

In the first third of the twentieth century the concert life as an important factor in musical education was enduring the tradition of representation of Ukrainians in conditions of alien subjugation, a commonplace reality for Galicians while also being a powerful impetus for their self fulfillment.

Key words: education, music education, concert, self education, Eastern Galicia.

Надійшла до редакції 7.10.2015 р.

УДК 7.037

Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри філософських наук та історії України
ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

ФУТУРИЗМ У КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНОГО РУХУ: ВІД ІТАЛІЙСЬКОГО ДОСВІДУ ДО УКРАЇНСЬКИХ ІНВАРІЦІЙ

Відтворено історію становлення футуризму в контексті авангардного руху. Показана специфіка італійської моделі футуризму, що вплинула на подальші естетико-художні пошуки російських і українських прибічників цього мистецького напрямку. Окреслено відмінності позиції українських футуристів як у творчому аспекті, так і пошуках ними теоретичного підґрунтя нового мистецтва.

Ключові слова: авангардний рух, футуризм, філософсько-естетичне підґрунтя, технізація, урбанізація, традиція, інваріації.

Історія футуризму як впливового явища в авангардному мистецтві ХХ ст. у тій чи іншій мірі присутня в сучасному історико-культурному та естетико-мистецтвознавчому теоретичному просторі. На нашу думку, цей факт має кілька пояснень, а саме: 1. Неординарність тих завдань і цілей, які поставив перед собою і своїми прибічниками італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944 рр.) – офіційний засновник футуризму; 2. Засадничі позиції італійської моделі футуризму – вплив технічного прогресу на динамізацію художньої форми в мистецтві, футуризм і проблема видової специфіки мистецтва, місце митця в соціально-політичних трансформаціях суспільства, частиною якого є митець та ін. – до сьогодні виступають об'єктом теоретичної уваги науковців, оскільки протягом минулого століття представники інших художніх напрямів, зазнаючи помітних коливань у логіці руху «не-реалістичного» мистецтва, будували власні конструкції, відштовхуючись від досвіду футуризму; 3. Протягом 2009 р. світова художня спільнота відзначила 100-річний ювілей футуристичного мистецтва, що, безперечно, стимулювало нові наукові розвідки і щодо італійського досвіду, і щодо тих інваріацій, що супроводжували марінеттівський футуризм в інших країнах світу, зокрема, в Росії та Україні.

Аналізуючи і оцінюючи сторічну історію футуризму, відомий український естетик Л. Левчук використовує мовну структуру «слов'янська модель футуризму» і зазначає: «...доречно розрізнити західноєвропейський футуристичний рух, серцевиною якого є італійська традиція, і слов'янську модель футуризму, де українські і російські футуристи, – О. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко, Д. Бурлюк, В. Каменський, В. Маяковський, В. Хлебніков, М. Ларіонов, О. Екстер – при всій своїй самотності все ж мали потужні спільні риси» [6; 4].

У переліку прізвищ українських футуристів Л. Левчук називає тих, хто стояв у витоків формування саме української моделі футуризму в живописі та поезії, яка, безперечно, мала спільні риси не лише з російським, а й італійським футуризмом. Ці спільні риси визначалися приналежністю будь-якої модифікації футуризму до авангардного руху. Оскільки наше власне ставлення до історії та сучасних інтерпретацій феномену «авангардний рух» було представлено у публікації «Українська модель футуризму: стан сучасних досліджень», усю увагу цієї статті приділимо порівняльному аналізу специфіки становлення і розвитку італійського, російського та українського футуризму, сфокусувавши увагу на наступному: 1. Хронологія становлення національних моделей футуризму; 2. Філософсько-естетичне підґрунтя італійського, російського та українського футуризму; 3. Футуризм і проблема видової специфіки мистецтва; 4. Технізація й урбанізація як подолання традицій класичного мистецтва; 5. Політико-ідеологічна орієнтація футуристів.

