

Kulturologiya». – Chelyabinsk: Izd-vo Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2012. – Vyp.28. – №35 (289). – S.35–39.

6. Toffler E. *Metamorfozi vlasti: Znanie, bogatstvo i sila na poroge XXI veka* [Tekst] / E. Toffler. – M.: AST, 2002. – 670 s.

7. Spirkin A. G. *Filosofiya* [Tekst] / A. G. Spirkin. – M.: Gardariki, 2004. – 736 s.

8. Sartr Zh.–P. *Ekzistentsializm–eto gumanizm* [Tekst] / Zh.–P. Sartr // Sumerki bogov. – M.: Politizdat, 1990. – S.319–344.

9. Parsons T. *O ponyatii «politicheskaya vlast»* [Tekst] / T. Parsons // Politologiya: hrestomatiya. – M.: Gardariki, 2000. – 843 s.

**Belozyorova R. O.**, graduate student, National Pedagogical Drahomanov University (Ukraine, Kyiv), [renabel@mail.ru](mailto:renabel@mail.ru)

#### The phenomenon of the will in the context of socio-philosophical problems of power

*The article investigates the phenomenon the will in the context of socio-philosophical problems of power. The problems problem of the relations between the power and the will. Conducts social-philosophical analysis of the interaction of the phenomenon of power with the concept of the will in different forms of society, the features of some aspects of a strong-willed organization of power in society, is attempted to explain the nature of power relations through the understanding of the will, as one of the major phenomena of social reality, considered the problem of the objectives of social aspirations of the people.*

**Keywords:** power, will, society, power relations.

\* \* \*

УДК 111.852:167.23.000.7.01

**Бенюк О. Б.**, кандидат філософських наук, викладач кафедри філософії, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна, Київ), [obeniuk@gmail.com](mailto:obeniuk@gmail.com)

#### ЕКСПЕРИМЕНТ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ФУТУРИЗМІ

*Статтю присвячено впровадженню поняття «мистецького експерименту» в сучасний естетико-художній дискурс. До уваги представлено трактування у теоретичному доробку та впровадження у мистецьку практику модерністського мистецького експерименту футуристами. Мистецький експеримент в епоху модернізму мав на меті усіма можливими шляхами творити нове. До експериментувань задля новаторства футуристи долучалися дуже жваво, оскільки не лише декларували, але й на практиці втілювали експериментування з формою, динамікою (як складовими художнього образу), із засобами творення (долучаючи до класичних несподівані новаторські, а часом й інноваційні). Можна навіть сказати, що футуристи були першими, хто в художньому процесі намагалися поєднати, здавалося б досі несподівані види мистецтва. Така розмаїта творча практика теоретично обґрунтована у європейських та українських футуристичних маніфестах і статтях. Проблеми експерименту, новаторства, винахідництва, революційного застосування звичних засобів творення та долучення новітніх технічних засобів неодноразово обумовлюються та осмислюються теоретиками художньо-естетичної концепції футуризму.*

**Ключові слова:** мистецький експеримент, футуризм, динаміка, новаторство, модернізм.

Мистецтво – сфера культури, найбільш чутлива до різноманітних змін та трансформацій. Тому, зазвичай, мистецтво першим продукує та реалізує ідеї, котрі згодом пронизують увесь без винятків культурний простір. Футуризм, як мистецький напрям модернізму, своїми ідеями сягав далеко за межі «своєї» епохи. Проголошуючи, як і належить модерністам, у своїй естетико-художній концепції новаторство головною цінністю, футуристи, водночас утверджують у своїх маніфестах та статтях ідеї, які згодом стають основою формування цінностей нової епохи – епохи постмодерну. І це не викликає подиву, адже сама назва напрямку (з італійської *futuro* – майбутнє) скеровує його прихильників у майбутнє. Експериментування з формою, як складовою будь-якого художнього твору, та експериментування із засобами творення, які здійснювали футуристи, згодом були долучені до засад постмодерністського мистецького експериментування. Технологізація,

урбанізація, масовізація, залучення інноваційних технологій, і у зв'язку з цим, формування новітніх видів мистецтва, а загалом плюралізація мистецької сфери – ці та інші характерні риси мистецтва і загалом культури постмодерну беруть свої витoki у модернізмі. І естетико-художня концепція футуризму причетна до формування цих ідей безпосередньо.

