руху та за композиційними прийомами ворожі

геометричній побудові. Як він висловлювався – «просувався шляхом імпресіоністів – «від плями». Михайло Гершенфельд у цьому вбачає нову художню свідомість, яка прагне передавати власні відчуття способом простим, вдаючись до узагальнення або беручи фарби в їх первинних основах, які не мають нічого спільного із локальним забарвленням предметів [15, 181]. Сукупність плям набуває свого значення, яке походить з уяви та внутрішнього світу художника.

Український авангард побудований на концепції руху і змін Давида Бурлюка, почерпнутої із спостереження ним оновлення природи. «Історія мистецтв – не послідовно розгорнута стрічка, а багатогранна призма, яка крутиться навколо своєї осі, повертається до людини то однією, то іншою своєю стороною. Ніякого прогресу в мистецтві не було, нема і не буде! Етрусські істукани ні в чому не поступаються Фідію. Кожна епоха має право визнавати себе Відродженням!» – заявляв митець [21].

Футуризм Давида Бурлюка полягав у антропологічному перетворенні живої природи силою уявлень, чуттєвих переживань, натхнень у новий світ, світ який відображає новою живописною мовою внутрішній світ людини. До арсеналу цієї мови Бурлюк відносить канон зрушеної конструкції. Як приклад, у портреті Бенедикта Лівшиця, написаного Володимиром Бурлюком у час перебування у Чорнянці і підготовки до виставки «Бубновий валет» у Москві, його ліве око було перенесено «для більшої виразності» у вухо. Оця «більша виразність» виявляється у необхідності ускладнити сприйняття, відірвати його від звичного рефлексу, відмовитися від традиційної перспективи та умовних ракурсів. Важливим у каноні зрушеної конструкції є не сам зсув конструкцій, а те як речі побудовані за цим каноном. Для досягнення такого завдання предмет розкладають на основні площини, поділяють на дрібні частини до втрати зовнішньої схожості і таким чином виявляється футуристичний характер речі [22, 303].

До канонів Давида Бурлюка слід віднести і вчення про множинну перспективу виражену у відносності проекції на площині. Це коли

пейзаж одночасно міг передаватися із кількох точок зору. У цьому втілювалося прагнення кубістів віднайти «у четвертому вимірі ключі до оволодіння першими трьома» [22, 305]. По суті за цією теорією кубізму простір, як поняття класичного академічного живопису, зникав.

Велике значення у теорії авангарду Давида Бурлюка приділене поняттю фактури живописного твору. Канон фактури вимагає аби поверхня твору не була спокійною і мала свій ландшафт близький до барельєфного зображення. Бенедикт Ліфшиць наводить приклад створення такої фактури – коли Володимир, на зауваження Давида про дуже спокійну поверхню твору, кидає полотно у калюжу, а згодом залишки піску, глини, землі перебиває густим шаром фарби [22, 306]. Тактильна, текстурна властивість картин Бурлюка пов'язана з його одноокістю, пояснює Мирослав Шкандрій, але не через це митець поверхні творів називає їх обличчям та лабіринтами життя. В поверхнях своїх творів та авангардистських творах загалом він бачить діалог з глядачем, тактильну, чуттєву передачу власних естетичних переживань побудованих на спостереженнях природи: «у кожній калюжі є запах океану, у кожному камені – подих пустелі» [8, 116].

Поруч із канонами зрушеної конструкції, множинної перспективи і фактури в теорії Давида Бурлюка існує канон формування кольором об'ємів. Колір і лише колір розпоряджався формами і об'ємами. Живописний простір твору митець визначав як «Колірний Простір» [9, 135], який переходить від площинного до об'ємного начала. Колір і фарба стають символічними представниками світла. «Коли я пишу, мені здається, що я дикун, який тре сук однієї фарби об інший, щоб отримати колірний ефект» – зізнається Давид Бурлюк. Цей колірний ефект, ефект чуттєвого збудження сповнений однієї фарби, характерних рис і особливостей іншої митець назвав ефектом палання [9, 137]. Його картини сповнені інтенсивного протиставлення кольорів і глядачеві відкривається загадковий та життєвий світ.

