

УДК 852.:17.022.1

Чоп Т.О.

**КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У ДИСКУРСІ
ФУТУРИЗМУ**

Тернопільський Національний університет ім. І. Пулюя,

м. Тернопіль, вул. Руська, 56, 46001

UDC 852.:17.022.1

Chop T.O.

**CONCEPTUALIZATION OF TRADITION AND INNOVATION IN THE
DISCOURSE OF FUTURISM**

Ternopil Ivan Puluji National Technical University, Ternopil, Ruska str.,56, 46001

Анотація. В статті розглядається співвідношення традиції та новації в теоретичних та практичних розробках українського та італійського футуризму. З'ясовується місце «архаїзму», «віталізму», «оригінальності», «експерименту» в онтологічному та естетичному вимірах футуристичного дискурсу.

Ключові слова. Футуризм, традиція, новація, архаїзм, віталізм, оригінальність.

Abstract. The article discusses the ratio between traditions and innovations in theoretical and practical works of Ukrainian and Italian futurism. Its author tries to establish the place of such terms as "archaism", "vitalism", "originality", and "experiment" in ontological and asthetical dimensions of futuristic discourse.

Key words: Futurism, tradition, innovation, archaic, vitalism, originality

Категорії традиції та новації є одними з найважливіших понять футуристичної естетики. Негативне сприйняття традиції авангардом виходить з позиції її тлумачення як універсальної форми фіксації та передачі соціокультурного досвіду через використання усталених в минулому художньо-

естетичних принципів відтворення дійсності посередництвом загальноновизнаних формально-змістових структур, канонічних засобів вираження [1]. З точки зору такого визначення, слідування традиції породжує формально виконаний твір, позбавлений будь-якого творчого потенціалу, проти чого, власне, і протестували авангардисти. Натомість «нове» було включене в концептуальний простір футуристичної моделі мистецтва в якості символічної крапки відліку революційної доби, на яку рівнялось усе, що пропонували учасники руху. Власне це «нове» в теоретичній розробці футуризму стає основою подальшого дискурсу постмодерної естетики, яка реконструює та по-своєму використовує неklasичну спадщину цього авангардного напрямку.

Дискусія щодо тотальності чи відносності новизни у творчості авангарду початку ХХ століття є поширеною темою для багатьох критиків та теоретиків. Більшість з них відкрито заперечують абсолютну відмінність їх мистецького доробку від досвіду попередніх епох, відшукуючи сліди канонічного в видозмінених формах заявленої концепції; інші аналізують творчий експеримент напрямків як невдалий, в силу неспроможності авангарду включити пропоновані інноваційні елементи в естетичний вимір мистецтва. Про те, що футуризм є лише симптомом кризи мистецтва і, загалом, життя, говорив М. Бердяєв. Відмовляючись визнавати його зародком нового, він вважав напрямок лише процесом розпаду старого [4]. З критикою революційності авангардного мистецтва виступав відомий мистецтвознавець К. Грінберг. Він обґрунтовував тезу про зв'язок новоявлених мистецьких напрямків з традицією Старих Майстрів. Для Модернізму, в контексті якого, з його точки зору, розвивався авангард, естетичні стандарти якості класичного мистецтва все ще залишались актуальними. І для того, щоб включити їх у поняття, які б відповідали сучасності, авангард займався їх оновленням, проте з позиції найбільш критичної та радикальної, зважаючи на кризу художніх стандартів новизни [14]

Заперечував абсолютизацію «нового» в авангарді відомий культуролог Х. Блум. В своїй характеристиці «періоду на зламі століть» він визначає

домінуюче почуття «страху впливу», що переживається будь-якою зрілою добою, наповненою епохальними творами класиків, паралізуючими творчі сили нового покоління. Подібний емоційний стан, вважає Блум, є особливо гострим для минулого століття, але саме він спричиняє формування рушійних сил творчого розвитку. Згідно з теорією Блума, страх вторинності, який відчувають молоді сили нового століття, має позитивне значення, оскільки породжені ним емоції, як закон біологічної еволюції, спонукають виживати найсильніших – тих, хто зміг позбутись пієтету перед класичними догмами [8, с. 37].