Футуризм був об'єктом інтересу й аналізу в Україні ще за часів свого виникнення, у першій третині ХХ століття. На шпальтах українських видань про нього вели мову С. Гординський, К. Малевич, О. Полторацький, Г. Шкурупій. В радянський період футуризм був загаврований як «буржуазне мистецтво», а його представники піддавались не лише критиці, але й переслідуванням та репресіям. Вагомі дослідження українського футуризму були здійснені лише в останні десятиліття ХХ ст. у працях С. Павличко, О. Ільницького, Д. Степовика.

Ми поглянемо на естетико-художню концепцію футуризму з позиції виявлення в теоретичних надбаннях європейських та українських футуристів тенденцій до мистецького експериментування. Розглянемо, як застосовували футуристи у своїй концепції поняття «експерименту», як його тлумачили, як втілювали свої експериментальні задуми у художній творчості. Для цього звернемося до теоретичних надбань футуристів – їхніх маніфестів та статей.

Становлення футуризму пов'язують з постаттю Філіппо Томмазо Марінетті, італійського есеїста та літератора, який 1909 року проголосив перший маніфест футуристів. Маніфести відігравали визначальну роль у діяльності і творчості представників цього напрямку. Найвагомішими вважають «Маніфест техніки футуристичного живопису», що його підписали У. Боччоні, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла, Дж. Северіні, «Маніфест техніки футуристичної літератури» Т. Марінетті, «Маніфест музикантів футуристів» Б. Прателла, «Живопис звуків, шумів і запахів» К. Карра, «Маніфест техніки футуристичної скульптури» У. Боччоні, «Новий футуристичний живопис» Т. Марінетті. Як жанр літературної творчості, маніфести відобразили художньо-естетичну концепцію футуристів, висловили їхню мету – запровадження «футуристичного життя».

Як видно з назв маніфестів, футуристичний експеримент, на відміну від попередніх, мав глобальний характер і охоплював усі види мистецтва – від поезії та малярства, як основних, до скульптури, музики, театру, фотографії, кінематографу й архітектури.

У «Першому маніфесті футуризму» Т. Марінетті виклав своє розуміння ролі мистецтва в сучасному суспільстві, яке вирізнялося радикальним запереченням культури та мистецтва попередніх епох з огляду на те, що сучасна цивілізація мусить кардинально змінити ціннісні орієнтації і стати на шлях активного перетворення світу за допомогою техніки та машин. «Ми рознесемо всі музеї, бібліотеки. Геть мораль, боягузливих догдників і підлих обивателів! Ми будемо оспівувати робочий шум, радісний гул і бунтарський рев натовпу...» [4, с. 160]. Послідовники цих закликів у малярстві, скульптурі, літературі, як зауважив М. Бердяєв, справді обміняли «чарівність жіночого тіла чи квітки» на «чарівність мотора». «Футуристи, – зазначав філософ, – оспівують красу машини, захоплюються її шумом, надихаються

її рухом... Вони перебувають у полоні машини та нових відчуттів пов'язаних з нею» [1, с. 14].

К. Малевич називав футуризм «відчуттям динаміки». І не дивно, оскільки поняття «динамізму» було найважливішим у новій художньо-естетичній концепції. Футуристів цікавили тільки такі предмети, які мали динамічне наповнення. «До цього нового динамічного відчуття, – стверджував художник, – футуристи відносять тільки те, що більш за все має у своїй суті динамічного руху. Вокзали, паротяги, мотори, пароплави, заводські труби, фабрики, заводи, електрика, рекорди спорту, бої, війни революцій – все це природно для футуриста, але він виявляє не вигляд речей, а їхню функцію, їх динаміку» [3, с. 216]. Динамізм мусить створювати ефект «вихору інтенсивного життя – ритм кожного об'єкту, його внутрішню силу». У футуристів ця внутрішня сила досягає такої напруги, від якої об'єкти розлітаються на шматки. Тому, писав Малевич, розглядаючи твори футуристів, потрібно шукати не цілісність образу, а ту силу, яку відображено в лініях картини.

Відображення динамічності та сили не має нічого спільного з дійсністю. Дійсність за своєю силою є менше потужна, ніж твір. Тому, зрозуміло, футуристи в «Маніфесті техніки футуристичного живопису» писали, «що портрет не має бути подібний на свій оригінал і що художник носить у самому собі пейзажі, які він фіксує на полотні» [10]. Отже, футуристи стали творцями нової реальності, сильнішої та більше динамічної від дійсної.

