

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188624](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188624)

УДК 008:75.01/03 (477)

Олена Шокіна

**ЛЮДИНА В ПРОСТОРИ МІСТА ТА ПОШУК
АБСОЛЮТНОГО В ТЕКСТАХ МИТЦІВ АВАНГАРДУ:
ФІЛОСОФСЬКЕ «ЗАПИТУВАННЯ» О. БОГОМАЗОВА,
ІДЕАЛІЗМ В. КАНДИНСЬКОГО, «ВЧУВАННЯ» М.
ГЕРШЕНФЕЛЬДА**

Урбаністичні ідеї авангарду стосовно міста та людини в просторі міста обумовлені пошуками Абсолютного в теоретичних працях самих митців авангарду. Авангард розвивається від слова, смислу і тільки тоді втілюється в форму. Саме тому особливо цікаві ті філософські пошуки, які впливали на розвиток цих ідей і проектів. Прагнення до абсолютного породило деструктивність мислення авангардної теорії. Деструктивність є одним із головних етапів становлення авангарду і, разом з тим, найбільш визначальним чинником утопічності його ідей. У статті розглядаються теоретичні твори митців авангарду, та особлива увага приділяється філософському «запитуванню» О. Богомазова, ідеалізму В. Кандинського, «вчуванню» М. Гершенфельда.

Ключові слова: абсолютне, деструктивність, вчування, запитування, ідеалізм, авангард.

Новаторство як у мистецтві, так і у філософії авангарду обумовлено пошуком Абсолютного як першопричини і суті явищ, характерних для мінливих уявлень про світ, людину і образ міста початку ХХ століття. Урбаністичні ідеї авангарду втілені в відомі проекти по всьому світу, і навіть сьогодні ми відчуваємо цей вплив як у структурі міста, так і в найближчому оточенні речей навколо нас, тобто у дизайні. Багато праць присвячено розвитку цього питання та не менша кількість змістовних виставок-проектів. І хоч більшість грандіозних задумів авангарду не були втілені в життя, але вплинули на роботи багатьох сучасних архітекторів. Наприклад, ірако-британський архітектор, представник деконструктивізму Заха Хадід часто розповідала про свою пристрасть до архітектури російського авангарду, а видатний голандський архітектор та теоретик архітектури Рем Колхас говорив, що відчув покликання архітектора, коли вперше побачив знамениті будинки-комуні конструктивістів. Таких прикладів впливу авангарду на сучасну архітектуру, а точніше на урбаністику, на філософію міста можна знайти дуже багато: від сучасних інтерв'ю до глибоких наукових досліджень. За визначенням мистецтвознавця, дослідника архітектури авангарду Селима Амановича Хан-Магамедова, існувала естафета від образотворчого

мистецтва до архітектури. Таким чином, авангард взагалі розвивається від слова, смислу і тільки тоді втілюється в форму, тобто архітектура значно запізнювалась порівняно з мистецтвом живопису та філософськими ідеями авангардистів. З цієї точки зору особливо цікаві ті філософські пошуки, які впливали на розвиток цих ідей і проектів.

Ідеальне уявлення про людей у просторі проявляється і в малюнках та текстах відомого авангардиста Л. Лісицького ще задовго до створення його провокуючих «Домів-комун» та «Проунів». Текст В. Хлебнікова «Ми і будівлі» також розкриває сутність організації та сприйняття міста і людини в цьому просторі. Поет авангарду розумів, що ми маємо розглядати місто зверху. Так само сприймав і К. Малевич, відчуючи, що місто і людина завдяки розвитку науки та технологій вже інші, і погляд на них має бути іншим. Людина освоює світ неба і космосу. К. Малевич весь супрематизм та його вплив втілює в мистецтві панораму міста зверху, пошук абсолютного, як ідеального лаконічного міста-місця. Таке ідеальне уявлення має довгу історію, наприклад, коріння цих ідей сховані ще в творах Платона про ідеальну державу. Значні урбаністичні проекти В. Татліна «Вежа Татліна», Л. Лісицького «Проун» та інших авангардистів створюють свої архітектурні ідеї як втілення філософських розвідок абсолютного.

