

УДК 7.037.3:168.522

**УКРАИНСКИЙ ФУТУРИЗМ В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АВАНГАРДИЗМА:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ****С.Н. ХОЛОДИНСКАЯ***(Приазовский государственный технический университет, Мариуполь)*

Рассматривается феномен футуризма как одного из наиболее влиятельных художественных явлений авангардного искусства XX в. Проанализировано становление и самобытность украинской модели футуризма относительно итальянской и русской моделей; выявлено, что украинские футуристы значительное внимание уделяли теоретическому обоснованию принципов нового искусства, пытаясь включить его в общее социально-политическое и идеологическое движение страны. Проводится сравнительный анализ различных подходов к определению понятия «авангард», к периодизации авангардного движения. Доказывается, что наиболее ярко украинская модель футуризма нашла свое воплощение в поэзии и живописи, а также в их синтезе – «поэзоживописи». Среди новых подходов особое внимание уделено «кверо-футуризму» как специфическому признаку украинской модели футуризма. Сделан акцент на технико-урбанистических мотивах в творчестве художников футуристического направления, их эпатажности, пренебрежении традициями и достояниями классического искусства.

Ключевые слова: авангард, авангардное искусство, авангардное движение, кверо-футуризм, футуризм, украинская модель футуризма.

Введение. В начале XX в. глобальные потрясения и радикальные социальные перемены активизировали художественные поиски и эксперименты, а в результате привели к значительным трансформациям культуры. Выдающимся этапом в развитии искусства Европы этого времени стал авангард. Его появлению способствовали философские учения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, С. Кьеркегора, А. Бергсона, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, психоанализ З. Фрейда, литературное творчество Ф. Кафки, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Булгакова, театр парадокса О. Уайльда и Б. Шоу, символистские пьесы А. Стриндберга и Ф. Ведекинда. Цель авангардистов была в коренной перестройке искусства, в радикальном отказе от консервативных «академических» форм, перестройке не только сфер художественного синтаксиса и семантики, но и прагматики. Представители авангардизма стремились изменить сознание как отдельного человека, так и всего общества. Как следствие, основными чертами их искусства стали революционное эпатажно-скандальное «художественное антиповедение» и принципиально иррациональный характер творчества, доведенный до абсурда. Авангардизм объединил в себе различные направления, такие как абстракционизм, кубизм, футуризм, кубо-футуризм, конструктивизм, византизм, супрематизм, спирализм и другие. Футуризм был одним из предельно эпатажных направлений авангарда, что наиболее полно раскрылось в живописи, поэзии и литературе.

Цель нашего исследования: рассмотреть футуризм как одно из наиболее влиятельных художественных явлений авангардного искусства XX в., проанализировать его становление и самобытность в украинской культуре начала XX в. Футуризм часто оказывался в поле зрения эстетических и искусствоведческих исследований, новый ракурс его анализа – культурологический – придает исследованию междисциплинарный статус.

Основная часть. Судьбы европейских футуристов и представителей «славянской модели футуризма» сложились по-разному, по замечанию известного украинского эстетика Л. Левчук. Социально-политические процессы в Украине первой половины XX в. представляют одну из драматических сторон национальной культуры, поскольку большинство представителей авангардного искусства было репрессировано в 30-х годах, а их творчество объявлено идеологически враждебным. Реабилитация началась только в конце 1970-х – начале 1980-х годов. Среди украинских авангардистов были художники, поэты, режиссеры театра и кино, поэтому в исследованиях авангардизма выделяются два основных направления – искусствоведческое и литературоведческое. Они представлены в работах Н. Асеевой, А. Белой, Е. Бобринской, Д. Горбачева, С. Павлычко, Н. Корниенко, О. Лагутенко, О. Петровой, О. Тарасенко, Г. Скляренко, Л. Савицкой, Л. Соколюк, О. Кашубы-Вольвач, М. Криволапова, А. Шатских, А. Крусанова и др. Причем научные разработки искусствоведов в осмыслении авангардного искусства хронологически появились раньше.

Рассмотрим два принципиальных момента, а именно: полемику относительно содержания понятия «авангард» и периодизацию этого движения. В содержании понятия «авангард», на наш взгляд, есть разница в подходах российских и украинских ученых.