На відміну від кубізму, футуризм відмовився від статичності. Футуристи намагалися створювати картини та скульптури, що викликали відчуття часового процесу. Рух, який вони передавали у своїх творах був активним і динамічним. Фази руху не лише чергувалися одна з одною, а й нашаровувалися одна на одну: в цьому полягала концепція передачі руху. Художники почали створювати певну систему вираження динамізму. Митці захотіли показувати фарби в русі, в часі; замість «мертвих ліній» – горизонтальних та вертикальних – використовували «арабески, зіткнення гострих кутів, зигзаг, коло, еліпс, спіраль». Так, живопис відмовився від статичності кубізму. Футуристичні роботи давали відчуття внутрішньої пластичної нескінченності. Один предмет «ледве встигає закінчитися там, де встигає початися інший».

Художник урухомлював матерію синтезуючи час, місце, форму, колір і тон. «Порушуються всі тверді грані буття, все декристалізується, розшаровується, розпилюється. Людина переходить у предмети, предмети входять у людину, один предмет переходить в інший предмет, всі площини зміщуються, всі плани буття зміщуються. Це нове відчуття світового життя намагається виразити футуристичне мистецтво» [1, с. 9]. Микола Бердяєв називав футуризм «суцільним порушенням межі осілості буття», оскільки прихильники Марінетті руйнували всі окреслені образи предметного світу.

«Технічний маніфест футуристичного живопису» запровадив у малярстві принцип дивізіонізму – надання простору відчуття руху через помноження деталей предмету. «Насправді все рухається, все біжить, все швидко змінюється, – писали автори маніфесту. – Профіль ніколи не буває нерухомим перед нами, він безперестанку з'являється і зникає. Через стійкість образу на сітківці ока рухомі предмети постійно помножуються; їх форми змінюються як швидка вібрація в просторі, через який

вони пробігають. Ось тому коні, що біжать, мають не чотири ноги, а двадцять, і їхні рухи – тривимірні» [10].

Засади літературного творення Т. Ф. Марінетті виклав у «Технічному маніфесті футуристичної літератури». Ці принципи полягають у запереченні тих класичних атрибутів літературного твору, які стоять на заваді виявленню суті – динамізму. Тому письменник-футурист мусить відмовитися від використання прикметників, прислівників, від синтаксису, пунктуації, які, на думку футуристів, «додають відтінків, затримують, змушують замислитися, а це суперечить динаміці нашого сприйняття».

Футуристична поезія мусить бути безперервним рядом нових образів, які формуються асоціативно та поза сферою звичної логіки. Такий ланцюг асоціацій є спроможний передавати рух справжнього життя: «грубі вигуки, звуки, що різьнуть вухо».

Однією з вимог футуристів до літератури була відмова від психологізму. Людина, її почуття та переживання, як об'єкт літературної творчості, мусили бути викинуті із літератури. Зіпсована бібліотеками та музеями, логікою цього світу, людина ставала нецікавою для мистецтва – її місце займала «лірика станів неживої природи». Тому завдання письменника полягало у вмінні «виразити силу прискорення, відчуття й передати процес розширення і стиснення, синтезу і розпаду... відобразити електронний вихор і потужний ривок молекул» [5, с. 166]. Отже, призначенням літератури був показ життя мотору, звуку, запаху, земного тяжіння. На думку футуристів, тільки інтуїтивно сприйняте та безпосередньо виражене життя дає змогу проникнути в суть явищ.

Футуризм у музиці утвердив Б. Прателла маніфестом музикантів футуристів. Митець був переконаний, що школи, консерваторії та академії – це пастка і для молодих митців, і для сучасного мистецтва. У цих осередках безсилля, на думку футуристів, майстри та професори, відомі своїм вузьким світоглядом, культивують традиціоналізм і спрямовують усі зусилля проти розширення музичної сфери. Такі вчителі чинять цілеспрямований тиск на творчу особистість, обмежують будь-які вільні, сміливі тенденції, постійно придушують прагнення інтелектуальних новацій.

Футуризм в особі Прателла проголосив невтомну війну доктринам, особам та творам, що повторюють, продовжують і звеличують минуле коштом майбутнього: «Я, відрікаючись від звання маестро, як ознаки бездарності та невігластва, в такий спосіб підтверджую свою пристрасну вірність футуризму...» [11].

