

УДК 165.611:7.037

Чон Т. О.

## ТРАНСФОРМАЦІЯ БЕРГСОНІЗМУ В ЕСТЕТИЦІ ФУТУРИЗМУ

*Стаття розглядає проблему впливу концепції А. Бергсона на естетичну теорію італійського, російського та українського футуризму. Особливу увагу в статті приділено аналізу трансформації ідей філософа в практичному вимірі мистецького твору (поетичного, живописного, скульптурного).*

**Ключевые слова:** бергсонізм, інтуїція, футуризм, К. Малевич, А. Архипенко, естетика.

*Статтю присвячено питанню впливу концепції А. Бергсона на естетичну теорію італійського, російського та українського футуризму. Особливу увагу приділено аналізу трансформації ідей філософа в практичному вимірі мистецького твору (поетичного, живописного, скульптурного).*

**Ключові слова:** бергсонізм, інтуїція, футуризм, К. Малевич, О. Архипенко, естетика.

*The article considers the problem of influence of Bergson concept on the aesthetic theory of Italian, Russian and Ukrainian futurism. The paper pays special attention to the analysis of transformation of philosopher's ideas in practical dimension of artistic works (poetry, painting, sculpture).*

**Keywords:** berhsonizm, intuition, Futurism, Malevich, Archipenko, aesthetics.

**Постановка проблеми.** Концепція бергсонізму стала однією з найважливіших складових низки провідних авангардних рухів початку ХХ ст. Як революційні художні напрямки, що прагнули переосмислити, перекроїти класичне сприйняття мистецтва, а в ньому творця та його безпрецедентної онтологічної ролі, авангардисти з ентузіазмом підхопили вчення, у якому духовна, інтуїтивна діяльність, спрямована на реальність, усупереч кантіанському твердженню, робить її пізнаваною. Нова форма авангардного мистецтва мислилася митцями через призму некласичного розуміння простору й часу. Мистецькій творчості перестало символізувати собою вікно, він виводиться за межі часу-розповіді й простору-ілюзії.

Художня самосвідомість початку ХХ ст., вибудовуючи образ митця як творця, пророка й містка між сферою матеріального та духовного, використовувала теорію філософа як доказ того, що саме художнє творіння здатне актуалізувати й утримувати живу тривалість: «Натхненні художником, ми на мить відкидаємо перепону, що відділяє нас від нашої свідомості, і повертаємось до самих себе» [6, с. 458]; «Всесвіт триває. Чим глибше ми досягаємо природу часу, тим ясніше розуміємо, що тривалість є винахід, створення форм, безперервна розробка абсолютно нового» [6, с. 456].

Проблема відповідності вчення А. Бергсона та його реалізації у творчих концепціях початку минулого століття є темою доволі актуальною. Її розробляли Л. Левчук, І. Духан, М. Сіроткін, Є. Бобринская, Є. Ровенко, Г. Беркхаус, Ш. Дуглас, М. Браун, Р. Колхаун. Власне поняття «бергсонізм» належить Ж. Дельозу, його він

проаналізував у своїй однойменній праці «Le Bergsonisme» (1966). У ній філософ зауважує, що будь-яка рефлексія стосовно бергсонівського розуміння природи часу неможлива без усвідомлення його інтуїтивного методу, спрямованого, за словами самого А. Бергсона, не на пошуки абстрактної «Вічності», а для віднайдення суті існування – справжньої *тривалості*. Проте, виходячи за межі праці Ж. Дельоза, поняття «бергсонізм» набуває нової якості, про яку попереджав М. Мерло-Понті: «Офіційний бергсонізм спотворює справжнього Бергсона. Бергсон збурював, бергсонізм заспокоює; Бергсон – це завоювання, бергсонізм – захист, виправдання; Бергсон – це контакт зі світом, бергсонізм – збірник загальних місць» [9]. Яким постає бергсонізм у контексті авангардної творчості?

**Мета статті** полягає в аналізі теоретичних робіт представників футуризму – одного з найяскравіших напрямків авангарду початку ХХ ст., які, за свідченням критиків, плідно використовували концепцію А. Бергсона.

**Метою дослідження** є з'ясування оригінальності власних позицій філософа й тієї творчої інтерпретації, якої зазнають його думки у творах теоретиків і практиків футуризму.

