

Чоп Тамара

## ДО ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ РИС НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ФУТУРИСТІВ

*У статті аналізується проблема визначення специфіки творчості українських футуристів, віднайдення особливості їх творчого доробку через призму національного стилю, полеміку щодо місця українського футуризму у власній культурній традиції.*

*The article is about the problem of some specific attributes of the Ukrainian futurists' art. The author researches their feature through the prism of national style. The article also emphasizes the importance of Ukrainian futurism in our own cultural tradition.*

**Актуальність теми** полягає у здійсненні науково обґрунтованого аналізу особливості певних стилістичних рис творчості представників українського футуризму: прояву власне національної специфіки українського примітиву, іконописних традицій, їх “виразній бароковості” (Д. Горбачов).

**Мета дослідження:** через окреслення суто національної специфіки, проаналізувати творчість українських футуристів, як якісного нового виміру європейського футуризму; підтвердити його естетичну цінність у межах світового авангардного мистецтва.

**Новизна** дослідження полягає у тому, що беручи до уваги теоретичні доробки вітчизняних митецьких досліджень, присвячених особливості стилю власне українських футуристів, та опираючись на метод естетичного синтезу (Т.Орлова), який звернений на всебічний роз-

гляд певного мистецького феномена через взаємодію національної та і світової культури, автор розкриває особливості національного, етнічного та естетичного в творчості українських футуристів.

**Ступінь розробки цієї проблеми** простежується в дослідженнях таких теоретиків мистецтва як Джон Боулт, Камілла Грей, Жан-Клод Маркаде, Дмитро Горбачов, Олександр Ільницький, Маркіян Прокопович та ін.

Футуризм є одним з представників авангардного руху, який в своїх маніфестах найбільш оптимістично прийняв і відкрито декларував революційний пафос технократичного суспільства, що встановлювалось на початку ХХ ст. Інтуїтивно відчуючи світоглядну перебудову свідомості сучасної людини, він намагався віднайти саме таку художню форму, яка б найбільш оптимально могла б виразити цю зміну. Образ машини, техніки, руху, швидкості, революційної деструкції, що розчищає місце для нового, чистого мистецтва – ось основні риси їх творчості.

Незважаючи на те, що теоретично футуризм виникає в Італії в 1909 – 1910 рр. (основоположником цього напрямку вважається Томазо Марінетті, представниками: У.Боччоні, Дж.Северіні, К.Карра, Л.Руссоло, Дж.Балла), особливого виміру він набув в Росії та на Україні. Представники українського та російського футуризму сприйняли основні мистецькі розробки свого європейського попередника, проте внесли при цьому у теоретичний та мистецький стиль особливі концептуальні риси, які дали можливість виокремлювати український та російський футуризм в окремий напрям. Так український футуризм проявився в двох видах: як живописний футуризм, або кубофутуризм (О.Богомазов, О.Екстер, Марія Синякова, О.Шевченко, В.Бурлюк), і як літературний футуризм, або панфутуризм (М.Семенко, Гео Шкурупій, Олекса Слісаренко, Юліян Шпол, Леонід Скрипник).

Звичайно, першим питанням, яке постає при розгляді теоретичного та художнього доробку українських чи російських футуристів, це питання можливості та доцільності виокремлення рис національного стилю в мистецтві,

особливо в такому його напрямі як авангардне? Адже справжнє мистецтво направлене на стирання кордонів, особливо коли ми говоримо про такий непересічний його вимір як авангард. А щодо футуризму, то космополітизм, урбаністичність, тотальне заперечення традиції, особливо її національного виміру, було основним наголосом в його концепції.

Мистецькі розвідки щодо російського футуризму постійно поповнюються новими дослідженнями, не дозволяючи широкому загалу забувати про вклад, який російський футуризм залишив після себе. Проте зовсім інша ситуація складається в межах української мистецтвознавчої думки. На власне український вимір футуристичних пошуків початку ХХ ст. почали звертати увагу лише наприкінці цього ж століття, стикаючись, проте, з низкою проблем щодо його висвітлення саме через призму належності до власної культури.

Однією з таких проблем є небезпека двох крайностей: з одного боку – в своєму наголосі на особливій, національній рисі напрямку, його відмінності від аналогічних в межах західної культури, автор ризикує бути звинуваченим в обмежено націоналістичному підході (особливо, коли ці відмінності стосуються різниці між російським та українським доробком). З іншого боку, розгляд певного напрямку, через призму його належності лише до європейського мистецтва, часто провокує закиди в шовінізмі вже щодо власної нації, недооцінки її вкладу в скарбницю світової культури.

