



УДК 793.3:7.037.3(450)
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249303

ФУТУРИСТИЧНИЙ ТАНЕЦЬ У ДИСКУРСІ МАНІФЕСТІВ ІТАЛІЙСЬКИХ ФУТУРИСТІВ

Цветкова Лариса Юріївна,

доцент, заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Підлипська Аліна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Мета статті – виявити особливості футуристичних танців на основі аналізу маніфестів італійських футуристів, дотичних до танцювальної проблематики. **Методологія.** Для проведення дослідження застосовано історико-хронологічний підхід, методи аналізу та порівняння. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано маніфести італійських футуристів, присвячені різним аспектам, в оптиці танцювальної проблематики. **Висновки.** Італійський футуризм був першим художнім напрямом у світовій історії мистецтва, який, оголосивши машину об'єктом свого натхнення й уособленням краси, поставив за мету відобразити на полотні, папері, металі, а також репрезентувати в танці всі прояви життя індустріальної цивілізації. У хореографії початку ХХ ст. відбувалося освоєння нових форм виразності, лунали заклики до перегляду глибинних пластів танцювальної мови, здатних знайти адекватні сучасності танцювальні форми. Футуризм, відмовляючись від усталених форм професійного танцю, заперечуючи класичний танець і проголошуючи смерть італійського балету, включає у танцювальну тканину нехудожні об'єкти й, долаючи зображальність як таку, що пов'язана із мімезисом, замінює її виразністю, репрезентантом й уособленням якої стає Машина. Маніфест «Футуристичного танцю» Ф. Т. Марінетті претендував на те, щоб стати не лише теоретичним обґрунтуванням нового футуристичного танцю, а й практичною базою для створення нових пластичних форм. Джерело футуристичної танцювальної поетики, середовище, яке провокувало й надихало на створення нового мистецтва, – це простір індустріального міста. Футуристи прагнули відобразити у танці прискорення темпів життя та індустріалізацію середовища як ознаки нової, майбутньої епохи. Осмислення особливостей футуристичних танців, пошуки футуристами розкутого самоцінного жесту як виражального танцювального засобу дозволяє розширити розуміння футуризму, значення та вплив якого виходить за межі мистецтва історичного авангарду. Культ Машини, визначивши естетику італійського футуризму, став своєрідним «архетипом» культури ХХ століття, а комплекс обумовлених цим культом ідей і образів є одним із головних внесків італійського футуризму в європейське мистецтво.

Ключові слова: футуристичний танець; маніфести футуристів; Філіппо Томмазо Марінетті; італійський футуризм; хореографія; авангард.



ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В ДИСКУРСЕ МАНИФЕСТОВ ИТАЛЬЯНСКИХ ФУТУРИСТОВ

Цветкова Лариса Юрьевна,
доцент, заслуженный работник культуры
Украины,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Пидлыпская Алина Николаевна,
кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Цель статьи – выявить особенности футуристических танцев на основе анализа манифестов итальянских футуристов, касающихся танцевальной проблематики. **Методология.** Для проведения исследования применен историко-хронологический подход, методы анализа и сравнения. **Научная новизна.** Впервые проанализированы манифесты итальянских футуристов, посвященных разным аспектам, в оптике танцевальной проблематики. **Выводы.** Итальянский футуризм был первым художественным направлением в мировой истории искусства, которое, объявив машину объектом своего вдохновения и олицетворением красоты, поставило цель запечатлеть на холсте, бумаге, металле, а также представлять в танце все проявления жизни индустриальной цивилизации. В хореографии начала XX ст. происходило освоение новых форм выразительности, звучали призывы к пересмотру глубинных пластов танцевального языка, способных обрести адекватные современности танцевальные формы. Футуризм, отказываясь от устоявшихся форм профессионального танца, отрицая классический танец и провозглашая смерть итальянского балета, включает в танцевальную ткань не-

FUTURISTIC DANCE IN THE DISCOURSE OF THE ITALIAN FUTURISTS' MANIFESTOS

Larysa Tsvietkova,
Associate Professor, Honored Worker of
Culture of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Alina Pidlypska,
PhD in Art Studies, Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

The purpose of the article is to reveal the features of futuristic dances based on the analysis of the Italian futurists' manifestos concerning dance issues. **Methodology.** To carry out the research, a historical-chronological approach, methods of analysis and comparison were used. **Scientific novelty.** For the first time, the manifestos of Italian futurists devoted to various aspects in the optics of dance problems are analyzed. **Conclusions.** Italian futurism was the first artistic movement in world art history, which, having declared the Machine the object of its inspiration and the personification of beauty, set the goal of capturing on canvas, paper, metal, and also representing in dance all manifestations of the industrial civilization's life. In the choreography of the early twentieth century the development of new forms of expressiveness took place, there were calls to revise the deep layers of the dance language, capable of acquiring dance forms adequate to modernity. Futurism, rejecting the established forms of professional dance, denying classical dance and proclaiming the death of Italian ballet, includes non-artistic objects in the dance fabric, and overcoming depiction, such as that associated with mimesis, replaces it with the expressiveness of



художественные объекты и, преодолевая изобразительность как такую, что связана с мимезисом, заменяет ее выразительностью Машины. Манифест «Футуристический танец» Ф. Т. Маринетти претендовал на то, чтобы стать не только теоретическим обоснованием нового футуристического танца, но и практической базой для создания новых пластических форм. Источник футуристической танцевальной поэтики, среда, которая провоцировала и вдохновляла на создание нового искусства – это простор индустриального города. Футуристы стремились запечатлеть в танце ускорение темпов жизни и индустриализацию среды как признака новой, будущей эпохи. Осмысление особенностей футуристических танцев, поиски футуристами раскрепощенного самоценного жеста как выразительного танцевального средства, позволяет расширить понимание футуризма, значение и влияние которого выходит за пределы искусства исторического авангарда. Культ Машины, определив эстетику итальянского футуризма, стал своеобразным «архетипом» культуры XX века, а комплекс обусловленных этим культом идей и образов является одним из главных вкладов итальянского футуризма в европейское искусство.

Ключевые слова: *футуристический танец; манифесты футуристов; Филиппо Томмазо Маринетти; итальянский футуризм; хореография; авангард.*

Актуальність теми дослідження. Дослідження футуристичних танців і хореографічного мистецтва в сучасному науковому дискурсі обумовлене глибокими системними зламами в культурі XXI ст., що спричинені експансією цифрових технологій і за своєю сутністю можуть бути співвіднесені з часом формування футуризму як самостійного художнього напрямку. Наприкінці XIX – на початку XX ст. на тлі девальвації художньої мови класичного мистецтва, яка втратила динамічний зв'язок із живою реальністю людського життя, здійснюється пошук нових художніх форм і нової художньої мови, здатної не просто відобразити ці художні процеси, а й опередити, спрогнозувати їхній подальший розвиток. Футуризм став першим в історії світового мистецтва художнім напрямом, орієнтованим на розробку мистецтва майбутнього, а історична рефлексія футуристичних манифестів та осмислення художнього досвіду їхньої практичної реалізації засвідчує передчуття футуристами різних напрямів у мистецтві XX – початку XXI ст., серед

the Machine. Manifesto 'Futuristic Dance' by F. T. Marinetti claimed to become not only a theoretical basis for a new futuristic dance but also a practical basis for creating new forms of plasticity. The source of futuristic dance poetics, the environment that provoked and inspired the creation of new art is the vastness of an industrial city. Futurists sought to capture in dance the acceleration of the life pace and the industrialization of the environment as a sign of a new, future era. Comprehension of the peculiarities of futuristic dances, the search by futurists for a liberated self-valuable gesture as an expressive dance means, allows expanding the understanding of futurism, the meaning and influence of which goes beyond the art of the historical avant-garde. The Cult of the Machine, defining the aesthetics of Italian futurism, has become a kind of 'archetype' of twentieth-century culture, and the set of ideas and images conditioned by this cult is one of the main contributions of Italian futurism to European art.

