

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 008:81'82+7.037/038

ПОЛЬСЬКИЙ АВАНГАРД В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР «УКРАЇНА – ПОЛЬЩА»

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-8383-4849
fatv@ukr.net

На матеріалах польської естетики розглядаються історико-культурні, мистецтвознавчі, естетичні дослідження мистецького авангарду в Польщі як у його концептуальних, так і художніх формах. Аналізується діяльність митців із груп «Формісти», «Бунт», «Блок», «Praesens», «a.r.», «Artes», зокрема В. Стшемінського, Г. Стажевського, Л. Хвістека. Естетичні дослідження польського авангардизму репрезентуються іменами Т. Пайпера, Р. Ингардена, С. Моравського, М. Голашевської, сучасних теоретиків модерного мистецтва в Польщі. Робиться висновок про своєрідний діалог польських та українських авангардистів першої третини ХХ століття.

Ключові слова: польський авангард, естетика авангарду, семіотика, формізм, унізм, стрефізм, діалог культур «Україна – Польща».

Постановка проблеми. Польська естетика відома в Україні як із перекладів праць її класиків [2; 5], так і автентичних джерел (монографії, наукові статті, матеріали конференцій). На жаль, її українських дослідників не так вже й багато для плідного діалогу в науці, культурі й мистецтві, в т.ч. і модерного. Крім автора цих рядків [3], до аналізу естетичної думки в Польщі найактивніше звертаються вітчизняні дослідники М. Верніков, К. Шевчук, К. Братко, О. Гончаренко, С. Іваник.

Українські та польські естетичні дослідження авангардизму показують, що звернення до проблем семіотики, дискурсу знаку і значення було симптоматичним не лише для філософії, психології й логіки першої третини ХХ століття (зокрема брентанізму як підґрунтя Львівсько-Варшавської філософської школи), а й для естетики і мистецтва авангарду, які створювали нову семіосферу модерного суспільства доби «перцептивної революції» 1905-1915 рр. (В. Вульф).

Пан-європейський мистецький семіозис захопив також український і польський авангард, які гомологічно з філософією та естетикою неопозитивізму, прагматизму, феноменології, інтуїтивізму виробляли художню образність кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Знаходячись в одному світоглядно-естетичному середовищі з семантичною філософією мистецтва, українські та польські авангардисти (хто свідомо, а хто і позасвідомо) впроваджували семіотичні ідеї «цайтгайсту» у свою образотворчість – від символізму та експресіонізму до дадаїзму і безпредметного мистецтва. Багато хто з авангардистів і самі були теоретиками нової образотворчості, обґрунтовуючи свої художні ідеї в маніфестах, публіцистиці, наукових трактатах (напр., К. Малевич, якого вважають представником як українського, так і польського авангарду одночасно, а також Л. Хвістек, який працював як науковець і митець у Кракові і Львові).

Проте на сьогодні цей «заочний» діалог українських та польських авангардистів не є достатньо добре артикульованим в естетичній літературі, що актуалізує поставлену проблему і вводить її в дискурс діалогу культур «Україна – Польща».

Мета статті – на основі аналізу польської мистецтвознавчої та естетичної літератури розкрити історичний шлях та художні особливості розвитку мистецького авангарду в Польщі протягом ХХ ст. Крізь огляд джерел естетичного дослідження польського авангардизму встановити паралелі його історії та естетики з українським авангардизмом задля відновлення й продовження діалогу культур у міждержавній співпраці «Україна – Польща».

Огляд досліджень і публікацій. Історія польського мистецького авангарду першої третини ХХ ст. не досить добре відома в Україні. Виключення складають праці акад. О. Федорука, присвячені україно-польським взаємозв'язкам у галузі образотворчого мистецтва протягом міжвоєнного і післявоєнного періоду в історії Польщі. У книзі «Перетин знаку» [6] і статтях, опублікованих у

культурологічному альманасі «Хроніка – 2000: Наш край» та інших наукових виданнях, відомий український мистецтвознавець аналізує історію становлення польського авангардизму в контексті художнього життя двох сусідніх країн, що завжди мали транскордонне і транснаціональне співробітництво в мистецькій сфері. У працях О. Федорука використовується чимало польських і українських публікацій з цього питання, архівні джерела і матеріали Національної комісії України з повернення (реституції) художніх цінностей, яку він очолював.

Звичайно, найліпше розроблена історія польського авангарду в самій Польщі, у численних монографіях, збірках, статтях і каталогах, виданих як у період становлення авангардизму (10–20-ті рр.), так і повоєнний період (з 50–60-х рр.), особливо в часи після демократичної революції 1989 р. Паралельно з історією авангардистського мистецтва розроблялися і відповідні проблеми естетики, яка стала саморефлексією авангардизму у філософських формах аналізу модерного мистецтва (від Р. Інгардена і С. Моравського до Б. Дземідока, М. Голашевської, А. Кучинської).

Виклад основного матеріалу. Наразі звернемося до короткої історіографії польських досліджень вітчизняного авангардизму, які вдалося знайти у наукових бібліотеках Польщі, зокрема славетній бібліотеці Варшавського університету.