**Виклад основного матеріалу.** Філософська «революція» стала віддзеркаленням безпрецедентних відкриттів у науці, що почалися наприкінці ХІХ ст. і стали причиною постановки нових питань щодо сутності такого поняття, як Реальність. Відкриття цих років відкинули можливість сприйняття реальності як закритої системи, натомість її основною характеристикою стала Динаміка. Класичне уявлення про час як кількісну, вимірювану лінійну величину змінюється, і однією з інтерпретацій цього нового сприйняття основоположного принципу буття є концепція іншого виду часу, не вимірюваного наукою, «справжнього часу», або, як його називає А. Бергсон, «тривалості». Філософія часу А. Бергсона стала новим досвідом життя в тривалості, його пошуки були надзвичайно співзвучні інтенціям некласичного мистецького експерименту. Урбанізований простір нової динамічної реальності, яка розгорталася на межі століть, відповідав основному концепту його теорії, адже безперервна зміна стала новим стилем світу, наповненого швидкістю, рухом, трансформацією.

Досліджуючи поняття часу, А. Бергсон розрізняє два його типи: «лінійний час» – власне час, поняття, яким оперує наука, і «тривалість» – реальний час, який переживає людина. Науковий, математичний час можна зобразити як певну пряму, у якій різні моменти рівноправні між собою. Для математичного часу немає понять минулого, майбутнього, теперішнього, натомість людина переживає свій суб'єктивний час саме через ці категорії. Проблема, яку осмислював ще Арістотель, а згодом геніально відтворив Августин, – це те, «що час, який розуміється як єдність минулого, теперішнього та майбутнього, щезає: минулого вже немає, майбутнього ще немає, а теперішнє є лише невловима мить, яку впіймати неможливо» [7]. Саме таке переживання часу А. Бергсон назвав «тривалістю».

Відчуття реальності як «тривалість» можливе, за А. Бергсоном, за допомогою «інтуїції» – своєрідної третьої форми пізнання. Учення про інтуїцію є наріжним каменем більшості модерністських та авангардних течій. Інтуїтивізм А. Бергсона став

оптимістичною альтернативою кантівському агностицизму, стаючи могутнім життєвим посередником між розрізненими можливостями «інтелекту» з його прагматичністю, механістичністю й формалізацією реальності та «інстинкту» – «“природного виду” пізнання, який наснажується позасвідомою сферою людської психіки» [1, с. 30]. Філософ зазначає, що інстинкт у своїх невичерпних пізнавальних можливостях може дати людині набагато більше, ніж інтелект, але людина ігнорує його. Інтуїція, у свою чергу, надзвичайно тісно поєднана з інстинктом, проте це інстинкт «безкорисливий», такий, що «усвідомив себе і здатний осягнути предмет» [там само]. Абсолютне пізнання, за А. Бергсоном, можливе лише за допомогою інтуїції, оскільки тільки вона дозволяє зазирнути навіть у найглибшу сутність речей, охопити всю багатоманітність життя без будь-якого зовнішнього впливу. Саме вона – місток між наукою й метафізикою, між відносним пізнанням і речами-в-собі.

Концепція А. Бергсона тією чи іншою мірою зачепила практично всі авангардистські напрямки. Цікавими є паралелі бергсонівської тривалості й футуристичної теорії динамізму. Як стверджує Гюнтер Бергхаус, лідер італійських футуристів Т. Марінетті зазнав неабиякого впливу теорій А. Бергсона ще на початку формування власної концепції, хоча сам поет усіляко відхрещувався від цих паралелей. У своєму «Доповненні до Маніфесту футуристичної літератури» (1912 р.) Т. Марінетті у відповідь на закиди щодо близькості його антиінтелектуальних настанов бергсонізму наполягав, що такі ідеї він пропагував ще в 1902 р. Як епіграф до своєї ранньої поеми «Завоювання зірок» він брав уривок з твору Едгара По, у якому письменник, «порівнюючи поетичне натхнення із пізнавальними здібностями розуму, віддає безумовний пріоритет першому», згадує у своїх спогадах Б. Ліфшиць [8]. Проте занадто близькими в теорії італійського футуриста й французького філософа виявились аналогії волонтаризму, життєвого пориву, інтуїції, тривалості з боку А. Бергсона й концепції «бездротової уяви», відкидання логічної й авторитарної влади синтаксису, слова як інтуїтивного сприйняття світу, де «розум буде займати відповідне йому, більш ніж скромне місце», уживання неозначеної форми дієслова задля *вираження* «неперервності життя і тонкості її сприйняття автором», з боку футуризму. Розриваючи статику предметного простору, Т. Марінетті пропонував об'єднати предмет і асоціацію в «один лаконічний образ», при цьому використовувати протилежні, нетотожні якостям об'єкту образи, щоб утілити «багатообразність життя»: тільки «дуже образна мова може охопити всю різноманітність життя, її напружений ритм» як відповідність безперервному життєвому плину; футуризм закликав відкинути прийменники, службові слова й пунктуацію загалом, щоб «виник живий та плавний стиль без дурних пауз, крапок та ком» [10].