Підкреслимо, що у хронологічному аспекті українська модель футуризму виявилася наймолодшою і, з одного боку, мала змогу опертися на дві попередні, а з другого, – створювала власний культурний простір, не апробований а ні італійцями, а ні росіянами. Фіксуємо сьогодні

хронологію становлення російського футуризму – 1909 р., як рік народження італійського футуризму, є загально визнаним – слід, на нашу думку, рухатися по шляху, який накреслив один з ідеологів російського футуризму В. Каменський (1884-1961 рр.) в автобіографічній книзі «Шлях ентузіаста». Позиція В. Каменського, а його точку зору поділяли і В. Маяковський, і Д. Бурлюк, будувалася на тому, що першими російськими футуристами були «будетляни» – творча група на чолі з В. Хлебніковим, яка сформувалася у 1909 р. Коментуючи цю тезу, Л. Левчук зазначає: «Певним підтвердженням версії В. Каменського щодо 1909 р. як року народження російського футуризму є і той факт, що Ф.–Т. Марінетті, відвідавши Росію 1914 р., сприймав «будетлян» як футуристів «не-італійської» моделі» [6; 7].

Якщо стосовно року виникнення російського футуризму ще й до сьогодні можуть вестися дискусії, адже не всі літературознавці схильні ототожнювати футуризм з експериментами «будетлян», то початок формування української моделі футуризму визначається максимально чітко – 1914 р., коли оприлюднені поетичні збірки М. Семенка (1892-1937 рр.) «Дерзання» та «Кверо-футуризм».

Розкриття українських інваріацій футуризму вимагає чіткого розуміння того, заради чого італійці і росіяни обґрунтували футуризм – від лат. *futurum* – майбутнє – напрям в авангардистському європейському мистецтві, який розпочав свою історію від 10-х років ХХ ст., оскільки перший – франкомовний – маніфест футуристів був надрукований у французькій газеті «Фігаро» 20 лютого 1909 р. Протягом цього ж року у журналі «Поезія» з'являється і його італомовний текст.

Перший маніфест футуристів, автором якого був Марінетті, складався з двох частин: вступу і теоретичної програми, сформованої з 11 тез. Така стисла форма, зміст якої являв собою пафосно-декларативні заяви, не мала аналогів в історії мистецтва і вже сама по собі була викликом естетико-мистецтвознавчим традиціям минулого.

До 1909 р. Марінетті – юрист за освітою – вже видав дві збірки віршів – «Підкорення зірок» (1902 р.) та «Руйнування» (1904 р.), які, з одного боку, були схвально сприйняті критиками, а з іншого, – мали перші ознаки тих експериментів, що пізніше сформуєть такий специфічний феномен як «футуристична поезія».

На нашу думку, буде доречним згадати і наступне: поняття «футуризм» ще у 1904 р. ввів в ужиток іспанський письменник Габріель Аломар, котрий був і автором статті «Футуризм», яка мала свого читача на європейських теренах. Отже, перший маніфест футуристів спирався на певні естетичні й мистецтвознавчі подразники, які кілька років спрямовували світовідчування художньої спільноти. Паралельно з маніфестом, Марінетті працює над романом «Футурист Мафарка», який вийшов друком у 1909 р. Як і перший маніфест футуристів, роман спочатку був оприлюднений у Франції. Його видання в Італії спричинило не лише скандал, а й судовий процес з подальшою заборонаю поширення цього твору як порнографічного. Саме роман «Футурист Мафарка» дав більш чітке уявлення щодо теоретичних уподобань Марінетті, ніж це могли зробити і його ранні твори, і означений маніфест.

Частина літературознавців називає «Футуриста Мафарку» «африканським романом», оскільки його герой – Мафарка – безсмертна механічна надлюдина – є вождем африканського племені, а народження його сина Газурмаха подається автором в якості алегорії народження футуризму. Тема надлюдини, а також послідовно проведена ідея волі, що стимулює подолання залежності від природи й «матерії», відсилає читачів до шопергауерівсько-ніцшеанського теоретичного простору, який і у наступних творчих шуканнях засновника футуризму буде присутній досить виразно.

Значимо, що ніцшеанські мотиви властиві і українській моделі футуризму. Це цілком логічно, оскільки філософія Ф. Ніцше на початку минулого століття не лише була досить популярною серед української інтелігенції, а й розділила її як на його опонентів (І. Франко, Леся Українка), так і прибічників (О. Кобилянська). Окрім ідей Ф. Ніцше, серед засновників українського футуризму була низка прибічників психоаналізу З. Фрейда, ідеї якого протягом перших десятиліть ХХ ст. широкого розповсюджувалися серед науковців Одеси, Львова, Харкова і Києва. Особисто М. Семенко, котрий, як уже підкреслювалося, був засновником української моделі футуризму, знаходився під впливом інтуїтивістської естетики А. Бергсона, неодноразово посилаючись на феномен інтуїції в якості «кормача» поетичної творчості. У контексті зазначеного, не можна не погодитися і з точкою зору А. Білої – відомого дослідника історії українського літературного авангарду, – яка підкреслює факт впливу на Семенка, так би мовити, поточних політичних подразників, зокрема, брошури Й. Сталіна «Об основах ленинизма» [1; 144].