Перші публікації з експериментів авангардизму стали виходити у Польщі з 1912 р. Їх супроводжували художні виставки у Варшаві (брати Пронашки і Т. Чижевський), Кракові (Т. Пайпер), Львові (Я. Болонз-Антоневич). Почали з'являтися мистецтвознавчі журнали і мистецькі угруповання, пов'язані з авангардистськими шуканнями – «Zwrotnica», «Zdrój», «Maska», «Blok», «Форма», групи «Формісти», «Бунт», «Блок», «Praesens», «a.g.», «artes», «Katarynka», «Краківська група». Під впливом європейського і російського авангардизму на польський ґрунт вітчизняного символізму і модернізму «Молодої Польщі» були привнесені ідеї кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, конструктивізму (напр., «Польські експресіоністи» – 1917 р., які у 1919 р. виступили під прапором «Формізму»).

Але перші польські авангардисти, багато хто з яких навчалися й практикували в Західній Європі, Україні та Росії, не тільки наслідували відомі на той час авангардистські течії і школи (зокрема «татлінізм» і супрематизм), а й створювали власні художньо-естетичні концепції та програми. Так, один із представників краківських «формістів» С. Віткевич застосував у творчості власну «теорію чистої форми», а його друг – філософ і художник Л. Хвістек із фондіваних ним формістичних експериментів створив оригінальну теорію «стрєфізму». Очолював теоретичні пошуки польських авангардистів у Кракові та Варшаві видатний мистецтвознавець і редактор журналу «Zwrotnica» Я. Тадеуш Пайпер, якого в Польщі називають «Папа авангарду» [14].

У 1918 р. виник познанський «Бунт», який сповідував ідеї експресіонізму (А. Бедерський, Є. Гулевич, С. Кубіцький) і мав тісні контакти з берлінськими художниками групи «Der Sturm».

У міжвоєнний період польське малярство розвивалось у різних авангардних напрямках, провідні з яких були пов'язані з неопластицизмом [10]. Очолювали радикальний польський авангард 20–30-х рр. творець теорії «унізму» В. Стшемінський, Г. Стажевський, Г. Берлеві, М. Щука, К. Кобро. Виникли три нових авангардистські групи – «Blok», «Praesens», «a.g.» («artyści rewolucyjne» – «революційні художники»). Зокрема, прибічник супрематизму, що проповідував у Росії К. Малевич, польський авангардист В. Стшемінський, який співпрацював із В. Татліним у Вільних Художніх Майстернях і керував у Смоленську філією групи «УНОВИС», разом із дружиною К. Кобро організує у Варшаві групу «Блок» й видавав однойменний журнал (із 1924 р.). Саме тут митець і теоретик авангарду створює нову течію «унізм», концепцію якої викладає у книзі «Унізм у живописі» (1928 р.). Останній був подальшим розвитком супрематизму і вимагав відмову від множинності форм зображення заради єдності всіх компонентів образу, від композиції до колористики (далі буде детальніше).

Угруповання «Artes» і «Краківська група» стали другою хвилею польського «історичного» авангарду [10; 13]. До першої належали М. Влодарський (Г. Стренч), Р. Сельські і А. Кривоблоцький, які частково спиралися на досягнення сюрреалізму і футуризму. Представники «Краківської групи» виступили проти традиційної естетики, спираючись на експресіонізм, над-реалізм і абстракцію. Піонер польської геометричної абстракції Г. Стажевський, крім участі у групах «Блок», «Praesens», «a.g.», був також членом міжнародного об'єднання абстракціоністів «Cercle et Carré», заснованої у 1929 р. у Парижі мистецтвознавцем М. Сьофором і художником Х.Т. Гарсія.

У 1931 р. до Польщі повернулися т. зв. «капісти» (члени групи «Комітет Паризький»), які активно працювали з кольором у пейзажах і натюрмортах. Очолював групу Я. Цибіс, – її головний теоретик, який вплинув на творчість А. Нахт-Самборського, Ю. Чапського, З. Валішевського. Продовжувалась діяльність «Краківської групи» і варшавської «Фригійської шапки», які у своїх образах, зокрема графічних,

зверталися до теми боротьби з бідністю, злиднями, інших соціальних проблем великої кризи напередодні Другої світової війни. Особливо шокуючою була творчість Б. Лінке [10; 18].

Показовою для розвитку польського авангарду як у теорії, так і на практиці була дискусія між ключовими фігурами його становлення і самоосмислення – Леоном Хвістком і Станіславом Ігнацієм Віткевичем. Друзі з молодості й непримиренні опоненти на все життя, вони критично аналізували теоретичні погляди і творчість один одного, тим самим фактично допомагаючи самоідентифікації кожного, а головне, – розширюючи філософсько-світоглядні, естетичні й художні горизонти польського авангарду загалом. Л. Хвістек разом із С. Віткевичем намагалися, кожний по-своєму, подолати «трагедію польського мистецтва» – «брак теорії» [8; 233], що часто приводило до наслідування, вторинності авангардистських образів. Прибічник раціонального критицизму і супротивник ірраціоналізму, Л. Хвістек відкидав метафізичні засади естетики і творчості С. Віткевича, зокрема його пошуки художньої множини в образній єдності, «але так всюди». За Хвістком, усі існуючі на той час філософські концепції мистецтва дають його родові й видові визначення, а треба знайти його специфічні відмінності на основі власного естетичного і психологічного досвіду.

Аналіз власних художніх вражень Л. Хвістек будує на індивідуальному синтезі кантівського безпосереднього розуміння, ніцшеанського візіонерства, метафізичного неспокою Віткевича, усвідомленні досконалості форм, за Еренфельсом. У власному ставленні до шедеврів мистецтва треба пережити єдність ірраціональних моментів із критичним аналізом, чого не приймав С. Віткевич, наслідуючи музичну імпульсивність творчості В. Кандинського.