Надзвичайно близькою теорії Т. Марінетті було бергсонівське зображення самосвідомості часу, суб'єкта й тривалості як шляху до справжнього існування: «Крізь свою свідомість ми творимо самі себе кожної миті нашого існування, і чим більше ми усвідомлюємо під час цього процесу, тим повнішим є наше самопізнання. Рішення бути вільним може бути результатом процесу усвідомлення нашої тривалості» [16]. Упевненість у саме такому виді самосвідомості була важлива для

Марінетті, який закликав уникати атоматизму власної рухомості: «Ви повинні постійно змінювати свою швидкість і ваш розум також може брати участь у цьому» [там само]. Активна свідомість, що аналізує власний досвід, була для Марінетті іншим варіантом забезпечення контролю. Для Бергсона пізнання світу не повинно ґрунтуватися лише на думці, життя схоплюється людиною не розумом, а переживанням, причому переживанням суб'єктивним, свого власного існування. Проте в тлумаченні цього моменту шляхи Марінетті й Бергсона розходяться. Для Т. Марінетті людина більше не становить таємниці. Самозаглиблення, використання інтуїції як обхідного шляху між психологізмом класичного мистецтва, обмеженого нормами моралі, і систематичністю сухої, неживої науки потрібне йому, щоб розкрити потенціал матерії, яку Т. Марінетті наділяє душею, нової форми життя, що дасть початок народження нової людини, вільної від усіх типів обмежень: етичних, фізичних, мовних, тілесних... Марінетті був одним із перших, хто відчув і усвідомив факт беззаперечної зміни технікою людської психіки, психофізіології сприйняття, що вимагало відповідної зміни способів творчого вираження. Віталізм А. Бергсона він переніс на швидкість, динаміку зовнішнього світу, енергію машини, засобів зв'язку, вибухоподібний стан соціальних конфліктів, бунт мас. Відкриття внутрішньої сутності техніки як панівної, з погляду Т. Марінетті, сучасної форми буття дасть людині найвищий ступінь онтологічної неперервності – безсмертя.

Інша колізія розгортається в контексті адаптації бергсонівських ідей і футуристичного живопису й скульптури. А. Бергсон був частиною обґрунтування футуристичного поняття Динаміки, яку художники втілювали через різні техніки, зокрема «симультанність», «синестезію». Непересічність такої адаптації полягала в тому, що живопис, а надто скульптура є незмінно просторовими, матеріальними формами. Проте для А. Бергсона простір – «зовнішня квантитативність, яка постійно прагне «захопити» живу екстатичну тривалість внутрішнього і перевести її в схематизм зовнішнього» [6, с. 459]. Простір – це трагедія становлення, яка, торкаючись до поверхні, утрачає свою внутрішню мінливість-тривалість, перетворюючись на однорідну послідовність зовнішнього. Рефлексією, присвяченою пошукам такої творчої форми, яка, навіть перебуваючи в категоріях простору, матеріальності, змогла б втримати цю легкість становлення, стала праця Глеза й Метценже. Саме вони почали говорити про новий багатовимірний образ живописного простору, можливість виникнення якого повинна реалізуватися через синтез тактильних, моторних відчуттів, а також через інтуїцію, яка б утілювалась у творі посередництвом натяків, замовчування, пауз, що відсилали до буття за межами образу. Таким чином, футуризм узяв на озброєння кілька форм розвінчання просторової статичності: «синестезія» й «симультанність» у поезії, музиці, живописі, поєднання фігуративних і нефігуративних образів, мобільності, кольору в скульптурі.