Keywords: *futuristic dance; manifestos of the futurists; Filippo Tommaso Marinetti; Italian futurism; choreography; avant-garde.*



яких особливе місце належить танцювальному мистецтву. Якщо художньо-естетична модель футуризму сформована під впливом «обоження» Мащини, то в сучасну епоху такій сакралізації піддається Цифра, яка стає новим божеством, що й дає підстави дослідникам означати нашу епоху як пост-футуристичну (post-futuristisch).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У фокусі дослідницької уваги професорки кафедри танцю Колумбійського університету Лінн Гарафоли вплив футуристичних ідей на авангардний період антрепризи російського балету С. Дягілева, час, коли імпресаріо «... проміняв класичний російський балет на шумові танці з душами друкарських машинок і оргії кольору, світла і звуку» (Глушкова, 2021). Вчена зауважує, що, крім двох важливих винятків, історики Російського балету ігнорували футуризм, незважаючи на те, що саме італійський футуризм став найважливішим каталізатором його модерністської революції. Л. Гарафола (2021) доводить, що під впливом футуризму Дягілев назавжди розпрощався з натуралізмом, драматичним нарративом, психологічним мотивуванням характерів, вигнав екзотичність Бакста і пасеїзм Бенуа, відкинувши водночас і символістську тематику.

Думка дослідниці стосується не лише впливу футуристичних ідей на балет, а й на танцювальне мистецтво в цілому. Так, проблеми танцювального дискурсу в італійському футуризмі сучасні вітчизняні й зарубіжні науковці досліджують переважно в аспекті осмислення історії, теорії і практики перформансу.

Історик мистецтва, арт-критик та куратор Роузлі Голдберг (2014), досліджуючи історію перформансу, його сучасну форму пов'язує з першими експериментами італійських футуристів. Вчена доводить, що вже у своїх ранніх футуристичних формах він вирізняється мультидисциплінарністю й мультимодальністю, тяжінням до авангардного театру та хореографії. Водночас італійські футуристи виробили «синтетичний» театр і спеціальний, «... динамічний і синоптичний» стиль декламації у супроводі шумової музики, що підпорядковується законам симультанності, які керують «всесвітньою футуристичною здатністю до емоційного сприйняття». Р. Голдберг підкреслює, що значення перформансу полягає в тому, що він став каталізатором розвитку мистецтва ХХ ст. й продовжує залишатися таким у ХХІ ст. Так, щоразу, коли здавалося, що та чи інша школа – кубізм, мінімалізм чи концептуалізм – заходили у глухий кут, митці зверталися до перформансу з метою зламати рамки категорій та визначити нові напрями. Як перформанс Р. Голдберг розглядає й виставу на музику І. Стравінського «Феєрверк», показаний в рамках гастролей «Російського балету» Дягілева в римському театрі «Костанци».

Американський дослідник Стів Діксон (Діксон, 2007), встановлюючи історико-культурний контекст формування цифрового перформансу, аналізує теоретичні, художні та технологічні витоки цієї форми нового медіа мистецтва. Він доводить, що саме футуризм формує фундаментальну філософську та концептуальну базу для сучасного цифрового перформансу. Цей останній, на думку науковця, хоч і не має значних маніфестів, але саме численні маніфести футуристичного театру з 1909 по 1920 роки здатні замінити їх практично без переробки, крім заміни таких слів, як «електричний» на «цифровий». С. Діксон також вважає, що дослідження цифрового перформансу можливе за допомогою критеріїв, представлених у маніфестах футуристичного театру.



Відомий мистецтвознавець Катерина Лазарева (Лазарева, 2010, 2011, 2016) у низці ґрунтовних статей та дисертації артикулює проблемне поле дослідження італійського футуризму на тлі його інтенсивного звернення до машинного, технічного, автоматичного, урбаністичного мотивів, що так само породжує дискусії стосовно трактувань взаємодії людини й машини, людини й автомата тощо та їх відображення в різних видах мистецтва, зокрема й танцювальному. Вчена розглядає один з центральних сюжетів футуристичного машинного міфу – концепцію «людини, помноженої машиною», а також специфіку передбачення футуристами злиття людини й машини і її можливі конотації з біомеханікою, науковою організацією праці та авангардною художньою практикою конструктивістів. Серед можливих ракурсів розгляду теми «помноженої людини» мова йде і про футуристичні танці.

Серед українських дослідників проблеми футуристичних маніфестів побіжно висвітлюють О. Клековкін, Д. Гладун, Д. Гончаренко, Т. Чоп та ін.

Знаний театрознавець Олександр Клековкін (2017), здійснюючи спроби систематизувати основні ідеї, винаходи й відкриття театрального, а в широкому сенсі – перформативного (виконавського) мистецтва ХХ ст. в контексті першої Великої реформи театру (1890–1920-х років) звертається до аналізу маніфестів італійських футуристів: «Синтетичний футуристичний театр», Маніфесту театру вар'єте («Il Teatro di Varietà»), «Маніфесту футуристичної сценографії і хореографії» («La scenografia e coreografia futurista»).

Вітчизняна дослідниця Дарина Гладун (2020) в межах дослідження поетичного перформансу окреслює головні етапи становлення північноамерикансько-західноєвропейського канону історії й теорії мистецтва перформансу. А також в окремій розвідці каталогізує, аналізує й систематизує інформацію про перформанс у статтях українських вчених. Серед перших дослідників мистецтва перформансу в Україні, як зазначає вчена, були культурологи, психологи, філологи, політологи, але найбільший інтерес тема, на її думку, викликала в мистецтвознавців (Гладун, 2021).

Що ж до зацікавленості вітчизняних мистецтвознавців танцювальним футуристичним дискурсом, то він певною мірою представлений у статтях Д. Гончаренко (2014) (Лої Фуллер, У. МакГрегор, театр танцю Бада Блюменталя та ін.).

Українська дослідниця Т. Чоп (2021), аналізуючи творчість та теоретичний доробок футуристів із позиції перформативної теорії, також звертається до маніфестів, суть яких – показати себе, свої переконання та ідеї широкій аудиторії, автоматично долучаючи її до художньо-естетичного простору. А принципи діяльності, гри, екстатичності, провокативності, реалізовані у програмах та творах футуризму, є формами перформативних ситуацій, спрямованих на інтенсивну зовнішню та внутрішню взаємодію.

Інша стаття дослідниці присвячена питанню впливу концепції А. Бергсона на естетичну теорію італійського, російського й українського футуризму. Однак, приділяючи увагу аналізу трансформації ідей філософа в практичному вимірі мистецького твору (поетичного, живописного, скульптурного), танцювальний аспект не згадується (Чоп, 2017).

Важливість праць Л. Левчук (2009) з огляду на проблему нашого дослідження полягає у формулюванні методологічної вихідної, яку можна екстраполювати у площину футуристичного танцю: авторка вважає, що український футуризм



слід розглядати у взаємозв'язках із італійським та російським, застосовуючи порівняльний аналіз.

Низку праць С. Холодинської (2015) присвячено аналізу українського футуризму крізь призму італійської моделі футуризму. Авторка звертає увагу на спосіб дії Ф. Т. Марінетті, автора «Маніфесту футуризму», який прагнув упровадити задекларовані ним естетико-художні принципи футуризму в якомога ширшу палітру різних видів мистецтва. Зважаючи на спорідненість театрального та танцювального мистецтва, вважаємо «Маніфест синтетичного театру» (Садловський, 2013, с. 63) важливим не лише для створення італійського театру, а й театрального мистецтва в цілому, до якого відносимо й хореографічні перфоманси.

Отже, футуризм привертає увагу багатьох науковців від початку свого оформлення як естетико-художній феномен у Європі. Переважають дослідження з літературознавства та мистецтвознавства, де висвітлено теоретичні та історичні ракурси футуризму. Останнім часом поживались дослідження української моделі футуризму, що розглядається у більш широкому контексті. Але досі не відбулося включення у дослідницький простір української гуманістики футуристичного танцювального дискурсу.

