

УДК 1:008

Шевчук Катерина**СТАНІСЛАВ ВІТКЄВІЧ – ЕСТЕТИК ТА МИТЕЦЬ**

У статті висвітлюються основні віхи життєвого та творчого шляху видатного польського естетика, критика, митця і мистецтвознавця Станіслава Віткєвіча. Аналізуються основні естетичні ідеї філософа, його оригінальні погляди на мистецтво, самотність втілених ним у матеріалі концепцій, патріотичність та любов до народного мистецтва. Увага звертається також на значення наукової та мистецької творчості С. Віткєвіча для подальшого розвитку польської естетики, пластики й архітектури.

Ключові слова: естетика, мистецтво, Станіслав Віткєвич, мистецька творчість.

Шевчук К.**СТАНІСЛАВ ВИТКЕВИЧ – ЭСТЕТИК И ХУДОЖНИК**

В статье рассматриваются основные этапы жизненного и творческого пути известного польского эстетика, критика, художника и искусствоведа Станислава Виткевича. Автор анализирует основные эстетические идеи этого философа, его оригинальные взгляды на искусство, самобытность реализованных им в материале концепций, патриотизм и любовь к народному искусству. Внимание обращено также на значение научного и художественного творчества С. Виткевича для дальнейшего развития польской эстетики, пластики и архитектуры.

Ключевые слова: эстетика, искусство, Станислав Виткевич, художественное творчество.

Shevchuk K.**STANISLAW WITKIEWICZ – AESTHETICIAN AND ARTIST**

The article is devoted to the major milestones of the life and career of the famous Polish aesthetician, critic, artist and art historian Stanislaw Witkiewicz. The author analyzes the basic aesthetic ideas of the philosopher, his original views on art, identity embodied in its material concepts, patriotism and love for folk art. Attention is also drawn to the importance

of scientific and artistic creativity of S. Witkiewicz for further development of the Polish aesthetics, architecture and sculpture.

Key words: *aesthetics, art, Stanislaw Witkiewicz, artistic activity.*

Серед видатних представників польської естетики кінця XIX – початку XX ст. одне з чільних місць належить постатті Станіслава Віткевіча. Народився естетик 1851 р. у Пошавші на Жмудії у заможній шляхетній родині. За участь у січневому повстанні родину було позбавлено майна і вислано у російську глибинку, до Томська. У результаті амністії 1867 р. С. Віткевіч опинився у Петербурзі, наступного року вступив до Академії мистецтв.

1871 р. вступає в Мюнхені до Королівської академії мистецтв. Через два роки повертається до Варшави. Наступного року разом із Юзефом Хелмонським і Антонієм Петроньким створює живописну майстерню на горищі Європейського Готелю.

Майстерня була для молодих митців місцем зустрічі й дискусій. Тут обговорювали статті та роботи з філософії мистецтва, живописні праці. У зустрічах у майстерні брали участь також Леон Вичулковський, Станіслав Масловський і Ян Овідзький. Це була перша живописна група художників, яка виступила з програмою реалістичного живопису в опозиції до підтриманого на той час суспільством патріотичного мистецтва, пов'язаного, насамперед, з творчістю Яна Матейка, який очолював тоді краківську школу мистецтв.

Складність критичної позиції щодо визнаного мистецтва була пов'язана з тим, що воно було достить різноплановим і з теоретичного, і з формального погляду. Щоб зайняти позицію оцінювання щодо так різнорідного мистецтва, треба було її спочатку концептуалізувати. Це зробила критика, пов'язана з гегелівською ідеалістичною естетикою, започаткованою професором філософії Ягеллонського університету, Юзефом Кремером.

Естетика Кремера поєднувала концепцію Гегеля з ідеалізмом Шіллера. Його центральною категорією було нормативне поняття ідеї в мистецтві, з чого виникало гостре протиставлення ідеалістичного мистецтва міметичному і відкидання цього другого [1, с. 48–53].