Світові мистецькі студії, які зачіпали тематику українського авангардного мистецтва, відносили його до “всеросійського” (Дж.Болт, К.Грей), або розглядали тільки окремі постаті авангарду, відносячи риси “селянськості” в їх творчості до генетичних коренів, а направленість на подальший космополітизм та урбанізм, та прагнення вийти за межі національного – до західних впливів. Митців, які етнічно походили з українських земель, і толерантно відносились до мистецьких рухів без кордонів, або до так званого слов’янського осередку, як протилежного західному,

відносились мистецтвознавцями до російського мистецького осередку (Малевич, Бурлюк, Татлін, Екстер). У той самий час ті, хто повністю присвячував себе творчості на теренах України, тією ж критикою або обминались, або називались низькопробною калькою російських аналогів (М. Семенко, Гео Шкурупій, О. Богомазов, М. Синякова).

Наразі, яскравим прикладом типових звинувачень такого плану можна вважати полеміку, що розгорталась на сторінках Інтернет видання “ПРОЗА” (автор О.Ульянов). Так, зокрема, в статті “Націоналізм та авангард” автор пропонує читачеві ще раз задуматись чи потрібен націоналізм у мистецтві, особливо, наголошуючи на проблемності цієї тези в мистецьких колах сучасного культурного поля України, де “націоналістична маса є символом сучасної фригідності української культури” [7]. Наполягаючи на тому, що саме націоналізм придушив практично єдиний шанс футуризму в Україні вийти з “села на світову сцену”, на неорганічності цього напрямку, його відірваності від “примарного кореня”, на селянськості української культури, автор повторює, до речі, слова того ж Семенка, про периферійність української культури, з її вічною “вагітністю” культом Шевченка. Шкода, проте, що автор не зважає на те, що виступаючи проти традиції, і Семенко, і Екстер, О.Шевченко, М.Синякова, та інші українські футуристи, всі свої сили направляли на створення нової культури: через поняття “деструкції” до “конструкції” оновленого мистецтва, в оновленій культурі, слава якої виходила б за межі власних кордонів. І це мистецтво, коренями своїми свідомо визнавало ті ж селянські корені, проте в їх нерозбавленому вияві: через нефігуративність і прямоту ліній народного орнаменту, образність і схематичну символічність іконопису, через сприйняття живого кольору, його первинної чистоти, що виливалась з просторів українських земель.

Несприйняття українського футуризму критиками, широким загалом, не може пояснюватись тільки їх неготовністю, небажанням чи власною обмеженістю цього сприйняття. Наголос на селянськості української культури, її постійному пошуку традиції, коренів, що провоку-

ють обмеженість у сприйнятті справжнього авангардного мистецтва, – є лише частково виправданими. Закидаючи таке, автори часто забувають: як був сприйнятий футуризм на своїй власній батьківщині? Розвиваючись в межах західного мистецтва, маючи сучасників – першовідкривачів, об'єднаних під лозунгами сюрреалізму, дадаїзму, він мав хоча б більш-менш підготовану публіку. На Україні ж такими першовідкривачами авангардного, нетипового мистецтва були саме футуристи!

Саме вони в своїх програмних творах, теоретичних доробках, пропагували об'єднання усіх авангардних течій українського мистецтва, задля створення нового, направленого на майбутнє, футуристичного його варіанту. Це мистецтво, за їхнім задумом (зокрема ця концепція широко представлена маніфестами М.Семенка, журналом “Нова Генерація”) мало б якісно змінити погляд сучасників на процес творчості, його синтетичну роль, на створення нової форми, яка здатна достойно відтворити свою футуристичну направленість.

Заперечення ж культурної незалежності українського футуризму, про яке йому постійно нагадували не тільки представники російського футуризму, але і власне український мистецький осередок, практично звузило критерій “українське” до вище означеної “селянськості”, його приналежності до власної культури тільки за означенням присутності чи відсутності в ньому фольклорних джерел. Власне, цей погляд і дотепер присутній в методологічних дослідженнях вітчизняних науковців, коли справа доходить до пояснення “космополітичних” та “урбаністичних” рис українського футуризму.

Дещо іншою методикою, що застосовується до аналізу українського авангарду, є виокремлення певних формальних особливостей: “спільних формальних якостей, виразно українських якостей кольору та простору” (психоаналітичний підхід Ж.К. Маркаде, який аналізує вплив українського степу, кольорової і формальної різноманітності українського фольклорного мистецтва на творчість Архипенка, Бурлюків, Соні Делоне) [5; 95].