В обстоятельном трехтомном исследовании «Русский авангард: 1907–1932 (Историческое обозрение)» российский литературовед и историк искусства А. Крусанов утверждает, что понятие «авангард» может использоваться для определения любых новаторских течений, выступающих антиподом традиции: «Примеры таких ответвлений встречаются в каждую историческую эпоху, а значит – «авангард» это феномен метаисторического типа» [1, с. 107]. В такой интерпретации авангард выступает в качестве «антипода традиции», «растворяется» в других процессах, определяющих «каждую историческую эпоху». Позиция А. Крусанова не позволяет, по нашему мнению, атрибутировать авангард именно как художественный процесс, когда речь идет об «авангардном искусстве» или «художественном авангарде». В ней нет теоретической ошибки, однако феномен двойного определения, так называемое определение через определение – не лучший путь построения теоретической концепции.

Более аргументированной в формально-логическом измерении считаем точку зрения украинского эстетика В. Личковаха, научные исследования которого проведены на пересечении эстетики с искусствоведением и культурологией. Он связывает понятие «авангард» только с наблюдаемыми в XX веке художественными процессами: «Авангард – это уникальный «проект» XX в.» [2, с. 10].

Особого внимания заслуживает позиция искусствоведа Г. Скляренко, которая детально проанализировала украинскую живопись начала XX в., акцентировав национальный аспект «Украинское авангардное искусство». Так, по мнению Г. Скляренко, во-первых, «существует потребность уточнения критериев определения принадлежности того или иного художника к художественной идеологии авангарда, временных границ возникновения и распространения последнего», во-вторых, «сомнения вызывает <...> привлечение к авангарду импрессионистских и постимпрессионистских произведений украинских художников, которые экспонировались на первых выставках нового искусства» и, в-третьих, дискуссионным является отнесение к авангарду «всех без исключения нереалистичных художественных явлений, возникших в Украине в 1910–1930-е годы» [3, с. 36].

Нет однозначного мнения и по периодизации авангардного движения, что подтверждает сравнительный анализ точек зрения А. Белой и Г. Скляренко. Согласно известному исследователю украинского литературного авангарда А. Белой, всю историю этого явления надо разделить на три периода: 1) с начала XX в. до Первой мировой войны. Это было время зарождения новаторских поисков; 2) «классический» период – между Первой и Второй мировыми войнами; 3) после Второй мировой войны [4, с. 26]. Отметим, что третий период автор называет «неоавангардом», или «трансавангардом»; считает, что при сложившихся условиях в украинском искусстве после второй мировой войны «срабатывает» феномен «припоминания» опыта первого и второго периодов.

В отличие от А. Белой, Г. Скляренко «вписывает» авангардизм в общее художественное движение и называет следующие три периода его развития: «Первый – от 1908–1910-х годов (появление выставок модернистского искусства «Звено», «Салоны Издебского» и т.п.) до 1932 г. в Киеве (провозглашение социализма как единого художественного направления); второй – с конца 1950-х до середины 1980-х годов, когда модернистски ориентированные художники вынуждены были находиться в андеграунде; третий – с середины 1980-х по настоящее время...» [3, с. 36]. Сравнивая позиции ученых, видим, что «первый период» – на который приходится становление украинского авангардного искусства – они определяют по-разному. По нашему мнению, хронологические рамки А. Белой являются более убедительными и приемлемыми для нашей дальнейшей работы.

Итак, понятие «авангардное искусство» объединяет ряд самостоятельных направлений, одним из которых является футуризм; его украинская модель развития привела к появлению самобытного и самозначимого эстетико-художественного явления в литературе и живописи.

Попытаемся реконструировать позицию современных исследователей украинской модели футуризма. В течение последних трех десятилетий большинство украинских ученых двигаются дедуктивным путем от общего к частному: сначала рассматривают феномен «авангардного искусства», а затем выделяют то или иное направление как предмет своего самостоятельного анализа. Общие оценки «авангардного искусства» автоматически переносятся на футуризм, кубизм, абстракционизм и другие школы. В эту общую тенденцию, как правило, органично «вписываются» работы по украинскому футуризму, по анализу его места в футуристическом движении в целом, по влиянию его на культуротворческие процессы в Европе, прежде всего в Италии и России. В рассматриваемом контексте выделим исследования Л. Левчук, А. Белой, А. Кашубы-Вольвач и С. Жадана. Отметим, анализируя украинский футуризм, эти и другие авторы находятся в довольно сложном положении, поскольку изначально должны рассматривать творчество и теоретическое наследие художников, которые четко атрибутировали себя как футуристы. Кроме того, им необходимо учитывать сложные разветвления внутри самого футуризма; и наконец, фиксировать ситуацию, когда художник, «путешествуя» по разным творческим направлениям, мог признавать себя и футуристом, и кубистом, и абстракционистом одновременно.