Якщо італійські і українські футуристи «наснажувалися», передусім, теоретичними шуканнями європейської філософії, то російським футуристам суголосними виявилися ідеї старослов'янської

естетики та дух «народної вольниці» С. Разіна. Підтвердженням цього є спогади В. Каменського, якого В. Маяковський вважав «батьком російського футуризму» [5]. Відтак, оприлюднюючи у 1909 р. 11 тез маніфесту, Марінетті вже мав певні практичні напрацювання, які сукупно дозволяли виразно представити мистецтво майбутнього. Зазначимо: спроби систематизувати естетико-художні чинники футуризму, повинні враховувати, що футуризм це досить складний, динамічний феномен, який протягом усього періоду свого активного розвитку «прирощував» нові ознаки, намагався розширювати та удосконалювати власну теоретичну платформу. Помітне збагачення футуристичної естетики відбувалося під впливом втілення програми «мистецтва майбутнього» – окрім поезії, живопису та скульптури – у такі види мистецтва, як театр, кінематограф, архітектура.

Намагання Марінетті і його прибічників впровадити естетико-художні засоби футуризму у розгалужену систему видів мистецтва заслуговують на увагу, оскільки відповідні теоретико-прикладні спрямування присутні, по суті, у всіх національних футуристичних моделях, в тому числі і українській. Зазначимо, що італійці чимало зусиль витратили на створення теорії футуристичного театру, підґрунтям якої став «Маніфест синтетичного театру». Хоча найголовнішим принципом театральної вистави повинна була виступати імпровізація, футуристи все ж писали так звані «синтези», які повинні були допомагати акторам. Сьогодні театрознавці мають змогу проаналізувати біля 80 «синтез», створених протягом 1915-1916 рр.

Певний творчий досвід щодо використання футуристичної естетики в театрі мали і російські митці, проте для українських футуристів сцена як простір можливих художніх експериментів виявилася мало цікавою. І хоча Л. Курбас (1887-1937 рр.) – видатний діяч українського театру початку минулого століття – у молоді роки був близьким до українських футуристів, пізніше – у практиці розвитку театру – сповідував експресіоністичну естетику.

Надзвичайно яскраво українська модель футуризму була втілена в образотворче мистецтво, зокрема, в ті експериментальні полотна, які створював О. Богомазов (1880-1930 рр.) – видатний живописець і теоретик мистецтва. Його праця «Живопис і елементи» [3], написана у 1914 р., вперше представила ті естетико-художні чинники – «ритм картинної площини», «динамізм кольору», «інтервал», «наповненість форми», – спираючись на які створюється футуристична живописна картина. На нашу думку, особливо цінним є органічне поєднання в творчій спадщині О. Богомазова досвіду живописця, теоретика і викладача, адже протягом певного часу він був професором Київського художнього інституту.

Отже, українські футуристи значно підсилили теоретичну вагу проблеми синтезу мистецтв – проблеми, якою протягом 10-30-х років ХХ ст. опікувалися такі видатні митці, як О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс. Творчо-пошуковий потенціал синтезу мистецтв визнавав і Л. Курбас. Як відомо, М. Семенко досить ґрунтовно розробив ідею поезомалярства, підґрунтям якої виступала між чуттєва асоціація «слово-колір». Означена ідея, по-перше, достатньо ємка сама по собі, а по-друге, відкриває нові естетико-художні обрії щодо експериментів із так званою кольоровою поезією. Активна розробка на межі ХХ-ХХІ ст. феномену «синестезійної чуттєвості» стала блискучим підтвердженням правоти М. Семенка.