Цікавим досвідом практичного прочитання бергсонівських ідей став живописний експеримент одного з найбільш яскравих інтелектуалів-футуристів Джіно Северіні. Під впливом «Введення в метафізику» А. Бергсона ним було створено «Спогад про подорож» (1911 р.). Через техніку спонтанного живопису як суміші бергсонізму й

фройдизму художник намагався передати своєрідну синтетичну «інтуїцію» подорожі, яка складається з образів минулого, що напливають один на одного. Северіні вибудовував свій «Спогад» на симультанному ефекті коловороту образів пам'яті навколо вислизалого центру [4, с. 36].

Одним з найбільш яскравих adeptів бергсонізму став представник пізнього італійського футуризму, талановитий скульптор Умберто Боччоні, А. Бергсон був основою для його власного варіанту мистецтва майбутнього, який він наполегливо вибудовував задля формування незалежної від впливу свого вчителя (Дж. Балла) концепції динамічної форми. Свою увагу на філософа У. Боччоні звернув лише в 1912–1913 рр., акцентуючи для себе питання щодо різниці між відносним та абсолютним рухом, ролі інтуїції й пам'яті. У своєму маніфесті «Пластичний динамізм» (1913 р.), описуючи процес створення футуристичного образу, У. Боччоні пише: «Для мене є зрозумілим, що ця послідовність не може бути сприйнята як повторення ніг, рук чи облич, як більшість ідіотично вважає, але вона досягається шляхом інтуїтивного пошуку тієї єдиної форми, яка відтворює тривалість у просторі. Тому, старомодне поняття поділу тіл, ми б замінили поняттям динамічної неперервності як єдиної можливої форми» [17]. Тобто відтворений футуристом у просторі процес, здавалося б, хаотичного нагромадження дискретних образів, за допомогою яких митці намагалися передати відчуття динаміки, мав надалі з'єднуватись інтуїцією у творчій свідомості глядача в нову цілісність. Важливим для скульптора було показати своє неприйняття механістичного динамізму й популярної на той час концепції «фотодинамізму», який, на думку У. Боччоні, був банальною профанацією принципів футуристичного руху. Водночас він намагався уникнути звинувачень у кінематографізмі, принципі, з яким часто асоціювався процес побудови футуристичного зображення. Ось як скульптор сприймав проблему в 1913 р: «Відстань між одним об'єктом та іншим тепер не просто пусте місце, але матерія, яка продовжується; вона різної інтенсивності, яку ми показуємо видимими лініями. Ці лінії не є жодними відповідниками фотографічного відбитку... Будь-які звинувачення в тому, що ми просто «кінематографічні», смішні... Ми творимо дугу не для відділення кожного окремого зображення, ми творимо дугу, шукаючи символ чи, краще сказати, єдину форму, щоб замінити застарілі поняття подільності образу новим поняттям тривалості» [18]. Бергсонівське тлумачення взаємозв'язку тривалості, руху й матерії збіглося з власними думками митця. А. Бергсон стверджував, що тривалість, зосереджена в матерії, упізнається як «елементарні коливання», коли матерія практично зникає, але не до «нічого». Він припускав, що чим більше тривалість як матерія, що вібує, стає частиною нашої свідомості, тим більше «відмінні частини нашого буття входять один в одного» [18]. Ці зауваження якнайкраще характеризують роботи митця 1912 р., коли для скульптора особливо важливо було віднайти можливість довести, що тіла в просторі не просто статичні в кожний окремий момент, проте перебувають у постійному стані неперервності буття. Б. Петрі вважає, що У. Боччоні розширив погляд А. Бергсона щодо умовності й штучності статичного розділення простору: «“Спокій” – сам по собі абстракція... і матерія, як неподільне ціле, повинна бути потоком, а не предметом», – писав

скульптор [18]. Наскільки це відповідає погляду філософа, свідчить твердження: «Будь-який поділ матерії на незалежні тіла з абсолютно окресленими обрисами є штучним», – а також слова: «Будь-який рух, який розглядається як перехід від одного стану спокою до іншого, абсолютно неподільний» [3].