Де збігалися погляди двох друзів-опонентів, так це у вченні про форму, яка складає зміст нового мистецтва. «Дивлячись на художній образ, ми повинні звертати увагу на форму», – стверджував С. Віткевич [8; 249]. Але, якщо у нього це твердження інспірувало абстракціонізм у стилістиці Кандинського, то у Л. Хвістека така увага до форми породжувала «формізм», який синтезував досягнення кубістів, футуристів, експресіоністів. На цих засадах і виникло об'єднання «Блок», яке згрупувало польських авангардистів середини 20-х рр. XX ст.

Отже, Л. Хвістека і С. Віткевича розділяла різниця темпераментів і світоглядно-естетичних позицій [12; 42]. Програмна робота першого «Множина дійсності в мистецтві» спрямовувалася проти ідей другого, викладених у книзі «Нові форми в малярстві». Хвістек виступив із критикою символізму «Чистої Форми» Віткевича, а останній не сприймав його «логістики», філософського та естетичного «плюралізму». Їхні дискусії стосувалися не лише живопису, а й літератури, архітектури, театру, проблем розвитку польської культури в її історії та майбутніх перспективах. Вважаючи один одного «теоретичними ворогами», вони були достойними опонентами, вмюючи побачити позитивні моменти у творчих пошуках і досягненнях кожного в модернізації та європеїзації польської культури. Так, критикуючи живописні принципи Віткевича, Хвістек досить високо оцінював його театр, «далекий від натуралізму», що збігалось і з відповідними оцінками Т. Пайпера в журналі «Zwrotnica». У свою чергу, Віткевич, називаючи Хвістека «демоном інтелекту», відзначав у ньому поєднання титанізму духу і тіла та «самого в собі життя» [12; 41].

Дискусії про природу художнього образу, зокрема в авангардизмі, проходили у Л. Хвістека і з іншими теоретиками і практиками польського мистецтва – В. Стшемінським, Л. Гженевським, К. Іржиковським. Все це, як і дружба з «Папою» польського авангарду Т. Пайпером, сприяло розширенню світоглядно-естетичних і мистецьких рамок авангардистських пошуків у Польщі, засвоєнню європейських парадигм мистецтва першої третини XX століття, виробленню й самоусвідомленню національних концепцій і течій авангардизму – «формізму», «унізму», «стремізму» тощо. Крім того, формувалися спільні контексти і творчі зв'язки мистецького авангарду в Польщі та в Україні, що засвідчують «заочні» діалоги і гомології у творчості Т. Пайпера, В. Стшемінського, Г. Стажевського, Л. Хвістека, «Краківської групи», з одного боку, і В. Кандинського, К. Малевича, О. Богомазова, Р. Сельського, львівського «Артесу», з іншого боку. Отже, Л. Хвістека можна вважати одним із фундаторів естетики польського авангарду, а його теоретичні праці складають автентичне джерело дослідження філософії авангардного мистецтва в Польщі.

Творчості польських авангардистів присвячуються статті, опубліковані в літературно-художніх виданнях 1920–1930 рр. у Варшаві, Кракові, Львові. Тут друкуються не лише розвідки мистецтвознавців, а теоретичні й критичні статті самих художників, хто виходив на наукові узагальнення естетичних і мистецьких проблем авангардистських пошуків (С. Віткевич, Л. Хвістек, К. Кобро, В. Стшемінський, Т. Терлецький, К. Естрайхер та ін.). У 20-х рр. нотатки про польський авангард і авангардистів з'явилися у виданнях «Блок», «Звrotnica», «Літературні відомості», «Маски», «Нове мистецтво», «Пшегльонд артистичний», «Скамандер», «Театр». Аналізувалася творчість

окремих художників, деяких художніх шкіл, течій, напрямів. Крім того, видавалися каталоги їхніх виставок, наприклад, каталог I виставки товариства «Молоде мистецтво» (Варшава, 1913 р.), «Формісти. Виставка III» (Краків, 1919 р.), «Виставка нового мистецтва» (Вільно, 1923 р.), «Салон модерністів» (Варшава, 1928 р.). Ця художньо-критична діяльність сприяла становленню і осмисленню польського авангардизму в контексті європейського мистецтвознавства і нових арт-практик.

У 30-х рр. матеріали про мистецький авангард публікувалися у наступних виданнях: «Атенеум», «Голос пластиків» (зокрема про групові виставки у Кракові та Львові), «Зет», «Еуропа», «Лінія», «Літературна газета», «Пшегльонд сучасний», «Тижневик художників», «Форма», «Час» тощо. Крім згаданих, з'явилися нові імена теоретиків польського авангарду, напр., Я. Пшибося, який детально аналізував творчість В. Стшемінського, брав участь у створенні програми діяльності групи «а.г.» (1930 р.). У Львові з оглядами нового мистецтва виступає Л. Хвістек, зокрема у «Газеті Львівській», у Звітах Наукового товариства (1938 р.).

У повоєнний період, у зв'язку з появою «другої хвилі» авангарду, або неоавангарду, дослідження історії авангардизму в Польщі та світі набувають більш систематизованого, «академічного» характеру.