Реконструючи сутність футуризму, так би мовити, зразка 1909 р., слід наголосити на постаті самого Марінетті, характер якого відбився в певній хаотичності й фрагментарності тієї моделі італійського футуризму, яку його засновник запропонував своїм сучасникам. Досить переконливий опис 33-річного «батька футуризму» дає Є. Бобринська – відомий російський мистецтвознавець, автор низки ґрунтовних робіт з історії футуризму: «...всі, хто писав про вождя футуристів, незмінно підкреслювали парадоксальний сплав якостей його природи: агресивний і сентиментальний, тонкий дипломат і різкий войовничий агітатор, взірцевий чоловік і пристрасний, непостійний закоханий; революціонер і академік, націоналіст і космополіт, максималіст і романтик, котрий накреслив на своїх прапорах «зневага до жінки» та «вб'ємо місячне світло» [2; 6]. При всій складності систематизації теоретичних поглядів Марінетті в якості засновника футуризму, все ж поза сумнівами залишається його інтерес до феноменів техніки та урбанізації, поданих в органічній зв'язці з проблемою традицій.

Аналізуючи позицію Марінетті початку минулого століття, слід виокремити його інтерес до техніки, технічного прогресу, які, з одного боку, символізують рух, швидкість, ритм, силу, а з другого, – стимулюють удосконалення виробництва, що дозволяє людині спостерігати й сприймати динаміку як реальність. Практично усі учасники футуристичного руху на всіх етапах його становлення і розвитку культивували урбанізм, розвиваючи нову естетику – естетику машинної індустрії та функціонування великого міста. Коментуючи цей аспект у програмі італійських футуристів, Л. Левчук зазначає: «Схиляючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зuboжіння, що техніка з

часом знищить свого творця – людину. Футуристи, хоч, можливо і на інтуїтивному, емоційному рівні, все ж відчули суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового і його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства» [6; 4]. У процитованому фрагменті, точка зору Л. Левчук чітко передає стан внутрішніх «нестиковок» позиції футуристів, Як можна оспівувати техніку, визнаючи її драматичний вплив на долю людини? Якщо зникає людина, – творець і «споживач» техніки, – то на чому і для кого «будуватиметься» футуристичне мистецтво? В означеному контексті особливої ваги набувають тези футуристів щодо «подолання людини» та «смерті на узбіччі юності». Можна погодитися з Є. Бобринською, котра вважає, що «в динаміці нової індустріальної і урбаністичної реальності вони бачили скоріше міфологізований образ своєї «релігії життя», в якій центральне місце належало «жадоби абсолютної сили і безсмертя» [2; 22].

На нашу думку, технізація чи урбанізація, яку сповідував італійський футуризм, – з усіма «за» і «проти» цих ідей – може сьогодні сприйматися й оцінюватися в її, так би мовити, «чистому» вигляді. Наразі, ці ж ідеї доцільно інтерпретувати і з урахуванням схильності самого Марінетті як до процесу створення «нових міфів», так і до захоплення ним містикою та теософією: в низці футуристичних ідей доби становлення цього мистецького напрямку реальність, міфологія, гра, містифікація настільки переплетені, що подекуди не дозволяють відділити зерна від плевел.

Техніко-урбаністичними мотивами просякнута і поезія М. Семенка. Його захоплення технічним прогресом і необхідністю оспівувати урбанізовану реальність не несе в собі тієї жорсткості й агресивності, властивій італійському футуризму. Семенка більше хвилює як своєрідний поетичний діалог «село – місто», так і використання техніко-урбаністичної тематики задля демонстрації вичерпаності «селянського» спрямування українського мистецтва. Означені настрої певним чином поєднують у спадщині поета осмислення техніко-урбаністичних настроїв з проблемою традицій в мистецтві. Це дозволяє Семенку в поезії 20-х років зберігати присмак ліризму й психологізму.

Слід підтримати той шлях осмислення техніко-урбаністичних мотивів у творчості і Семенка, і інших представників українського футуризму, запропонований А. Білою. Літературознавець робить наголос на «витоках урбаністичної лірики», які слід шукати за доби «стильового» нашарування останньої третини XIX ст., у декадансі як заключному акорді філософії європейської культурної вичерпаності» [1; 106]. Теоретично перспективним є запропоноване А. Білою співставлення творчої позиції М. Семенка та І. Северяніна щодо змістовної орієнтації урбаністичної поезії [1; 108–110].

