

**Key words:** overprints, provisions, postage stamps, monetary policy, postal services, revolutionary events, philately.

*Надійшла до редакції 3.10.2018 р.*

УДК [68.522:7.037.3]

## ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ : ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ОРІЄНТИРИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ І УКРАЇНСЬКИХ ФУТУРИСТІВ

Холодинська Світлана Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент,  
ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь  
ORCID. 0000-0002-6746-135X  
svetlanah01091970@gmail.com

Аргументовано, що своєрідною теоретичною настановою у процесі аналізу становлення творчого діалогу між європейським авангардизмом і українським футуризмом повинна виступити проблема творчості, яка досить повільно утверджувалася в історії як естетики, так і мистецтвознавства, і посіла гідне місце лише на межі XIX–XX ст. Підкреслено роль «негативної психології» у розширенні меж розуміння постаті митця та якісних чинників геніальності.

**Ключові слова:** художня творчість, авангард, українська модель футуризму, геній, геніальність, художній смак, мистецтво, символізм, футуризм, види мистецтва.

*Актуальність теми дослідження* полягає у виокремленні проблеми художньої творчості, на теренах якої склалися реальні умови для формування творчо-професійного діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом.

*Метою дослідження* є осмислення процесу становлення професійного діалогу між європейськими авангардистами та українськими футуристами на чолі з її засновником Михайлом Семенком.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* На нашу думку, переважну більшість дослідницьких робіт, присвячених широкому колу питань, пов'язаних з історією та теорією футуризму, можна визначити як україноцентристські, оскільки тема «творчого діалогу» між європейським авангардом і українським футуризмом, по суті, перебуває на маргінесах. Наразі, можна назвати чимало причин такого стану, проте, на наше глибоке переконання, найголовнішою є не досить чітке розуміння сучасними науковцями тієї, так би мовити, «відправної настанови», що здатна окреслити становлення діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом в якості «проблемної площини».

Слід зазначити, що стосовно власної позиції, такою «відправною настановою» повинна виступати проблема творчості, яка, по-перше, певним чином представлена у теоретичних напрацюваннях і європейців, і українців, по-друге, має обопільні потужні традиції осмислення, а по-третє, дозволяє активно використати потенціал «самоаналізу», оскільки дослідниками творчості – переважно – виступали самі митці. Позитивним є і той факт, що від кінця 70-х років минулого століття й до сьогодні проблема творчості – в усьому її об'ємі – виразно представлена в українській гуманістиці завдяки науковим розвідкам І. Живоглядової, Н. Жукової, А. Кретова, М. Кушнар'євої, Л. Левчук, Г. Макаренка, О. Оніщенко, Р. Піхманця, О. Поліщук, В. Роменця, О. Шульган. Якщо «відраховувати» становлення наукового інтересу до проблеми творчості від монографії відомого українського естетика Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» (1978 р.), позитивні посилення на яку зустрічаються у відповідних дослідженнях протягом сорока років, то можемо припустити, що автор зафіксувала певні теоретичні константи, які мають, так би мовити, позачасове значення. Ця монографія дійсно заслуговує на увагу, адже Л. Левчук, по-перше, представила творчість як міжнаукову проблему, тобто аналізує її на перетині естетики, мистецтвознавства та психології. При цьому, нею відбито – хоча й ескізно – потенціал соціально-ідеологічної «присутності» митця у суспільстві; по-друге, матеріал побудований автором на паралельному аналізі західноєвропейської моделі інтерпретації творчості, представленої А. Бергсоном, З. Фрейдом, Б. Кроче та марксистською позицією; по-третє, достатньо переконливо показана роль інтуїції та позасвідомого у творчому процесі [4].

Слід підкреслити, що для української гуманістики кінця 70-х років минулого століття це був своєрідний прорив, який значно розширив ті аспекти, що почали з'являтися у контексті аналізу творчості, а саме: порівняльний аналіз «художня – наукова» творчість і – відповідно – розкриття самотутніх рис митця та вченого; питання соціальної активності митця та її вплив на формування його морально-політичної відповідальності; етапи творчого процесу та психофізіологічні особливості, що допомагають їх реалізувати; професійні особливості творчості митців; феномен таланту та генія.