Правонаслідником Кремера був Генрик Струве, який до появи С. Віткевіча був у польській естетиці «глашатаєм» польської естетики. Струве запозичив від Кремера протиставлення ідеалістичного мистецтва реалістичному. Велике мистецтво – це мистецтво ідеї, а не мистецтво, яке наслідує реалістичний вигляд. Віткевіч запозичив від Струве базову категоризацію, але відкинув її вальоризацію – ве-

ликим мистецтвом вважав живопис, який втілює «істину натури», але сумнівався у його цінності, а також значенні живопису, який передає ідею коштом ілюзійністично сприйнятої художньо істини.

На стороні ідеалізму постали учень Струве – Сезарій Єлленга, Станіслав Тарноський і кс. Моравський, на боці реалізму – Ципріан Годабський, Болеслав Прус, Генрик Сенькевіч, Антоній Синетинський. Це було останнє в історії мистецтва зіткнення двох великих традицій: ідеалістичної традиції від Платона і міметичної від Аристотеля. Наступна еволюція мистецтва, як відомо, змаргіналізувала обидві традиції.

Початком суперечки був лист Віткевіча до редакції відомого часопису «*Oriekun domowu*» («Домашній опікун») у 1875 р., у якому автор захищав і проголошував молодий реалістичний живопис перед критикою Струве.

Твором, навколо якого виникли найпалкіші атаки, була виставлена у 1875 р. Хелмонським праця «Бабіне літо». Критикували її за банальну тематику і нестаранність виконання. Того ж року у Товаристві заохочення Мистецтва у Варшаві було виставлено і критично сприйнято картини Александра Геримського, а також відбувся дебют двох праць Віткевіча: «Пастушка овець» і «Орка», що зустріли критику Струве.

Негативна реакція критики консолідувала групу молодих митців, привернула увагу союзників. Серед них були, зокрема, Гелена Моджеєвська, Генрик Сенькевіч, Болеслав Прус, скульптор Ципріан Годабський. Саме Годабський визначив основні два принципи нормативної естетики антиакадемічного реалізму: по-перше, форма картини важливіша за зміст; по-друге, першорядним аспектом живописного твору є правдивість зображення вигляду дійсного об'єкта, а тема – другорядним. Годабський критикував академічне мистецтво і вимагав об'єктивізму в критиці, розуміння і сприйняття форми твору, врахування темпераменту творця і впливу обставин життя художника на його творчість.

1886 р. С. Віткевіч вперше відвідав Закопане, щоб підлікувати прояви сухот. Результатом чого було створення циклу статей, малюнків і картин з гірською тематикою Татр. Віткевіч здійснив аналіз гір з погляду естетичних ефектів. Нове, естетичне розуміння, притаманне рефлексії Віткевіча над мистецтвом гір. Загалом, Віткевіч розвинув дві нові течії естетичної рефлексії, які ще досі виборюють собі статус емансипованих напрямів загальної естетики, таких як: естетика природи і народна естетика.

У 1887 р. Віткевіч друкував статті у варшавських періодичних виданнях. Малював для британської преси. У 1890 р. підготував видання ілюстрованого зібрання «Na przełęczy» («На перевалі»). Того ж року назавжди переїхав з дружиною і сином (Віткацим) до Закопаного.

Почав працювати над новим захопленням – створенням нового стилю в архітектурі і декоративному мистецтві, на основі будівництва і ремесел підатранських горян, який назвав «закопанським стилем». У створенні цього стилю С. Віткевіч перейняв з народної архітектури всі її елементи: матеріальні, конструктивні і декоративні, а для реалізації своїх проєктів використовував місцевих «будівників».

У 1891 р. створив дебютну віллу у цьому стилі – «Колиба». У наступному році проєктував інші вілли й інші об'єкти, зокрема, залізничну станцію, ратушу, оздоровчий будинок, каплиці, вівтарі. Зберігаючи і збагачуючи гірське будівництво й орнаментику, надав своїм віллам інший кшталт брил: звертикалізував її і зробив мальовничою, розчленованою, багатобрильною і асиметричною, тоді як типова гірська халупа є горизонтальна, проста і симетрична. С. Віткевіч кілька разів концептуалізував свою ідею закопанського стилю на тлі сучасної архітектури і її естетики. Одночасно вів боротьбу за визнання закопанського стилю народним польським стилем і за застосування його в архітектурі не лише Підгаля, але й інших регіонів Польщі.