Давид Бурлюк, у поясненнях до власних картин часто звертається до поняття «вільний

малюнок»: «Рисунок, який тримається на передачі характеру, поза межами академічних понять пропорцій та понять про симетрію. На цьому каноні вільного рисунку побудовано все архаїчне мистецтво, ікони, лубок, усвідомлена чуттєвість стилю і різноманіття доступних зображенню творчого пензлика форм (як сукупність загальних понять)» [11].

Сам Давид Бурлюк при усьому запереченні канонів традиційного мистецтва не заперечував можливість його існування, як і інших видів виявлення творчості людини. У статті «Звернення до молодих художників» надрукованій на шпальтах «Газети футуристів» Д. Бурлюк пише: «Будемо завжди поважати творчу особистість, яка тягнеться до волі. ... Усі напрямки повинні бути представлені на своєрідному конкурсі сердець, приречених на красу» [23, 8].

**Висновки.** Отже, в основі теорії авангардного мистецтва Давида Бурлюка лежить антропологічне поняття чуттєвого переосмислення живої природи силою уявлень, чуттєвих переживань, натхнень і створення нового світовідчуття, що новою живописною мовою відображає внутрішній світ людини. У центрі теоретичних поглядів митця є творча особистість з її свободою вибору індивідуального самовираження. Погляди митця на сутність авангардного мистецтва постали теоретичною основою авангарду у сонмі традиційного, що дозволило новому мистецтву зайняти власне окремішне місце. Погляди Давида Бурлюка на побудову композиції твору способом зрушеної конструкції, множинної перспективи, фактури, колірного простору, вільного рисунку є основою творення нової живописної мови, нової естетики і реконструкції художнього простору культури та внеском у його розвиток. Формування світоглядної основи творчості митця відбулося на основі традицій власної національної культури в органічній єдності із європейськими тенденціями оновлення мистецького простору, що є вагомим внеском у розвиток світового авангарду. Ідейні концепти Давида Бурлюка разом із мистецьким дискурсом Олександра Богомазова [25] становлять теоретичну основу теорії українського авангарду.

**Література:**

1. Богомазов О. Основні завдання розвитку мистецтва живопису в Україні. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 97–112.
2. Ханко В. Деяко з призабутого мистецького процесу (1900-1920-ті рр.). *Образотворче мистецтво*, № 3-4. 2023. С. 100–103.
3. Канішина Н. Художньо–естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. *Авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 1999. 20 с.
4. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків: Графпром, 2015.
5. Савицький І., Нога О. Давид Бурлюк. Українські корені засновника світового авангарду. Поезія, малярство, театр, спорт. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 168 с.
6. Український художній авангард : підручна бібліогр. до теми : бібліогр. покажч. [уклад.: Л. С. Криворучко, М. Г. Іванова]. (2008). Київ : Публічна б-ка імені Лесі Українки, 74 с.
7. Бурлюк Д. Предки мої. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 149–155.
8. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні. 1910-1930 : пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. І.Семенюк. Харків : ВД Фабула, 2023. 224 с.
9. Бурлюк Д. Живопис – колірний простір. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 127–146.
10. Кузьменко І. В. Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907-1920 рр.). *Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. наук*. Миколаїв: Чорноморський державний університет імені Петра Могили. 2014. 19 с.
11. Кузьменко І. В. Теоретичні засади російсько-українського авангарду в творах його засновників та ідеологів. *Історичний архів. Наукові студії : збірник наукових праць*. Вип.134. Т.147. Історія. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2011. С. 19–21.
12. Лимар Г. М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ ст. *Дис. на здоб. наук. ступ. док. філософ.* Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. 219 с.
13. Бурлюк Д. Голос імпресіоніста на захист живопису. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 125–126.
14. Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 456 с.: 40 іл.
15. Бурлюк Д. Фрагменти зі спогадів футуриста 1929-1930 років. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 147–148.
16. Гершенфельд М. Мова живопису. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 179–182.
17. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ. 2019. 80 с.
18. Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди. *Переклад В.Кебуладзе*. К.: Темпора. 2018. 800 с.
19. Щокіна О. П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*. № 2. 2020. С. 85–93.
20. Чоп Т.О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport*. 2013. URL: [www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013](http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013) (Дата звернення: вересень 2024).
21. Драган М. Футуризм. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 179–182.
22. Лівшиць Б. Півтораокий стрілок (фрагмент). *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 287–320.
23. Балатова Н., Никитин А. Возвращенное имя. *Огонек*. № 27. 1989. С. 6–12.
24. Горбачов Д.О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. К.: Мистецтво, 2017. 320 с. : іл.
25. Карпов В. В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс : наук. журнал*, 2024. № 3. С. 43–53.