На наш взгляд, эту исследовательскую ситуацию наиболее последовательно представила Л. Левчук, в работах которой выявлена эстетическая художественная платформа украинских авангардистов в целом и футуристов в частности. Она предложила, во-первых, рассматривать украинский футуризм в контексте с итальянским и русским, активно используя потенциал сравнительного анализа, а во-вторых, последовательно «структурировать» украинскую модель футуризма. В частности, Л. Левчук отметила: «В период 10–20-х годов в культурном пространстве Украины сосуществуют футуризм, кубофутуризм, кверо-футуризм, футуризм динамический и кинетический, поэзоживопись, панфутуризм. Каждая из этих модификаций, собственно футуризма, подкреплена конкретными художественными произведениями и сосуществует в культурном пространстве Украины вместе с византизмом и кубизмом» [5, с. 8]. Она настаивает на необходимости «структурировать» не только направления авангардного искусства, но и сами направления, если они имеют разветвления как украинский футуризм.

Анализируя и оценивая столетнюю историю футуризма, Л. Левчук использует языковую структуру «славянская модель футуризма»; она считает, что «следует различать западноевропейское футуристическое движение, сердцевиной которого является итальянская традиция, и славянскую модель футуризма, которую представляют украинские и русские футуристы – А. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко, Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский, В. Хлебников, М. Ларионов, А. Экстер – при всей своей самобытности все же имели общие черты» [5, с. 4].

В перечне украинских футуристов Л. Левчук называет тех, кто стоял у истоков формирования в живописи и поэзии именно украинской модели футуризма, которая имела общие черты с русским и итальянским футуризмом. Эти черты определяют принадлежность любой модификации футуризма к авангардному движению. Подчеркнем, что в хронологическом аспекте украинская модель футуризма оказалась младшей; с одной стороны, имела возможность опираться на предыдущие, а с другой, создала собственное культурное пространство, не апробированное ни итальянцами, ни русскими. Фиксируя сегодня хронологию становления русского футуризма – 1909 год, как и год рождения итальянского футуризма, мы движемся по пути, который обозначил один из идеологов русского футуризма Василий Каменский (1884–1961) в автобиографической книге «Путь энтузиаста». Позиция В. Каменского (его точку зрения разделяли В. Маяковский и Д. Бурлюк) строилась на том, что первыми русскими футуристами были «Будетляне» – творческая группа во главе с В. Хлебниковым, сформировавшаяся в 1909 г. Комментируя это, Л. Левчук отметила: «Определенным подтверждением версии В. Каменского относительно 1909 года как года рождения русского футуризма является и тот факт, что Ф.-Т. Маринетти, посетив Россию в 1914 г., воспринимал «будетлян» как футуристов «не итальянской» модели» [5, с. 7].

Если относительно года возникновения русского футуризма до сих пор идут дискуссии, не все литературоведы отождествляют его с экспериментами «будетлян», то начало формирования украинской модели определяется четко – 1914 год, когда были обнародованы поэтические сборники основателя украинского футуризма Михайля Семенко (1892–1937) «Дерзанье» и «Кверо-футуризм». Раскрытие украинских инвариаций футуризма требует уточнения, почему итальянцы и русские обосновали футуризм (лат. *futurum* – будущее) как направление в авангардистском европейском искусстве, история которого начата с 1910-х годов.

Первый (франкоязычный) манифест футуристов был напечатан во французской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г. В течение этого года в журнале «Поэзия» появился его италияязычный текст. Автором манифеста футуристов был Маринетти, а состоял он из двух частей: вступления и теоретической программы из одиннадцати тезисов. Сжатая форма, содержание которой представляло собой пафосно декларативные заявления, не имела аналогов в истории искусства, сама по себе была своеобразным вызовом эстетико-искусствоведческим традициям прошлого. Подчеркнем, что до 1909 года Маринетти (юрист по образованию) уже издал два сборника стихотворений «Завоевание звезд» (1902) и «Разрушение» (1904). Они были одобрительно восприняты отдельными критиками и имели первые признаки экспериментов, которые позже сформируют специфический феномен «футуристическая поэзия».

Вспомним и то, что само понятие «футуризм» ввел в обиход еще в 1904 г. испанский писатель Габриель Аломар – автор статьи «Футуризм»; с ней были уже знакомы европейские читатели, когда вышел манифест художественного сообщества. Одновременно с манифестом Маринетти работал над романом «Футурист Мафарка», он был напечатан в том же 1909 г. Как и манифест футуристов, роман сначала опубликовали во Франции. Его издание в Италии повлекло скандал и судебный процесс с последующим запрещением распространения произведения как порнографического.