Мета статті – виявити особливості футуристичних танців та їх зв'язок із «шумовою музикою» на основі аналізу маніфестів італійських футуристів, дотичних до танцювальної проблематики.

Виклад основного матеріалу. Криза на межі XIX – XX ст. механіко-раціоналістичної картини світу, в межах якої розвивалося класичне мистецтво й сформувалася естетика як наука, головним завданням якої є продукування критичних суджень стосовно предметів творчості, обумовила появу нових художніх напрямів, серед яких був і футуризм. Індивідуалізація естетичної рефлексії, зміна естетичного ставлення до реальності ініціюють не лише переосмислення художньої системи цінностей, сформованої в межах ренесансного антропоцентризму, а й створення нових форм та принципів художньої творчості, нових способів опредметнення картини світу, що відповідають новому типу цивілізаційного розвитку, основні характеристики якого – індустріалізація, урбанізація та науково-технічний прогрес.

Італійський футуризм – складне полівалентне й парадоксальне художнє явище, ідеї якого у 1910-ті роки, поширившись спочатку в європейському культурному просторі, знайшли послідовників практично на всіх континентах. Унікальність футуризму полягала в тому, що він виявив себе не лише в художній, а практично в усіх сферах життя, включаючи й політичну. Варто зауважити неоднозначне ставлення до футуризму, починаючи з його появи.

Футуристи, захоплюючись новими технологіями, вірили в їхню здатність перетворити, «реконструювати» Всесвіт, «втілити в плоть та кров невидиме, нечлениме, невідчутне», «знайти еквіваленти всіх форм і елементів Всесвіту», поєднавши їх разом у відповідності із творчою фантазією в пластичні комплекси, зробивши їх рухомими (Балла & Депенро, 2013, с. 48). І як наслідок – створити мистецтво, спрямоване в майбутнє, й змінити життя людини на краще. Філолог Р. Якобсон (1987) у 1919 році писав, що саме футуризм у своїх «нових зверненнях» і «розробкою одночасно теорії та практик» «зажадав запровадити майбутнє як визначальну категорію поетичної системи» (с. 337). Однією з таких практик



є танцювальне мистецтво, до осмислення якого лідер італійських футуристів Ф. Т. Марінетті звертається у «Маніфесті футуристичного танцю» (Гирич, 2010, с. 379).

Творчість, зокрема й танцювальна, трактується у футуризмі як онтологічний акт, спрямований на перетворення навколишнього світу й репрезентує своєрідну культурну матрицю історичного авангарду, визначивши його інтенцію на майбутнє як фундаментальний творчий принцип. Відкидаючи традиційну культуру в усіх її художньо-естетичних проявах, футуристи, оспівуючи епоху індустріалізації та урбанізації, високих швидкостей і ритмів життя, закладали основи нового мистецтва, здатного до емоційного вираження динаміки сучасного світу.

Не вдаючись до детального аналізу першого футуристичного маніфесту, ми звертатимемося до тих його концептуальних положень, які дають можливість виявити специфіку футуристичного танцювального дискурсу. Насамперед це стосується нелінійності смислової багатовимірності самого терміна «футуризм» (від фр. *futurisme*, *future* – майбутнє, від лат. *futurum* – майбутнє) у його культурно-мистецькій динаміці. Цей термін уперше використовує в 1905 р. іспанський поет і дипломат Габріель Аломарі на сторінках журналу «L'Avens» у статті «El Futurismo». Проте датою народження футуризму як художнього напрямку, і ширше – як футуристичного руху, вважається 20 лютого 1909 р., коли Ф. Т. Марінетті опублікував у французькій газеті «Фігаро» «Перший маніфест футуризму», де озвучив завдання й цілі нового мистецтва і способи їхньої реалізації. Заклик автора до «*svecchiamento*» («зностаріння»), «оновлення» мистецтва й життя дозволив йому об'єднати навколо себе художню та інтелектуальну еліту Італії.

Термін «футуризм» належить до тих культурно-історичних і мистецтвознавчих категорій, які відомий культуролог, літературознавець і музикознавець О. В. Михайлов називав «термінами руху», сутність яких у тому, що закладені в них смисли рухливі, змінюються та збагачуються з часом, упродовж їхнього побутування в мистецтвознавчій та життєвій практиці. Водночас нові елементи, що входять у предметне поле поняття, не скасовують колишні, а ніби переміщують їх на інші смислові рівні. Терміни руху – це, за сутністю, «будівельні риштування»; їх «приберуть, коли будинок буде збудовано: ці риштування стоять, коли будинок зводиться, тобто постійно перебуває у русі стосовно риштування як нерухомого, статичного й заздалегідь “заданого” моменту» (Михайлов, 1997, с. 43).

Футуризм як «термін руху» містить у собі знання й смисли, про які ми навіть ще не підозрюємо й не усвідомлюємо. А. Деблін, один із представників німецького експресіонізму, у відкритому листі Марінетті писав: «Футуризм – великий маг. Він є актом звільнення. Він не напрям, він – рух. Ще точніше: він – рух художника вперед. Внутрішня напруженість і самотність, сміливість і абсолютна невимушеність справили на мене тоді враження» (Деблін, 1986, с. 295-296). Все це співвідносить футуризм з набагато ширшим культурно-історичним контекстом, ніж той, у якому відбувається його експлікація, тобто не лише до початку ХХ ст., про що свідчить і його реактуалізація в сучасному модусі пост-футуризму. Не випадково куратори вітчизняного мистецького проекту «Футуромарення», представлено у Мистецькому арсеналі, зауважують, що «хвиля уваги до футуризму не випадкова», оскільки пошуки футуристів «збігаються з проблематикою сучасного мистецтва – самосвідомості, зацікавлення формою, іронії, бунтарства». «Проект “Футуромарення”, – пишуть організатори, – не лише про мистецтво. Він ,перед-



сім, про людину й суспільство, які постають перед викликами доби – соціальними, економічними, світоглядними. Цивілізація повсякчас проходить такий цикл, стикаючись із новим досвідом і неодмінно фантазує про майбутнє» (Величко & Оксаметний, 2021).

Рух як динамічне відчуття, «квінтесенція життя, символ його творчої енергії» – центральний мотив футуристичного мистецтва, що знаходить прояв у різних його формах і, перш за все, у танцювальну мистецтві. «Статичне, одностороннє, відособлене сприйняття... пережиток – щось на кшталт класичних муз, богів і ліри. Нове мистецтво покінчило зі статичними формами, покінчило з останнім фетишем статичності – красою. Вигнання статичності, вигнання абсолюту – головний пафос нового часу», – писав Р. Якобсон (1987, с. 415) у статті «Футуризм».

Ф. Т. Марінетті виходив із того, що лише у динамізмі сутність мистецтва і вважав динамізм, як енергійний, навіть агресивний рух, основним принципом сучасності. А твердження лідера футуристів стосовно того, що динамізм і швидкість «ревучої машини, більш прекрасної, ніж статуя Ніки Самофракійської» безпосередньо вплинула на бачення футуристами не лише поезії, живопису й театру, а й танцю. Слід підкреслити, що культ динамізму й руху зумовлений впливом на Марінетті теорії інтуїції французького філософа А. Бергсона, одного із представників філософії життя. Звертаючись до футуристів, їхній лідер пише, що прагнув розбудити в них інтуїцію і «викликати огиду до розуму» і закликає: «Раз і назавжди плюнемо на Вівтар Мистецтва і сміливо зробимо крок в неоглядну далечинь інтуїтивного сприйняття!» (Маринетті, 1986b, с. 167).