**References:**

1. Boghomazov, O. (2020). Osnovni zavdannja rozvytku mystectva zhyvopysu v Ukrajinі [The main tasks of the development of the art of painting in Ukraine]. *Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 97–112 [in Ukrainian].



2. Khanko, V. (2023). Deshho z pryabutogho mystecjkogho procesu (1900-1920-ti rr.) [Something from the forgotten artistic process (1900-1920s)]. *Obrazotvorche mystectvo*, # 3-4. S. 100–103 [in Ukrainian].
3. Kanishyna, N. (1999). Khudozhnjo–estetychni zasady ukrajinsjkogho avanghardnogho mystectva pershoji tretyny XX st. [Artistic and aesthetic principles of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. Avtorf. dys. na zdobut. stup. kand. filosof. nauk. Kyjiv: Kyjivskyj nacionalnyj universytet imeni Tarasa Shevchenka. 20 s [in Ukrainian].
4. Pavlova, T. (2015). Mystci ukrajinsjkogho avanghardu v Kharkovi [Artists of the Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: Ghrafprom, [in Ukrainian].
5. Savycykj, I., Nogha, O., & Burljuk, D. (2018). Ukrajinsjki koreni zasnovnyka svitovogho avanghardu. Poezija, maljarstvo, teatr, sport [David Burljuk. Ukrainian roots of the founder of the world avant-garde. Poetry, painting, theater, sports]. Ljviv: Vydavnytvo Ljvivsjskoji politekhniky, 168 s [in Ukrainian].
6. Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: pidručna biblioghr. do temy : biblioghr. pokazhch. (2008). [uklad.: L. S. Kryvoruchko, M. Gh. Ivanova] [Ukrainian artistic avant-garde: handy bibliography]. Kyjiv: Publichna b-ka imeni Lesi Ukrajinky. 74 s [in Ukrainian].
7. Burljuk, D. (2020). Predky moji [My ancestors]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 149–155 [in Ukrainian].
8. Shkandrij, M. (2023). Avanghardne mystectvo v Ukrajinі. 1910-1930: pam'jatj, za jaku varto borotysja / per. z anghl. I.Semenjuk [Avant-garde art in Ukraine. 1910-1930: a memory worth fighting for]. Kharkiv: VD Fabula, 224 s [in Ukrainian].
9. Burljuk, D. (2020). Zhyvopys – kolirnyj prostir [Painting is a color space]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 127–146 [in Ukrainian].
10. Kuzjmenko, I.V. (2014). D.Burljuk v istoriji ukrajinsjkogho avanghardu (1907-1920 rr.) [D. Burljuk in the history of the Ukrainian avant-garde (1907-1920)]. Avtorf. dys. na zdob. nauk. stup. kand. ist. nauk. Mykolajiv: Chornomorskyj derzhavnyj universytet imeni Petra Moghyly. 19 s [in Ukrainian].
11. Kuzjmenko, I.V. (2011) Teoretychni zasady rosijsko-ukrajinsjkogho avanghardu v tvorakh jogho zasnovnykiv ta ideologhiv [Theoretical foundations of the Russian-Ukrainian avant-garde in the works of its founders and ideologues]. *Istorychnyj arkhiv. Naukovi studiji: zbiryk naukovykh pracj*. Vyp.134. T. 147. Istorija. Mykolajiv : Vyd-vo ChDU im. Petra Moghyly. S. 19–21 [in Ukrainian].
12. Lymar, Gh.M. (2024). Antropologhija mystectva ukrajinsjkogho avanghardu pershoji tretyny XX st. [Anthropology of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. Dys. na zdob. nauk. stup. dok. filosof. Kyjiv: Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv. 219 s [in Ukrainian].