Звертаючись до сучасних дослідників авангарду, ми помічаємо значну увагу питанням пошуку абсолютного в творчості авангардистів. Важливо зазначити, що в багатьох дослідженнях Абсолютне має синонімічний переклик з поняттям Абсолют. Не вдаючись в дискусії стосовно термінології, зауважимо, що в даному дослідженні мова йтиме саме про Абсолютне у значенні «досконале», «універсальне», «ідеальне». У монографії К. Долгова «Реконструкція естетичного в західноєвропейській культурі» особлива увага звертається на пошуки абсолютного в творчості В. Кандинського [Долгов 2004]. Український мистецтвознавець Д. Горбачов у статті «Духовні традиції українського авангарду, або подорож у космос уяви», досліджуючи духовні традиції українського авангарду, бачить пошуки абсолютного, духовного прояснення у традиціях, пов'язаних з впливом на теорію мистецтва православного чернецтва і двох напрямів його мислення, – ісіхазму і схоластики [Горбачов 2004]. Французький філософ, історик мистецтв Ф. Серс у монографії «Тоталітаризм і авангард» вибудовує парадигму мистецтва радикального авангарду. Головне прагнення, яке є рушієм радикального авангарду, на думку автора, це «прагнення стати дієвою силою світового розвитку», прагнення до «естетичного самовдосконалення» і «історичного перетворення», – тобто рух до абсолютного [Серс 2004: 17].

Виправданою є спроба порівняльного прочитання концептуальних текстів художників-теоретиків авангарду – В. Кандинського, О. Богомазова

та М. Гершенфельда. Обрані постаті далеко не рівнозначні за їх художніми прагненнями, стилем викладу, популярністю. Вони також не вичерпують коло майстрів авангарду, котрі зверталися до пошуків Абсолютного в розумінні міста і людини в ньому. Так, наприклад, пошук Абсолютного був центральною проблемою у філософських текстах провідних художників-теоретиків класичного авангарду, як то вже в зазначених раніше відомих постатях: Л. Лісіцького, В. Татліна, К. Малевича, а також у теоретичних роботах О. Екстер, зокрема, «Кольорові ритми», В. Бабаджана «Сезанн. Життя, творчість», Д. Бурлюка «Фрагменти зі спогадів футуриста», В. Іздебського «Мистецтво і місто», О. Архипенка, В. Пальмова, В. Меллера, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Єрмілова, А.Петрицького і багатьох інших. Проте, всю цю безліч теорій можна розглядати як різні варіанти декількох тенденцій у розумінні абсолюту, міста і людини. Тому, характеризуючи теорію і філософію авангарду в українській культурі, слід зупинитися на трьох принципово різних персоналіях, які виражають характерну для авангардної творчості різноманітність художньої культури, і є ілюзією можливості всеохоплюючої (абсолютної) творчої самореалізації людини в просторі міста.

До проблеми Абсолютного художники-теоретики зверталися практично у всіх своїх філософських пошуках. Наведемо найбільш характерні тексти. Так, проблема Абсолютного інтенсивніше представлена в теоретичній роботі О. Богомазова «Живопис та елементи», ніж в інших його творах. До того ж О. Богомазов втілює пошук абсолюту в образах людини і міста в своїх кубофутуристичних графічних роботах та живопису. Наприклад, у творах «Трамвай», «Львівська вулиця в Києві» митець звертається до понять «ритм» і «темп», як виразу сучасного міста. «Світ наповнений енергією руху і спостережливе око бачить динаміку навіть у статичному предметі («гора насувається», «фіки біжать», «стежка в'ється»)), - стверджував О. Богомазов. У різні роки В. Кандинський надавав значної уваги проблемі Абсолютного в своїх філософсько-теоретичних текстах «Про духовне в мистецтві» та «Кельнська лекція». А в його творчому шляху місто втілює роздуми про Абсолютне від казково-символічного образу, як в картині «Старе місто» до експресивних спалахів, наприклад, «Осінь в Мурнау» і абстрактних імпровізаціях. Пошук абсолюту новаторські представлені і у теоретичній праці художника, критика та теоретика М. Гершенфельда «Мова живопису», що є передмовою до каталогу авангардного мистецтва «Весняна виставка».

У сучасних дослідженнях склалася певна традиція в розумінні категорії Абсолютного класичним авангардом. Абсолютним у теорії авангарду є переорієнтація системи цінностей, індивідуалізоване розуміння життя, філософії, науки, мистецтва і людської культури в цілому. Саме таке уявлення

і розуміння багато в чому зумовило створення утопії, міфу феномена авангарду. Прагнення побудувати свій ідеальний абсолютний світ, модель, структуру, місто - і не тільки побудувати, але й «узаконити» у філософії, мистецтві, науці - породило значний об'єм теоретизувань щодо мистецтва й абстрактних філософствувань, що стосуються сенсу життя, істини, абсолюту в авангардній творчості.