Заслуговує на увагу концепція Д.Горбачова, в якій підкреслюється, що виразно українським авангардне мистецтво робить яскрава бароковість та відчутний вплив слов'янської ікони на творчість авангардистів та футуристів. Слід згадати, що і самі футуристи (Бурлюк, Малевич) вказували на відмінності українських та російських художників від французької школи. Основними ознаками, які відрізняли футуризм українського виміру є “архаїзм” і “синтез”, які ідуть від давньоруських ікон [6; 93]. У формально-стилістичних мотивах іконопису авангард приваблювала умовність зображуваного і пов'язувані з цим деформації, динаміка і ритміка рухів, зворотня перспектива, синтез образотворчого та словесного ряду. Іконописні традиції використовують футуристи в оформленні своїх збірників. Іконопис безпосередньо вплинув на творчість О.Богомазова, О. Шевченка, К. Малевича.

В означеному проблемному колі, з погляду дослідження національного в стилістиці певного напрямку, цікавим є підхід українського естетика Т.Орлової, зокрема досліджувана нею естетика синтезу, яка є специфічним підходом до розвідок художньої діяльності. “Синтезуюче дослідження, згідно цієї концепції, дозволяє прослідкувати інтегративні кореляції між базовими феноменами художньої культури: мистецькими мовами та художнім мисленням, свідомістю та неусвідомленим у творчому процесі, зв'язати підсвідоме та трансцендентне, виявити співвідношення етноархетипів та національних універсалій в історичній змінності мистецтв, взаємодію національних факторів із контекстом світової культури” [4; 7].

Визначення національного стилю в межах певного мистецького напрямку є важливим, оскільки саме поняття національного стилю передбачає відображення цілого світу ціннісних смислів, в якому розгортається процес сприйняття митцем символічно вираженого потоку певних смислових співвідношень, закодованих у культурі праминулого. Через сприйняття цих смислів, формується світовідношення митця, його потенція до самовизначення та самореалізації.

Що ж саме в мистецькій програмі футуристів можна віднести до фольклорного, національного, притаманного суто українському футуризмові?

Однією з яскравих рис, які складають загальну концептуальну базу як літературного, так і живописного українського футуризму є заклик до повернення у витoki власної пракультури, до техніки примітивізму – як особливої форми, що є джерелом абстрактного мистецтва. Примітивізм, знакова творчість прабатьків, широко використовувалась футуристами не тільки України, на ній наголошували російські, польські футуристи. Крім того, цей напрямок загалом є одним з джерел натхнення світового авангарду: Марінетті пов'язував власну творчість з культурами доколумбової Америки, Африки, цими ж культурами цікавився Пікассо, Далі, Трістан Тцара. Саме через первісні кульги, їх зв'язок з природою, неопосередкований суб'єктивним, проривається, згідно з теорією футуризму, інтуїтивний вимір творчості, яка через це поняття інтуїції сама обирає форму, що найбільш адекватно відповідає існуючому змісту. Втілення цього методу в першу чергу простежується у творчості групи "Гілея", створення якої братами Бурлюками, практично, є точкою відліку в зародженні футуризму не тільки на Україні, але і Росії. Свій футуристичний стиль Давид Бурлюк напряму пов'язував із скіфською та трипільською символікою, саме товариство орієнтувалось на архаїчне мистецтво України [1; 78].

Поряд із зверненням до мистецтва пракультур, європейські футуристи активно наголошують на формальному відтворенні у живописі та літературі принципів активного руху, напруги, створення динамічних кольорових форм, напіваабстрактно з'єднаних з графікою, пластикою, колажем. Український футуризм, переосмислюючи ці риси, відтворює нове сприйняття футуристичної реальності. Ця реальність, проходячи через етапи тотальної деструкції приходить до оновленої форми існування мистецтва, яке наповнене синтезом змістового, матеріального та вічної потенції до створення нового. Тобто, саме понят-

тя деструкції, яке є основним у теорії футуризму, набуває особливого слов'янського виміру: через стирання меж, редуції до основних елементів, має народитись нове мистецтво, яке український панфутуризм називає “штука” [3; 242]. Така назва апелює до власне народного мистецтва, яке завжди зорієнтоване на практичний вимір, розмиття межі між буттям та власне мистецтвом.