У другій пол. XX – поч. XXI ст. з'являються праці фундаментального характеру, в яких досліджується історія польського мистецтва загалом, у т.ч. «історичного» авангарду. Відкривають цей шерег досліджень капітальне видання «500 років польського малярства» (Варшава, 1950 р.) і тритомна праця Т. Добровольського «Новочасне польське малярство» (Вроцлав, 1957–1964 рр.) та його ж книга «Польське малярство останніх двохсот років» (Вроцлав, 1989 р.). Також звертаються до історичного аналізу польського мистецтва С. Кшиштофович-Козаковська, А. Моравінська, С. Стопчик, автори статей у мистецькому журналі «Пшегльонд артистичний» («Художній огляд»). Доповнюють загальну картину альбоми і каталоги численних виставок у художніх музеях і галереях Польщі.

Проблемам власне польського авангарду присвятили свої праці З. Баранович, Т. Костирко, Б. Ковальська, П. Краковський, С. Моравський, Й. Поллякувна, Є. Півоцький, М. Порембський, А. Туровський, Б. Шиманська, Й. Щепінська, В. Ющак і М. Лічбінська, І. Якимович.

У зв'язку з відкриттям виставки «Папа авангарду» у Варшавському Національному музеї в 2015 р., яка гідно репрезентувала творчість багатьох польських авангардистів, її концепцію і програму розробляли провідні польські мистецтвознавці і наукові співробітники музеїв. Куратором виставки був П. Рипсон – віце-директор і головний спеціаліст Галереї сучасного мистецтва у Національному музеї Варшави [14]. В організаційному і теоретичному забезпеченні виставки взяли участь: А. Моравінська (директорка Музею), А. Щерський (голова польської секції Міжнародного товариства критиків мистецтва), Я. Фазан, С. Яворський, Я. Ольчик, (Ягелонський університет у Кракові), І. Люба (Інститут історії мистецтва Варшавського університету), В. Бараневський (Академія мистецтв) та інші дипломовані мистецтвознавці, які досліджують історію польського авангарду.

Паралельно з історичними і мистецтвознавчими дослідженнями вітчизняного авангарду в Польщі існує потужна *естетична школа*, що вивчає мистецький авангардизм з точки зору його світоглядних, філософських, культурологічних засад через аналіз художньої образності, творчості, сприйняття. Фундамент такого підходу закладений Р. Інгарденом, В. Татаркевичем, С. Моравським.

Їх наступник, відомий польський естетик І. Войнар у статті «Музей духовної культури сучасної людини» [16], обґрунтовуючи т. зв. «Музей Уяви», який знаходиться в нас ментально, спирається на роздуми А. Мальро про становлення і суть авангарду в мистецтві [7]. Нове мистецтво, на думку французького естетика, спирається на вторгнення сучасного світовідчуття у живопис, з відсутністю оповідальності в художній образності. Рух авангардизму в «новому музеї» розпочинається з Мане (його «Олімпія» – «рожево-чорна дорогоцінність» і через Гогена і Ван-Гога йде до фовістів. Якщо «старий музей» ґрунтувався на тривимірному живописі з його схожістю і закінченістю, то «новий музей» представляє двовимірний живопис, де його фактура відмовляється від закінченості. Тут колористичний акорд замінив тону гармонію і виникає техніка чистого кольору. «Уявний музей» в цілому розкриває історію зародження авангардистської творчості у боротьбі з «музейним» мистецтвом. Його душею, як підсумовує І. Войнар, є метаморфоза, бо все мистецтво, за словами А. Мальро, є «піснею метаморфози», а відтак музей – це «конфронтація метаморфоз».

У цьому діалозі польської та французької естетики «музею Уяви» викладено засади нового живописного бачення світу, в якому «митці прагнуть підпорядкувати видовишність живопису, а не навпаки» [7]. Приклад цьому – творчість П. Пікассо, який, за словами М. Бердяєва, «випробував у живописі космічний вітер».

У польському авангардизмі головними теоретиками «нового мистецтва» були Т. Пайпер, Л. Хвістек, С. Віткевич. Всі вони знали один одного і у своїй співпраці й творчих діалогах та дискусіях виробляли естетичні домінанти розвитку польського авангарду в контексті європейського.

Видатним теоретиком і «менеджером» польського авангарду 20-х років був *Ян Тадеуш Пайпер* (нар. 1891 р.), якого в Польщі називають *Papież* (Папа) не лише за аналогією звучання цього імені з «Римським Папою», а й за верховним статусом у розбудові вітчизняних ідей мистецької практики авангардизму в багатьох європейських країнах. Навчаючись в Ягеллонському університеті (м. Краків), а також Берліні та Копенгагені, він вивчав, – серед інших наук, – філософію, естетику, історію мистецтва.

Наприкінці 1914 р., у зв'язку з початком I Світової війни, Я.Т. Пайпер виїхав до Іспанії та оселився у Мадриді. Там, у нейтральній підчас війни країні перебувало багато емігрантів, у т.ч. знамих митців і літераторів з усієї Європи та Латинської Америки.

У польському середовищі емігрантів були відомі художники Ю. Панкевич, В. Яль, Я.В. Завадовський, арт-критик М. Панкевич. Вони разом із Я.Т. Пайпером співпрацювали з видатними авангардистами того часу – Робертом і Сонею Делоне (яка мала українське коріння), Дж. Луї Бурже, з плеядою іспанських та латиноамериканських художників, поетів, письменників. Пайпер активно працює в мадридському товаристві «Атенео», публікується в щоденних газетах і літературній періодиці. Як поет і критик, він виступає за розвиток нового мистецтва, художня образність якого відповідала б новій цивілізації з перетвореною відеосферою.