Абсолютна теорія, абсолютна картина світу в критеріях невизначеної досконалості і нескінченний пошук цієї досконалості дозволяє виділити у філософії авангарду певну систему підходів у спробі досягнення і усвідомлення Абсолютного: «запитування», «вчування» («зживання» з витвором мистецтва), аналіз і критика попереднього й існуючого досвіду.

Для художника і теоретика художнього класичного українського авангарду О. Богомазова «запитування» є особливим моментом у пізнанні істини. Звертаючись до історії філософії, зазначимо, що «запитування» є основою філософського мислення ще з часів античності і є однією з основ упродовж всього розвитку філософської думки аж до сучасності. Таким чином, можна сказати, що особливо важливим моментом у дослідженні філософії художнього авангарду є філософське «запитування», яке виводить звичайне теоретизування мистецтва на принципово новий рівень – філософствування. Наведемо характерний фрагмент філософсько-теоретичної роботи О. Богомазова «Живопис та елементи», написаної в 1914 році: «Допитливими очима дивлюся я на оточуючий світ та безупинно питаю, домагаючись відповіді. І постають все нові та нові запитання, розсувається таємна завіса, розкриваються значення...» [Богомазов 1996: 13]. Художник декларував творчу свободу, як можливість бути щирим і, більш того, як єдину передумову досягнення істини: «Вимагаю для себе свободи, бо тільки вільний я буду казати так, як треба» [Богомазов 1996: 13]. Замислюючись над питанням, чи є щирість тим Абсолютним, правдою, істиною, до яких слід прагнути, він припускає можливість помилковості своїх думок, але найважливішим, на його думку, найщирішим є «безупинне питання», яке призводить до досягнення прозріння і абсолюту: «Я можу помилятися, але помилка моя буде щирою. Помилка призведе до прозріння» [Богомазов 1996: 12]. Таким чином, можна сказати, що художника хвилював пошук сам по собі, пошук, як вираз абсолютного.

Абсолютним для Богомазова є духовне прозріння. Живопис, теорія і філософія є певного роду експериментом, внаслідок чого все життя людини, що належить авангардній культурі, постає як своєрідний експеримент, є життям зовнішнім, демонстративним, провокаційним і одночасно спрямованим у глибини свідомості та життя внутрішнього світу. Все це певним чином несе деяку ноту трагічності людського буття. Традиції

суспільства вичерпані, оскільки втрачають всяку цінність внаслідок свого асоціювання з безглуздя бездіяльного існування людини, її дозвільним, тобто нетворчим життям в місті. Одночасне прагнення «в» і «зовні» кінцевою метою має очікування прозріння, досягнення ідеалу, істини.

Філософське «запитування» Богомазова (у тій проекції, в якій воно задане художником у контексті свого часу, а саме – песимістичній і, разом з тим, спрямованій в майбутнє, песимізм якої є приреченість, і відмова від традиції) дало незримий імпульс песимістичної спрямованості багатьом течіям у сучасних пошуках в філософії і мистецтві. Таким чином, схожі, але вже розвинені ідеї, з деякою даниною популярності, як звернення до яскравих сучасних всеосяжних цитат, ми знаходимо й у нинішніх філософських дослідженнях. Так, наприклад, О. Ісаєв у книзі «Апорія спадкоємності» характеризує ситуацію в сучасній культурі, розуміючи її як вже вимушену відмову від традиції, як ілюзорну, але все-таки можливість деякого невизначеного самозбереження індивідуальності й особистих якостей людини, як пошук і, разом з тим, усвідомлення неспроможності сказати щось нове. «Запитування» він розуміє як єдиний крок і нагоду філософського мислення. Так само, як і О. Богомазов, сучасний дослідник не допускає переваги рішень у пошуку абсолюту, висуваючи філософське «запитування», пошук, як сам Абсолют, а саме, певний абсолют наших (відповідно, обмежених) можливостей мислення: «Мова могла б багато що перейняти у речей, проте, найбільше, на що вона наважується, це запитування, хоча і воно, навіть будучи відповідно налаштованим, не йде далі здивування» [Исаев 2005: 10].