Футуристична музика, що кардинально відрізнялася від так званої музики факту, застосовувала такі специфічні прийоми як деструкцію квадратури, руйнацію хронометричної тиранії ритму, атональну тональність. Прихильники музичного футуризму оголосили своїм завданням «виразити музичну душу натовпу, великих промислових складів, поїздів, трансатлантиків, крейсерів, авто й аеро. Врешті, додати до великих домінуючих мотивів музичної поеми звеличення Машини й триумф Електрики».

Логічним продовженням новацій Балілла Прателла стало мистецтво шумів Луїджі Руссоло. «Щоб стимулювати й посилювати наші відчуття, – писав митець, – музика розвивалась у напрямку до найскладнішої поліфонії та максимальної різноманітності, шукаючи

найскладніші ряди дисонансних акордів і готуючись до створення музичних шумів» [12]. Ця еволюція в напрямку до звукового шуму, на думку футуристів, раніше була неможливою. Тільки вухо сучасника стало підготованим до сприйняття шумів завдяки модерному життю, переповненому різноманітними шумами: «Ми насолоджуємось створенням ненормальної оркестровки стукотіння металевих жалюзі, грюкання дверей, бубоніння та шурхотіння натовпу, різноманітного гуркотіння станцій, залізниць, чавуноливарних заводів, прядіння вовни, друкування, електростанцій та метро» [12].

Таким чином, нова музика прагнула сформувати в Італії футуристичний музичний смак, руйнуючи доктрини, академічні та зашкарублі цінності, які декларували повернення до класичних форм.

Скульптуру футуристи також не оминули увагою. 1912 року У. Боччоні опублікував «Технічний маніфест футуристичної скульптури», де виклав вимоги до новітньої скульптури. Метою цього виду мистецтва мала стати абстрактна реконструкція площин та об'ємів, які визначають форму. Тому в скульптурі, так само як і в усіх видах мистецтва, потрібно усунути традиційно витончену манеру зображення предметів. «Скульптура не може ставити за мету бодай часткове відтворення реальності», – зазначав Боччоні. Навпаки, скульптура мусить брати до уваги абсолютно всі реальності, щоб передати сутність пластичного відчуття. Тож скульптор–футурист сприймав предмет і його частини як пластичні зони, які він представляв у скульптурній композиції у вигляді площин дерева, металу чи якихось інших матеріалів, щоб вліпити предмет. Треба зауважити, що футуристи застосовували в скульптурі різноманітні матеріали та їх комбінації.

Футуристична скульптура – це «скульптура навколишнього середовища», оскільки її пластичність розвивається, продовжуючись у просторі, й моделює атмосферу, яка оточує речі. «Скульптура мусить давати життя предметам, сприяючи їх поширенню в просторі відчутно, систематично та пластично, бо ніхто не може більше заперечувати, що предмет продовжується в точці, у якій інший предмет починається, і що все, що оточує наше тіло (пляшки, автомобілі, будинки, дерева, вулиці) поділяє його на секції, формуючи арабески кривих і прямих ліній». Те, що творять скульптори–футуристи, втілює ідею мосту, який з'єднав би зовнішню пластичну нескінченність з внутрішньою пластичною нескінченністю і відкривав би нові форми.

Мистецьке життя українського суспільства початку ХХ століття було сповнене активності й революційності. Європейська хвиля експериментаторства та новаторства захопила Україну, проте затрималася не надовго, оскільки вже від 1920 року радянська ідеологізація почала свою цілеспрямовану ходу, а сталінські репресії 1930–х років остаточно припинили будь–які «відступи в бік».

Однак протягом перших двох десятиріччя ХХ століття в Україні виникла потреба й склалися передумови для формування національної урбаністичної культури. З цього приводу С. Павличко в монографії «Теорія літератури» зазначала: «Культура нарешті почала бути схожою на духовну індустрію» [6, с. 176]. В цей період почали диференціюватися мистецькі напрями, групи, школи. Відкритість до проблем тогочасного мистецтва, зацікавленість творчими пошуками західних митців, обізнаність у мистецькому житті Європи свідчили про

активність українських творчих кіл. Тому не дивно, що тенденції європейського мистецтва знаходили відгук в українському футуристичному мистецтві.