Закопанський стиль С. Віткевіча надихав на створення мурованих будинків також й інших архітекторів (Тадеуша Стриєнського, Вандаліна Берінгера, Євгенія Весоловського, Франциска Мончинського та ін.).

Всі муровані твори, які відсилають до дерев'яного гірського будівництва, доводять, що архітектури, створеної у дереві, не вдається перекласти у муровану технологію без естетичної втрати, адже саме дерево має естетичні достоїнства: колір, малюнок, фактуру, які не перекладаються на жоден інший матеріал. Кам'яні чи залізобетонні риси втрачають свої переваги, отримують натомість інші; в результаті такого перенесення можуть, однак, виникнути ціннісні й новаторські твори.

Відомо, що С. Віткевіч працював над книжкою «Польське сучасне мистецтво», але швидше за все не завершив її, зберігся лише фрагмент про живопис Яцека Мальчевського.

Внаслідок загострення хвороби останні сім років С. Віткевіч провів у Ловрано над Адріатикою. Написав у цей період два зоши-

ти «Закопанського стилю» і підготував нові видання монографій Я. Матейка і Ю. Коссака.

Пrawdopodobно, за підмовою спорідненого з ним Ю. Пілсудського, який відвідав С. Віткевіча в Ловрано, почав писати книжку на політичні теми «Життя, етика, революція». Книжка не була опублікована, збереглись лише її фрагменти.

У цей час Станіслав Віткевіч продовжував інтенсивне листування з сином. Відстежував його художній розвиток і спрямовував його. З цієї кореспонденції походять останні думки естетика про мистецтво.

У Ловрано спроектував останній свій архітектурний твір – будинок татранського музею в Закопаному – і завдяки тривалому листуванню довів до його реалізації. Помер в Ловрано у 1915 р. Поховання відбулося у Закопаному.

«Естетик, який бореться» [2, с. VII] – так писав про Станіслава Віткевіча Й. Тарновський. При цьому автор дослідження, присвяченого С. Віткевічу, відсилався до тези В. Татаркевіча. Останній, як відомо, стверджував, що історія естетики йде трьома рядами: філософським, психологічним та художнім. Третім шляхом йдуть переважно митці. Характерно, що естетика, якою займалися художники XIX ст. не була, як зауважує Татаркевіч, лише «теоретизацією» суто художніх положень. Це була естетика, яка бореться – бореться за нове мистецтво і нові погляди на мистецтво [3, с. 399–400].

Якщо аналізувати науковий доробок С. Віткевіча, то найбільш виразно простежується зв'язок естетики і критики. Досить часто у назвах його праць з естетики та мистецтвознавства використовується термін «критика». У праці «Живопис і критика у нас» читаємо: «критика мистецтва у найширшому розумінні є її теорією – філософією» [5, с. 39]. Її завданням є створення наукових знарядь пояснення мистецтва і завдяки цьому надання критиці у вузькому значенні, тобто налаштованому на оцінку аналізу творів мистецтва, об'єктивних критеріїв оцінки. Поняття критики Віткевіча у широкому значенні близьке сучасному розумінні поняття естетики. Будучи критиком у «найширшому розумінні», був, таким чином, естетиком.

Під впливом позитивізму, особливо Тена, С. Віткевіч вірив у можливість створення наукової естетики і критики. Головною перешкодою унаочнення естетики і критики вважав спекулятивну ідеалістичну естетику. Надію на перетворення її в науку пов'язував з реалістичною теорією твору мистецтва, а критики – з її використанням в аналізі конкретних творів; таку критику вважав

«об’єктивною». Мистецтво розумів індивідуалістично – як суму творів мистецтва. Натомість розуміння поняття твору мистецтва перейняв від Е. Золі. «Твір мистецтва – писав Золя у «Моєму салоні» (1866) – є фрагментом світу, побаченим завдяки темпераменту» [6, с. 55]. Віткewіч перефразував це відоме визначення: художник «з того, що може завдяки своєму темпераменту схопити в природі, творить єдину і виключну сферу справжнього мистецтва» [5, с. 35].