*Виклад основного матеріалу.* З позиції сучасного науковця, котрий опікується проблемою творчості, стає очевидним, що низка питань, які з'явилися у дослідницькому просторі наприкінці 70-х років минулого століття, були – хоча і строкато – представлені у наукових розвідках як засновника українського футуризму М. Семенка (1892–1937 рр.), так і інших українських футуристів. Оскільки їх ідеї були, по суті, насильницьким шляхом вилучені з теоретичного контексту, вкрай важливо – в умовах перших десятиліть ХХІ ст. – «вписати» теоретичні пошуки футуристів на теренах проблеми творчості у загальний культуротворчий контекст. Таке завдання, на нашу думку, вимагає хоча б стислого відтворення історичних традицій аналізу означеної нами проблеми.

Слід зазначити, що творчість як об'єкт теоретичного аналізу почала усвідомлюватися науковцями лише наприкінці ХІХ ст., існуючи до цього періоду в якості окремих зауважень чи нотатків із приводу, передусім, обережних спроб з'ясування природи «геній – талант». Як своєрідний додаток до естетичних поглядів, певне коло питань, дотичне до проблеми «творчості», присутнє у теоретичних роздумах Демокріта, Платона та Леонардо да Вінчі. На нашу думку, на прискіпливу увагу заслуговують наукові розвідки українського естетика М. Кушнарської, котра сфокусувала увагу на аналізі феномену «творча особистість», який почав формуватися в умовах доби Відродження. М. Кушнарська, зокрема, зазначає, що «творчість в епоху Ренесансу можна розуміти як людське самостворення, що докорінно відрізняє Ренесанс від його попередника – середньовіччя – і, певною мірою, визначає характер подальшого культурного процесу» [2, 6]. Дослідниця вважає, що «домінуючою рисою» людини доби Відродження стає «артистизм», і саме він сприяє «розкріпаченню» особистості та розумінню власної «самоцінності».

Надзвичайно цікавим аспектом концепції М. Кушнарської є розгляд нею впливу ренесансної моделі творчості та феномену «творча особистість» на «побудову» подальших теоретичних конструкцій як у західноєвропейській філософії, так і російській. Що стосується західноєвропейської моделі, то М. Кушнарська слушно залучає до аналізу монографію відомого німецько-американського мистецтвознавця Е. Панофскі (1892–1968 рр.) «Відродження та ренесанси в західному мистецтві» (1960 р.), водночас, відтворюючи характер впливу ідей Відродження на процес концептуалізації гуманістичного світобачення у середовищі російських філософів початку ХХ ст.

Дещо опосередковано інтерес до проблеми особистості митця супроводжував діяльність Болонської академії мистецтв, створеної братами Караччі у 1585 р. Як відомо, у виробленні шляхів розвитку Академії мистецтв особливу роль зіграв Лодовіко Караччі (1555–1619 рр.), який, будучи прихильником академізму у живописі, сприяв підвищенню рівня професійної підготовки майбутніх художників, що повинні досконало володіти і олівцем, і пензлем, що відкривало можливість працювати у різних живописних техніках. Що ж стосується проблем теорії мистецтва, то брати Караччі, по-перше, робили спроби окреслити поняття «витончені мистецтва», а, по-друге, намагалися сформулювати вимоги до тих, хто здатний працювати на їх теренах і створювати «витончені» твори мистецтва.

Оскільки в межах Болонської академії наполягали на існуванні лише трьох «витончених мистецтв» – музика, танець, драма, – то у площину теоретичного інтересу могло потрапити тільки вузьке коло тогочасних митців, що представляли три – заявлені братами Караччі – види мистецтва. Як зазначає український естетик і кінознавець О. Оніщенко на сторінках монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001 р.), «...у вітчизняній естетиці болонський досвід інтерпретації «витончених мистецтв» фактично не досліджується», хоча саме він – тут ми повністю погоджуємося з О. Оніщенко – зафіксував чимало аспектів, які сприяли поглибленню уявлень про специфіку, передусім, художньої творчості. Так, «напрямок концептуальних поглядів болонців виявився своєрідною рефлексією теоретичних розробок доби Відродження», представники якої прагнули «відокремити художньо-мистецькі пошуки від ремісництва», наголосивши при цьому на «самоцінності творчої особистості» [5; 28]