Для українських митців першої третини ХХ століття цілком природним було розглядати себе частиною світового художнього процесу. На сторінках мистецьких часописів, таких як «Українська хата», «Нова генерація», «Мистецтво», «Шляхи мистецтва», «Барикади театру», автори публікацій обговорювали творчість відомих західних майстрів, новітні течії в мистецтві. Тут друкували статті відомих українських та закордонних мистецтвознавців, художників, письменників, культурних діячів.

Теоретичні розробки та напрацювання українських митців свідчать про актуальність на терені вітчизняної культури європейських ідей та новацій, зокрема ідеї експериментування. При цьому зауважимо, що така спрямованість не стерла самотності та оригінальності українських мистецьких здобутків та теоретичних концепцій.

Експериментування в літературі найбільше яскраво відображає творчість українських футуристів. Експеримент як пошук нового, епатаж, засіб досягнення творчої свободи став головною засадою українських послідовників Марінетті. Засновником та провідником футуризму в Україні вважають письменника М. Семенка, який 1913 року (за чотири роки після проголошення першого маніфесту західноєвропейських футуристів) разом з двома художниками, В. Семенком та П. Ковжуном, створив першу українську футуристичну групу. Своєю діяльністю українські футуристи почали з видання епатажних футуристичних збірок «Дерзання» та «Кверофутуризм». Передмови до згаданих видань треба розцінювати як перші маніфести українського футуризму. Ці публікації що вирізнялися зухвалістю, перегукувалися з безапеляційними маніфестами Т. Ф. Марінетті. Заперечення та відкидання традиції, максималістське антинародництво стали визначальними на цьому першому етапі розвитку футуризму. «Поживши з вами, відстасх на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами?»<sup>1</sup> – писав Михайль Семенко, відмовляючись від «народництва» та «провінціалізму». Український футуризм прагнув іти в ногу із світовим мистецтвом і бодай «...штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітському мистецтві починає ся нова ера»<sup>2</sup>.

Як зазначають літературознавці та критики, власне літературні досягнення першого етапу футуризму були напрочуд скромними. Цінність цих спроб належить вбачати в тому, що футуристичні експерименти сколихнули українське літературне й культурне життя. Дослідник українського футуризму О. Ільницький зокрема наголошував: «Жоден із попередніх літературних дебютів не струснув так швидко літературного процесу, як Семенко. Скандал оголив зазвичай необговоровані принципи, на яких творилася література в Україні» [2, с. 226]. Окрім того, як зазначала дослідниця українського літературного модернізму С. Павличко, футуризм

<sup>1</sup> Цитата за: Ільницький О. Український футуризм. – Львів, 2003. – С.28.

<sup>2</sup> Цитата за: Ільницький О. Український футуризм. – Львів, 2003. – С.29

М. Семенка був концептуальним явищем, «тому його вірші – це моделі футуризму, а не футуристичні вірші» [6, с. 189].

Другий етап розвитку (20–ті роки ХХ століття) став періодом згуртування та теоретичного обґрунтування футуризму. Асоціація панфутуристів 1922 року видала журнали «Семафор у Майбутне» та «Кагафалк мистецтва». Ці часописи знайомили читачів з теоретичними шуканнями футуристів, програмними статтями та роздумами про мистецтво М. Семенка, О. Полторацького, Л. Скрипника. Тут також публікували переклади з «Альманаху дада», «Першої дадаїстичної промови в Німеччині», твори Г. Тракля, статті про Марінетті, Т. Тцару. У «Семафорі» друкували великі огляди тогочасних мистецьких напрямів Німеччини, Франції, Італії, Англії, Америки, Польщі, Швейцарії, Чехії, Словаччини.

Цей період творчості футуристів називають панфутуристичним, оскільки власне це поняття як головне сформулювали футуристи у своїх програмних статтях «Постановка питання в теорії мистецтва переходною доби. (Панфутуристичний маніфест)», «Пан футуризм», «Маніфест Marinetti і пан футуризм», «Зустріч на перехресній станції» та ін.