Тобто, двигуном художньої творчості в поезиї раннього футуризму виявляється інстинкт як ірраціональне начало, ірраціональність творчої свободи, інтуїції, одкровення, що є протилежним раціонально-логічному мисленню. Водночас Марінетті стверджує, що «інтуїтивні явища поєднуються з явищами логічного розуміння», що дозволяє, з одного боку, розглядати власне мистецький процес як механічний, підтвердженням чого є маніфест «Механічне мистецтво» й розробка відповідної естетики, а з іншого – сприймати це мистецтво «інтуїтивно» завдяки «новій художній чуттєвості», символом, джерелом і натхненницею якої проголошується Машина. «Ми відчуваємо механічно. Ми відчуваємо себе зробленими зі сталі. Ми – теж машини, ми – механізовані!», – проголошується в маніфесті «Механічного мистецтва» (Лазарева, 2010, с. 544).

А відтак, Машина, як і новий образ «людини механічної», Homo mechanicus, з її новою «машиноподібною» тілесністю, стають об'єктом футуристичного мистецтва. Машина сприймається як нове божество, що просвітлює, володарює, роздає свої дари й карає в цей наш футуристський час, захоплений великою Релігією Нового. Але головне при цьому – розуміння того, що машина – це, насамперед, ідея і дух, а не зовнішній вигляд.

Автори маніфесту «Механічне мистецтво» Е. Прамполіні, І. Паннаджі, В. Паладіні, як й інші футуристи, вбачали у Машині символ загадкової творчої сили сучасної людини й писали: «Ми, футуристи, хочемо відірвати Машину від її практичної функції, підняти її до рівня духовного життя, безкорисливого життя мистецтва» (Лазарева, 2010, с. 544).

Центральне місце Машини в поезиї футуризму визначило й творчі пошуки в живописі і скульптурі, архітектурі і сценографії, дизайні і хореографії. Тобто,



в прагненні віднайти нові виражальні засоби й художні форми в різних сферах мистецтва італійські футуристи апелюють до естетики машини. У футуристичному танці оспівується динаміка та ритміка, яка характерна для роботи механізмів Машини, з якими також ототожнюється шрапнель, кулемет та ін.

Відмова від стереотипів мислення, від старих принципів і порядків, заперечення традицій і канонів та утвердження повної свободи творчої особистості є основною умовою народження нового футуристичного мистецтва, більш вільного за формою і більш широкого за можливостями. Це мистецтво, як вважали футуристи, поверне людині можливості особистого контакту з творами мистецтва і навколишнім світом. Саме в такому аспекті вони намагалися формувати нові традиції, здійснювали пошук нових форм і засобів художньої діяльності, які ґрунтуються на принципі свободи творчості. Згідно з цією традицією, художник не повинен бути просто спостерігачем або імітатором природи, але повинен виражати в художній формі ставлення до неї.

На межі XIX – XX ст. у пластичних мистецтвах розпочинається перехід від фігуративного до абстрактного начала, відмінність між якими полягає в тому, що фігуративне мистецтво, передаючи зовнішню подобу об'єктів реального світу, представляє ілюзію реальності, абстрактне ж у створенні образу спирається не так на зовнішній вигляд об'єкта, як на його смисл і пов'язані з ним асоціації. І за висловом Марінетті, асоціації можуть бути «... різної ширини охоплення. І що ширша асоціація, то глибшу схожість вона відображає. Адже подібність полягає в сильному взаємному тяжінні абсолютно різних, далеких і навіть ворожих речей. Новий стиль буде створено на основі найширших асоціацій. Він вбере в себе все розмаїття життя. Це буде стиль різноголосий та багатобарвний, мінливий, але дуже гармонійний» (Маринетти, 1986b, с. 164). Тобто, стверджується новий підхід до репрезентації реальності за допомогою побудови образу за принципом асоціативності, відповідності художньої форми характеру переданих настроїв. «Спільними зусиллями ми створимо так звану бездротову уяву. Ми викинемо з асоціації першу опорну половину, і залишиться лише безперервний ряд образів. Коли нам вистачить для цього духу, ми сміливо скажемо, що народилося велике мистецтво», – проголошує Марінетті (Маринетти, 1986b, с. 167).

Розуміння мистецтва у футуризмі виходить за межі класичного мистецтва й естетики, оскільки аристотелівський принцип «наслідування» (фігуративності, лінійної наративності) змінюється прагненням досягнути саму «ідею», першоджерело об'єкта, а поняття «прекрасного» й «потворного» втрачають своє значення як головних категорій.

Для Ф. Т. Марінетті ідеальна людина майбутнього – це «людина на мотоциклі» як своєрідний новий кентавр, а на крилах аеропланів злітають в небо «перші ангели». Цей новий кентавр виявляє «любов до небезпеки, звичку до енергії та безстрашності». Марінетті звеличував «велику нову ідею сучасного життя – ідею механічної краси», прославляв любов до машини, «палаючу на щокі механіків-машиністів, обпалених і забруднених вугіллям» (Маринетти, 1986a, с. 158).

Машинний світ індустріального суспільства, що приходить на зміну традиційному суспільству й класичному мистецтву, стає основою формування нового естетичного почуття, а машина – священний знак, тотем футуристичного руху стає естетичним об'єктом, ідеалом краси, змінюючи на цьому п'єдесталі жінку: «Але



не було в нас ні піднесеної в захмарні висоти Прекрасної Дами, ні жорстокої Королеви – і отже, не можна було, зігнувшись у три погібелі, як візантійське кільце, замертво впасти до її ніг!» (Маринетти, 1986а, с. 159).

Машина, як одна з центральних естетичних категорій італійського футуризму, дозволяє поєднати теми швидкості, прогресу й сучасності, руху й польоту, механічної краси й оновленої чуттєвості, породжуючи нові переживання. Відомий філософ і антрополог В. Подорога з цього приводу пише: «У центрі європейського та російського авангарду – Велика Машина у своїх найрізноманітніших іпостасях. На відміну від модерністської доби, де ще не сформувався справжній інтерес до науки, її технічних можливостей та машин. Західноєвропейський авангард прийняв машину як рід нової, вищої Реальності, що замістила собою стару, – реальність Природи. Машина, що витісняє природне, і є очікуваною, “обезлюдненою” новою Природою» (Подорога, 2010, с. 22).

Футуристичні танці, джерелом натхнення яких стає новий світ Машини в усюму його різноманітті, являють собою один із активних структурних елементів широкого й універсального футуристичного проєкту нового мистецтва як мистецтва динамізму та швидкості.

Футуризм в одній зі своїх базових інтенцій розриву з минулим руйнує образність класичного мистецтва, що стосується й образності класичного балету, і традиційного танцювального мистецтва. І тому, на відміну від класичного танцю, який є уособленням гармонії, краси й досконалості, футуристичний танець вирізняє дисгармонійність, грубість та антиграціозність, асиметричність, але й динамічність, синтетичність.

Бачення розвитку танцювального мистецтва представлено в Маніфесті «Футуристичний танець», що був написаний Маринетті й опублікований у липні 1917 року (Маринетти, 2013). Появу цього маніфесту мистецтвознавець І. Сироткіна пов'язує із впливом Дягілева: «Можливо, саме “Парад” та інші балети Дягілева спонукали футуриста Ф.-Т. Маринетті вибухнути в липні 1917 р. черговим маніфестом – цього разу маніфестом танцю» (Сироткіна, 2016, с. 137).

Маніфест розпочинається з констатації зв'язку вже перших танців з «формами й ритмами життя». Здійснюючи короткий огляд їхньої еволюції, лідер футуристів доходить висновку, що «знаменитий італійський балет помер і похований» (Маринетти, 2013, с. 78-79). Водночас він високо оцінює талант В. Ніжинського, підкреслюючи, що в танці останнього «вперше з'являється чиста геометрія танцю, звільненого від міміки й сексуального збудження» (Маринетти, 2013, с. 80). Аналізуючи вільний танець Дункан, акцентує його екстатично-еротичний характер, здатність «виразити найскладніші емоції безнадійної ностальгії, спазматичної насолоди (хтивості) й інфантильно жіночої радості». І в цьому, на думку Маринетті, його відмінність від футуристичних танців, яким притаманні агресивні жести й рухи як самостійні неоднорідні конструкти з особливою сугестивністю, гімнастичними кроками, небезпечними стрибками. Водночас він констатує, що «.. під впливом пошуків кубістів, і зокрема Пікассо, виник танець геометризованих об'ємів, майже незалежний від музики. Танець став самостійним мистецтвом, рівним музиці. Танець вже не підпорядковувався музиці, але замінив її» (Маринетти, 2013, с. 80).