Віткewіч запозичив від Золі переконання, що додатковим суттєвим чинником, що визначає мистецтво, є індивідуальність чи особистість художника, яка, однак, не визначена зовнішніми чинниками. Є психологічною таїною, яку тільки наукова психологія може пояснити. Вірив, що наукова теорія мистецтва може бути збудована тільки на основі психології. «Без психології – твердив – немає теорії мистецтва» [5, с. 11].

С. Віткewіч визнає значення як об’єктивних, так і суб’єктивних критеріїв оцінки творів мистецтва. Говорить, зокрема, про необхідність віднайдення, з одного боку, таких елементів мистецтва, які є постійною, абсолютною і необхідною умовою його існування, які місяться у кожному його творі, незважаючи на час і місце його появи, незважаючи на індивідуальні відмінності творців і напрямів. З іншого боку, оскільки мистецтво існує завдяки людям і для людей, для його пізнання і розуміння необхідним є знання людської душі, яке дає сучасна психологія. Тому тільки така критика, яка буде спиратись на дані психології, зможе пояснити й оцінити весь зворотній результат людської творчості у сфері мистецтва.

Якщо йдеться про живопис, то основою тут є гармонія барв і логіка світло-тіні, яка майже охоплює справу досконалості форми; якщо про скульптуру, то йдеться тільки про досконалість форми; якщо про літературу, то визначальними є логіка мислення і досконалість мови, а у всіх цих трьох галузях мистецтва, – оскільки не виражають реальної людини і реального світу, – точна істина криється у їх зображенні. Якщо йдеться про музику – то це гармонія, яка спирається на закони фізики й фізіології; якщо про архітектуру, то в центрі уваги тільки питання утримання у рівновазі певних брил, які складаються на певну цілісність вигляду.

З одного боку, ці незмінні, обов’язкові елементи кожної гілки мистецтва, які є добре як художньою, так і матеріальною умовою їх існування, з іншого – індивідуальність художника, людська душа з усіма своїми різноманітними проявами – ось те, що має знати і тлумачити критика і тримаючись із залізною послідовністю перших

при оцінюванні творів мистецтва, залишати повну свободу другої для надання їм свого характеру.

Тільки така критика не злякає ані Делакруа, ані Моне, Міцкевіча чи Золя. Тільки така критика буде мати перед собою всі виднокола людської думки, тільки така може бути потрібна, навіть обов'язкова щодо мистецтва.

У передмові до I видання «Мистецтва і критики у нас» С. Віткевіч пише: «Де є людина – там є і мистецтво». Критикує європоцентристське замикання кордонів художньої творчості в межах Греції і Риму, нагадує, що існував Єгипет, існує Індія, що весь Схід чудовий з оригінальними скарбами свого самостійного і потужного мистецтва. Слов'яни: поляки, росіяни, чехи, також довели, що здатні до цілком самостійного творення. Стверджуючи, що цінність твору мистецтва визначає не та чи інша ідея, в ім'я якої його створили, але сила таланту творця, С. Віткевіч доходить висновку, що кожен напрям може залишити по собі твори з великою і тривалою цінністю [5, с. 24–32].

З естетикою й ідеалістичною критикою боровся не психологічною зброєю, але реалістичною концепцією твору мистецтва і концепцією критики, яка основою оцінки твору мистецтва приймає «істину натури». Ядром естетики Віткевіча є нормативна концепція твору мистецтва. Сутністю твору мистецтва – говорить ця концепція – є «істина натури», яку розуміють як таке використання художніх засобів, щоб в очах реципієнта виникла ілюзія дійсності. Засоби, якими диспонує художник, це: принципи геометричної і повітряної перспективи, світло, гармонія барв, світлотінь і спосіб нанесення фарби на основу. В останньому питанні на С. Віткевіча вплинув, зокрема, французький антиакадемізм.