Зокрема, Пайпер намагався надати семіосфері футуризму і формізму конструктивістських орієнтацій, які тільки-но з'явилися в семіотиці авангарду. В атмосфері семантичної філософії мистецтва, неопозитивістських і структуралістських ідей анархію художніх форм він пропонував замінити гармонією композиції, логічним та естетичним зв'язком форми і функцій художнього образу, його знаково-символічного відеоряду. Вже на обкладинці свого журналу «Зворотніца» (№ 5, 1923), яку спроектував сам Т. Пайпер, а проект реалізував його друг Т. Несьоловський, бачимо гармонійну композицію постаті туземної жінки з фруктами, що графічно-чітко «вписана» в пасторальний пейзаж (за настроєм і технікою виконання нагадує обкладинки журналу «Мистецтво» в Україні того часу, які оформлював Г. Нарбут!).

У середині 20-х років, опублікувавши низку програмних і критичних статей, Ян Тадеуш Пайпер став центральною постаттю теорії польського модерного мистецтва, отримавши прізвисько «Папа авангарду» (коли з шануванням, а коли і з іронією, в залежності від ставлення до нього колег і коментаторів). Серед його шанувальників та учнів були Я. Бженковський, Я. Курек, К. Подсадецький, Ю. Пшибось. До авангардистського кола журналу «Зворотніца» приєдналися нові представники мистецьких груп «Блок», «Praesens» і «A.R.». В публікаціях домінує творчість шкіл «Баухаус» і «Де Стайл», конструктивістські ідеї нової архітектури і проектування.

У 30-х роках Т. Пайпер переживає творчу кризу, все більше розчаровується у нових видавничих проектах, розходиться в художньо-естетичних поглядах із знаним авангардистом В. Стшемінським і групою «A.R.». Крім того, економічна криза, поступова мілітаризація і фашизація Європи руйнують позитивістські фундаменти цивілізаційного оптимізму, а разом із тим – і утопії авангарду як пан-мистецтва майбутнього. Але перша третина ХХ ст. залишиться в історії польського і європейського авангарду як доба становлення нової мови мистецтва з універсальною семіотикою, яка охоплювала естетосферу суспільства від живопису і архітектури до соматичних і технічних текстів культури [14].

Багато уваги, особливо в Іспанії, Т. Пайпер приділив естетиці та семіотиці «ультраїзму» – першого іспанського авангардного літературного руху (Рафаель Кансінос Ассенс – «пророк», Гільермо де Торре – «лідер» руху). Мова і художня образність ультраїзму склалися під впливом кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, т. зв. «рамонізму». Семіотика ультраїзму як естетики «ячництва» пов'язана також з ідеями конструктивізму і польського «формізму», які у світлі неопозитивізму і феноменології проголошували художню самоцінність форми, а все «нове мистецтво» розглядали як конструкції, композиції, навіть «гру» виразних форм. У своїх неопублікованих щоденниках Т. Пайпер робить предметом психоаналітичного та естетичного досвіду свої власні фізичні відчуття, створюючи тим самим «соматичний текст», або «(анти)-естетику тіла» (Я. Фазан) [14].

Семіотика футуризму і конструктивізму виявилась у перебудові мови авангардного мистецтва (напр., «телеграфний стиль», «архітектони» тощо), в художньо-образних експериментах із знаково-символічними текстами культури. Організатори великої виставки «*Papież awangardu*» в Національному музеї Польщі (м. Варшава, 2015 р.), присвяченої Я.Т. Пайперу, акцентували широкий діапазон семіосфери авангардизму, – від поезомалярства до архітектури і «світу машин». На основі представлених документів, дослідницьких матеріалів і художніх образів ставились «семіотичні» питання творчості польських і західноєвропейських авангардистів: чи можна із слів намалювати

пейзаж, а з геометричних фігур скласти людську подобу? Як дух епохи відбивається в накресленні літер і впливає на мистецтво типографії (зокрема, Г. Стажевського)? Як машини і техніка, великі міста, транспорт і засоби зв'язку формують нову відео- і семіо- сферу суспільства, культури і мистецтва? Чи може людське тіло стати сигніфікатором (знаковим носієм інформації), а тому «соматичним текстом» і предметом т. зв. «(анти)естетики тіла»?

Отже, Т. Пайпер, як багато інших польських і українських авангардистів, мріяв про радикальну зміну не тільки мистецтва, але і світу в цілому – машинної цивілізації, духовної культури, архітектури міст, знаково-символічної естетосфери, самої людини у її внутрішніх і зовнішніх вимірах. Концептуальні ідеї теоретика польського авангарду мали, відтак, програмове значення для тогочасної естетики, мистецтва, архітектури, дизайну, ергономіки, футурології (міста майбутнього Л. Хвістека), соціальної утопії та навіть наукової фантастики («механо-твори» Г. Берлеві) в Польщі.