Деструктивність футуристи вважали характерною особливістю мистецького життя початку ХХ століття. Цей руйнівний процес спричинювали імпресіоністичне та неоімпресіоністичне малярство, символістська поезія, які також зумовлювали розмивання меж між видами мистецтва та їх змішування. Апогеєм такого хаотичного нуртування можна вважати «футуристичну революцію», що стала водночас переломним явищем, бо принесла із собою «найбільш радикальну й категоричну відмову від усталеного мистецького процесу, розхитуючи застарілі уявлення про мистецтво, розбиваючи органічну єдність та традиційні поділи» [2, с. 226]. Як наслідок, специфічні формальні елементи в мистецтві стали об'єктами досліджень та експериментів різноманітних мистецьких напрямів – «ізмів». «Футуризм приніс із собою революційно-деструктивну акцію, і процес виявився в силі численних «ізмів» [8, с. 113], – писав М. Семенко в панфутуристичному маніфесті. Поява цих напрямів, що відображали окремі проблеми мистецького процесу, свідчила про те, що «безперервна лінія мистецького процесу порвалася». Футуризм українські футуристи трактували не як наукову теорію мистецтва і не як саме мистецтво, а як вихідний пункт, «...звідки розбіглися приватні завдання змісту, форми й матеріалу в мистецтві» [8, с. 114]. Таке розпорощення мистецтва «на атоми» ставало фундаментом для синтезу зовсім іншого мистецтва.

Отже в перехідну добу, по завершенні деструкції, було закладено підвалини для майбутньої конструкції. Конструкцію в українському футуризмі уособлювала наукова система мистецтва, що отримала назву панфутуризму. «Панфутуризм мислився відразу панфутуризмом, кубізмом, експресіонізмом і дадаїзмом, але не просто синтезом цих потрібних явищ. Панфутуризм уважали не «літературною школою», а загальною теорією або ж «системою» мистецтва» [2, с. 223]. Панфутуризм, як стверджували футуристи, – це теоретичний стовбур цілого деструктивного процесу від його початку й до кінця, де кожний окремий «ізм» є лише однією з його «приватних» проблем.

Якщо футуризм почав активну деструкцію, то «панфутуризм об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) і зводить другу

дугу історії мистецтва, стаючи системою конструктивною» [8, с. 115].

Студіюючи естетико-художню концепцію українських футуристів, О. Ільницький у своїй монографії «Український футуризм 1914–1930» неодноразово наголошує, що найважливішим засновком на перший погляд суперечливої літературної практики українського футуризму є експеримент та неунікне прагнення новизни. Незважаючи на культурні й політичні обставини, які аж ніяк не сприяли експериментальним новаціям, футуристи наполягали на доконечній потребі «розвинути експериментальну роботу, яка за останні роки підупала, а без неї неможливий дальший розвиток». О. Полторацький закликав «не учитися робити так, як робили майстри інших діб, а вивчатися робити не так, а по-новому...»<sup>1</sup>.

Поняття нового постійно фігурує в термінології футуристів. Футурист Г. Шкурупій у статті «Чому ми завжди на барикадах» стверджував: «Ми боремось в першу чергу за революційну, свіжу, сучасну тематику й ідейність і за оформлення її в мистецтві, щоб-то за якість і сучасність продукту для сучасного передового споживача. Ми проти пейзажів в лаптях і вишиваних сорочках, ми проти переробок і реставрацій» [9, с. 33]. Письменник чітко визначав пріоритети футуристичного методу творення: революційне використання матеріалу, експериментування, винахідництво, застосування новітніх технічних засобів. Кожний експеримент, кожний винахід футуристи вважали кроком уперед, що наближав їх до мети. Цю думку поділяв і О. Полторацький, запевняючи, що експериментальна робота якраз і полягає в тому, щоб постійно переборювати буржуазні мистецькі засоби, деструктувати їх і експериментувати, виробляти й випробовувати нові.

Визначені з огляду на ці переконання пріоритети сприяли утвердженню літератури як такої, що спрямована на руйнування її меж та випробування можливостей. Футуристи відмовилися від високої, вишуканої манери та лексики. «Як протиотруту до цих традицій рух плекав дискурс, що в основі мав або репортажність, науку й техніку, або розмовний стиль – непричесаний, де можна було вдатися до буденного і профанного» [2, с. 255]. Поєднуючи літературу «факту» з «художньою», футуристи винайшли кілька гібридних жанрів на кшталт фактопоєми, факто-оповідання. Ці письменники також складали «листи-поєми», «вірші-шаради», «радіо-поєми», «віршовані промови». Семенко творив у новому стилі поезо-малярства: поєднання малюнка з поезією, де «літери були різних розмірів і розміщувалися по сторінці рядками, а залежно від фантазії автора...» [7, с. 193].