У першій половині XIX ст. академії навчали лінійного малювання, гладкого, з невидимими смугами фарби, старанно довершеного. Бунт проти академізму виник спочатку у романтичному французькому живописі за справою Делакруа, який малював «колористично», тобто вільними, широкими смугами кольорової фарби. Не малюнок в академічному лінійному стилі, але кольорова пляма була для нього основним збудником живописної форми. Делакруа наслідував бароко у живописі – Рубенса і Веласкеса. Його спосіб малювання, але не тематику запозичили французькі реалісти. Від реалістів запозичили її імпресіоністи, модифікуючи тим, що використовували світлішу палітру і ще більшу нарисність.

Реалізм у варіанті антиакадемічного кольоризму включив Віткевіч до своєї романтичної теорії твору мистецтва. Принципово

погоджуючись з тезою Тена у його «Філософії мистецтва», що «абсолютно точне наслідування не є метою мистецтва», критично дистанціювався від твердження автора, що картина, намальована точно до дрібниць, є «ілюзорно істинною» [2, с. XXI].

Ключовим для обох концепцій є розуміння поняття живописної істини. З висновку Тена випливає, що істина живописного твору споріднена істині фотографічного образу, а це веде до висновку, що фотографії ближчим є академічний лінійний стиль, ніж академічний колористичний стиль. С. Віткewіч опирається цьому, визначаючи поняття живописної істини таким чином, щоб уникнути збігу і з фотографією, і з лінеарним академізмом.

Живописна істина в розумінні Віткewіча не полягає, отже, на точному відзеркаленні вигляду намальованого об'єкта, але на зображенні образотворчими засобами його вигляду, сприйнятого художником з місця, з якого він творить картину, і водночас – з якого хоче, щоб картину оглядали. Ступінь точності деталей є функцією навмисне встановленої відстані сприйняття твору. Якщо художник хоче, щоб картину переглядали зблизька, має малювати більш детально, якщо хоче, щоб оглядали здалека, має малювати більш нарисно.

Істина, отже, є ілюзією дійсності, що здійснюється в перцепції глядача, який оглядає картину з передбаченої художником відстані. Ніколи ця відстань не є «дерматологічною», тому картина «виготовлена *a la loupe*» не справжня у живописному розумінні. Тому анатомії так сприйнятого живопису не загрожує швидко вдосконалювана фотографія.

Нормативна концепція твору мистецтва має слугувати критерієм оцінки конкретних творів мистецтва. Живописна істина є ступенева, утворює шкалу оцінювання. Оцінка твору полягає на приписуванні твору більшої чи меншої живописної істинності чи хибності. Справа, однак, цілісної оцінки ускладнюється після врахування другого нормативного аспекту твору – вираження особистості творця. Перший, правдоподібний критерій цінності твору є інтерсуб'єктивним критерієм. Другий критерій значно більше суб'єктивний. Крім того, виникає проблема додавання цих двох типів оцінок. Віткewіч бачить це так: якщо оцінка з другої точки зору є низька, то навіть висока оцінка з першої точки зору не дає сумарно високої оцінки.

С. Віткewіч багаторазово торкався цієї проблеми під час аналізу інших справ, однак ніколи не висловився чітко на цю тему. Мабуть, найбільш зрозуміло виклав це питання у листі до сина. Зазначає там, що копіювання дійсності ще не є великим мистецтвом. Остан-

не полягає на творенні досконалої ілюзії дійсності, але творчим чином, індивідуалізованим, насиченим експресією особистості художника [4, с. 214–216]. Концепція С. Віткевіча є, отже, дуалістичною: складається з формалізму, але не «чистого», а підпорядкованого ілюзійності меті, а також психологічного експресіонізму.

Застосування на практиці оцінювання такої концепції є складним і обтяженим великим ризиком довільності, тому, всупереч декларацій її творця, є слабкою основою для наукової естетики й «об'єктивної» критики.

С. Віткевіч проголошував, що тема небагато значить, а її цінність залежить від виконання, а не від того, що зображено. Цей погляд знайшов відображення навіть у Станіслава Тарновського: «добре намальована голова капусти буде кращим твором, ніж пагано намальована голова людини чи голова Ісуса Христа».