13. Burljuk, D. (2020). Gholos impresionista na zakhyst zhyvopysu [The voice of an impressionist in defense of painting]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 125–126 [in Ukrainian].
14. Shmit, F. (2023). Mystectvo: jogho psykhologhija, jogho stylistyka, jogho evoljucija [Art: its psychology, its stylistics, its evolution]. Kyjiv: DUKh I LITERA, 456 s.: 40 il [in Ukrainian].
15. Burljuk, D. (2020). Fraghmenty zi spoghadyv futurysta 1929-1930 rokiv [Fragments from the memoirs of the futurist in 1929-1930]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 147–148 [in Ukrainian].
16. Ghershenfeljd, M. (2020). Mova zhyvopysu [The language of painting]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 179–182 [in Ukrainian].
17. Karpov, V., & Syrotynsjska, N. (2019). Neuroart: mystectvo piznannja ljudy ny [Neuroart: the art of human cognition]. K. NAKKKiM. 80 s [in Ukrainian].
18. Nicshe, F. (2018). Rankova zorja. Dumky pro moraljni peredsudy [Dawn. Thoughts on moral prejudices]. Pereklad V.Kebuladze. K.: Tempora. 800 s [in Ukrainian].
19. Shhokina, O. P. (2020). Ghumanizm ta ujavlennja pro «ljudy ny» u filosofsjkykh traktuvannjakh mystectva avanghardu [Humanism and the concept of "man" in philosophical interpretations of avant-garde art]. *Visnyk KhDADM*. #2. S. 85–93 [in Ukrainian].
20. Chop, T.O. (2013) Konceptualizacija tradycii ta novacii u dyskursi futurizmu [Conceptualization of tradition and innovation in the discourse of futurism]. Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport. Retrieved from [www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013](http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013) (Data zvernennja: veresenj 2024) [in Ukrainian].
21. Draghan, M. (2020). Futuryzm [Futurism]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 179–182 [in Ukrainian].
22. Livshycj, B. (2020). Pivtoraokyj strilok (fraghment) [One-and-a-half-eyed arrow (fragment)]. *Ukrajinskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 287–320 [in Ukrainian].
23. Balatova, N., & Nykytyn, A. (1989). Vozvrashhennoe ymja [Returned name]. Oghonek. # 27. S. 6–12.



24. Ghorbachov, D.O. (2017). Avanghard. Ukraïnsjki khudozhnyky pershoji tretyny XX stolittja [Avant-garde. Ukrainian artists of the first third of the 20th century]. K.: Mystectvo. 320 s. : il.

25. Karpov, V.V. (2024). Teorija ukraïnsjkoĝo avanghardnoĝo mystectva Oleksandra Boghomazova [Oleksandr Bogomazov's theory of Ukrainian avant-garde art]. *Ukraïnsjkyj mystectvoznavchyj dyskurs: nauk. zhurnal.* # 3. S. 43–53.

### Ілюстрації.



Рис. 1. Давид БУРЛЮК. Карусель. 1921. Олія на полотні. Колекція Національного художнього музею України [24, 120]



Рис. 2. Давид БУРЛЮК. Час. 1910-ті. Олія на полотні. Колекція Дніпровського художнього музею [24, 110]



Рис. 3. Давид БУРЛЮК. Весна. 1913. Олія на полотні. Приватна колекція. [24, 112]