Именно роман «Футурист Мафарка» дает более четкое представление о футуристических взглядах Маринетти. Часть литературоведов называют его «африканским романом», поскольку его герой – Мафарка – бессмертный механический сверхчеловек – вождь африканского племени. Рождение его сына Газурмаха подается Маринетти как аллегория рождения футуризма. Тема сверхчеловека, последовательно проведенная идея воли, стимулирующая преодоление зависимости от природы и «материи», создают

для читателей шопергауэровско-ницшеанское теоретическое пространство, которое и в последующих творческих исканиях основателя футуризма присутствует достаточно выразительно.

Отметим, что ницшеанские мотивы свойственны украинской модели футуризма. Это логично, поскольку философия Ф. Ницше в начале прошлого века была популярной среди украинской интеллигенции, даже разделила ее на оппонентов (И. Франко, Л. Украинка) и сторонников (О. Кобылянская). Кроме идей Ф. Ницше основатели украинского футуризма увлекались психоанализом З. Фрейда, идеи которого в течение первых десятилетий XX в. распространялись среди деятелей науки Одессы, Львова, Харькова и Киева. Лично М. Семенко, основатель украинского футуризма, находился под воздействием интуитивистской эстетики А. Бергсона, неоднократно ссылаясь на феномен интуиции в качестве «рулевого» в поэтическом творчестве. Но если итальянские и украинские футуристы «подпитывались» прежде всего теоретическими исканиями европейской философии, то русским футуристам близки были идеи старославянской эстетики и дух «народной вольницы» Степана Разина. Подтверждение этого – воспоминания В. Каменского [6], которого В. Маяковский назвал «отцом русского футуризма».

Обнародовав в 1909 году одиннадцать тезисов манифеста, Маринетти уже имел определенные практические наработки, которые позволяли достаточно выразительно представить искусство будущего. Заметим, при попытках систематизировать эстетико-художественные факторы футуризма нужно учитывать, что футуризм – это сложный, динамичный феномен, который на протяжении своего развития приобретал новые черты и качество, расширяя и совершенствуя свою теоретическую платформу. Так заметно обогатилась футуристическая эстетика в программе «искусства будущего»; кроме поэзии, живописи и скульптуры отражаясь в таких видах искусства, как театр, кинематограф, архитектура.

Попытки Маринетти и его сторонников внедрить эстетико-художественные средства футуризма в разветвленную систему видов искусства заслуживают внимания, поскольку соответствующие теоретико-практические направления присутствуют во всех национальных футуристических моделях, в т.ч. и украинской. Итальянцы немало усилий потратили на создание теории футуристического театра, подоплекой которого стал «Манифест синтетического театра». Хотя самым главным принципом театрального представления и должна была выступать импровизация, футуристы все же писали так называемые «синтезы», которые помогали актерам. Сегодня театроведы имеют возможность проанализировать около восьми десятков «синтезов», созданных в течение 1915–1916 гг. Свой творческий опыт по футуристической театральной эстетике имели и русские художники. Для украинских футуристов сцена как пространство возможных художественных экспериментов оказалась менее интересной. Лесь Курбас (1887–1937) – выдающийся деятель украинского театра начала прошлого века – в молодые годы был близок к украинским футуристам, позже в театральной практике придерживался эстетики экспрессионизма.

Чрезвычайно ярко украинская модель футуризма воплощена в изобразительном искусстве, в частности, в экспериментальных полотнах выдающего живописца и теоретика искусства Александра Богомазова (1880–1930). В его работе «Живопись и элементы» [7], написанной в 1914 г., впервые представлены такие эстетико-художественные новации, как «ритм картинной плоскости», «динамизм цвета», «интервал», «наполненность формы», которые создают футуристическую живопись. Эксперименты с принципиальным «материальным обновлением», по выражению М. Семенко, привлекают внимание и фактически на сто лет опередили художественные открытия современного искусства.

Согласимся с мнением Л. Левчук, что среди существовавших разветвлений в украинском футуризме особо выделяется «кверо-футуризм» – *искусство поиска*. Вместе с «поэзоживописью», которая является спецификой украинской модели футуризма, они органически передают его эстетическую основу. Идеи «кверо-футуризма» и «поэзоживописи» объединяет творчески-поисковый характер эстетико-художественной позиции М. Семенко как идеолога и ярчайшего представителя «новой поэзии», или поэзии, по выражению Л. Левчук, которая должна прийти на смену традиционному «крестьянскому» украинскому искусству.