«Запитування» є взагалі характерним для філософського мислення. Такий пошук істини, абсолюту у песимістичній проекції ми знаходимо також у роботі Ж.-Ф. Ліотара «Возвышенное и авангард»: «Цей стан нікчемності, який художник переживає перед пластичною поверхнею, а музикант – в очікуванні звуку, нікчемність, яку переживає мислитель у [безплідній] пустелі думки, і так далі. Він переживається не просто на “початку” роботи, перед чистим полотном чи порожнім аркушем, але всякий раз, коли доводиться очікувати щось, – це питання виникає у кожній точці запитування (point d'interrogation), у кожного “а що зараз?”» [Лиотар 1991: 346].

Інший підхід до проблеми абсолюту представлений у філософсько-теоретичних роботах художника-теоретика абстрактного мистецтва В. Кандинського. Він є найбільш парадоксальною особою ХХ століття, чия творчість достатньо широко вивчена і представлена в роботах вітчизняних і зарубіжних фахівців, але продовжує провокувати значну кількість питань. У роботах сучасних дослідників домінують дві інтерпретації філософсько-теоретичних текстів В. Кандинського: в ньому вбачають, перш за все,

філософа-ідеаліста і прихильника ідеї месіанства у мистецтві, втім, практично без уваги залишилося те, що проростає в його творчості, – тема прагматизму, диктаторства мислення й магії або містики. Так, загальновідомий принцип внутрішньої необхідності В. Кандинського залишає певну можливість інтерпретації, яка ілюструє достатньо яскраво вищезгадані теми, що істотно змінює враження, що склалося в сучасній вітчизняній і зарубіжній літературі, присвяченій теоретичним філософським пошукам художника-теоретика щодо його уявлення про Абсолютне, місто та людину: «Художник – Рука, що призводить за посередництва тієї чи іншої клавіші людську душу в доцільне коливання. Так стає очевидним, що гармонія фарб може бути збудована виключно на принципі доцільних коливань людської душі. Цей базис повинен бути названий принципом внутрішньої необхідності» [Кандинский 2001: 178]. Тут можна побачити прагматизм у бажанні робити щось і в необхідності щось отримувати замість чогось. І для нього достатньо чітко визначено це щось, а саме – це «коливання людської душі».

Диктаторство мислення можна зарахувати і до незмінного впливу його теорій, вибору проблематики і стилю мислення на багатьох художників-теоретиків його часу, наприклад, на теорію М. Гершенфельда, про кого мова йтиметься пізніше. І, безумовно, прагнення Кандинського впливати на «душу», емоції людини кольором, словом, думкою несе в собі певне диктаторство, з одного боку, і, що, мабуть, нероздільно, містичну спрямованість, з іншого. Містика також у його прагненні гратись з людськими емоціями складає символіку і ноти кольору з метою створення музики не картини («я не пишу музику»), а музики відчуття, створення необхідної йому ноти, звуку, людської душі (емоції).

Таким чином, можна зробити наступний висновок щодо розуміння Кандинським Абсолютного. Під Абсолютним він розумів не духовність, точніше не стільки духовність, скільки деякий ідеальний глибокий духовний вплив на людину. Абсолютним, тобто досконалим, методом такого впливу художник бачив вплив абстрактних візуальних образів-форм, використання абсолютного живопису: «...період переходу до чистого живопису, який називається також живописом абсолютним, і є досягненням необхідної мені абстрактної форми» [Кандинский 2001: 318]. До духовного, на думку теоретика, повинна бути спрямована вся діяльність людини. Тобто абсолютотом є певна модель, створена художником, але не існуюча в матеріальному світі.

В. Кандинський у своєму теоретичному творі «Точка і лінія на площині» присвячує один параграф поняттю Абсолютного, так і назвавши його – «Абсолютне»: «... елементи, взяті за “основні”, або “першоелементи”, мають не примітивну, а складну природу. Всі поняття, пов’язані з “примітивністю”,

відносні, тому відносна і наша “наукова” мова. Абсолютного ми не знаємо» [Кандинский 2001: 213]. Так, Абсолютний, Абстрактний ілюзорний світ, матеріалізований лише в теоретичних філософських поглядах художника-теоретика, став одним з істотних етапних моментів принципової і експресивної спрямованості, і звернення культури двадцятого століття до проектів урбаністики.