Проблема методологічного тлумачення творчого доробку українського авангарду поч. XX ст. та футуризму, зокрема, полягає в тому, що сама ця творчість існує у двох вимірах: з одного боку, звертається до свого праминулого, хтонічних коренів, абстрактної точки відліку, з іншого – обов'язкова направленість у майбутнє, створення нового футуристичного суспільства, без обмеження традицією окремих епох, напрямів, стилів, змісту. Цей безпрецедентний синтез минулого та майбутнього, вимагає синтезу методологічних концепцій, які поєднували б в собі етнічно-фольклорне трактування, з постмодерним виміром, в якому футуристичні сентенції знайшли б своє якнайширше втілення.

Саме через постмодерну інтерпретацію потрібно визначати основні естетичні категорії, які визначаються українським футуризмом. Зокрема до таких можна віднести категорію “карнавальної урбаністичності”, яка в українському футуризмі виконує зовсім інше призначення, ніж те, що лежить в основі утопічного суспільства італійського футуризму, технократичного за своєю суттю. Урбанізм вітчизняного футуризму довершує, добудовує нескінченність природнього. Місто в образах Богомазова, Семенка просякнуте інтуїтивізмом, романтизмом, грою, яка переростає в безкінечний експеримент. Крім урбаністичності, постмодерної інтерпретації вимагають такі риси як: дух алюзійності, ремінісцентність, інтертекстуальність, підкреслена наукоподібність, риси есхатологічності, космологізму.

Підсумовуючи, можна додати, що кожна спроба опису культурно-мистецької історії в державі, яка намагається відбудувати свою суспільно-культурну ідентичність, без-



умовно має передбачати певний національний контекст. Хоча саме визначення його є дуже непевним, оскільки не існує чітких дефініцій щодо їх меж чи структури. “Чи можна вважати Соню Делоне чи Казимира Малевича українцями через те, що вони народились в Україні. Чи українське мистецтво визначається місцем їхнього перебування, чи джерелом їхнього натхнення?” [2; 299]. Але ж мистецтво не виникає у культурно порожньому просторі, світогляд, виховання, традиції, які безперечно впливають на митців, мають знаходити своє вираження в їх творах.

Таким чином, направленість теоретичних студій на виокремлення та дослідження певних рис саме національного стилю певного напрямку – є явищем абсолютно свідомим, оскільки через тотальну втрату національної самоідентифікації в період історичної неналежності України самій собі, переосмислення її культурного надбання минулих століть, та їх аналізу вимагає саме такого потрактування. Крім того, яскраве вимальовування певних елементів творчості українських футуристів в межах національної специфіки: риси українського примітиву, використання символіки українського народного мистецтва, вишивки, орнаментики, слов'янського іконопису, специфічний інтуїтивізм у сприйнятті сучасної реальності, – дозволяють віднести український футуризм до особливого напрямку в межах європейського футуризму. Проте, звертаючись та використовуючи у своїй творчості символічну форму давньоукраїнського мистецтва, українські футуристи надавали їй іншого, футуристичного змісту. Граючись архаїчними формами, вони створювали сучасні інсталяції, наповнені бурхливою енергією, деструктивним прагненням до оновлення, виходу за межі канонізованої традиції, тобто використовуючи глибоко індивідуальне, створювали загальне, синтетичне, протоформу, що об'єднала б і мистецтво і життя. Саме тому, аналіз футуристичної творчості через призму національного, етнічного є безперечно, важливим, проте це є лише одним з аспектів його багатогранного аналізу. Досліджуючи специфіку українського футуризму, потрібно опиратися на

синтез національного і загальнолюдського, архаїчного і сучасного, етнічного та естетичного тощо. Таким чином, застосування синтетичних методів дослідження футуризму, як і будь-якого іншого авангардного напрямку, відкриває нові горизонти для його подальшого дослідження.

### Література

1. Бандрівський М. Трипільські мотиви в часі становлення українського авангарду/ Український авангард. – Львів, 1994. – С. 76-89.
2. Горбачов Д. "Він та я були українці" Малевич та Україна. – К., 2006.
3. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930). – Львів, 2003. – С. 242.
4. Орлова Т. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми (в контексті художньої творчості). – К., 2002. – С. 7.
5. Прокопович М. Питання належності українського авангардного мистецтва національній культурній спадщині в минулих і сучасних мистецтвознавчих студіях / Тезиси міжнародної конференції по авангарду. – Херсон, 1995. – С. 90-98.
6. Теплий І. Українські іконописні традиції в системі авангарду України/ Український авангард. – Львів, 1994. – С. 91-102.
7. Национализм и авангард / [www.proza.com.ua](http://www.proza.com.ua)