Звичайно, висновки відомих мистецтвознавців щодо неповноцінності категорії «нового» в футуристичному дискурсі мають під собою неабияке підґрунтя. Проте, аналізуючи теоретичну концепцію футуристів, повністю відкинути значення навіть частково розробленого поняття «некласичного» не можливо. Цілком зрозуміло, що традиція, в чому збігається думка більшості дослідників, залишається невід'ємною частиною футуристичної парадигми, але, на відміну від позиції паралельних об'єднань, вона набуває в їх теорії більш якісного та широкого значення. Відбувається переоформлення закостенілого відношення до цього поняття як до суми зразків та лекал, натомість виділяються грані традиційного як сфери глибокого, насиченого нестримною варіативністю форм та значень джерела первісного натхнення.

Загалом, шлях українського футуризму до оновленого естетичного простору через подолання ритуалізованої традиційності був особливо нелегким. Цитуючи літературного критика Б. Якубського: «рідко в якій іншій літературі традиція грала таку велику роль, як в українській <...> Література наша, особливо поезія, була обплутана сіткою допотопних забобонів та упереджень, вона безпорадно топталася на місці» [13, с. 494]. Незважаючи на це, український кубо- та панфутуризм зміг побудувати власне, відмінне від італійського і російського тлумачення «нового». Так, кубофутуристи описували появу нового в історії людства по принципу *Perpetuume mobile* (Д. Бурлюк), оскільки саме вічний рух є основою та оновленням життя. Вони також заперечували марксистську теорію прогресу в мистецтві. Зважаючи на свою

релятивістську світоглядну позицію футуристи розводили поняття новизни та прогресу, оскільки останнє вимагало наявності певного критерію якості, який діячі майбутнього свідомо виключали з своєї концепції. «Історія мистецтв – не послідовно розгорнута стрічка, а багатогранна призма, яка крутиться навколо своєї осі, повертається до людини то однією, то іншою своєю стороною. Ніякого прогресу в мистецтві не було, нема і не буде! Етруські істукани ні в чому не поступаються Фідію. Кожна епоха має право визнавати себе Відродженням!» - заявляв Д. Бурлюк [10]. Замість прогресу мистецтва вони прагнули провести радикальне його очищення від статичності загальноновизнаних зразків класики. Оновлення, яким займались митці, апріорі мало носити постійний характер: «Футуризм – це апологія перманентного, вічно повторюючогося акту творіння. В кожну хвилину все починається з нуля: мова, мистецтво, історія» [8, с. 148]. Відштовхуючи від цієї думки, футуристи не визнавали авторитетів та факту наслідування, натомість звеличували навіть найпримітивніші форми творчості.

Невпинний пошук та оновлення в футуристичній концепції прекрасно демонструється діяльністю кверо- (сама назва перекладається як «пошук») футуризму М. Семенка. Усвідомлюючи безпрецедентну швидкоплинність ідеологічних та соціокультурних змін простору, в якому зростав його футуристичний проект, Семенко тлумачить своє «мистецтво переходової доби» як полістилістичне утворення, здатне абсорбувати найбільш революційні мистецькі форми задля реалізації свого утопічного проекту.