Співвітчизник і спадкоємець теоретичних розвідок болонців Джамбаттіста Віко (1668–1744 рр.), з одного боку, підтримує ідею «витончених мистецтв», а з іншого, на думку О. Оніщенко, «італійський науковець робить ще один оригінальний висновок, розводячи античну поезію і «людську», що виникає в умовах ХVІІІ ст.». Поява «людської» поезії – це свідчення збагачення творчих уявлень митця нового типу, здатного динамізувати процес розвитку поетичного мистецтва, і європейська культура означеного історичного етапу «спостерігає «почуттєву трансформацію»: замість давньогрецького гедонізму «витончені мистецтва» пропонують людині естетичну насолоду» [5; 29]. Слід визнати, що теоретичні шукання Дж. Віко, безперечно, цікаві й важливі самі по собі, все ж дещо «розмили» проблему «витончених мистецтв», яка – хоча формально і протрималася певний час в історії естетики – обрисів наріжної дослідницької площини, на жаль, не набула.

Деякі аспекти проблеми художньої творчості присутні у роздумах відомого англійського філософа, естетика та мораліста Антоні Ешлі Шефстбері (1671–1713 рр.), котрий, по-перше, намагався до проблем, які його цікавили, застосувати міжнауковий підхід і поєднати потенціал філософії, естетики та

етики, зробивши наголос на етиці (історико-етичним надбанням Шефстбері вважається трактат «Моралісти» (1709 р.) – С. Х.), а по-друге, спробував виокремити проблему генія як самостійний об'єкт теоретичної уваги. Ця спроба виявилася досить обережною, оскільки філософ наголосив на одній найважливішій ознаці генія, а саме: моральність. Така настанова Шефстбері йшла врозрід із реальною практикою життя окремих геніїв, наприклад, доби Відродження, які – за його часів – уже набули цього високого статусу. Водночас, подібна постановка питання легко трансформувалася у логічну помилку, коли в опонента Шефстбері «формувався» запитання: «А чи є кожний мораліст генієм?».

Зрештою, у розмірковуваннях Шефстбері все не так наївно, адже саме він вводить до теоретичного ужитку поняття «віртуоз», позначаючи ним людину, котра досягла вищого рівня майстерності. Певним чином, англійський філософ реабілітував грецьке поняття «ремесло» – досконале володіння своєю справою – і показав, що геніальність є не актом «божественної еманції», як вважали Платон і неоплатоніки, а наслідком кропіткої, постійної та наполегливої праці.

Дотримуючись хронологічного підходу, в історичний період, який аналізуємо, доцільно включити постать Йоганна Крістофа Готшеда (1700–1766 рр.) – німецького письменника, критика, історика літератури та театру, представника раннього німецького просвітництва, котрий у трактаті «Досвід критичної поетики для німців» (1730 р.), використовуючи формально-логічні посилення й висновки, спробував співставити «розум» і «творчість», оскільки, на його думку, розум – вершина творчості, а творчість – вершина розуму. Внаслідок подібних логічних операцій Готшед стверджував, що паритет «розум – творчість» досягається низкою чинників: правила, мораль, чистота мови і смак. Навіть на перший погляд стає зрозумілим, що «конструкція» Готшеда не витримує критики, по-перше, тому, що далеко не для всіх видів мистецтва «чистота мови» щось важить, по-друге, «мораль» може тлумачитися і як моральність митця, що здійснює творчий процес, і як моральнісна орієнтація твору, який, наприклад, письменник пропонує читачеві. Зрештою, дві ознаки творчості, заявлених Готшедом, – «правила» і «смак» – починають, як покажемо далі, «подорожувати» по роботах інших авторів.

Осторонь проблем геніальності не стояв і Марі Франсуа Аруе Вольтер (1694–1778 рр.), який всупереч захопленню традиціями епікурейства, котрими позначені молоді роки філософа, проблему генія вкрай формалізував, звівши її до сукупності таких чинників: геній = смак + правила + нове + оригінальне. Форма запису означених чинників належить нам, проте, на наше глибоке переконання, сутність ідеї Вольтера вимагає саме такої наочності, оскільки демонструє «за» і «проти» в позиції видатного мислителя. Так, «смак» і «оригінальне» дійсно можуть вважатися такими, що набуваються генієм у процесі його становлення, розвитку й поступового оволодіння професією. Що ж стосується «правил» і «нового», то їх визначає сам геній, змінюючи парадигму руху мистецтва, науки чи техніки. Водночас, такий шлях, який обрав Вольтер задля пояснення природи генія, є помилковим, адже кількісним накопиченням чинників – незалежно від того, скільки їх нарахує філософ, – чотири, сім або десять – кількість не переходить у якість і не фіксує сутнісність генія.