Польська естетика другої пол. ХХ ст. спирається, в основному, на феноменологічні концепції мистецтва та його естетичного переживання [15]. Ідеї Р. Ингардена, В. Татаркевича, К. Ельзенберга розвивають Б. Суходольський, С. Шуман, С. Моравський, І. Войнар, А. Кучинська, Б. Дземідок, С. Кшемєнь-Ойяк, Є. Коссак. Феноменологічний аналіз протиставляється інструпективному опису, коли інтенціональність свідомості долає конкретні факти всього «потoku свідомості» і доходить до узагальнень ейдетичного споглядання. У такий спосіб феноменологічно вибудовується інтенціональний естетичний предмет як цінність і переживання. Показово, що, наприклад, Є. Галецький [9] при цьому звертається до психології Brentano, яка вплинула на становлення ідей Львівсько-Варшавської філософської школи ще у кін. ХІХ – поч. ХХ ст. У феноменологічній концепції мистецтва важливою є і методологічна настанова Гуссерля, який вважав, що філософ описує все предметне тільки стосовно свідомості й тлумачить все предметне як усвідомлене. Це робить естетичне переживання інтенціональним і конститууючим художній образ, визначаючи цінність мистецтва.

Крім феноменологічної традиції, у польській естетиці 60–80-х рр. поширюються ідеї *філософської антропології*, яка інтегрує мистецтво та естетичне переживання в духовно-практичні контексти людського світовідношення, тобто «світ мистецтва» – у «світ людини» (М. Голашевська). Підґрунтям такого підходу теж виступають психологічні засади естетичних досліджень, які, наприклад, розкривають зв'язки залежності між психічною настановою та естетичним переживанням людини (С. Тенява). Разом із тим польські дослідники звертаються і до метафізики людського існування і переживання світу, вибудовуючи концепцію «панестетичного об'єктивізму» (Т. Павловський), естетичної стилістики людського життя (Б. Суходольський).

У статті М. Голашевської «Естетика на тлі філософської антропології» [11] розкриваються їх взаємозв'язки і спільні проблеми, пов'язані з теорією творчості, артефактами культури, цінностями світу людини, досвідом світовідношення і самого себе, зокрема у структурі свідомості особистості. Крім того, аналіз твору мистецтва і його переживання відсилає до розуміння культурного тла епохи, провідними ідеями часу та поза естетичними цінностями [11; 37]. Авторка виокремлює також три спільних міждисциплінарних проблеми естетики і філософської антропології:

1. Обґрунтування ролі естетичних переживань для цілісного життя людини, формування її особистості;

2. Дослідження, на прикладі естетичних переживань, функцій різних рівнів свідомості у формуванні світогляду і світовідношення;

3. Питання про генезу і функції речей, в т.ч. артефактів культури і творів мистецтва [11].

В останній проблематиці фактично відтворюються тези А. Бергсона, що речі – це кристалізація наших переживань і твердження В. Дільтея, що життєві відносини розташовуються поміж людьми і предметами. Так закладаються філософсько-естетичні основи розуміння феноменологічного простору, конституювання речей у горизонтах людської свідомості, що важливо для адекватного сприйняття, переживання й інтерпретацій творів авангардного мистецтва. Саме ці положення згодом розвинули Р. Ингарден та його школа феноменологічної естетики. Одним словом, феноменологія і філософська антропологія інтегруються в методології естетики авангарду, коли, на думку Гуссерля, філософ описує все предметне лише у відношенні до свідомості і тлумачить все предметне як усвідомлене. Разом із тим у новій феноменологічній теорії творчості Гуссерль закликає пізнавати речі до будь-якої наукової інтерпретації – «назад до самих речей!»

Польська естетика авангарду ґрунтується і на філософському розумінні *творчості* як «інставації» (С. Кшемєнь-Ойяк) і «трансгресії» (Ю. Козелецький). Я б сказав, що постання авангардистського твору якраз її відбувається через трансгресивний прорив до утвердження нового смислу в інноваційній мистецькій формі. У розумінні творчості як інставації нового великий вплив

на польську естетичну думку зробило видання у Польщі «Антології сучасної французької естетики», де на цю тему була опублікована стаття Е. Суріо. Видатний французький естетик запровадив поняття інставації як творення нового в категоріальний апарат сучасної естетики.

Розуміння авангарду як трансгресії в історії мистецтва, тобто як своєрідного «злочину» проти класики з позицій не-класики, у Польщі базується на трансгресивній концепції людини Ю. Козелецького [13]. У своїй фундаментальній праці, де трансгресії розглядаються як форми «психологічної експансії», мотивації і творчості, він відносить мистецтво, нарівні з наукою, філософією, релігією, міфами та утопіями, до світу символічних дій, пов'язаних з інтелектуальними трансгресіями і креативними експансіями (наводиться приклад будівництва Вавилонської башти) [13; 62]. Як реалізована свобода, трансгресія найповніше виявляється у творчості та інноваційних діях. Описується дві моделі творчості: 1) «конфліктна», коли її джерелом виступають суперечності (З. Фрейд); 2) «самоздійснення» як реалізація природних потенцій особистості (Маслоу, Роджерс). На думку Ю. Козелецького, людина завжди буде «діячем, що переступає кордони своїх досягнень, творцем і руйнівником цінностей. Завжди це буде людина трансгресивна... чи не буде її взагалі» [13; 411].