Паралельно з відстоюванням техніко-урбаністичної орієнтації футуризму, Марінетті рішуче заперечує традиції класичного мистецтва, «художні школи». Оскільки одним із носіїв традицій виступають музеї, італійськими футуристами проголошується послідовна боротьба проти цього суспільного надбання. Пізніше, досить відверто і Марінетті, і його прихильники взагалі почали заперечувати моральні та художні цінності культури як такої.

Проблема традицій та ставлення до мистецтва минулого не лише посідали значне місце в теоретичних програмах футуристів, а й демонстрували певні розходження між їх заявами і реальними вчинками деяких із них. Відомо, що італійці рішуче заперечували і феномен традицій, і надбання класичного мистецтва. Їх не влаштовувала логіка розвитку, коли діє залежність: «традиція – спадкоємність – новаторство». Якщо розглянути живописні полотна італійських футуристів – Дж. Балла «Вуличний ліхтар» (1910-1911 рр.), У. Боччоні «Стан душі. Ті, хто пішли» (1911 р.), Ф. Т. Марінетті «Слова на свободі» (1912 р.), Л. Русоло «Динамізм автомобіля» (1912 р.), Дж. Северіні «Санітарний поїзд» (1915 р.), – то стає зрозумілим, що практично усі італійські футуристи-живописці сповідують феномен новаторства, без будь-яких натяків на минулі художні надбання.

Близьке до італійців нехтування традиціями демонстрували і українські футуристи. 1914 р. у передмові до «Дерзання» – першої збірки української футуристичної поезії – М. Семенко «спалює» «Кобзар» Шевченка, а пізніше – у 1924 та 1928 роках – видає власний «Кобзар» та «Малий Кобзар і нові вірші». Все це робиться цілком свідомо, адже є актом зневаги до класика української літератури, до тієї поезії, яка, на думку футуристів, вичерпала себе. М. Семенко упереджено ставиться до національного чинника в мистецтві, подекуди сприймаючи національне як провінційне.

Що ж стосується позиції російських футуристів, то їх ставлення до традицій було суперечливим. Поряд із закликами знищувати музеї та позбавлятися від класиків на пароплаві нового мистецтва, В. Каменський працює над поемою «Степан Разін», вважаючи, що саме цей народний герой потрібний футуристам. Створення поеми «Степан Разін» емоційно і пристрасно підтримують Д. Бурлюк, який називає Каменського «Вася Разін» і закликає «працювати Степана»; В. Хлебніков благословляє Каменського, а М. Кульбін закликає Каменського «писати кров'ю», адже «сміливість футуризму вище мистецтва. Ми перейшли грані можливого – ми йдемо далі» [5; 173–175]. Зрозуміло, що не лише символ С. Разіна є свідченням визнання персоналій російської історії і можливість їх

включення до нового культурного контексту. Чимало російських футуристів захоплювалися архаїкою, фольклором, не заперечували естетико-художню оригінальність традиційного російського лубка. Цей аспект розвитку російської моделі футуризму принципово не співпадав з орієнтацією італійців і саме за захоплення примітивним мистецтвом, архаїкою і фольклором росіян – під час візиту до Москви – критикував Марінетті. Як зазначає Л. Левчук, на думку Марінетті, «найбільш «італійським» серед російських футуристів був В. Маяковський» [6; 7].

Повертаючись до аналізу італійської моделі футуризму зазначимо, що намагання знищити надбання минулого, сприяти появі «великої Італії» та скерувати шлях митців у створення майбутнього – такого, як його розуміли італійські футуристи, – було серед тих причин, які привели Марінетті до лав прихильників фашистської ідеології, пошуків й встановлення контактів з однодумцями серед європейської художньої інтелігенції. У цьому аспекті показовою є зустріч Марінетті у 1934 р. з Г. Бенном (1886-1956 рр.) – відомим німецьким поетом, котрий протягом 30-40-х років підтримував фашизм.

Не всі футуристи поділяли погляди Марінетті. Сьогодні існує чимало джерел, автори яких показують внутрішні політичні розбіжності серед його прихильників, які, поділяючи його художні шукання, відмежовувалися від політичних симпатій «батька футуризму». Політична та ідеологічна позиція є тим чинником, який, так би мовити, залишає російський та український футуризм на протилежному від італійського березі, оскільки росіяни і українці були пристрасними прибічниками лівих ідей і вітали 1917 рік – рік жовтневих революційних подій.