Особую роль «кверо-футуризма» подчеркивает и культуролог В. Тузов. Систематизируя современные подходы, он определил украинскую культуру рубежа XIX–XX вв. как «теоретическую инновацию», а «авангардистские поиски в литературе и искусстве» как специфическую черту украинской культуры указанного периода. Рассматривая М. Семенко как одну из самых ярких личностей украинского футуризма, В. Тузов акцентировал теоретическую значимость «кверо-футуризма», а именно: поисковость и экспериментальность. «Обосновывая концепцию кверо-футуризма, М. Семенко решительно отмежевывается от искусства прошлого и абсолютизирует процесс создания художественного произведения, а не само произведение. В контексте такого подхода особое значение приобретает идея «стремления», «поиска и переживания без осуществления» [8, с. 11].

Если принять данную точку зрения, то позиция сторонников «кверо-футуризма» принципиально отличается от традиционного подхода к смыслу творческой деятельности художника, который был именно в «осуществлении» замысла произведения. На «осуществление» поставленной цели, на «дости-

жение» результата творчества, как правило, направлялись профессиональные, психологические, морально-этические усилия представителей художественных профессий в различных видах искусства. «Кверо-футуристы» выдвинули идею «процесса ради процесса», «поиск ради поиска». В результате наследие «кверо-футуристов» может оцениваться сегодня именно как творческая лаборатория, определенная школа, овладевая азами которой молодые художники раскрывают для себя «секреты» творчества.

Оценивая идею «кверо-футуризма», Л. Левчук, и В. Тузов воспроизводят механизм, позволяющий рассматривать проблему трансформации художественного творчества как специфического процесса. Украинские футуристы, прежде всего М. Семенко и кубо-футурист А. Богомазов, не ограничивались общими лозунгами об экспериментаторстве или разрушении старого искусства, а выступали как художники-теоретики, пытающиеся обосновать теоретические основы принципиально новых явлений в искусстве, которые сами же и создавали. По определению Л. Левчук, «авторский» характер их теории и сегодня трудно систематизировать, однако не вызывает сомнений, что проблема художественного творчества присутствует или «просматривается» в разработках Богомазова, Семенко, Малевича. Последний, как известно, заложил основы кубизма, конструктивизма и супрематизма; он был идейным сторонником футуризма, прежде всего, за присущий этому направлению «динамизм».

Возвращаясь к анализу «кверо-футуризма», отметим, что М. Семенко больше интересовал процесс создания произведения, чем само произведение. В содержание этого тезиса «вписываются» понятия «стремление» и «поиск», сознательно акцентирован процессуальный характер творчества, а не его результат. Если М. Семенко занимается «художественным произведением», то Казимир Малевич (1878–1935) выделяет значимость художественного образа, полностью отрицая смысл этого структурного элемента художественного произведения в реалистическом искусстве. По мнению Л. Левчук, заинтересованность К. Малевича проблемой художественного образа обусловлена рядом причин, в частности, его негативным отношением к подражательному – мимезистичному – искусству. К. Малевич был убежден, что искусство не отражает окружающую действительность, а создает новую. Этот процесс «создания» происходит благодаря образу. Анализируя концепцию «нового искусства» К. Малевича, Л. Левчук подчеркивает значение его работы «Эстетика», на страницах которой художник провел сравнительный анализ принципов «построения» реалистического и нереалистического произведения живописи, показав в т.ч. и важность для художников нового поколения научиться «искать образ» [9, с. 182–185]. Данная работа ценна тем, что Малевич выступает в ней практиком, современником и непосредственным участником сложных художественных исканий начала XX в. Точку зрения Л. Левчук разделяет и украинский эстетик П. Храпко, подчеркивая, что К. Малевич поддерживал тех художников-экспериментаторов, для которых «построение образа», или точнее его «постоянный поиск», было «более ценностным» [10, с. 80–81].

Малевич стоял у истоков авангардного художественного объединения «УНОВИС» («Утвердители нового искусства»), основанного в г. Витебске, эмблемой которого стал знаменитый «Черный квадрат». В 1921 году в витебском журнале «Искусство» К. Малевич опубликовал Манифест УНОВИСа. Эта творческая организация вела активную деятельность. Ее представители устраивали художественные выставки и конференции, публиковали статьи, проводили митинги о новом искусстве, ставили митингоспектакли, к которым сами разрабатывали декорации. Постепенно открывались филиалы УНОВИСа в других городах России. Однако из-за резкого ухудшения условий работы, голода и болезней, художественная школа вынуждена была прекратить свое существование. Несмотря на трудности, деятельность единомышленников УНОВИСа стала важной вехой в истории мирового авангардного искусства, породив целый ряд радикальных преобразований художественного языка.