Висновок. Як показує аналіз джерел, українських та польських авангардистів 10-20-х років ХХ ст. часто об'єднували не стільки геокультурні території й традиції, а світоглядно-естетичні й художньо-творчі зв'язки, що ґрунтувалися на ідеології пошуку, новаторства, експерименту. У галузі філософії це позначилося, зокрема впливом як класичного, так і новітнього позитивізму, добре відомого як у Польщі (в літературі через ідеї «вселюдської етики» у М. Конопницької та Е. Ожешко), так і Україні (крізь літературно-критичну творчість І. Франка). Польський світоглядний «позитивізм» та український філософський «реалізм» отримали потужні імпульси від ідей «позитивної філософії» О. Конта, історіософії Бокля, еволюціонізму Спенсера, Дарвіна, Гексле, естетики І. Тена. Переломлюючись у філософсько-естетичних позиціях І. Франка, вони, так чи так, безпосередньо чи опосередковано, жили й науково-теоретичний дискурс Львівсько-Варшавської школи, гомологічно відбиваючись у творчості авангардистів через світоглядні синтези позитивізму, феноменології, інтуїтивізму.

У зв'язку з цими впливами семіотика українського та польського авангарду першої третини минулого століття пройшла спільним шляхом шукань нової образності у сфері «значущих форм» нон-класики у мистецтві. Авангардистська відеосфера відповідала світоглядно-естетичним ідеям «перцептивної революції» 1905/1915 рр., навіяних змінами філософської та фізичної картини світу. Феноменологічні, інтуїтивістські, неопозитивістські орієнтації наукового і художньо-естетичного мислення викликали кубістичні, футуристичні, абстракціоністські, конструктивістські шукання авангардних митців. Теоретичні засади семіозису авангардизму в Україні заклали В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, у Польщі – Т. Пайпер, Л. Хвістек, В. Стшемінський, Г. Стажевський. Розвиток українського та польського авангарду цих часів складається, зокрема, як своєрідний «діалог» між мистецькими групами й окремими митцями у Варшаві та Києві, Кракові та Львові. В польській естетиці це позначилося шуканнями нової, «некласичної» парадигми філософії мистецтва, яка осмислювала образність авангардизму з домінуючих позицій теоретичних дискурсів ХХ ст.

Список використаної літератури

1. Верніков М. Леон Хвістек. Львівсько-Варшавська школа: *Хрестоматія у 2-х тт.* Львів, 1989.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 572 с.
3. Личковах В. Львівсько-Варшавська філософська школа і семіотика українського та польського авангарду. *Dydaktyka Literatury i Konteksty*. XXXV. Bary, 2016. S. 91–98.
4. Мальро Андре. Воображаемый музей. *Искусство*. 1989. № 7. С. 74–79.
5. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне виховання / Пер. із пол. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.
6. Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва: (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) *Перетин знаку: Вибр. мистецтвозн. ст.* Кн. перша. Київ, 2006. С. 69–87.
7. Хвістек Л. Межі науки: нарис логіки і методології точних наук. *Львівсько-Варшавська школа: Хрестоматія*. Київ, 2016. С. 29–48.
8. Chwistek L. Pisma filozoficzne i logiczne. T. I. W., 1961. 280 s.
9. Galecki Jerzy. Problematyka estetyki: Przedmiot i metoda. W., 1962.
10. Galeria Sztuki XX i XXI wieku / pod. Red. M. Porajska. Hańka. W. : MNW, 2013. 40 s.
11. Golaszewska M. Estetyka na tle antropologii filozoficznej. *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace filozoficzne*. Z. 2. Kr., 1972. S. 35–50.
12. Jakimowicz J. Witkacy. Chwistek. Strzeminski: Mysli i obrazy. W. : Arcady, 1978. 220 s.
13. Kozielski J. Koncepcja transgresyjna człowieka: Analiza psychologiczna. W. : PWN, 1987. 440 s.
14. Rypson P. Papierz awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie Piotr Rypson. Warszawa : Museum Narodowe, 2015 (bukleta).

15. Sztuka i społeczeństwo. Tom II. Kreatywne funkcje sztuki / pod red. A. Kuczynskiej. W. : PWN, 1976. 397 s.
 16. Wojnar Irena. Muzeum kultury duchowej współczesnego człowieka. *Studia estetyczne*, 1978, t. XV. Warszawa : PWN, 1980. S. 117–126.

References

1. Vernikov M. Leon Xvistek. Lvivsko-Varshavska shkola: *Khrestomatiya u 2-x tt.* Lviv.
2. Ingarden R. Issledovanya po estetyke. M., 1962. 572 s.
3. Lychkovakh V. Lvivsko-Varshavska filosofska shkola i semiotyka ukrayinskogo ta polskogo avangardu. *Dydaktyka Literatury i Konteksty*. XXXV. Bary, 2016. S. 91–98.
4. Malro Andre. Vobrazhaemyj muzej. *Iskusstvo*. 1989. #7. S. 74–79.
5. Tatarkevych V. Istoriia shesty poniat: mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne vykhovannia. – per. z pol. Kyiv : Yunivers, 2001. 368 s.
6. Fedoruk O. Ukrayinsko-polski mysteczki vzayemyny v konteksti hudozhnogo zhyttya Kyeva: (kinecz XIX – pochatok XX stolittya) *Peretyn znaku: Vybr. mystecztozn. st. Kn. persha*. Kyiv, 2006. S. 69–87.
7. Chvistek L. Mezhi nauky: narys logiky i metodologiyi tochnyh nauk/ *Lvivsko-Varshavska shkola: Xrestomatiya*. S. 29–48.