Канадський літературознавець О. Ільницький на сторінках ґрунтовного дослідження «Український футуризм (1914-1930)» [4] спробував систематизувати політико-ідеологічну позицію українських футуристів, зокрема, М. Семенка, О. Полторацького, М. Бажана, які намагалися долучитися до визначення, а подекуди і теоретичного осмислення таких феноменів, як «комуністична» культура, ідеології, політика. О. Ільницький, залучаючи матеріал численних статей, виступів та заяв прибічників футуристичної моделі нового українського мистецтва, переконливо показав, що ніхто з них не оминав демонстрації власної – «лівої» – політичної позиції, яка, по-перше, обов'язково озвучувалася як «анти буржуазна», а по-друге, як така, що прокладає шлях новим комуністичним ідеям та устремлінням. Водночас, вони розуміли, що шлях нового мистецтва буде складний і суперечливий, і слухно зауважували: «Світ почувань і думок навіть сучасного комуніста живе ще в старому і не є ще світ почувань і думок людини комуністичного суспільства» [4; 236].

Із матеріалу, представленого О. Ільницьким, можна зробити висновок, що у контексті політико-ідеологічної позиції різних представників українського футуризму, М. Семенко висловлює найбільш теоретично зрілі ідеї. Так, він визнає, що поділ культури на буржуазну і пролетарську є дещо відносним, оскільки не спирається «на об'єктивно-наукове формулювання самого поняття культури і його змісту». Засновник українського футуризму вважає спрощеною думку про те, «що «буржуазна» культура може стати «пролетарською» тільки через домішку «пролетарського» змісту». М. Семенко переконаний: «Щоби справді стати новою, «комуністична» культура має набути виразно інших структурних рис» [4; 237–238]. Слід визнати, що хоча українські футуристи – як і їх колеги в інших країнах – не уникали пафосно-декларативних гасел, проте паралельно з цим, вони виступали і як теоретики, не обминаючи принципово важливих естетико-мистецтвознавчих проблем, які висував перед ними конкретний історичний період.

Підсумовуючи, слід наголосити на наступному: 1. Футуризм, сформувавшись в Італії, поступово став потужним явищем у логіці розвитку авангардного мистецтва загалом. Сприймаючись сучасниками як мистецтво майбутнього, футуризм спонукав до експериментів у різних видах мистецтва, найбільш виразно продемонструвавши свої можливості в поезії та живописі; 2. Посівши в перші десятиліття ХХ ст. певне місце в художньому житті більшості європейських країн, футуризм відіграв важливу роль у втіленні новаторських естетико-художніх чинників в російське та українське мистецтво означеного періоду; 3. Український футуризм сформувався як самобутнє явище, передусім, в поезії та живописі і протягом 1914-1937 рр. відіграв помітну роль в оновленні української культури, переведенні її «з рейок селянських на рейки великого міста», передусім, за рахунок експериментів на теренах як змісту, так і художньої форми; 4. Порівняльний аналіз трьох футуристичних моделей – італійської, російської та української – дозволяє стверджувати, що українські футуристи значну увагу приділяли теоретичному обґрунтуванню засад нового мистецтва, намагаючись включити його в загальний соціально-політичний та ідеологічний рух країни; 5. Український футуризм не лише виявився ланкою в європейському футуристичному русі, а заявив себе як самоцінний феномен, відстоюючи по багатьох позиціях власну спрямованість та специфічну теоретичну орієнтацію.

Список використаної літератури

1. *Біла А.* Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. *Бобринская Е.* Футуризм / Е. Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
3. *Богомазов А.* Живопись и элементы / А. Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. / упоряд. Д. Горбачов. – К., 2005. – С. 42–69.
4. *Ільницький О.* Український футуризм (1914-1930) / О. Ільницький ; пер. з англ. Р. Тхорук. – Л. : Літопис, 2003. – 456 с.
5. *Каменский В.* Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В. Каменский. – Пермь : Пермск. кн. изд-во, 1968. – 240 с.
6. *Левчук Л.* Футуризм: історія, теорія, мистецька практика / Л. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр. / КНЛУ. – К., 2009. – Вип. 24. – С. 3–9.