Відкидаючи поняття «норми», «еталону», «традиції», футуристична концепція виокремлює категорію «оригінальності». Для футуристів «оригінальність» – це справжність в безпосередньому її вияві, це не просто заперечення минулого, чи острах бути на нього схожим, це початок з нуля. Символічним в цьому плані є випадок, описаний Марінетті як народження футуризму, коли він впав з машини в наповнену водою канаву і піднявся з неї, неначе з навколоплідних вод, народжуючись заново і стаючи (без жодної сторонньої допомоги попередників) – футуристом. Як зазначає Р. Краусс, ця

притча про створення самого себе є «моделлю оригінальності як її розумів авангард початку ХХ століття, оскільки оригінальність стає органістичною метафорою, яка описує не стільки формальну новизну, скільки витoki життя, «Я» художника - як виток, не заплямований традицією, бо йому притаманна певна початкова наївність» [9, с. 159] Тракткування «я» митця як витoku дає можливість дослідниці визначати таку його характеристику як здатність до постійної регенерації, безперервного самонародження. Суть поняття авангард Р. Краусс виводить з дискурсу достовірності, зазначаючи при цьому, що реальна практика авангардного мистецтва, зорієнтована на вираження цієї «справжності», все ж таки базувалась на опозиційних відносинах повторення та повернення.

Концепція «нового», «оригінального» в футуристичному трактуванні включала в себе популярний на той час науковий дискурс. Нове мистецтво, з точки зору adeptів майбутнього, немислиме без рівноправного зв'язку з наукою. Творча енергія та інтуїтивне формулювання нових форм дійсності мистецтва мало підтверджуватись та реалізовуватись силою наукового прагматизму. Нове мистецтво повинно було використовувати елементи наукового методу. Саме поняття «мистецький експеримент», перманентно присутнє у маніфестах та зверненнях футуристів, є підтвердженням підтримки даного союзу. Про мистецтво як «науку експериментальну» говорив М. Семенко. Він закликав вивчати витoki всесвітнього процесу творчої деструкції науковими методами задля подальшого входження мистецтва в конструктивну фазу розвитку [13, 273]. Крім того, поняття «модерністський мистецький експеримент», як зазначає дослідниця цього явища Л. Бенюк, власне і є засобом творення нового [3]. Апогеєм наукового дискурсу в футуристичному доробку стає Техніка. Як опосередковуючий принцип між людиною і природою, техніка інтерпретується в якості найбільш глобального чинника нового століття, який повністю змінив ритм та сенс людського життя. Практично саме техніка, її потужний розвиток на межі століть, сформувала світогляд, який надалі породив футуризм.

Синтетичне поєднання технічного, наукового, природного та творчого є частиною світоглядної концепції саме українського футуризму. Ідеалізм українського футуризму, його експерименти, нігілістичні лозунги та відкидання класичних цінностей та норм – зрештою, був спробою зняти породжене минулими епохами штучне протиріччя між духом та матерією, суб'єктом та об'єктом. Єдиним простором, де подібні суперечки ще не мали місця, з точки зору кубофутуристів, було наше архаїчне минуле, доісторичні часи. Саме тому спрямованість кубофутуристів у майбутнє через організацію утопічного середовища була направлена не на холодне технізоване суспільство італійських футуристів, а на праминуле, в часи, коли людина ще не була відчужена від Буття. «Механічна» людина італійських футуристів не знаходить підтримки у гілейців та панфутуристів. Важливість поняття початку для футуристичної концепції обґрунтовується ними через єдину можливість побудови нового: «повернена до своїх витоків, історія твориться наново», - так передає це Б. Лівшиць [10]. Це повернення, яке має на меті зняття розірваності між бажанням втілення нових елементів творчості, видозміненої технізацією та усвідомленням хаосу, деструкції, редукції, що породило безпосереднє входження цих явищ в життєвий світ людини, Сараб'янов влучно називає «інтуїтивним традиціоналізмом» [12]

Особливу роль архаїчного образу в авангарді, який дозволяє мистецькій позиції розширювати межі власного смислового поля та створювати власний специфічний комунікативний простір, розглядає, продовжуючи позицію Б. Успенського, О. Баженова. Вона виділяє поняття символічного «тайноводства», пов'язаного з іконописним образом. Як протилежне логічному, раціональному, воно продукує народження твору, що не відкривається глядачеві повністю, але залишається ««енігмою-загадкою» - відсилаючи до невідтворюваного світу, ніби зберігає вічне запитання» [2, с. 28] Як суть архаїчного образу енігматичний стан зближує архаїчне та авангардне. Дослідниця аналізує архаїчний примітив з позиції певної тотальної монументальності, відтворюваної в сумі символів та знаків. Саме вони провокують не стільки