В Україні футуризм здобув прихильників не лише серед літераторів. Досить згадати, що двоє з трьох співзасновників футуризму були малярами (В. Семенко та П. Ковжун). «Батьком» російського та японського футуризму називають українського художника Д. Бурлюка. Футуристичні видання письменники завжди готували до друку разом з художниками: обкладинку «Зустрічі на перехресній дорозі» оформив В. Татлін; дизайнерами макету «Нової генерації» були всім відомі постаті: декоратор В. Меллер, фотограф Д. Сотник, художник А. Петрицький. Багато хто з футуристів працювали в кіноіндустрії як сценаристи, редактори чи теоретики кіно (Ю. Яновський, О. Довженко).

<sup>1</sup> Цитата за: Ільницький О. Український футуризм. – Львів, 2003. – С.251.

Отже, ідеї естетико-художньої концепції футуристів, були активно задіяні в європейському та українському мистецтві першої третини ХХ століття. Мистецький експеримент футуристів за своєю суттю був яскравим втіленням модерністського мистецького експерименту. У мистецькій практиці модерністський мистецький експеримент постав як метод художньої творчості, що випробовував та моделював різноманітні засоби та способи творення, складові творчого процесу та художнього образу задля впровадження нового замість усталеного, загальноприйнятого.

Різнорамне експериментування чи із засобами, чи із способами творення, ґрунтувалося на відведенні пріоритетної ролі, наданні особливого значення котромусь із засобів чи методів творення та наділенні його особливими функціями. Концептуальне різноманіття експериментувань із формою наводить на думку, що форма, як засіб творення художнього образу, є настільки гнучкою та місткою, що якась одна концепція усіх видозмін форми не була б здатна охопити. Тому футуризм, кубізм, абстракціонізм (ними аж ніяк не вичерпується список «ізмів», що експериментували з формою), кожен своїм шляхом, виявляв здатність форми визначати всі інші образотворчі засоби в художньому творі.

Варто зауважити, що і західно-європейські, і українські футуристи у своїх художньо-естетичних концепціях, теоретичних працях та статтях активно користувалися поняттям експерименту. Тож, і теоретичні концепції, і художні твори цього періоду мали експериментальний характер, бо поставали за допомогою експериментального методу творення нового.

#### Список використаних джерел

1. Бердяев Н. Кризис искусства // Бердяев Н. Кризис искусства. (Reprintnoe izdanie). – М.: СП Интерпринт, 1990. – С.3–28.
2. Лыницький О. Український футуризм (1914–1930). – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
3. Малевич К. Кубо-футуризм // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. – М.: Гилея, 1998. – Т.2. – С.215–225.
4. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С.158–162.
5. Маринетти Ф. Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С.163–168.
6. Павличко С. Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
7. Полторацький О. З книги життя. Михайль Семенко та «Нова генерація» // Вітчизна. – К., 1966. – №11. – С.193–200.
8. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби. (Панфутуристичний манифест) // Лейтес А., Яшек Н. Десять років радянської літератури (1917–1927). – К.: ДВУ, 1928. – С.113–119.
9. Шкурупій Гео. Чому ми завжди на барикадах // Нова генерація. – Х., 1927. – №2. – С.30–34.
10. Boccioni Umberto, Carrà Carlo, Russolo Luigi, Balla Giacomo, and Severini Gino. Technical Manifesto of Futurist Painting. Available at: <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/futurism/painters.html>
11. Pratella Balilla. The Manifesto of Futurist Musicians. Available at: <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/futurism/musicians.html>
12. Russolo Luigi. The Art of Noises. Available at: <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/futurism/noises.html>

#### References

1. Berdjaev N. Krizis iskusstva // Berdjaev N. Krizis iskusstva. (Reprintnoe izdanie). – М.: SP Interprint, 1990. – С.3–28.
2. Лыницький О. Український футуризм (1914–1930). – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
3. Malevich K. Kubo-futurizm // Malevich K. Sbranie sochinenij v pjati tomah. – М.: Gileja, 1998. – Т.2. – С.215–225.
4. Marinetti F. T. Pervyj manifest futurizma // Nazyvati' veshhi svoimi imenami. – М.: Progress, 1986. – С.158–162.
5. Marinetti F. T. Tehnicheskij manifest futuristicheskoy literatury // Nazyvati' veshhi svoimi imenami. – М.: Progress, 1986. – С.163–168.