Автор маніфесту віддає належне близькій до футуризму Валентин де Сен-Пуан, авторці жіночого футуристичного маніфесту й композиції 1913 року «La



Métachorie» («Метахор»), яка, на думку Марінетті, «... поклала початок абстрактному, метафізичному танцю, що повинен був передати чисту думку без сентиментальності та сексуального запалу». Однак вбачав недолік цих танців у відсутності «нової механічної чуттєвості», ауратичності й симультанності: «Чуттєвість цих танців виявляється монотонною, елементарно обмеженою і сумно оповитою старою безглуздою атмосферою старої міфології, яка вже нічого не означає. Холодна геометрія поз неспівмірна із багатою, динамічною симультанною чуттєвістю сучасного життя» (Маринетти, 2013, с. 81). І тому футуристи віддають перевагу Лої Фуллер, у танцях якої наявні й нова чуттєвість, й ауратичність, репрезентація яких досягається, зокрема, й завдяки ефектному використанню технологічних інновацій другої індустріальної революції.

Одне з джерел і важливий теоретичний фундамент футуристичних танцювальних практик – футуристичне симультанне бачення, в основі якого прагнення охопити життя в його цілісності, знайти абсолютну, остаточну форму поєднання мистецтва та потоку життя. Зникнення дистанції між предметами, трансформація звичних контурів різних видів мистецтва у нові конфігурації змінює глибинну внутрішню структуру твору мистецтва – всі ці характеристики симультанного бачення набули свого заломлення і в мистецтві футуристичного танцю. Принципи симультанності були описані в багатьох маніфестах

У контексті хоч і короткого, але аналізу розвитку танцювального мистецтва, здійсненого Марінетті, завдання власне футуристичного танцю і його роль у проєкті футуристичного мистецтва полягає в тому, щоб «подолати м'язові можливості» й наблизитися в танці до того ідеалу «помноженого мотором тіла», про який так довго мріяли футуристи (Маринетти, 2013, с. 81). Серед місій танцю також визначав: з допомогою багатой палітри зображально-виражальних засобів, синтезу нової музики й пластики сприяти осягненню смислу людського буття в новій «механічній реальності», відобразити «геометричну й механічну велич» Машини, динаміку сучасного світу, репрезентувати його техніцизм, швидкість, урбанізм, представити найсуттєвіші риси механізованого життєвого світу людини.

Цей маніфест, написаний під час Першої світової війни, відображає її зв'язок із футуристичними танцями: «У нашу футуристичну епоху, коли понад двадцять мільйонів людей утворили на лінії фронту фантастичний чумацький шлях, який оповиває землю, із зірок – шрапнелі, що підриваються, коли Машина й Вибухова речовина на війні, збільшують у сто разів сили народу, примушуючи його до максимальної віддачі сміливості, інстинкту й мускульного спротиву, італійський футуристичний танець не може мати іншої мети, крім посилення героїзму – повелителя металів, злитого із божественними машинами швидкості та війни» (Маринетти, 2013, с. 82). І такі «божественні машини» як механізми війни – шрапнель, кулемет і аероплан – представлені у маніфесті танцями з відповідними назвами – «Танець шрапнелі», «Танець кулемета» і «Танець авіатора». Варто зауважити, що в програмних маніфестах італійських футуристів, що особливо стосується першого героїчного етапу, артикульована позитивна роль війни в житті людства. Однак, у поетиці італійського футуризму представлений двоїстий руйнівний-творчий смисл війни, яка знищує на своєму шляху все старе й віджиле, і тим самим торує шлях новому і в такому розумінні постає «як природна гієна світу». Водночас художниця, поетеса, теоретик російського авангарду Н. Гур'янова стверджує, що



«... війна в поетиці авангарду мала мало спільного з конкретикою світової війни, що вибухнула 1914 р.» (Гурьянова, 2002, с. 118). І далі: «Семантика поняття “війна” у новому мистецтві досить складна – це переважно метафора, а не сюжет. Воно було нероздільно пов’язане з розумінням новаторства, ідей руйнації старих форм заради створення нового. Боротьба напрямів мистецтва наполегливо асоціювалася з війною» (Гурьянова, 2002, с. 123). Таке судження вченої в цілому стосується й футуризму. Специфіка ж танцювального маніфесту полягає в тому, що футуристичні танці постають як своєрідний естетичний жест, а концепт війни зазнає значної естетизації, про що свідчать метафори на кшталт «зірки-шрапнелі», «фантастичний чумацький шлях» та ін.

Ф. Т. Марінетті розробив танцювальний алгоритм, своєрідну художню інструкцію стосовно того, як необхідно рухатися в кожному з цих трьох танців, щоб, імітуючи політ шрапнелі, стрілянину кулемета, зліт літака в небо, наблизитися до проголошеного ідеалу «помноженого мотором тіла»: «Необхідно жестами імітувати рухи машин, старанно доглядати за кермом, колесами, поршнями, готуючи, таким чином, поєднання людини й машини, домагаючись металізму футуристичного танцю» (Маринетти, 2013, с. 81).

На особливу роль жесту у футуристичному мистецтві звертають увагу багато дослідників. Зокрема, К. Бобринська розглядає жест, що супроводжує творчість художників і письменників, поетів і музикантів, а також поширюється й на танцюристів. Відповідний набір «стратегічних» жестів супроводжує життя, модель поведінки й творчість кожного футуриста, сплавляючись зі стилем мистецтва. Але, як зазначає вчена, є й інше трактування жесту, який «виступав як “пред-естетичний”¹ феномен, своєрідний знак зародження самої ситуації творчості» (Бобринская, 1998). І тому найбільш гармонійною формою творчості вважається танець, який за своєю сутністю пов’язаний з «формами й ритмами життя», як і підкреслює на початку танцювального маніфесту Марінетті.

У футуризмі жест і рухи подібні до слів у вербальному мистецтві і постають унікальними й невід’ємними атрибутами танцювального наративу. З цього приводу варто згадати Р. Якобсона, який писав: «Якщо образотворче мистецтво є формовкою самоцінного матеріалу наглядних уявлень, якщо музика є формовкою самоцінного звукового матеріалу, а хореографія самоцінного матеріалу – жесту, то поезія є оформлення самоцінного, “самовитого” [за В. Хлебніковим, це синонім слова “самоцінний” – Автори], як говорить Хлебніков, слова. Поезія є мовою в її естетичній функції» (Якобсон, 1987, с. 275). Нове світовідчуття, як констатував Марінетті, вимагало від митців абсолютної свободи образів чи аналогій, представлених звільненим, самоцінним і «самовитим» жестом, абсолютно відмінним від жестів як класичного танцю, так і вільного танцю Айседори Дункан.

Жести й рухи тіла, рук стають найбільш адекватним способом передачі суб’єктивного, виразом внутрішнього світу, надаючи останньому смислового наповнення. А «для футуризму, як і для авангардизму в цілому, психічне, суб’єктивне є основоположним, початковим, “матеріальне” ж, “об’єктивне” вторинне і важливе лише тоді, коли стикається з суб’єктивним» (Сироткин, 2000).