Більш розгорнуто, ніж це робили його попередники, проблему творчості представив Іммануїл Кант (1724–1804 рр.), фактично закріпивши її теоретичне значення в естетико-мистецтвознавчій і психологічній традиції XIX ст. Приділяючи роздумам І. Канта щодо природи генія та специфіки творчості значну увагу, О. Оніщенко виокремлює такі складові його позиції: 1. Кант переконаний, що поняття «геній» доцільно вживати лише стосовно тих особистостей, які працюють у мистецтві, оскільки в науці людина має справу з «добре відомими правилами»; 2. Геніальність, на думку німецького філософа, спирається на низку вроджених здібностей, зокрема, це фантазія та натхнення; 3. Здібності генія не можна наслідувати, але ці здібності подекуди виступають стимулами до успадкування [5; 30–31].

Особливий наголос О. Оніщенко робить на ставленні І. Канта до проблеми смаку, яка в роботах його попередників фіксувалася неодноразово. Вона, зокрема, зазначає: «У контексті кантівської моделі художньої творчості особливе місце посідає проблема смаку, що виконує об'єднувальну функцію... Філософ вважає уяву, розум і дух здібностями талановитих людей, але існує «суперздібність» – смак, що є ознакою генія і синтезує у собі три перші ознаки» [5; 31]. Визнавши смак – «дисципліною генія», І. Кант закріпив цю ознаку як нарізну в логіці пояснення природи геніальної особистості.

Стислий аналіз становлення проблеми творчості в історії європейської гуманістики показує, що XIX ст. отримало досить хистке уявлення як про специфіку творчої діяльності, так і про потенціал творчої особистості. Реального теоретичного прориву на теренах проблеми творчості не зробили ні Гегель, ні Шопенгауер. Уся вага теоретичної роботи в окресленні понятійного апарату, завдяки якому можна було б атрибутовувати процес виникнення задуму твору та шляхи його реалізації, пояснення сутнісної природи таланту чи геніальності припадає на межу XIX–XX ст. і стимулюватиметься принципово новими роботами, пов'язаними з виявленням таких чинників, як спадковість, божевілля, дитяча травмованість і відкриттям низки комплексів, подолання яких «забезпечує» творчі прориви. Уся

увага науковців означеного періоду – переважно – зконцентрована на дослідженнях, які О. Оніщенко визначає як надбання «негативної психології»: «Концепціям античних філософів судилося відіграти важливу стимулюючу роль для теоретичних пошуків учених XIX–XX ст., а отже безпосередньо вплинути на становлення західної (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, Е. Кречмер, М. Нордау та ін.) та східноєвропейської (Г. Россолімо, В. Фріче, С. Балей і ін.) моделей осмислення проблеми «геніальність і божевілья» [5; 44].

На нашу думку, до переліку вчених, зазначених О. Оніщенко, слід додати прізвища Френсіса Гальтона (1822–1911 рр.) – англійського психолога та антрополога, одного із засновників евгеніки, автора сенсаційної для свого часу монографії «Наследственность таланта. Законы и последствия» (1869 р.) та Пауля Мебіуса (1853–1907 рр.) – німецького невропатолога та психіатра, котрий стояв у витоків формування патографії (від грецьк. *pathos* – хвороба і *grapho* – пишу).

Як зазначає Л. Левчук, патографії – це «різні, переважно аналітичні дослідження й описи життя та творчості людей, які особливого значення надають виявленню патологічних компонентів, неординарних психічних станів як провідних чинників життєдіяльності» [3; 160].