насолоду твором, скільки відтворення його внутрішнього тексту [2, с. 30]. В футуризмі таке формування живописного чи поетичного твору за допомогою утаємниченості архаїчних елементів дозволяє створити текст, насичений смислами та різними елементами його індивідуальної інтерпретації, що знову ж таки працює на включення реципієнта в процес його естетичного сприйняття, до якого перманентно апелювали учасники напрямку.

Український футуризм переобирає ще одну яскраву архаїчну рису - віталізм. Глибокий зв'язок з природою, чиста емоційність живого організму, тілесність, еротизм – все це імponує творчим експериментам українського варіанту руху. Близькість до органічних витоків, закладена ще в язичництві, доцивілізаційному періоді існування людства, береться футуристами як джерело відкритого творчого процесу. Аналізуючи безпосередність та силу первісного мистецтва, український кубофутурист Богомазов писав про «несвідомо-творче» начало, притаманне таким творам [5, с. 23]. Особливо яскраво демонстрував взаємозв'язок з природнім світом Д. Бурлюк. Він сам являв собою зразок повнокровного сина степів та лісів своєї країни. «Великий, бурний Бурлюк», як описував його О. Кручених, був футуристичним символом всеохоплюючого віталізму і сам неодноразово наголошував на тому, що мистецтво є органічним процесом. Микола Бурлюк в своєму творі «Поетичні начала», з позиції міфологічного віталізму оцінює «оживлення» літер, слів та тексту загалом. Наголошуючи на важливості написаних від руки графічних знаків, їх зв'язку з візуальним образом, він називає слово «живим організмом», яке від природи є чуттєвим, але втрачає цю рису в конвеєрному механістичному відтворенні. Повернути тексту його творчу складову може лише архаїчне: «Часто тільки варварство може врятувати мистецтво» [7]. В той самий час, його брат, Давид Бурлюк, у поясненнях до власних картин часто звертається до поняття «вільний малюнок»: «Рисунок, який тримається на передачі характеру, поза межами академічних понять пропорцій та понять про симетрію. На цьому каноні вільного рисунку побудовано все архаїчне мистецтво, ікони, лубок, усвідомлена чуттєвість стилю і різноманіття

доступних зображенню творчого пензлика форм (як сукупність загальних понять)» [11]. Віталізм Д. Бурлюка надалі постає у розроблену ним концепцію ентелехізму, про яку він пише вже в зрілі роки своєї творчості. Його ентелехізм, з точки зору поетичної творчості, – це оформлення буття в поетичному творі, трактування мистецтва не як копії природи, але як виду «естетичного рефлексу», реакції на оточуючі митця моменти життя, які він повинен відтворювати за допомогою першоелементів мови [6].

Таким чином, концепція «нового» в українському футуризмі – це специфічна позиція, яка передбачає розробку оригінальних, максимально суб'єктивних експериментальних форм мистецтва, пов'язаних з науковим дискурсом початку століття та ідеалізацією амбівалентного співвідношення явищ «технічного» та «природнього», які футуризм включає у сферу естетичного. «Нове» у футуризмі не є абсолютною категорією та передбачає зв'язок з «традицією», посередництвом такого поняття як «архаїчне», з його рисами віталізму, символічної схематичності, закритості та наївності. Слідуючи за теорією Б. Гройса, в певній мірі, футуризм – це «ресайклінг» архаїки, давнього мистецтва нашого минулого, яке в період Просвітництва було витіснене як примітивне.