¹ К. Бобринська запозичує цей термін у М. Євреїнова



У «Танці шрапнелі» рух повинен передати «злиття пісні людського тіла з механічним шумом шрапнелі. Дати ідеальний синтез війни». Руки виступають структурною одиницею візуального образу шрапнелі. Так танцівниця з допомогою широко розкритих рук з помірною швидкістю «описує довгу параболу шрапнелі, що свистить над головою бійця, вибухає над ним або позаду нього». Символічна семантика рук представлена в іншому русі, де танцівниця з «високо підняти ми вверх розкритими руками» зображує «блаженний сміливий сріблястий вибух шрапнелі». А «вібрацією всього тіла, коливанням стегон і хвилеподібними, плаваючими рухами танцівниця зображує хвилі, прилив і відлив, концентричне поширення відлуння» (Маринетти, 2013, с. 83).

Щодо «Танцю кулемета», то він, згідно з Маринетті, має передати італійську чуттєвість бойового крику військових, який «виривається і героїчно вмирає, розірваний на шматки перед механічним, героїчним, безжальним вогнем кулемету». Рухи і жести рук, марш танцівниці передають механічний стукіт кулемета, жорстке і безперервне поширення вогню й створюють візуальний образ «снаряда, що виходить з дула гармати». Для досягнення більшого ефекту танцівниця тримає в руках білі й червоні троянди, а у заключній сцені вона «протягнутою вперед рукою гарячково махає білою і червоною орхідеями, подібно дулу під час вистрілу» (Маринетти, 2013, с. 85).

За задумом Маринетті, «Танець авіатора» танцівниця виконує на великій, яскраво розфарбованій географічній карті, де знаками відмічені гори, ліси, ріки, моря, представлена геометрія полів, великі залізничні розв'язки. А сама танцівниця при цьому повинна «лежачи на животі, зобразити здриганнями й коливаннями тіла послідовні зусилля аероплана набрати висоту» і за допомогою різних рухів та матеріалів (тканини різного кольору, картону, паперу тощо) імітувати політ літака над землею (Маринетти, 2013, с. 85-87).

Інший тип танцю-перформансу, пов'язаного з авіацією, розробив Ф. Азарі, художник-футурист, автор маніфесту «Футуристичний повітряний театр. Політ як художнє вираження стану душі», який під час війни служив пілотом і фотоко-респондентом. У цьому маніфесті він писав: «Художня форма, яку ми створюємо в польоті, аналогічна танцю, але безкінечно переважає його грандіозністю фону, незрівнянним динамізмом і величезною різноманітністю можливостей, які надає політ, виконання фігур у тривимірному просторі» (Азарі, 2013, с. 97). Ф. Азарі особисто у 1918 році виконував такі польоти й пропонував розігрувати в небі повітряні вистави з кольоровими та світловими ефектами для глядачів, які споглядають їх на землі. Для цього художники-футуристи «фантастично прикрашають» аероплани, завдяки яким ці вистави «стануть великими поемами» й утворять «футуристичний повітряний театр». «Над численними глядачами, – пише Ф. Азарі, – будуть танцювати розписані аероплани: вдень у небі, розфарбованому кольоровим димом, розпилені самими літаками, а вночі – вони презентують рухомі сузір'я й фантастичні танці, оточені світлом електричних прожекторів» (Азарі, 2013, с. 100). Такі повітряні вистави стали прообразом сучасних авіаційних шоу, а також шоу «танців дронів», які сьогодні мають велику популярність.

Лідер футуристів Маринетті заявляє, що передача природи «металізму футуристичного танцю», його динамізм, суголосний ритму моторів і аеропланів, як і досягнення ідеалу «помноженого машиною тіла», не можливі без відповідної музики. А



сучасна музика, на його думку, «фундаментально й невиліковно традиційна і тому неприйнятна для футуристичного танцю» (Маринетти, 2013, с. 80). Вирішення цієї проблеми пов'язують з ідеєю футуристів про залучення в поле мистецтва нехудожніх об'єктів, а в танці таким об'єктом стає нова музика – «музика шумів».

Шум як результат тертя чи зіткнення на швидкості твердих тіл, фабричні гудки тощо позиціонувалися як мова нового механізованого життя людини в індустріальному місті. «Футуристичний танець, – пише Маринетті, – буде супроводжуватися організованими шумами й оркестром винайдених Луїджі Руссоло шумомодуляторів» (Маринетти, 2013, с. 82). Так, у «Танці авіатора» можна «за допомогою організованих шумів імітувати дощ і свист вітру, а постійним вимиканням електричного світла імітувати світло блискавки» (Маринетти, 2013, с. 86-87).

Переосмислення виражального значення шуму й перетворення його на своєрідну нову музику у футуризмі постає як прагнення зруйнувати традиційні культурні норми, оголосивши війну стереотипному художньому мисленню.

Наділення шуму художньою цінністю та позиціонування його як нової музичної мови започатковане італійським композитором і художником Л. Руссоло, якого зачарували шуми нової техніки (гудки паровозів і клаксонів, ревіння моторів та ін.).

«Маніфест футуристів-музикантів» і «Музика футуризму. Технічний маніфест» Ф. Б. Прателли стали першими спробами тотальної трансформації звукової сфери й започаткували розробку естетики «музики шумів» італійського футуризму. Третій музичний маніфест «Мистецтво шумів» (1913) вважається одним із найбільш революційних і впливових текстів у музичній естетиці ХХ ст., що підірвав фундаментальні звукові основи класичного музичного мистецтва, написав Л. Руссоло. На думку композитора, шум був єдиним явищем сучасної музики, що узгоджувався з принципами футуризму. Але його відкриття на той час не справило особливого враження на публіку, це стосується й розроблених композитором шумових музичних інструментів, які він називав *intonarumori* (інтонаруморі). Однак, створення бруїтизму, «музики шумів» як прагнення Л. Руссолло «перервати коло чистих звуків і вийти у нескінченний простір шумів» (Авдеев & Лаврова, 2021, с. 53) стає відправною точкою ідей, що реалізувалися в музиці другої половини ХХ ст. й на початку ХХІ ст., джерелом сучасної авангардної та шумової музики.

Несприйняття багатьох починань італійських футуристів (футуристична вистава, танець, балет, музика, перформанс) пояснюється і свідомою епатажністю їхніх видовищ, інтенцією на шокуючий агресивний вплив. Вистави вводили глядачів в ситуацію своєрідного ціннісного дисонансу, провокуючи появу кардинально протилежних реакцій як на рівні змісту, так форми: відторгнення і сприйняття, обурення і подив. Епатажність стає новою естетичною категорією й завдяки інкорпорації в композиційну формально-змістовну структуру художнього твору розширює можливості, в нашому випадку, танцювального мистецтва.

Висновки. Італійський футуризм був першим художнім напрямом у світовій історії мистецтва, який, оголосивши машину об'єктом свого натхнення і уособленням краси, поставив за мету відобразити на полотні, папері, металі, а також репрезентувати у танці всі прояви життя індустріальної цивілізації.

У хореографії початку ХХ ст. відбувалося освоєння нових форм виразності, лунали заклики до перегляду глибинних пластів танцювальної мови, здатних знайти адекватні сучасності танцювальні форми. Футуризм, відмовляючись від



усталених форм професійного танцю, заперечуючи класичний танець і проголошуючи смерть італійського балету, включає у танцювальну тканину нехудожні об'єкти й, долаючи зображальність як таку, що пов'язана із мімезисом, замінює на виразність, репрезентантом і уособленням якої стає Машина.

Маніфест «Футуристичного танцю» Ф. Т. Марінетті претендував на те, щоб стати не лише теоретичним обґрунтуванням нового футуристичного танцю, а й практичною базою для створення нових пластичних форм.

Джерело футуристичної танцювальної поетики, середовище, яке провокувало й надихало на створення нового мистецтва, – це простір індустриального міста. Футуристи прагнули відобразити в танці прискорення темпів життя та індустриалізацію середовища як ознаки нової, майбутньої епохи.