Теоретичні пошуки художника та теоретика М. Гершенфельда співзвучні ідеям німецького психолога, філософа та естета Теодора Ліпса. Т. Ліпс дав поняттю «вчування» якнайповніше і якнайглибше обґрунтування. На відміну від буденного «симпатичного вчування», «естетичне вчування», на думку філософа, абсолютне, порівняно з першим, що є неповним і недосконалим, тому що буденне «симпатичне вчування» у звичайному житті натрапляє на різні зовнішні обставини, що заважають його абсолютному прояву.

М. Гершенфельд, говорячи про «вчування», використовує поняття «відчуття», «зжитися» у своєму теоретичному творі «Мова живопису». «Естетичне вчування» є способом пізнання себе і навколишньої дійсності. Проте, на відміну від Ліпса, який сприймав мистецтво як естетичну Дійсність (що має на увазі «вчування» як можливість або швидше необхідність бути в ній, у цій естетичній дійсності, «зжитися» з нею), Гершенфельд сприймає мистецтво як «концепцію», «несвідоме виявлення внутрішніх стимулів», що припускає інтелектуальну дію певної естетичної концепції на нас, тобто сама естетична дійсність полягає в нас. І, отже, «естетичне вчування», «зживання» з цією дійсністю є здатністю відчуття в собі цю дійсність: «Звичайно, це нелегко. Бо потрібно прийняти і ті чисто смакові відчуття живопису, які при цьому виникають. На кшталт того невідомого тонкого і ароматного вина, до якого потрібно звикнути» [Гершенфельд 1913: 7]. Для Гершенфельда є Абсолютним «нова духовність», «Душа світу»: «До неї спрямовані зусилля і музикантів, і художників» [Гершенфельд 1913: 7]. Саме «вчування», «зживання» з витвором мистецтва з метою наближення до Абсолютного, суті, феномена витвору мистецтва знайшло віддзеркалення як у сучасному мистецтвознавстві, так і у філософії. Відтак можна провести паралелі «вчування», «зживання» з витворами сучасної архітектури. Організація простору людини в місті може бути визначена можливістю зживання з витвором архітектури і вживання самої архітектури через новітні технічні досягнення в людині.

Проводячи паралелі між філософією і мистецтвом, ми цілком можемо сказати, що теорія пішла достатньо далеко від художньої практики у спробах пошуку Абсолютного, але може становити достатньо цілісну в своїй еkleктичності самобутню філософську систему. Концептуальність і

нелогічна спрямованість текстів підкреслює їх сучасний і, разом з тим, позачасовий характер. Цитати наведених вище текстів, парадоксально об'єднаних в єдине ціле, можуть становити інтерес як для естетичної, так і для сучасної філософсько-лінгвістичної думки, що абстрагується від авторства. Можна зробити висновок про те, що індивідуалізоване джерело філософсько-теоретичної думки авангардної творчості є масштабністю колосально розрізненого (і разом з тим з'єданого у простих глобальних ідеях, таких, наприклад, що досліджуються в даній роботі) звернення до Абсолютного, достатньо цілісного мислення. Тобто, істинне пізнання культури, філософії, мистецтва початку ХХ століття, мабуть, починається лише на початку ХХІ. Так, наприклад, В. Турчин у своїй монографії «Образ двадцятого у минулому та сьогодні» дає уявлення про найбільші явища культури, мистецтва ХХ сторіччя, найважливіші естетичні проблеми, реконструює ХХ століття на початку століття ХХІ, і підкреслює силу впливу авангардного мислення, заданого адептами цього напрямку: «Вони створили той міст, яким, бажаючи того або не дуже, покоління пішли вперед. Так ХХ століття почалося в ХХІ» [Турчин 2003: 19].

Проблема Абсолютного існує, найяскравіше демонструючи собою парадокс свідомості авангардної культури. Пошук абсолюту є проблемою цілісності, синтетичності філософського мислення і художнього авангарду, наділяє сенсом і життям абстрактну умоглядну творчість, провокує і, разом з тим, пояснює суперечливість думок митців авангарду. Абсолютне є найскладнішим філософським поняттям. Теоретики авангарду представили своє бачення і, можливо, деяке вирішення даної проблематики, репрезентували свій оригінальний хід думки. Вчинивши активний, неусвідомлений вплив на сучасну філософську думку, розуміння простору міста та існування людини в ньому, вони дали могутній імпульс постмодерністській парадоксальності та суперечності мислення, поставили останню крапку в новаторстві, залишивши лише поле дії цитатам у сучасній мові філософії та культури.