Слід визнати, що позиції Ф. Гальтона та П. Мебіуса доповнили і дещо скорегували пошуки тих науковців, яких сьогодні цілком слушно відносять до представників «негативної психології». Усі вони як сукупно, так і кожний самостійно, значно розширили той дослідницький простір, необхідний для аналізу творчості та, – що не лише вкрай важливо, а й заслуговує на високу оцінку, – жодного разу не намагалися уникнути «проблемних площин», яких на теренах проблеми творчості залишається чимало й сьогодні. На нашу думку, одним із наріжних проривів представників «негативної психології» було те, що вони спростували спрощене уявлення своїх попередників щодо можливості ввести талановитих і геніальних особистостей у межі певних правил, примусити їх наслідувати кимось сформовані вимоги чи моральні постулати. Якщо талановитий митець ще може творчо існувати, сповідуючи певні суспільно-ідеологічні чи морально-політичні орієнтири свого часу, то геніальність, так би мовити, починається з руйнування усього сталого, прийнятого, традиційного і всупереч часу, в якому геній живе й працює, він пропонує нову систему цінностей і принципове нове світобачення. Саме так у мистецтві діяли визнані генії – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Шекспір, Гете, Моцарт, Бетховен, Достоевський, Ван Гог: створивши і запропонували своїм сучасникам принципово нове, вони – згодом – отримали загальнолюдське визнання. Важливе й те, що вони стали геніями людства незалежно від особистісних уподобань, сексуальної орієнтації чи побутових звичок, іноді, як відомо, вкрай неприємних. Людство оцінило створене ними, і від століття до століття – рухаючись уперед – плекає їх надбання в якості певного духовного орієнтира у процесі власного розвитку.

Трансформація «символізм – футуризм» вимагає певної уваги саме до аналізу символізму з точки зору його ставлення до проблеми творчості. Сьогодні не існує якихось суперечностей ані стосовно визначення поняття «символізм», ані стосовно хронології його утвердження спочатку в європейському, а потім у російському та українському культурному просторі. Якщо реконструювати джерелознавчу базу дослідження символізму, то вона виявиться досить значною і в кількісному, і в якісному аспектах. Керуючись завданнями нашого дослідження, підкреслимо значення наукових розвідок Л. Гітельмана, Н. Дженкової, В. Жирмунського, Б. Каца, В. Корнієнка, Г. Косікова, Я. Платека, Р. Ткаченко, означивши як хронологічні (1870–1910 рр.), так і смислові межі символізму: «...художнє вираження за допомогою символу (як багатозначно-іномовного і логічно непроникного образу) «речей у собі» та ідей, що знаходяться за межами чуттєвого сприйняття» [6].

Слід наголосити, що європейський символізм, передусім, у літературі пов'язаний з іменами П. Верлена, П. Валері, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлінка, тобто з тими, творчістю котрих наснажувався молодий М. Семенко. Наразі, було б некоректним обмежувати популярність символізму лише жанровим розмаїттям літератури, адже – значною мірою завдяки блискучій драматургії Метерлінка – символізм сприяв оновленню естетики європейських театрів і створенню низки нових творчих колективів, які очолювали такі визнані режисери, як Орельєн Франсуа Марі Люньє-По (1867–1940 рр.), Адольф Аппія (1862–1928 рр.) та Жак Руше (1862–1957 рр.). Саме завдяки їх відкритості до новачій, експерименту широкі коло глядачів долучилося до творчо-пошукової образності п'єс Метерлінка. Символізм також вплинув на формування принципово нового погляду на авторський потенціал творчості театрального художника-декоратора й почав поступово змінювати – завдяки творчості Г. Моро, А. Бьокліна, П. Гогена – ставлення європейців до образотворчого мистецтва.

Окрім означеного, естетика символізму значно збагатилася завдяки творчості Клода Ашіля Дебюссі (1862–1918 рр.) – видатного французького композитора та теоретика мистецтва. Хоча з приводу творчості К.-А. Дебюссі існує численна література, монографія польського музикознавця Стефана Яроциньського «Дебюсси, імпрессионизм и символизм» (1978 р.) до сьогодні вважається чи не найбільш

об'єктивним та адекватним дослідженням постаті французького композитора, на сторінках якого (дослідження – С. Х.) представлена низка положень, що відбивають саме сутнісне розуміння символістичної творчості. Хронологічно – як молодший за віком серед інших символістів, хто цікавився проблемами творчості, – Дебюссі і має право представляти цей теоретичний аспект символізму.

Так, Дебюссі вважав, що мистецтво і митець у процесі творчості повинні опікуватися специфікою почуттєвого ставлення до світу і різко критикував тих, хто «створює музику для паперу, тоді як вона існує для слуху», надаючи при цьому занадто багато уваги «характеру письма, фактурі, прийомам і ремеслу» [7; 144]. Серед низки важливих теоретичних проблем у полі зору композитора постійно знаходиться проблема краси. За його твердженням, краса повинна бути «відчутна» і надавати нам задоволення «миттєво».