Особый интерес для нас представляют статьи К. Малевича в харьковском журнале украинских футуристов «Новая генерация», редактором которого был М. Семенко. В период с 1928 по 1930 гг. Малевич опубликовал 12 статей по проблемам архитектуры, новому изобразительному искусству, кубизму, конструктивизму, кубо-футуризму, динамическому и кинетическому футуризму, их эстетике и выявлению зависимости между цветом и формой в живописи.

Витебский художник еврейского происхождения Марк Шагал (1887–1985) был одним из самых известных представителей художественного авангарда XX в.; пожалуй, одним из немногих, проживших долгую творческую жизнь в искусстве. Многие исследователи характеризуют метод Шагала как индивидуально-новаторский, а метод Малевича – содержащий идею коллективного творчества. Коллективной идеей пронизана вся деятельность УНОВИСа. Несмотря на ряд творческих разногласий между выдающимися художниками, Шагал поддержал Малевича по организации УНОВИСа и способствовал изданию его книги «О новых системах в искусстве».

При реконструкции модели украинского футуризма образца 1909 г. мы учитываем определенную хаотичность и фрагментарность итальянского футуризма, присущие характеру его основателя Маринетти. Тридцатитрехлетнего «отца футуризма» описала известный российский искусствовед, автор ряда фундаментальных работ по истории футуризма Е. Бобринская: «Все, кто писал о вожде футуристов, не-

изменно подчеркивали парадоксальный сплав качеств его натуры : агрессивный и сентиментальный, тонкий дипломат и резкий воинственный агитатор, образцовый мужчина и страстный, непостоянный влюбленный; революционер и академик, националист и космополит, максималист и романтик, который начертил на своих флагах «пренебрежение к женщине» и «убьем лунный свет» [11, с. 6].

При всей сложности систематизации теоретических взглядов основателя футуризма Маринетти, выделяется его интерес к феноменам техники и урбанизации в органичной связи с проблемой традиций. Интерес к технике и техническому прогрессу Маринетти символизирует, с одной стороны, движение, скорость, ритм, силу; с другой – усовершенствование производства, позволяющее человеку наблюдать и воспринимать динамику как реальность. Практически все участники футуристического движения на всех этапах его становления и развития культивировали урбанизм, развивая новую эстетику – эстетику машинной индустрии и большого города. Комментируя этот аспект в программе итальянских футуристов, Л. Левчук отметила: «Преклоняясь перед уровнем технических достижений XX столетия, они в то же время пытались доказать, что технический прогресс влечет за собой духовное обнищание, что техника со временем уничтожит своего творца – человека. Стоит отметить, что футуристы, хотя, возможно, и на интуитивном эмоциональном уровне, все же ощутили противоречия между техническим прогрессом как процессом создания нового и его последствиями, которые могут иметь разрушительную силу для человека и человечества» [5, с. 4].

В процитированном фрагменте передано состояние внутренних «нестыковок» в позиции футуристов. Как можно воспевать технику, признавая ее драматическое влияние на судьбу человека?.. Если исчезает человек – творец и «потребитель» техники, то на чем и для кого «строится» футуристическое искусство?.. В данном контексте особый вес приобретает тезис футуристов «преодоления человека» и «смерти на обочине юности». Можно согласиться с Е. Бобринской, что «в динамике новой индустриальной и урбанистической реальности они видели скорее мифологизированный образ своей «религии жизни», в которой центральное место принадлежало «жажде абсолютной силы и бессмертия» [11, с. 22]. На наш взгляд, технизация или урбанизация итальянского футуризма – со всеми «за и против» – может сегодня восприниматься и оцениваться в «чистом» виде. Эти идеи целесообразно интерпретировать с учетом склонностей самого Маринетти как к процессу создания «новых мифов», так и к увлеченности мистикой и теософией: в ряду футуристических идей времени становления этого художественного направления реальность, мифология, игра, мистификация настолько переплетены, что кое-где не позволяют отделить зерна от плевел.