Список використаної літератури

- Богомазов, О. (1996) *Живопись та елементи*. Київ: Задумливий страус, 152 с.
- Гершенфельд, М. (1913) *Язык живописи*, в: «Весенняя выставка картин», Одесса: Труд, сс. 4-7.
- Горбачев, Д. (2004) *Духовные традиции украинского авангарда, или путешествие в космос воображения*, в: Малевич. Классический авангард. Витебск-Красноармейск: Геодезия, Вып. 7, сс. 92-105.
- Долгов, К. (2004) *Реконструкция эстетического в западноевропейской*

культуре, Москва: Прогресс, 1040 с.

Исаев, А. (2005) *Апория преемственности: История философии*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 479 с.

Кандинский, В. (2001) *Точка и линия на плоскости*, СПб.: Азбука, с. 560.

Лиотар, Ж.-Ф. (1991) *Возвышенное и авангард*, в: *Искусствознание*, Москва, № 2/01 (XVIII), сс. 344-358.

Серс, Ф. (2004) *Тоталитаризм и авангард в преддверии запредельного*, Москва: Прогресс-Традиция, 336 с.

Турчин, В. (2003) *Образ двадцатого в прошлом и настоящем*, Москва: Прогресс-Традиция, 648 с.

Елена Щекина

**ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА И ПОИСК АБСОЛЮТНОГО
В ТЕКСТАХ ХУДОЖНИКОВ АВАНГАРДА: ФИЛОСОФСКОЕ
«ВОПРОШАНИЕ» А. БОГОМАЗОВА, ИДЕАЛИЗМ
В. КАНДИНСКОГО, «ВЧУВСТВОВАНИЕ» М. ГЕРШЕНФЕЛЬДА**

Урбанистические идеи авангарда относительно города и человека в городском пространстве обусловлены поисками Абсолютного в теоретических трудах самих художников авангарда. Авангард развивается от слова, смысла и только тогда воплощается в форму. Именно поэтому особенно интересны те философские поиски, которые влияли на развитие идей и проектов как в живописи, так и в архитектуре. Стремление к абсолютному породило деструктивность мышления авангардной теории. Деструктивность является одним из главных этапов становления авангарда и, вместе с тем, наиболее определяющим фактором утопичности его идей. В статье рассматриваются теоретические произведения художников авангарда, и особое внимание уделяется философскому «вопрошанию» А. Богомазова, идеализму В. Кандинского, «вчувствованию» М. Гершенфельда.

Ключевые слова: Абсолютное, деструктивность, вчувствование, вопрошание, идеализм, авангард.

Olena Shchokina

**THE MAN IN THE URBAN SPACE AND EXPLORING THE ABSOLUTE IN
TEXTS OF THE AVANTE-GUARD ARTISTS: THE PHILOSOPHIC
«QUESTIONING» OF O. BOGOMAZOV, THE IDEALISM OF
V. KANDINSKY, THE «SENSATIONING» OF M. GERSHENFELD**

The Avant-guard's urban ideas about the city and the Man in the urban space are determined by seeking the absolute in theories of the Avant-guard artists. The Avant-guard starts its evolution from a word, a meaning and only after it obtains a shape. Exactly that's why the philosophical researches that

influenced the development of ideas and projects in the art and architecture are especially interesting. This article studies the theoretical essays of the Avant-guard artists, and specifically its focus is devoted to the philosophic 'questioning' of A. Bogomazov, the idealism of V. Kandinsky, the 'sensationing' of M. Gershenfeld. Drawing parallels between the philosophy and the art of avant-garde artists, we could certainly say that the theory went far enough from the practice of art in its attempts to find solution of searching the absolute in the art. The pursuit of the absolute gave a birth to the destructive thinking of the Avant-garde theory. Destructiveness is one of the main stages of the Avant-guard formation and, at the same time, the most determining factor in the utopia of its ideas. The conception of absolute had a speculative nature with its attempt to put those ideas in the practice of art. On the one hand, this explains the creation of a particular avant-garde philosophy, and on the other, it gives a chance for a certain comprehension and presentation of the theory only as the avant-garde artists' 'aid', guidance or explanation of their innovations in the practice of art to themselves and others

Keywords: Absolute, destructiveness, sensationing, questioning, Idealism, Avant-garde.