6. Pavlychko S. Teorija literatury. – К.: Vyd-vo Solomii' Pavlychko «Osnovy», 2002. – 679 s.

7. Poltorac'kyj O. Z knygy zhyttja. Myhajl' Semenko ta «Nova generacija» // Vitchyzna. – К., 1966. – №11. – С.193–200.

8. Semenko M. Postanovka pytannja v teorii' mystectva perehodovoi' doby. (Panfuturystychnyj manifest) // Lejtes A., Jashek N. Desjat' rokov radjans'koi' literatury (1917–1927). – К.: DVU, 1928. – С.113–119.

9. Shkurupij Geo. Chomu my zavzhdy na barykadah // Nova generacija. – Х., 1927. – №2. – С.30–34.

10. Boccioni Umberto, Carrà Carlo, Russolo Luigi, Balla Giacomo, and Severini Gino. Technical Manifesto of Futurist Painting. Available at: <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/futurism/painters.html>

11. Pratella Balilla. The Manifesto of Futurist Musicians. Available at: <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/futurism/musicians.html>

12. Russolo Luigi. The Art of Noises. Available at: <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/futurism/noises.html>

**Beniuk O. B.**, PhD, lecturer, department of philosophy, Kyiv National University of Culture and Art (Ukraine, Kyiv), [obeniuk@gmail.com](mailto:obeniuk@gmail.com)

#### Experiment in the European and Ukrainian Futurism

*This article introduces the concept of «artistic experiment» into modern aesthetic and artistic discourse. I call your attention to the futurists' interpretation of modernist «artistic experiment» in their theoretical works and its implementation in practice. The goal of the artistic experiment in the epoch of modernism was to create the new, using all possible means. Futurists enthusiastically pursued experimentation in service of innovation. They not only declared but realized experimentation through form, dynamics (as components of artistic representation), techniques (augmenting the classical ones with the novel and often the innovative). It can even be said that the futurists were the first who in the artistic process strove to unite the seemingly disparate types of art. Such diverse artistic practices were theoretically justified in Ukrainian and other European futurist Manifestos and articles. The issues of experimentation, innovation and invention, revolutionary use of conventional methods of creativity and the addition of new technical means are repeatedly stipulated and conceptualized by the theorists of artistic-aesthetic concepts of futurism.*

**Keywords:** artistic experiment, futurism, dynamics, innovation, modernism.

\* \* \*

УДК 130.2:316.346.2–055.2]:64

**Буланова-Дувалко Л. Ф.**,  
аспірантка, Національний педагогічний університет  
ім. М. П. Драгоманова (Україна, Київ), [demelza@list.ru](mailto:demelza@list.ru)

#### ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ ВИМІРИ ТРАНСФОРМАЦІЙ ЖІНОЧОСТІ У ПРОСТОРІ ДОМОГОСПОДАРСТВА

*Проведено естетико-філософський аналіз сюжетної традиції виконання жінками домашньої роботи у межах західноєвропейської, американської та радянської візуальних культур. Методологічною основою дослідження є феміністична естетика як інтелектуальний напрям, що зосереджується на аналізі та критиці мистецтва з позицій феміністичної теорії. Охарактеризовано філософсько-світглядне підґрунтя природності виконання жінками домашньої роботи. Розглянуто вибрані твори з історії західноєвропейського мистецтва на момент сюжетної традиції приналежності жінки до приватного простору. Проаналізовано причини виникнення американського культурного міфу про «ідеальну домогосподарку» та його реалізації у дискурсах популярної культури та феміністичного мистецтва. Виокремлено основні тенденції самореалізації жіноцтва у просторі домогосподарства у межах комуністичної та соціалістичної ідеологій Радянського Союзу. Визначено теоретичні та практичні виміри феномену «другої зміни».*

**Ключові слова:** феміністичність, домогосподарство, репродуктивна праця, феміністична естетика, друга зміна.

Репродуктивна праця жінки, яка складається з ведення домашнього господарства та догляду за дитиною, є однією з важливих функціональних складових, традиційно приписуваних категорії феміністичності. Тривалий час домашня праця лишалась предметом дослідження економічної та соціальної політики, подекуди історичних студій та інколи філософських розвідок. Проте, завдяки масовому виходу жінок на ринок праці у 1960-х роках фемінізм другої хвилі та феміністична естетика уможливили переосмислення традиційних уявлень про соціальні ролі чоловіків та жінок у межах філософії фемінізму, гендерної теорії та естетики. Однак, чимало