Слід зазначити, що у різних контекстах поняття «відчутність» і «миттєвість» вживаються Дебюссі доволі часто, що стає зрозумілим, коли він включає в логіку власних музикознавчих роздумів поняття «інтуїція» та «спонтанність», оскільки саме вони виражають ті творчі стани, які впливають на творчий процес. Має рацію С. Яроцинський, коли зазначає: «Поцінуючи в художнику спонтанність, Дебюссі таке ж саме значення надавав і безпосередності реакції у слухачів. Часто зустрічаєшся, говорив він, із заявою: «Я повинен послухати це кілька разів». Нема нічого більш помилкового! Коли добре чуєш музику, [...] чуєш відразу те, що *треба чути*. Інше – усього лише справа середовища або зовнішнього впливу» [7; 145].

Сфокусувавши увагу лише на проблемі творчості, а символізм, як відомо, був не однорідним художнім явищем і з приводу низки естетико-мистецтвознавчих проблем мав достатньо аргументоване теоретичне підґрунтя, слід визнати, що вона (проблема творчості – С. Х.) до сьогодні викликає інтерес представників української гуманістики. Так, театрознавець В. Корнієнко, реконструюючи історію «входження» символізму в культурний простір Франції в останні десятиліття XIX ст., зазначає: «Як художній напрям символізм публічно заявив про себе у 1886 році, коли група молодих поетів, які об'єдналися навколо Стефана Малларме, усвідомила свою єдність, що дозволило Жану Мореасу опублікувати маніфест «Символісти» [1; 149]. На нашу думку, необхідно підкреслити, що, намагаючись визначити сутнісні ознаки символізму, В. Корнієнко зазначає: «Символізм – не абстрактне мистецтво» [1; 149]. Це дещо несподіване твердження, оскільки символізм таким ніхто і ніколи не вважав, адже наявність у художньому творі «символу» вже не може «зробити» цей твір абстрактним, тобто «безпредметним», що є, як відомо, наріжною ознакою абстрактного мистецтва.

Серед інших аспектів у позиції В. Корнієнка, слід визнати досить переконливими його намагання відтворити розуміння символістичної концепції творчості й особистості митця, звертаючись до розміркувань Моріса Метерлінка (1862–1949 рр.) – відомого бельгійського поета, письменника, драматурга, лауреата Нобелівської премії з літератури (1911 р.). Творчість Метерлінка була надзвичайно популярна в Україні на межі XIX–XX ст. і мала значний вплив на становлення інтересу до естетико-художнього потенціалу символізму у таких відомих українських письменників, як І. Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, О. Олесь. Такій популярності франкомовних творів бельгійського символіста сприяв активний переклад його п'єс, який здійснили Леся Українка, Н. Кобринська, Б. Грінченко, М. Антонюк, Ф. Крушинський протягом 1901–1923 років.

У переважній більшості своїх творів М. Метерлінк – один із найвиразніших і найпопулярніших розробників нової моделі творчості, – котрий успішно працював на перетині поезії, драматургії та театру, оскільки був сучасником створення низки нових театральних колективів, які сміливо експериментували з символістичною естетикою, – намагався аргументувати і «насадити» в практику театральної діяльності нову систему як написання творів, так і їх втілення на театральній сцені: 1. митець повинен був переключити увагу читача або глядача з раціонального життєвого виміру на чуттєвий; 2. сфокусувати погляд людини, що сприймає художній твір, не власне на конкретних речах, а на тому відчутті, яке вони справляють; 3. завдяки наголосу на почуттєвості у мистецьких творах, на думку Метерлінка, повинна формуватися атмосфера напруженого мовчання. Саме «напружене мовчання» є тим станом, у процесі якого людина неначе б то по-новому починає вдивлятися в усе те, що її оточує. Наслідуючи ці настанови, Метерлінк-драматург досить вдало «експлуатує» недомолвки, емоційний «натяк» та «ефект незавершеності», який – згодом – трансформується у потужний естетико-художній принцип, відомий як «non finito», і присутній у творчості багатьох сучасних митців.