References

- Bogomazov, O. (1996) *Zhivopis ta elementi*. [Painting and Elements]. Kiyiv: Zadumlivij straus, 152 p.
- Gershenfeld, M. (1913) *Yazyk zhivopisi* [Language of painting], in: *Vesennyyaya vystavka kartin* [Spring Exhibition of Paintings], Odessa: Trud, pp. 4-7.
- Gorbachev, D. (2004) *Duhovnye tradicii ukrainskogo avangarda, ili putestvie v kosmos voobrazheniya* [The spiritual traditions of the Ukrainian avant-garde, or a journey into the space of imagination], in: *Malevich. Klassicheskij avangard*. Vitebsk-Krasnoarmejsk: Geodeziya, Vol. 7, pp. 92-105.
- Dolgov, K. (2004) *Rekonstrukciya esteticheskogo v zapadnoevropejskoj kulture* [Reconstruction of the aesthetic in Western European culture], Moskva: Progress, p. 1040.
- Isaev, A. (2005) *Aporiya preemstvennosti: Istoriya filosofii* [Aporia of Continuity: History of Philosophy] Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 479 p.
- Kandinskij, V. (2001) *Tochka i liniya na ploskosti*, [Point and line on the plane] SPb.: Azbuka, 560 p..
- Lyotard, J.-F. (1991) *Vozvyshennoe i avangard* [Exalted and Vanguard], in *Iskusstvoznanie*, Moskva, № 2/01, (XVIII), pp. 344-358.
- Sers, F. (2004) *Totalitarizm i avangard v predverii zapredelnogo* [Totalitari-

anism and the avant-garde in anticipation of the beyond], Moskva: Progress-Tradiciya, 336 p.

Turchin, V. (2003) *Obraz dvadcatogo vproshlom i nastoyashem* [The image of the twentieth in the past and present], Moskva: Progress-Tradiciya, 648 p.

Стаття надійшла до редакції 1.05.2019

Стаття прийнята 19.05.2019

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188632](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188632)

УДК 130:2

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

ФЕСТИВАЛІ У ПРОСТОРИ МІСТА

Статтю присвячено розгляду феномену музичного фестивалю як чинника культури міста. Спираючись на теорію моделей міста Ю. М. Лотмана, розглянуто генезу та особливості розвитку фестивального руху та його кореляцію з просторовою структурою міста. За допомогою концепції художнього виробництва П. Бурдьє, автори аналізують особливості функціонування музичного фестивалю «Odessa classics» та його роль і місце у формуванні символічного поля культури міста.

Ключові слова: *концентрична та екстатична структура міста, художнє виробництво, музичний фестиваль, «Odessa classics».*

Цивілізація є особливим типом культури, нерозривно пов'язаним з виникненням і існуванням специфічного феномена – міста (civitas) як певної форми організації життєдіяльності. За часів античності необхідним атрибутом міського простору був театр. По-перше, театр в античному місті, як грецькому, так і римському, завжди займав особливе топографічне місце, задаючи орієнтацію міського простору. В Афінах, наприклад, театр Діоніса був частиною Акрополя, тобто міського сакрального і політичного центру. У римському ж місті театр поряд з форумом і ареною був точкою, що задавала основну вісь топіки Риму і відтворювалася в будь-якому давньоримському місті. По-друге, сам театр зобов'язаний своєму виникненню релігійним практикам, локалізованим навколо міських храмів, наприклад, вище згаданий театр Діоніса був побудований як частина єдиного архітектурного комплексу з двома храмами, присвяченими тому ж самому богу. При цьому самі театральні змагання трагічних поетів були частиною релігійних і містеріальних практик. По-третє, античний театр виступав як важливий елемент пайдеї, що конструював і підтримував визначеність жителя міста (поліса) як громадянина. Не випадково, відвідування театру входило в обов'язки будь-якої вільної «полісної тварини». Театр був місцем вироблення полісної свідомості, місцем саморефлексії, самодемонстрації та самоагітації поліса [Мисюн 2005]. І по-четверте, театр був місцем вироблення панеллінської ідентичності: проблематика античної драми мала універсальний характер: «мова міфу і архетипів, спосіб психологічної та лінгвістичної організації героїв ... були зрозумілі всім еллінам, знаходилися в загальному семіотичному просторі» [Мисюн 2005: 117].

Таким чином, театр і місто в античності виявляються невіддільними один від одного ні в сакральному, ні в політичному, ні в ідеологічному, ні в