Узяті без цілісного контексту естетики, формалістичні аксіологічні декларації С. Віткевіча можуть створити враження, що форма твору є для нього головною цінністю, незважаючи на те, чому служить. Якби так справді було, то Віткевіч був би попередником антиміетичного перелому в естетиці живопису. Він однак наклав на формалізм ілюзійністичний імператив, на ілюзійнізм – «колористичний», на колоризм – експресіоністичний. Це відкривало його естетику на символічно-фантастичне малярство, яке використовувало реалістичні засоби, але водночас закривало на постімпресіоністичне мистецтво і наказувало сприймати імпресіонізм як радикально колористичну версію реалізму, зробивши неможливим схоплення в ньому моменту розриву з ілюзійнізмом і відкриття живопису на креацію форми у місці її наслідування. Зокрема, відомо, що С. Віткевіч критикував картини П. Гогена з натуралістичного пункту бачення і до кінця життя зберіг віру в натуралізм.

Натуралізм і експресіонізм не повинні, але можуть бути у конфлікті, у випадку, коли експресія особистості веде до форм, які не узгоджуються з «істиною натури». Син С. Віткевіча, Віткаци, прагнув художньої самореалізації не на шляху наслідування дійсних форм, але креації недійсних форм. У такому напрямі пішло все образотворче мистецтво після імпресіонізму. С. Віткевіч був відкритий на нього в деклараціях, але не на практиці.

Загалом, Станіслав Віткевіч сворив у різних фазах свого життя дві, здається непов'язані між собою, естетичні концепції: перша стосується живопису, друга – архітектури і декоративного мистецтва. Однак між ними виникають суттєві зв'язки. Обидві мають

аналітично-нормативний характер і виростають з тих самих аксіологічних тенденцій. У загальнокультурному вимірі є сплетінням романтичного прагнення до радикальної зміни статусу кво з позитивістичним прагненням до справжнього пізнання і об'єктивного оцінювання. У вимірі особливих цінностей в обох концепціях переплітаються між собою патріотині, художні й естетичні цінності.

Історичне значення обох концепцій С. Віткевіча в еволюції польської естетики, пластики й архітектури є величезне. Його естетика живопису відіграла вирішальну роль у процесі модернізації і тим самим європеїзації польської художньої культури. Основна частина цієї естетики – реалізм – зберігає адекватність також щодо усіх більш пізніх реалістичних течій пластики, включно з постмодерним гіперреалізмом. Натомість формалістичний декораціонізм і експресіонізм його естетики потенційно відкривали її на кожен нову творчість, яка пориває з традицією, і, безсумніву, накреслили шлях антиміметичному перелому, що відбувся у наступному поколінні, за активної участі його сина – Віткацего. Загалом, естетику і живопис, який творив Віткевіч, зараховують до формації раннього модернізму.

Естетика архітектури і твори С. Віткевіча у закопанському стилі надихали виникнення польського *art. deco*, що отримав визнання на паризькій Виставці модерного декоративно-ужиткового мистецтва у 1925 році і став офіційним мистецтвом Другої Речі Посполитої. Закопанський стиль, який і після смерті С. Віткевіча не втратив новаторське архітектурне достоїнство, у Закопаному і на Підгалі зберіг живучість оригінальних і простих форм аж до нашого часу, надаючи цьому регіону особливу архітектурну ідентичність.

Література:

1. Stachurski L. Hegel i Kremer. – Warszawa, 2003. – 80 s.
2. Tarnowski J. Stanisław Witkiewicz – estetyk walczący // Witkiewicz S. Wybór pism estetycznych. – Kraków, 2009. – 342 s.
3. Tatarkiewicz W. Estetyka asocjacyjna w XVII w. // Droga przez estetykę. – Warszawa, 1972. – 482 s.
4. Witkiewicz S. Listy do syna // Witkiewicz S. Wybór pism estetycznych. – Kraków, 2009. – S. 214–218.
5. Witkiewicz S. Pisma zebrane, red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej. – T. 1. – Sztuka i krytyka u nas. – Kraków, 1971. – 1102 s.
6. Zola E. Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów, per. H. Morawska. – Warszawa, 1982. – 356 s.