References

1. *Bila A.* Ukraïns'kij literaturnij avangard: poshuki, stil'ovi naprjamki / A. Bila. – K. : Smoloskip, 2006. – 464 s.
2. *Bobrinskaja E.* Futurizm / E. Bobrinskaja. – M. : Galart, 2000. – 192 s.
3. *Bogomazov A.* Zhivopis' i jelementy / A. Bogomazov // Ukraïns'ki avangardisti jak teoretiki i publicisti : zb. / uporjad. D. Gorbachov. – K., 2005. – S. 42–69.
4. *Il'nic'kij O.* Ukraïns'kij futurizm (1914-1930) / O. Il'nic'kij ; per. z angl. R. Thoruk. – L : Litopis, 2003. – 456 s.
5. *Kamenskij V.* Put' jentuziasta. Avtobiograficheseskaja kniga / V. Kamenskij. – Perm' : Permskoe kn. izd-vo, 1968. – 240 s.
6. *Levchuk L.* Futurizm : istorija, teorija, mistec'ka praktika / L. Levchuk // Aktual'ni filosof'ski ta kul'turologichni problemi suchasnosti : al'manah : zb. nauk. pr. / KNLU. – K., 2009. – Vip. 24. – S. 3–9.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философских наук и истории Украины ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет»

Футуризм в контексте авангардного движения: от итальянского опыта к украинским инвариациям

Отражена история становления футуризма в контексте авангардного движения. Показана специфика итальянской модели футуризма, которая повлияла на дальнейшие эстетико-художественные искания и русских, и украинских сторонников указанного направления в искусстве. Очерчены отличия позиции украинских футуристов как в творческом аспекте, так и поисках ими теоретического основания нового искусства.

Ключевые слова: авангардное движение, футуризм, философско-эстетические основания, технизация, урбанизация, традиция, инвариации.

Holodynska Svitlana, kandydat filosof's'ky'x nauk, docent kafedry filosof's'ky'x nauk ta istoriyi Ukrainy' DVNZ «Pry'azovs'ky'j derzhavny'j texnichny'j universy'tet»

Futurism in context of vanguard rush: from Italian experience to Ukrainian interpretations

The history of futurism as an influential phenomenon in the avant-garde art movement of XX century in a varying degree continually exists in the modern historical and cultural, aesthetic and artistic theoretical space. In author's opinion, this fact can be explained as follows : 1. The tasks and purposes set by Italian poet Filippo Tommazzo Marinetti (1876-1944), an official founder of futurism, and his supporters were out of ordinary; 2. The main principles of Italian futuristic model – the influence of technical progress on artistic forms dynamics, futurism and the problem of art's specific character, the role of artist as a constituency of the society in its socio-political transformations etc. – have drawn the great attention of many theoretical researchers till nowadays. Within the previous century the representatives of different artistic directions built up own patterns based on futuristic fundamentals, though experiencing peculiar fluctuations in 'non-realistic' art movement logics; 3. In 2009 the world art community commemorated the 100th anniversary of futurism that stimulated a lot of new scientific studies concerning both Italian experience and its invariants which accompanied Marinetti's futurism in other countries of the world, including Russia and Ukraine. The whole author's attention in this article is paid to the comparative analysis of Italian, Russian and Ukrainian futurism establishment and development specificity with the main focus on the following : 1. Chronology of futurism national models formation; 2. Philosophical and aesthetical grounds of Italian, Russian and Ukrainian futurism; 3. Futurism and the problem of art specific character; 4. Technicalization and urbanization as the ways to overcome classical art traditions; 5. Political and ideological orientation of futurists. It is emphasized that chronologically Ukrainian futuristic model is the youngest one, so, on the one hand, it had a chance to be based on two others, on the other hand, created own cultural space which wasn't approved by both the Italians and the Russians. Besides, the author notes that Nietzschean motifs are attributable to the Ukrainian futuristic model which parted Ukrainian intellectuals into Nietzsche's opponents (I. Franko, L. Ukrainka) and his supporters (O. Kobylyans'ka). The founders of Ukrainian futurism were even advocates of Z. Freud's psychoanalysis whose ideas were widespread among the scholars of Odessa, Lviv, Kharkiv and Kyiv for the first decades of XX century.