У Росії повне видання праць філософа було здійснено в 1913–1914 рр., саме в цей час його концепція набирає найбільшої популярності. Особлива прихильність до бергсонізму в Україні й кількість інтерпретацій, створена митцями в їхніх творчих пошуках початку ХХ ст., пояснюється доволі широкою інтуїтивістською традицією, притаманною філософським і теологічним пошукам слов'ян і візантійському культурному спадку. А. Бергсон стверджував, що інтуїція допомагає людині збагнути власну буттєву реальність, а отже, пізнати себе так, як і пізнати приховану сутність речей, входячи в «духовну гармонію» із нею. Це об'єднання раціонального й духовного, відзначає Ш. Дуглас [15], яскраво прослідковується в теології православної ікони, витоки якої лежать у неоплатонічній традиції. Виголошена на II Нікейському Соборі іконофільна концепція щодо природи ікони як виявлення божественної сутності, а не її подання, зазначає, що споглядання іконного образу занурює вірянина в духовну спільність із цією сутністю, у безпосередній процес непізнаваного розуміння реальності в самій її сутності. Таким чином, саме людське буття є готовністю до розділення божественної реальності через інтуїтивне сприйняття речей такими, якими вони є (даними в милості), а отже, традиційна для європейської класичної думки дихотомія пізнання і його об'єкта в слов'янській культурі є доволі розмитою.

Вплив А. Бергсона на представників українського кубо- й панфутуризму є доволі розрізнений. Так, наприклад, Шарлотта Дуглас, досліджуючи теоретичний доробок Малевича, стверджує, що хоча прямих посилань на філософські праці чи поняття Бергсона в лідера супрематизму не було, є низка ознак, суміжних визначень, які дозволяють віднайти яскраві паралелі із його творчістю [18]. Такими є нотатки Малевича стосовно творчої напруги між інтелектом та інтуїцією й те, що його інтуїція також має аналітичний компонент, як, зрештою, і інтуїція в теоретика російських футуристів Хлебнікова (вона у формі міжнаціональної мови також ґрунтувалася на непохитній інтелектуальній основі). Ш. Дуглас ставить питання: як, виходячи з концепції «тривалості», зображення, репрезентоване на матеріальній картині, може передавати «...бергсонівську інтуїцію потоку, реальність як безперервний момент і зміну?» [18]. Сутність у тому, відповідає дослідниця, що «зображення» Малевича ніколи не були статичною репрезентацією моменту, вони мали містити в собі певну динамічну сутність. Малевич задумував зображення як живу форму. Аналізуючи спроби втілення «динамізму» в кубізмі й футуризмі, Малевич, який уже впевнено розробляє принципи власної концепції супрематизму, звинувачує кубістів, що їхнє вираження динаміки призводить до руйнування об'єкту в процесі творчості: «У нашій ері кубізму художник знищив речі з їхнім смислом, сутністю, призначенням». Щодо футуристів, з якими Малевич довгий час співпрацював, то їхній динамізм здається художнику свідомим прорахунком. Фатальною помилкою вважає він, що футуристи стан предметів поставили вище

їхньої сутності й смислу: «При переданні руху цілісність речей зникла, оскільки їхні мерехтливі частини ховалися між іншими рухомими тілами, <...> конструюючи частини речей, які пробігали; старались (футуристи – прим.) передати тільки враження руху. А щоб передати рух сучасного життя, потрібно оперувати його формами, що й ускладнювало вихід живописного мистецтва до його цілі» [9]. Як опозицію до творчості футуристів і кубістів Малевич апелює до живопису «динамічних форм», таких як квадрат, що зберігає свою цілісність і чистоту форми. Власну творчість Малевич називає «чистою дією», що втворює бергсонівському «активному початку». Загалом, погляд Малевича щодо «форми» як чистої, динамічної сутності, яка суміщає в собі інтелектуальні й інтуїтивні риси, досить співзвучна дискусії А. Бергсона у «Творчій еволюції», де він означає це поняття «логічною суттю», динамічним принципом, який інтелектуально відкриває шлях до глибшого, інтуїтивного наближення до реальності.