Таким чином, в рамках естетичного футуризму формує власне неklasичне відношення до традиції з позиції реконструкції базових рівнів її ціннісних категорій, стверджуючи про перманентну циклічність, а тому рівність різних періодів її формування, чим значно розширює саму суть даного визначення, наближаючись до його постмодерного тлумачення. В межах естетичної парадигми футуризму, категорії «традиції» та «новації» доцільно розглядати як базові концепти, на основі яких розробляються подальші елементи руху: поняття «архаїчного», «віталізму», «примітиву», «техніки», «динаміки», «урбанізму», «утопії». Основною метою цього зв'язку було створення однорідного життєвого середовища, в якому б гармонійно поєднувалась штучність механістичного прагматизму та чуттєвість, пристрасність природного світу. Звичайно, повноцінно ця утопічна спроба не здійснилась,

проте вона породила специфічний дискурс, який в майбутньому підхопить і в свою чергу реконструює епоха постмодерну.

Література:

1. Абушенко В. Л. Традиция. - Новейший философский словарь [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки.- Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/813.php.
2. Баженова О. Белорусская икона и авангард// Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда: материалы Международной научной конференции, 17-19 мая 2007 г./ под. общ. Ред. И.Н.Духана.- Минск: ГИУСТ БГУ, 2007. – с.26-32.
3. Бенюк О. Б. Поняття експеримент в логіці мистецьких подій кінця ХІХ - першої третини ХХ століття: дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. - К., 2004, - 13 с.
4. Бердяев Н.А. Кризис искусства (репринтное издание) [Электронный ресурс]//Библиотека Якова Кротова. – М.: Сп Интерпринт, 1990.- Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1918_14.html (07.06.2013).
5. Богомазов О./ А. Bogomazov. Живопис та Елементи / The Art and the Elements/ Упор., пер. укр. Т. Попова. — К., 1996.— 152 с.
6. Бурлюк Д. Д. Энтелехизм : Теория. Критика. Стихи. Картины. (1907 — 1930) [Электронный ресурс] // Электронная библиотека ГПИБ. - New York: Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1930. - Режим доступа: <http://shpl.dlibrary.org/ru/nodes/3470-burlyuk-d-d-entelehizm-teoriya-kritika-stihi-kartiny-1907-1930-new-york-izd-marii-nikiforovny-burlyuk-1930>.
7. Бурлюк Н. Поэтические начала [Электронне видання]// Либрусек.- Футуристы. Первый журнал русских футуристов. № 1-2, 1914. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/342153/read>
8. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. д-ра филол. Наук 10.01.01/ И.Ю. Иванюшина; Саратовский гос.ун-т им. Н.Г. Чернышевского., Саратов, 2003, - 449с.

9. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [Электронный ресурс] // Философский портал.- М.: Художественный журнал, 2003. 318 с. – Режим доступа: http://philosophy.ru/library/aesthetics/krauss_avangard_modern.pdf.
10. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец [Электронный ресурс] // Библиотека поэзии.- Режим доступа: <http://livshic.ouc.ru/polytoraglazii-strelec.html>
11. Пояснения к картинам Давида Бурлюка, находящимся на выставке [Электронный ресурс] // Bibliophika. Электронная библиотека ГПИБ России. – Москва — Уфа: Печатня т-го дома Н.К.Блохин и Ко, 1916. — 9 с.– Режим доступа: <http://www.bibliophika.ru/book.php?book=3504>.
12. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.independentacademy.net/science/library/sarabjanov/4_3.html
13. Семенко М. Вибрані твори/ упоряд. А.Біла. – К.:Смолоскип, 2010. – 688 с.
14. Фархатдинов Н. Роберт Уиткин. «Разжевывая» Клементя Гринберга: абстракция и два лика модернизма [Электронный ресурс] // журнал «Социологическое обозрение». - Режим доступа: http://sociologica.hse.ru/data/2011/03/06/1211607684/9_2_07.pdf.

Дата відправлення: 08.12.2013р.

© Чоп Т.О.