Аналізуючи теоретичні роздуми В. Корнієнка, слід звернути увагу на відтворення ним тієї зацікавленості, що виявили Ж.-П. Сартр та Р. Барт до ідей М. Метерлінка, підкресливши – в умовах другої пол. XX ст. – їх актуальність й перспективність. Так, Р. Барт, характеризуючи позицію бельгійського письменника, особливу увагу звертає на феномен «мовчання», який – згідно і поглядам Малларме, і творчо-пошуковій позиції Метерлінка – здатний «перетворюватися... на якийсь однорідний поетичний час»: «Саме в досліджах Малларме цілком утілилися символістські концепції

«театру мовчання» і «мовчання листа». Драми Метерлінка, що розповідають про смерть і свободу, знаходили трагічне повсякденності і безумовність театрального буття. Метерлінк, як і Малларме, переводить художню форму в її протилежність, чергуючи репліки з мовчанням, зводячи нанівець «діяльність» персонажів і залишаючи сценічну дію в чистісінькому вигляді» [1; 155].

На нашу думку, В. Корнієнко має рацію, коли появу символізму, його, так би мовити, легалізацію та досить активне розповсюдження у таких видах художньої творчості, як поезія, драматургія, театральне мистецтво – лише у Франції протягом 1890–1914 років було створено низку театрів, які «переносили» на сцену, переважно, символістичні п'єси, – пов'язує з впливом на розвиток європейської культури «суспільно-економічних відносин, зародження буржуазії, її філософії та політики, знецінення суспільних норм та духовно-практичних традицій» [1; 156].

Прискіплива увага сучасних дослідників до пояснення природи творчості прихильниками символізму, як ми вже зазначали, обумовлена приналежністю і Семенка, й інших футуристів саме до цього художнього напрямку на початку їх власних спроб заявити про себе і закріпитися у середовищі професійних письменників.

*Висновки.* Підсумовуючи дослідження, можна вважати, що саме художня творчість виконала роль своєрідного «пластичного мосту» між європейським авангардизмом і українським футуризмом; а його (українського футуризму – С. Х.) засновник М. Семенко у своїх творчих пошуках пройшов шлях від символізму до футуризму, засвідчивши при цьому послідовний інтерес до теоретичної моделі «творчність – непередбачуваний творчий процес – особистість митця».

*Перспективи подальших наукових розвідок.* На нашу думку, подальший розгляд контактів між європейським авангардизмом і українським футуризмом доцільно трансформувати у сферу професійної діяльності, оскільки українці, французи, росіяни, німці, італійці у перші десятиліття ХХ ст. ще відчували існування єдиного культурного простору, мали «зони перетину» творчих інтересів і не передбачали появи «залізної завіси», яка свідомо «розведе» митців за територіальними, національними, ідеологічними та соціально-політичними ознаками.

*Теоретична і практична значимість* полягають у тому, що матеріал дослідження можна використовувати для подальшого науково-теоретичного осмислення літературної творчості представників українського авангарду, а результати – у процесі читання лекційних курсів з естетики, культурології, історії й теорії мистецтва для студентів гуманітарних і художньо-творчих ВНЗ.

#### Список використаної літератури:

1. *Корнієнко В. В.* Символізм у драматургії і сценічному мистецтві Франції кінця ХІХ початку ХХ століття : культурологічний нарис. *Актуальні філософські і культурологічні проблеми сучасності : альманах.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 148–156.
2. *Кушнарєва М. Б.* Концепція творчої особистості в естетикі італійського ренесансу : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 1996. 21 с.
3. *Левчук Л.* Психологія : історія, теорія, мистецька практика : навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
4. *Левчук Л. Т.* У творчій лабораторії митця : монографія. Київ : Мистецтво, 1978. 134 с.
5. *Онїщенко О. І.* Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія. Київ : Виш. шк., 2001. 179 с.
6. *Символізм* [Електронний ресурс] Режим доступу : <https://www.rulit.me/books/enciklopedicheskij-slovar-read-140017-1.html>
7. *Яроцинський С.* Дебюссі, імпрессионізм і символізм : пер. с польск. М. : Прогресс, 1978. 231 с.