Осмилення особливостей футуристичних танців, пошуки футуристами розкутого самоцінного жесту як виражального танцювального засобу, дозволяє розширити розуміння футуризму, значення та вплив якого виходить за межі мистецтва історичного авангарду. Культ Мащини, визначивши естетику італійського футуризму, став своєрідним «архетипом» культури ХХ століття, а комплекс обумовлених цим культом ідей і образів є одним із головних внесків італійського футуризму в європейське мистецтво.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авдеев, В. А., & Лаврова, С. В. (2021). Образ машины в итальянском футуризме: манифесты, музыка, живопись. *Philharmonica. International Music Journal*, 3, 47-68. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.3.35341>
- Азари, Ф. (2013). Футуристический воздушный театр. Полёт как художественное выражение состояний души. В Е. Лазарева (Сост., пер.), *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933* (с. 96-101). Гилея.
- Балла, Дж., & Деперо, Ф. (2013). Футуристическая реконструкция Вселенной. В Е. Лазарева (Сост., пер.), *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933* (с. 47-53). Гилея.
- Бобринская, Е. (1998). Жест в поэтике раннего русского авангарда. В *Хармсиздат представляет. Авангардное поведение*, Материалы научной конференции Хармс-фестиваля 4, г. Санкт-Петербург (с. 49-62). М.К. & Хармсиздат.
- Величко, В., & Оксаметний, І. (2021). *Старт виставкового проекту «Футуромарення»: кураторський текст*. Мистецький арсенал. <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/kuratorskyj-tekst-do-vystavky-futuromarennya/>
- Гарафола, Л. (2021). *Русский балет Дягилева* (М. Ивонина & О. Левенков, пер.). КоЛибри; Азбука-Аттикус.
- Гирич, Ю. Н. (Ред.). (2010). *Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика* (Кн. 1). ИМЛИ РАН им. А. М. Горького.
- Гладун, Д. (2020). Вступ до теорії поетичного перформансу в Україні. Історія теорії перформансу. V A. Arkhanhelska, R. Merzová, & O. Taran (Red.), *Ucrainica IX. Současna Ukrajinstika. Problémy jazyka, literatury a kultury* (s. 262-266). Univerzita Palackého v Olomouci.
- Гладун, Д. (2021). Перформанс і поетичний перформанс у статтях українських дослідників. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 9(1), 145-155. <https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.1.12>



- Глушкова, М. (2021, 13 июня). *Футуристы в пачках: как создатель «Русских сезонов» Сергей Дягилев повенчал классический балет с авангардным*. НОЖ. <https://knife.media/futuristic-ballet/>
- Голдберг, Р. (2014). *Искусство перформанса: От футуризма до наших дней* (А. Асланян, пер.). Ад Маргинем Пресс.
- Гончаренко, Д. (2013). Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2013*, 5, 333-337.
- Гончаренко, Д. (2014). Концептуальні засади розвитку перформанс-арту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014*, 6, 111-113.
- Гурьянова, Н. (2002). *Ольга Розанова и ранний русский авангард*. Гилея.
- Дёблин, А. (1986). Футуристическая техника слова. Открытое письмо Ф. Т. Маринетти. В Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* (с. 294-299). Прогресс.
- Диксон, С. (2007). *Цифровой перформанс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции* (К. Елфимов, пер.). The MIT Press.
- Клековкін, О. Ю. (2017). *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Фенікс.
- Лазарева, Е. А. (2010). «Механическое искусство» и «аэроживопись»: К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. *Искусствознание*, 1-2, 530-548.
- Лазарева, Е. А. (2011). Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х – 1930-е годы [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Государственный институт искусствознания].
- Лазарева, Е. А. (2016). Человек, умноженный машиной. *Искусствознание*, 1-2, 90-113.
- Левчук, Л. (2009). Футуризм: історія, теорія, мистецька практика. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*, 24, 3-9.
- Маринетти, Ф. Т. (1986a). Первый манифест футуризма (С. Портнова & В. Уваров, пер.). В Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* (с. 158-162). Прогресс.
- Маринетти, Ф. Т. (1986b). Технический манифест футуристской литературы (Т. Воеводина, пер.). В Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* (с. 163-168). Прогресс.
- Маринетти, Ф. Т. (2013). Футуристический танец. Футуристический манифест. В Е. Лазарева (Сост., пер.), *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933* (с. 78-87). Гилея.
- Михайлов, А. В. (1997). *Языки культуры*. Языки русской культуры.
- Подорога, В. (2010). Номо ех machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. *Логос*, 1(74), 22-50.
- Садловський, Ю. І. (2013). *Словник футуризму*. Навчальна книга – Богдан.
- Сироткин, Н. С. (2000). *О проблеме субъекта и объекта в авангардизме*. Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_object.htm#Ftn1
- Сироткина, И. Е. (2016). Дискретное и континуальное в танце. *Вопросы философии*, 10, 132-142.
- Холодинська, С. М. (2015). Футуризм у контексті авангардного руху: від італійського досвіду до українських інваріацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство*, 21(1), 27-34.
- Чоп, Т. О. (2017). Трансформація Бергсонізму в естетиці футуризму. *Гуманітарний часопис*, 1, 56-64.
- Чоп, Т. О. (2021). Концепція українського футуризму в контексті теорії перформативності. *Colloquium-journal*, 5(92), 42-44. <https://doi.org/10.24412/2520-6990-2021-592-42-44>
- Якобсон, Р. (1987). *Работы по поэтике: Переводы* (М. Л. Гаспаров, ред.). Прогресс.



REFERENCES

- Avdeev, V., & Lavrova, S. (2021). *Obraz Mashiny v Ital'yanskom Futurizme: Manifesty, Muzyka, Zhivopis'* [The Image of the Machine in Italian Futurism: Manifestos, Music, Painting]. *Philharmonica. International Music Journal*, 3, 47-68. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.3.35341> [in Russian].
- Azari, F. (2013). *Futuristicheskii Vozdushnyi Teatr. Polet kak Khudozhestvennoe Vyrazhenie Sostoyanii Dushi* [Futuristic Aerial Theater. Flight as an Artistic Expression of States of Mind]. In E. Lazareva (Comp., Trans.), *Vtoroi Futurizm: Manifesty i Programmy Ital'yanskogo Futurizma. 1915-1933* [Second Futurism: Manifestos and Programs of Italian Futurism. 1915-1933] (pp. 96-101). Hylaea [in Russian].
- Balla, G., & Depero, F. (2013). *Futuristicheskaya Rekonstruktsiya Vselennoi* [Futuristic Reconstruction of the Universe]. In E. Lazareva (Comp., Trans.), *Vtoroi Futurizm: Manifesty i Programmy Ital'yanskogo Futurizma. 1915-1933* [Second Futurism: Manifestos and Programs of Italian Futurism. 1915-1933] (pp. 47-53). Hylaea [in Russian].
- Bobrinskaya, E. (1998). *Zhest v Poetike Rannego Russkogo Avangarda* [Gesture in the Poetics of the Early Russian Avant-Garde]. In *Kharmsizdat Predstavlyaet. Avangardnoe Povedenie* [Kharmsizdat Presents. Avant-Garde Behavior], Proceedings of the Scientific Conference Kharms-festival 4, St. Petersburg (pp. 49-62). M.K. & Kharmsizdat [in Russian].
- Chop, T. (2017). *Transformatsiia Berhsonizmu v Estetytsi Futuryzmu* [Transformation of Bergsonism in the Aesthetics of Futurism]. *Humanitarnyi Chasopys* [Humanitarian Journal], 1, 56-64 [in Ukrainian].
- Chop, T. (2021). *Kontseptsiia Ukrainskoho Futuryzmu v Konteksti Teorii Performatyvnosti* [Concept of Ukrainian Futurism in the Context of Theoris of Performance]. *Colloquium-Journal*, 5(92), 42-44. <https://doi.org/10.24412/2520-6990-2021-592-42-44> [in Ukrainian].
- Dixon, S. (2007). *Tsyfrovoi Performans: Istoriya Novykh Media v Teatre, Tantse, Spektakle i Installyatsii* [Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation] (K. Elfimov, Trans.). The MIT Press [in Russian].
- Döblin, A. (1986). *Futuristicheskaya Tekhnika Slova. Otkrytoe Pis'mo F. T. Marinetti* [Futuristic Word Technique. Open Letter to F. T. Marinetti]. In L. Andreev (Ed.), *Nazyvat' Veshchi Svoimi Imenami: Programmnye Vystupleniya Masterov Zapadno-Evropeiskoi Literatury XX v.* [Calling a Spade a Spade: Program Presentations of the Masters of Western European Literature of the XX Century] (pp. 294-299). Progress [in Russian].
- Garafola, L. (2021). *Russkii Balet Diaghileva* [Diaghilev's Russian Ballet] (M. Ivonina & O. Levenkov, Trans.). KoLibri; Azbuka-Attikus [in Russian].
- Girin, Yu. (Ed). (2010). *Avangard v Kul'ture XX Veka (1900-1930): Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avant-Garde in the Culture of the XX Century (1900-1930): Theory. History. Poetics] (Book 1). IWL RAS [in Russian].
- Glushkova, M. (2021, June 13). *Futuristy v Pachkakh: kak Sozdatel' "Russkikh Sezonov" Sergeii Diaghilev Povenchal Klassicheskii Balet s Avangardnym* [Futurists in Tutus: how the Creator of Russian Seasons Sergei Diaghilev Married Classical Ballet with Avant-Garde]. KNIFE. <https://knife.media/futuristic-ballet/> [in Russian].
- Goldberg, R. (2014). *Iskusstvo Performansa: Ot Futurizma do Nashikh Dnei* [The Art of Performance: From Futurism to the Present Day] (A. Aslanyan, Trans.). Ad Marginem Press [in Russian].
- Guryanova, N. (2002). *Olga Rozanova i Rannii Russkii Avangard* [Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde]. Hylaea [in Russian].
- Hladun, D. (2020). *Vstup do Teorii Poetychnoho Performansu v Ukraini. Istoriia Teorii Performansu* [Introduction to the Theory of Poetic Performance in Ukraine. History of Performance Theory]. In A. Arkhanhelska, R. Merzová, & O. Taran (Eds.), *Ucrainica IX. Současná Ukrajínistika. Problémy Jazyka, Literatúry a Kultúry* [Ucrainica IX. Contemporary Ukrainian