Окремо хотілося б відзначити роль концепції А. Бергсона у творчості О. Архипенка, на якій митець сам неодноразово наголошував. Найбільше зацікавлення О. Архипенка в бергсонізмі викликає дихотомія матерії й духу, поняття творчого Духу, який оживлює матерію, домінування ролі інтуїції над інтелектом, важливість в осягненні дійсності мистецтва на протигагу науці. Обидва теоретики визнавали зв'язок мистецтва з неперервністю природи. Процес перетворення духу й матерії, який, на думку О. Архипенка, взаємообернений, є Трансформацією. «Трансформація розкриває динамізм як сутнісну природу Всесвіту й іманентність творчого духу». Творчість О. Архипенка – інверсія зв'язків. Як скульптор, О. Архипенко задумується над можливістю скульптури вийти за межі своєї матеріальності, не відкидаючи сам об'єкт. Митець уважав, що дух розкривається в матерії як іманентна їй сутність, і прагнув розкрити потенціал творчого матеріалу, його звільнення. Простір у концепції О. Архипенка домінує над матерією, це скульптор демонструє своїми відомими «пустотами»: почуття відсутності викликає емоційний і мнемонічний відгук, коли глядач через пригадування добудовує скульптуру, об'єднуючи в процесі причетності до творчого акту й інтуїцію, й інтелект. Крізь наскрізні отвори, увігнуті форми скульптурних зображень Архипенко конструює нове поняття нестатичного простору, що входить і перетікає через скульптуру, яка в Архипенка втрачає свою монолітність. «Після експериментування з формами я встановив чисту концепцію матеріально неіснуючої форми» [2, с. 56]. О. Архипенко активно залучає глядача у творчий процес через відтворений ним процес трансформації. Творчий імпульс народжується в Архипенка за відсутності речі. Глядач змушений заповнювати пустоти образом з пам'яті, задіюючи процес матеріалізації з абстрактної реальності пам'яті в об'єкт. У той же час образи перетворюються на віртуальний об'єкт у досвіді глядача, подвоюючи процес трансформації.

Підґрунтям теорії О. Архипенка є переконання в надважливій соціальній ролі мистецтва. Твір мистецтва не лише матеріалізує дух шляхом взаємодії з художником, але він також передає цю зустріч глядачу, активуючи творчу свідомість, яка є джерелом прогресу людства. Комунікативна дія відбувається на двох рівнях:

інтелектуальному й інтуїтивному. Твір мистецтва символічно виражається через мову форми, якою ми володіємо в результаті еволюції наших почуттів. Інтуїтивно ми формуємо безпосередній зв'язок із твором, який викликає емоційну реакцію (відповідь). Звертаючись як до інтелекту, так і до інтуїції, твір мистецтва є унікальним інструментом, метою якого є об'єднання форми матеріального й духовного впливу, щоб піднести свідомість і стимулювати творчу активність глядача.

Наголос на пріоритеті духу над матерією призводить О. Архипенка до творіння матеріальних форм, призначених для перевершення їхньої суті. Рухаючись в цьому напрямку, О. Архипенко розглядає предмет як необхідну форму, що відіграє другорядну роль у художньому вираженні. Матеріальна форма служить тимчасовим проявом вічного, творчого духу. Те, що здається інтелекту постійним, незмінним існуванням, розкривається в інтуїції як тимчасове порівняно з вічним, динамічним духом. Процес еволюції є доказом духу як творчої сили, що діє через матерію до винайдення нових форм. О. Архипенко описує людство як привілейований центр творчої дії, розвинутий до точки, де ми можемо вийти за межі простої необхідності й свідомо захопити творчий імпульс для створення творів мистецтва.