#### References

1. *Kornienko V. V.* Symbolizm u dramaturhii i sstenichnomu mystetstvi Frantsii kintsia KhKh pochatku KhKh stolittia : kulturolohichnyi narys. *Aktualni filosofski i kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh.* Kyiv : Vydavn. tsentr KNLU, 2006. Vyp. 18. S. 148–156.
2. *Kushnaryova M. B.* Konceptsiya tvorcheskoj lichnosti v ehstetike ital'yanskogo renessansa : avtoref. dis...kand. filol. nauk : 09.00.04. Kiev, 1996. 21 s.
3. *Levchuk L.* Psykhoanaliz : istoriia, teoriia, mystetska praktyka : navch. posib. Kyiv : Lybid, 2002. 255 s.
4. *Levchuk L. T.* U tvorchii laboratorii myttsia : monohrafiia. Kyiv : Mystetstvo, 1978. 134 s.
5. *Onishchenko O. I.* Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia : monohrafiia. Kyiv : Vyshcha shk., 2001. 179 s.
6. *Simvolizm* [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa : <https://www.rulit.me/books/enciklopedicheskij-slovar-read-140017-1.html>
7. *Yarocins'kij S.* Debyussi, impressionizm i simvolizm : per. s pol'sk. M. : Progress, 1978. 231 s.

## ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА : ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЕВРОПЕЙСКИХ АВАНГАРДИСТОВ И УКРАИНСКИХ ФУТУРИСТОВ

Холодинская Светлана Николаевна – кандидат философских наук, доцент,  
ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет», г. Мариуполь

Аргументировано, что своеобразным теоретическим наставлением в процессе анализа становления творческого диалога между европейским авангардизмом и украинским футуризмом должна выступить проблема творчества, которая достаточно медленно утверждалась в истории как эстетики, так и искусствоведения, и заняла достойное место лишь на стыке XIX–XX веков. Подчеркнута роль «негативной психологии» в расширении пределов понимания фигуры художника и качественных факторов гениальности.

**Ключевые слова:** художественное творчество, авангард, украинская модель футуризма, гений, гениальность, художественный вкус, искусство, символизм, футуризм, виды искусства.

## PROBLEM OF ARTISTIC CREATIVITY : AESTHETIC AND ARTISTIC GUIDANCE OF EUROPEAN REPRESENTATIVES OF AVANT-GARDE AND UKRAINIAN FUTURISTS

Kholodynska Svetlana – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor  
State Higher Education Establishment 'Pryazovsk State Technical University', Mariupol

It is proved that problem of creativity should be specific theoretical guideline within the analytical process of artistic dialogue shaping between European avant-garde and Ukrainian futurism. It slowly established in the history of both aesthetics and arts, and took the rightful place at the turn of 20<sup>th</sup> century. The role of 'negative psychology' for broadening the boundaries of understanding the creator's personality as well as genius' quantitative factors is emphasized.

**Key words:** artistic creativity, avant-garde, Ukrainian model of futurism, genius, art taste, art, symbolism, futurism, kinds of art.

UDC [68.522:7.037.3]

## PROBLEM OF ARTISTIC CREATIVITY : AESTHETIC AND ARTISTIC GUIDANCE OF EUROPEAN REPRESENTATIVES OF AVANT-GARDE AND UKRAINIAN FUTURISTS

Kholodynska Svetlana – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,  
State Higher Education Establishment 'Pryazovsk State Technical University', Mariupol

**The actual importance of this study** lies in identification of the artistic creativity problem. The real conditions for shaping creative and professional dialogue between European avant-garde and Ukrainian futurism were formed on its grounds.

**The objective of the study** is to reflect on the process of professional dialogue establishing between representatives of European avant-garde and Ukrainian futurism, at the head of latter Mihal' Semen'ko was.

**The methodology of the study** is grounded on general theoretical principles of humanitarian problems analysis, i. e. systematization, historical and objective methods, comparative analysis. Due to contemporary study material their application corrects the estimate of specific creators' work as well as based on the main factors of culturological analysis like biographical method and method of dialogue.

**The novelty of the study.** The role of profound theorists, philosophers, aesthetists and moralists in shaping relatively unified representations of the problem «talent-geinus» is defined. The impact of historical searches on awareness of the artistic creativity core which ideologists of symbolism stuck to is stipulated. The creative ideas of Ukrainian culturologists who formed the theoretical concepts movement based on the natural creativity development contributed to this analysis.

**Conclusions.** On the ground of Ukrainian culturologists' studies, the views of symbolists concerning the interpretation of creativity and understanding the creator's personality are outlined. It is caused by the fact that several Ukrainian futurists at the head of M. Semen'ko, the Ukrainian futurism founder, considered symbolism a source of own creative activity, whereas estimated futuristic aesthetic as a means of coping with symbolism features.

**Key words:** artistic creativity, avant-garde, Ukrainian model of futurism, genius, art taste, art, symbolism, futurism, kinds of art.

*Надійшла до редакції 2.11.2018 р.*