Технико-урбанистическими мотивами пропитана поэзия М. Семенко. Его увлечение техническим прогрессом, воспевание урбанизированной реальности не несут в себе ту жесткость и агрессивность, которая свойственна итальянскому футуризму. Семенко больше волнует своеобразный поэтический диалог «село – город», сравнительное использование технико-урбанистической тематики ради демонстрации исчерпанности «крестьянского» направления украинского искусства. В наследии поэта этот диалог совмещает технико-урбанистические настроения с проблемой традиций в искусстве, позволяет сохранить привкус лиризма и психологизма поэзии 1920-х годов. По нашему мнению, верный путь осмысления технико-урбанистических мотивов в творчестве Семенко и других представителей украинского футуризма предложен А. Белой. Литературовед сделала акцент на «истоках урбанистической лирики», которые следует искать «в период «стилевого» наслоения последней трети XIX в., в декадансе как заключительном аккорде философии европейской культурной исчерпанности» [4, с. 106]. Перспективным является предложение А. Белой сопоставить творческие позиции М. Семенко и И. Северянина относительно содержательной ориентации урбанистической поэзии [4, с. 108–110].

Что касается Маринетти, то параллельно с технико-урбанистической ориентации футуризма, он решительно отрицает традиции классического искусства и художественных школ. Поскольку одним из носителей традиций выступают музеи, итальянские футуристы провозгласили последовательную борьбу против этого общественного достояния. Позже достаточно откровенно Маринетти и его сторонники вообще стали отрицать моральные и художественные ценности культуры как таковой.

Проблематика традиций и отношения к искусству прошлого не только занимала важное место в теоретических программах, но и демонстрировала определенные расхождения между заявлениями и реальными поступками некоторых футуристов. Итальянцы отрицали сам феномен традиций и достояния классического искусства. Их абсолютно не устраивала логика развития: «традиция – преемственность – новаторство». Если проанализировать живописные полотна итальянских футуристов Дж. Балла «Уличный фонарь» (1910–1911), У. Боччони «Состояние души» (1911), Ф.-Т. Маринетти «Слова на свободе» (1912), Л. Руссола «Динамизм автомобиля» (1912), Дж. Северини «Санитарный поезд» (1915), то станет понятно, что практически все итальянские футуристы-живописцы признают феномен новаторства без каких-либо намеков на прошлое художественное достояние.

Близкое к итальянскому пренебрежению традициями демонстрировали и украинские футуристы. В 1914 г. в предисловии к «Дерзанию» – первому сборнику украинской футуристической поэзии – М. Семенко «сжигает» «Кобзарь» Шевченко, а позже – в 1924 и 1928 гг. – издает собственный «Кобзарь», а также «Малый Кобзарь и новые стихотворения». Все это делается вполне осознанно, т.к. является актом пренебрежения к классику украинской литературы, к той поэзии, которая, по мнению футуристов, исчерпала себя. М. Семенко предвзято относился к национальному фактору искусства, кое-где воспринимая национальное как провинциальное.

Позиция русских футуристов по отношению к традициям была противоречивой. Например, призывая уничтожать музеи и избавляться от классиков, В. Каменский работал над поэмой «Степан Разин»; считал, что именно этот народный герой близок футуристам. Само создание поэмы «Степан Разин» эмоционально и страстно поддерживал Д. Бурлюк, называя Каменского «Вася Разин» и призывая «работать Степана». В. Хлебников «благословил» Каменского, а М. Кульбин призвал его «писать кровью», ведь «смелость футуризма выше искусства. Мы перешли грани возможного – мы идем дальше» [6, с. 173–175].

Понятно, что не только символический образ Степана Разина стал свидетельством признания персоналий российской истории, но и возможность их включения в новый культурный контекст. Многие русские футуристы восхищались архаикой, фольклором, не отрицали эстетико-художественную оригинальность традиционного русского лубка. Этот аспект развития русской модели футуризма принципиально не совпадал с итальянской ориентацией, именно за увлечение примитивным искусством, архаикой и фольклором их критиковал Маринетти во время визита в Москву. Как отмечает Л. Левчук, по мнению Маринетти, «наиболее «итальянским» среди русских футуристов был В. Маяковский» [5, с. 7].

Возвращаясь к итальянской модели футуризма, отметим, что попытки уничтожить достояние прошлого, способствовать появлению «великой Италии» и направить художников на создание будущего таким, каким его видели итальянские футуристы – причины, которые привели Маринетти в ряды сторонников фашистской идеологии, к поискам и контактам единомышленников среди европейской художественной интеллигенции. В этом контексте показательной является встреча Маринетти в 1934 году с Готфридом Бенном (1886–1956) – известным немецким поэтом, который в 1930–40-х годах поддерживал фашизм. В это время уже не все футуристы разделяли взгляды Маринетти. Сегодня обнаружено немало документов, авторы которых свидетельствуют о внутренних политических разногласиях среди сторонников Маринетти. Разделяя его художественные искания, они отмежевывались от политических симпатий «отца футуризма». Политическая и идеологическая позиция – тот фактор, который оставляет русский и украинский футуризм на противоположном от итальянского берега. Русские и украинцы были страстными сторонниками левых идей и приветствовали 1917 – год октябрьских революционных событий.