- Studies. Problems of Language, Literature and Culture*] (pp. 262-266). Palacky University in Olomouc [in Ukrainian].
- Hladun, D. (2021). Performans i Poetychnyi Performans u Stattiakh Ukrainskykh Doslidnykiv [Performance and Poetic Performance in the Articles of Ukrainian Researchers]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 9(1), 145-155. <https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.1.12> [in Ukrainian].
- Honcharenko, D. (2013). Performans-Art yak Yavyshche Kultury Postmodernizmu [Performance Art as a Phenomenon of Postmodern Culture]. *Aktualni Problemy Mystetskoï Praktyky i Mystetstvoznavchoï Nauky: Mystetski Obrii'2013*, 5, 333-337 [in Ukrainian].
- Honcharenko, D. (2014). Kontseptualni Zasady Rozvytku Performans-Artu [Conceptual Bases of Performance Art's Development]. *Aktualni Problemy Mystetskoï Praktyky i Mystetstvoznavchoï Nauky: Mystetski Obrii'2014*, 6, 111-113 [in Ukrainian].
- Jakobson, R. (1987). *Raboty po Poetike: Perevody [Works on Poetics: Translations]* (M. Gasparov, Ed.). Progress [in Russian].
- Kholodynska, S. (2015). Futuryzm u Konteksti Avanhardnoho Rukhu: vid Italiiskoho Dosvidu do Ukrainskykh Invariantsii [Futurism in Context of Avant-Garde Rush: from Italian Experience to Ukrainian Interpretations]. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku. Serii: Mystetstvoznavstvo [Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Series: Art Criticism]*, 21(1), 27-34 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2017). *Mise en Scène: Idei. Kontseptsiii. Napriamy [Mise en Scène: Ideas. Concepts. Directions]*. Feniks [in Ukrainian].
- Lazareva, E. (2010). "Mekhanicheskoe Iskusstvo" i "Aerozhivopis": K Istorii Glavnykh Esteticheskikh Programm Ital'yanskogo Futurizma 1920-1930-kh gg. [Mechanical Art and Aeropainting: To the History of the Key Aesthetic Programs of the Italian Futurism in 1920-1930s]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1-2, 530-548 [in Russian].
- Lazareva, E. (2011). *Sud'by Futurizma v Italii i Rossii vo 2-i Polovine 1910-kh – 1930-e Gody [The Fate of Futurism in Italy and Russia in the 2nd Half of the 1910s – 1930s]* [Abstract of PhD Dissertation, State Institute for Art Studies] [in Russian].
- Lazareva, E. (2016). Chelovek, Umnozhennyi Mashinoi [The Man Multiplied by the Machine]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1-2, 90-113 [in Russian].
- Levchuk, L. (2009). Futuryzm: Istoriia, Teoriia, Mystetska Praktyka [Futurism: History, Theory, Artistic Practice]. *Aktualni Filosofski ta Kulturolohichni Problemy Suchasnosti*, 24, 3-9 [in Ukrainian].
- Marinetti, F. T. (1986a). Pervyi Manifest Futurizma [The First Manifesto of Futurism] (S. Portnova & V. Uvarov, Trans.). In L. Andreev (Ed.), *Nazyvat' Veshchi Svoimi Imenami: Programmnye Vystupleniya Masterov Zapadno-Evropeiskoi Literatury XX v. [Calling a Spade a Spade: Program Presentations of the Masters of Western European Literature of the XX Century]* (pp. 158-162). Progress [in Russian].
- Marinetti, F. T. (1986b). Tekhnicheskii Manifest Futuristskoi Literatury [Technical Manifesto of Futurist Literature] (T. Voevodina, Trans.). In L. Andreev (Ed.), *Nazyvat' Veshchi Svoimi Imenami: Programmnye Vystupleniya Masterov Zapadno-Evropeiskoi Literatury XX v. [Calling a Spade a Spade: Program Presentations of the Masters of Western European Literature of the XX Century]* (pp. 163-168). Progress [in Russian].
- Marinetti, F. T. (2013). Futuristicheskii Tanets. Futuristicheskii Manifest [Futuristic Dance. Futuristic Manifesto]. In E. Lazareva (Comp., Trans.), *Vtoroi Futurizm: Manifesty i Programmy Ital'yanskogo Futurizma. 1915-1933 [Second Futurism: Manifestos and Programs of Italian Futurism. 1915-1933]* (pp. 78-87). Hylaea [in Russian].
- Mikhailov, A. (1997). *Yazyki Kul'tury [Languages of Culture]*. Yazyki russkoi kul'tury [in Russian].
- Podoroga, V. (2010). Homo ex Machina. Avangard i Ego Mashiny. Estetika Novoi Formy [Homo ex Machina. Avant-Garde and Its Machines. Aesthetics of a New Form]. *Logos*, 1(74), 22-50 [in Russian].



- Sadlovskiy, Yu. (2013). *Slovnyc Futuryzmu [Dictionary of Futurism]*. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Sirotkin, N. (2000). *O Probleme Sub"ekta i Ob"ekta v Avangardizme [On the Problem of Subject and Object in Avant-Garde]*. Poeziya Avangarda. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_object.htm#Ftn1 [in Russian].
- Sirotkina, I. (2016). Diskretnoe i Kontinual'noe v Tantsse [Discrete and Continuous in Dance]. *Voprosy Filosofii [Problems of Philosophy]*, 10, 132-142 [in Russian].
- Velychko, V., & Oksametnyi, I. (2021). *Start Vystavkovoho Proektu "Futuromarennia": Kuratorskyi Tekst [Start of the Exhibition Project "Futuromarennia": Curatorial Text]*. Mystetskyi Arsenal. <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/kuratorskyj-tekst-do-vystavky-futuromarennya/> [in Ukrainian].