In the present research the author emphasizes that futurism is rather complicated and dynamic phenomenon which reshaped, widened and improved own theoretical platform within the period of its active development. The noticeable enrichment of futuristic aesthetics occurred under the terms of the program 'art of future' implementation into such genres

as poetry, art and sculpture as well as theatre, cinematography and architecture. The Ukrainian futuristic model extremely vividly was embodied in the art, particularly, in the experimental pictures by A. Bogomazov (1880-1930), an outstanding artist and art theorist. Ukrainian futurists considerably strengthened theoretical part of the art synthesis problem. Such creative and searching potential of arts' synthesis was recognized by L. Kurbas. M. Semen'ko is known to have worked out the idea of artistic poetry in detail, the basics of which was inter-perceptual association 'word-color'. At the edge of XX-XXI centuries the active development of the 'synaesthesia sensuality' phenomenon became the brilliant proof of M. Semen'ko's rightness, his poetry was penetrated with technical and urban motifs. Moreover, Ukrainian futurism is close to the Italian one considering neglecting the traditions. To sum up, the author concludes :

1. Formed in Italy, futurism constantly became the powerful phenomenon in the avant-garde art development logics in general. Apprehended as an art of future by its contemporaries, futurism stimulated serious experiments in different arts, the most vividly shown its worth in poetry and art;

2. Haven taken special place in the art of most European countries in the first decades of XX century, futurism was of great importance in embodiment of innovative aesthetic and artistic factors in Russian and Ukrainian art of that period;

3. Ukrainian futurism formed itself as an original phenomenon, mainly, in poetry and art. Within the period of 1914-1937 it played a distinctive role in renovation of Ukrainian culture, its transforming «from peasant rails into urban ones», mostly on account of bold experiments concerning both contents and artistic form;

4. Comparative analysis of three futuristic models – Italian, Russian and Ukrainian ones – gives the grounds to state that Ukrainian futurists paid considerable attention to the theoretical explanation of new art principles, trying to make it a constituent part of general socio-political and ideological movement of the country;

5. Ukrainian futurism was not simply a chain in European futuristic movement but manifested itself as a self-valuable phenomenon, upholding its own directivity and specific theoretical orientation in many ways.

Key words: avant-garde movement, futurism, philosophical and aesthetic grounds, technicalization, urbanization, tradition, invalidations.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 787.6(477)

Павленко Леся Олександрівна, аспірантка
Київського національного університету культури та мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Стаття присвячена розгляду становлення вітчизняного академічного бандурного виконавства в другій половині ХХ ст. Досліджено формування київської та львівської академічних шкіл бандурного виконавства, удосконалення конструкції інструментів, розширення репертуару, пошук нових концертних форм сольного-інструментального і ансамблевого виконавства.

Ключові слова: академічне бандурне виконавство, академічні школи, конструктивні удосконалення, бандура, репертуар.

Актуальність теми. В культуротворчих процесах сучасності важливу роль відіграє усвідомлення глибинних джерел формування мистецьких явищ в єдності їх поступального розвитку. Важливою складовою національної культури, що репрезентує її на загальносвітовому рівні, є українське бандурне виконавство. Становлення професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва припадає на другу половину ХХ століття. Саме в цей період бандурне виконавство зазнає кардинальних змін, які полягали у розширенні мережі навчально-освітніх закладів, конструктивному удосконаленні інструментів, оновленні репертуару. Одночасно розробляються науково-теоретичні засади академізації бандурного виконавства, які стали визначальними для формування творчих шкіл.

Історичний розвиток становлення академічного бандурного виконавства багато в чому визначає обличчя сучасного музичного мистецтва. Відтак всебічне вивчення спадщини бандурного виконавства попередніх десятиліть є актуальним для окреслення творчих перспектив його майбутнього розвитку.

Аналіз публікацій. Звернення до питань становлення академічного бандурного виконавства, формування його теоретичних основ, виконавських академічних шкіл знайшло відображення в працях таких дослідників: А. Гуменюк, М. Давидов, В. Дутчак, Б. Жеплинський, І. Котляревський, І. Панасюк, Л. Пасічник, Л. Понікарова, Н. Брояко; жанрово-стильову еволюцію репертуару вивчали І. Дмитрук, О. Ніколенко, О. Олексієнко. Обґрунтуванню поняття бандурного вокалу та синкретизму співогри присвячена робота Н. Морозевич, вокальну специфіку бандурного мистецтва детально