Выводы. Подводя итог, отметим следующее: 1. Футуризм, сформировавшись в Италии, постепенно стал мощным явлением авангардного мирового искусства в целом. Современники его воспринимали как искусство будущего. Футуризм побуждал к серьезным экспериментам в разных видах искусства, наиболее выразительно продемонстрировал свои возможности в поэзии и живописи. 2. Заняв в первые десятилетия XX в. свое место в художественной жизни большинства европейских стран, футуризм сыграл важную роль в воплощении новаторских эстетико-художественных тенденций в русском и украинском искусстве этого периода. 3. Украинский футуризм сформировался как самобытное явление, прежде всего, в поэзии и живописи 1914–1937 гг.; сыграл заметную роль в обновлении украинской культуры: в переводе ее «с рельс крестьянских на рельсы большого города» за счет смелых экспериментов с художественным содержанием и формой. 4. Сравнительный анализ итальянской, русской и украинской футуристических моделей позволяет утверждать, что украинские футуристы значительное внимание уделяли теоретическому обоснованию принципов нового искусства, пытаясь включить его в общее социально-политическое и идеологическое движение страны. 5. Украинский футуризм не просто оказался звеном в европейском футуристическом движении, а заявил о себе как самоценном феномене, отстаивая по разным позициям собственные идеи и специфическую теоретическую концепцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крусанов, А. Русский авангард: 1907–1932 : исторический обзор : в 3 т. Т. 1 : Боевое десятилетие / А. Крусанов. – СПб. : Новое лит. обозрение, 1996. – 320 с.
2. Личковах, В.А. Від Фауста до Левертюна: вступ до некласичної естетики / В. А. Личковах. – Чернігів : Міжнар. фонд „Відродження”, 2002. – 181 с.
3. Склярєнко, Г. Проблеми дослідження української образотворчості XX століття в контексті історії мистецтва / Г. Склярєнко // Мистецькі обрії. – 2002. – Вип. 3. – С. 31–39.
4. Біла, А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.

5. Левчук, Л. Футуризм: історія, теорія, мистецька практика / Л. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах: зб. наук. пр. – Київ: КНЛУ, 2009. – Вип. 24. – С. 3–9.
6. Каменский, В. Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В. Каменский. – Пермь: Перм. книж. изд-во, 1968. – 240 с.
7. Богомазов, А. Живопись и элементы / А. Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти: зб. / упоряд. Д. Горбачов. – Київ: Тріумф, 2005. – С. 42–69.
8. Тузов, В. Культуротворчі процеси в Україні (кінець XIX – початок XX століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій: автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / В. Тузов. – Київ, 2011. – 20 с.
9. Левчук, Л.Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан / Л.Т. Левчук. – Київ: МАКЛАУТ, 2011. – 339 с.
10. Храпко, П.Ю. Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини XX ст.: структурно-семіотичний аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / П. Храпко. – Київ, 2014. – 20 с.
11. Бобринская, Е. Футуризм / Е. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.

Поступила 04.05.2017

UKRAINIAN FUTURISM WITHIN THE LOGICS OF AVANT-GARDE HISTORICAL DEVELOPMENT: PROBLEM DEFINITION

S. HOLODINSKAJA

The phenomenon of futurism as one of the most influential XX century's artistic movements in avant-garde is examined. The formation and the identity of Ukrainian futuristic model compared with both the Italian and Russian ones is revealed: Ukrainian futurists paid considerable attention to the theoretical grounds of new art principles and tried to employ socio political and ideological state's state into general one. The comparative analysis of the terms 'avant-garde' and 'division into periods' of avant-garde movement is done. It is noted that Ukrainian futuristic model was reflected in poetry and painting as well as in their synthesis – poetic art – in the absolutely vivid manner. Quero-futurism as the characteristic feature of Ukrainian futuristic model is drawn a special attention. It is emphasized that technological and urban motifs in the futurism-aimed artists' creative work, their shock value and neglecting of traditions and classical art pieces of work were of great importance.

Keywords: *avant-garde, avant-garde art, avant-garde movement, quero-futurism, futurism, Ukrainian futuristic model.*