**Висновки.** Популярна серед авангардистів концепція А. Бергсона по-різному реалізовувала себе в естетичних теоріях італійського, російського й українського футуризму. Особливістю співвідношення філософського й естетичного вимірів концепції було те, що для самого А. Бергсона авангард залишався чужим явищем, а саме проявлення вчення теоретично не відповідало умовам, у яких воно реалізовувалося. Справжня тривалість, у розумінні філософа, зароджується в природному потоці свідомості, коли «тисячі різноманітних елементів зливаються, змішуються, без точних обрисів, без найменшого прагнення існувати окремо одне від одного». Така дефініція ще могла б супроводжувати поетичні експерименти футуризму, проте мало відповідала можливості втілюватись у предметних творах живопису й скульптури. Натомість, саме в ній вона була випробувана найбільш сміливо. Попри вторинну роль, яку в концепції А. Бергсона відігравали простір, матерія й предмет, футуризм продовжив ідеї філософа саме в такому середовищі, надаючи цим категоріям можливості вийти за межі власної пасивності, статичності, кінечності. Для А. Бергсона мінливість була принциповою ознакою внутрішніх характеристик свідомості, яка не потребувала зовнішніх змін, проте футуристи намагалися зробити цю трансгресію видимою, переводячи мінливість як вираз тривалості в категорію видимого, візуального. Футуристичний простір картин і скульптур – це світ тривалого, усепроникного буття, наповненого мінливістю образів, станів, якостей. Звичайно, можна по-різному оцінювати успішність теоретичного й практичного проєктів футуризму, але незаперечною є заслуга митців у створенні власної візуальної мови, нетотожної класичній, і такої, яка досі промовляє до глядача мовою пауз, зміщення, відсторонення й багатозначного мовчання.

#### Література:

1. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. / Л. Левчук. – Київ, 1997.



2. *Азизян И. А.* Александр Архипенко / И. А. Азизян. – Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 589 с.
3. *Бергсон А.* Творческая революция [Электронный ресурс] – Режим доступа : [http://www.bimbad.ru/docs/bergson\\_creative\\_evolution.pdf](http://www.bimbad.ru/docs/bergson_creative_evolution.pdf)
4. *Духан И.* Длительность и гипостазис: Бергсон, Левинас и художественное переживание времени / И. Духан // Вопросы философии. – 2010. – № 6. – С. 33–44.
5. *Духан И.* Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент / И. Духан. – Логос, 2009. – С. 185–202.
6. *Духан И.* Кубизм и длительность: философия времени Анри Бергсона в зеркале авангарда / И. Духан // Искусствознание. – 2010. – № 1. – С. 455–472.
7. *Лега В.* Современная западная философия. Анри Бергсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.sedmitza.ru/lib/text/431826/>
8. *Лифшиц Б.* Полутораглазый стрелец [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.e-reading.club/book.php?book=144404>
9. *Малевич К.* Искусство дикаря и его принципы [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp1123>
10. *Маринетти Ф. Т.* Новая религия – мораль скорости // Современный Запад. Пг. – М., 1923. – № 3. – С. 192.
11. *Ровенко Е. В.* Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон [Электронный ресурс] / Е. В. Ровенко. – М. : Прогресс-Традиция, 2016. – 895 с. – Режим доступа : <http://www.iprbookshop.ru/61247.html>
12. *Дуглас Ш.* К вопросу о философских истоках беспредметного искусства / Ш. Дуглас // Дуглас Ш. Малевич. Художник и теоретик. – М. : Советский художник, 1990. – С. 56–60.
13. *Antliff M.* Shaping Duration: Bergson and Modern Sculpture [Electronic resource] Mode of access : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10848770.2011.626194>
14. *Braun Marta.* Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904).– Chicago : The University of Chicago Press, 1992. – 450 pp.
15. *Fink L.* Hilary, Bergson and Russian Modernism. 1900-1930 [Electronic resource]. – Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.
16. International Yearbook of Futurism Studies/ [Electronic resource] / Ed. by Günter Berghaus. – Berlin, New-York. – Vol.5. – 2015. – P. 382.
17. *Petrie B.* Boccioni and Bergson [Electronic resource] // The Burlington Magazine. – Vol. 116. – No. 852, Modern Art (1908-25) (Mar., 1974), – Pp. 140–147. – Mode of access: [https://www.jstor.org/stable/877621?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/877621?seq=1#page_scan_tab_contents).
18. *Thomas P.* Nanoart: The Immateriality of Art [Electronic resource]. – Intellect Books, 2013.

Надійшла до редакції 03.03.2017. Розглянута на редколегії 20.03.2017.

#### **Рецензенти:**

Доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого Дзєбань А.П.

Кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Національного аерокосмічного університету ім. М.Є. Жуковського «ХАІ» Широка С.І.