ПОЛЬСКИЙ АВАНГАРД В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР «УКРАИНА – ПОЛЬША»

Личковах Владимир Анатолиевич – доктор философских наук, профессор,
 Национальная академия руководящих кадров культуры и искусства, г. Киев

На материалах польской эстетики рассматриваются историко-культурные, искусствоведческие, эстетические исследования художественного авангарда в Польше как в его концептуальных, так и художественных формах. Анализируется деятельность художников из групп «Формисты», «Бунт», «Блок», «Praesens», «a. r», «Artes», в частности В. Стземинского, Г. Стажевского, Л. Хвистека. Эстетические исследования польского авангардизма представлены именами Т. Пайпера, Р. Ингардена, С. Моравского, М. Голашевской, современных теоретиков современного искусства в Польше. Делается вывод о своеобразном диалоге польских и украинских авангардистов первой трети XX века.

Ключевые слова: польский авангард, эстетика авангарда, семиотика, формизм, унизм, стрефизм, диалог культур «Украина – Польша».

POLISH AVANT-GARDE IN THE CONTEXT OF «UKRAINE – POLAND» DIALOGUE OF CULTURES

Lychkovakh Volodymyr – Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
 National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

Historical and cultural, aesthetic and art-critical studies are investigated in its conceptual and art forms on the materials of Polish aesthetics. Artistic activities from the «Formists», «Rebelling», «Block», «Praesens», «a.r», «Artes» groups are analyzed, in particular, the activity of V. Strzemiński, H. Stazewski and L. Chwistek. Aesthetical researches of Polish avant-gardism are represented by the names of T. Peiper, R. Ingarden, S. Morawski, M. Gołaszewska, modern theorists of contemporary art in Poland. It is concluded that there was a peculiar dialogue of the Polish and Ukrainian avant-gardists of the first one third of the XX th century.

Key words: Polish avant-garde, aesthetics of avant-garde, semiotics, unism, strefism, the «Ukraine – Poland» dialogue of cultures.

UDC 008:81'82+7.037/038

POLISH AVANT-GARDE IN THE CONTEXT OF «UKRAINE – POLAND» DIALOGUE OF CULTURES

Lychkovakh Volodymyr – Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
 National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

Historical and cultural, aesthetic and art-critical studies are investigated in its conceptual and art forms on the materials of Polish aesthetics. Artistic activities from the «Formists», «Rebelling», «Block», «Praesens», «a. r», «Artes» groups are analyzed, in particular, the activity of V. Strzemiński, H. Stazewski and L. Chwistek. Aesthetical researches of Polish avant-gardism are represented by the names of T. Peiper, R. Ingarden, S. Morawski, M. Gołaszewska, modern theorists of contemporary art in Poland. It is concluded that there was a peculiar dialogue of the Polish and Ukrainian avant-gardists of the first one third of the XX th century.

In this regard, appears the problem of homological connection of avant-garde semiosphere with some ideas of the Lviv-Warsaw philosophical school, a soundless dialogue of Ukrainian and Polish avant-garde artists in the field of a new artistic thinking, a new sensibility, a new imagery. Ideological and philosophical, aesthetic, artistic parallels, «achievement and risks» (S. Morawski) of the avant-garde artists of Ukraine and Poland of the first third of the twentieth century have become actual in the modern period of revival of a traditional dialogue of cultures in Europe, particularly the Slavic area, on transborder interactions in Central and Eastern Europe. As it was noticed in 1924 by B. Kowalska, a Polish theoretician of the avant-garde, «a romantic Slavic flight», including even in abstract art moments of lyrical reflection, levels «the coldness of intellectual speculations».

Phenomenological, intuitivistic, neopositivistic orientations of scientific and artistic thinking aroused cubistic, futuristic, abstractionistic, constructivistic search by avant-gard artists. Theoretical foundations of semiosis of the avant-garde in Ukraine was laid by V. Kandinsky, K. Malevich, O. Bohomazov, in Poland – by T. Peiper, V. Strzemiński, H. Stażewski. The development of the Ukrainian and Polish avant-garde of that time is composed, in particular, of some kind of a dialogue of ideals and values between artistic groups and individual artists in Warsaw and Kyiv, Krakow and Lviv. Scientific and ideological positions of the Lviv-Warsaw philosophical school with its neopositivistic and phenomenological orientations, and especially, semantic philosophy of the art that have met the approval of a new semiosphere of the avangardistic figurative creativity is symptomatic in the intellectual atmosphere of this creative contest.

Pan-European and national languages of the avant-garde are based on principles of transgression, poliperspectivity, «energetism», non-figurativism, space and time constructivism, «dehumanization» (Ortega-y-Gasset) of the artistic image in aesthetosphere of the perceptual revolution in the early XXth century. The latter one has been lasting in the digital revolution in the early XXIst century. Principle of agonistics in history of human art, the Ukrainian and the Polish art in particular, finds its realization through transnational and trans-cultural dialogue, as well as artistic transposition of ideals and values of the new world-attitude and its semiotics.

Key words: Polish avant-garde, aesthetics of avant-garde, semiotics, unism, strefism, the «Ukraine – Poland» dialogue of cultures.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 7.067:316.728

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ. ГЛАМУР ЯК ВІЗУАЛЬНО-ОБРАЗНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ

Безугла Руслана Іванівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0003-1190-3646
r.bezuhla@gmail.com

Стаття присвячена актуальній проблемі домінування візуальних образів у сучасній культурі та мистецтві, зокрема гламурного образу. Феномен візуального розглядається як основна стратегія культури і мистецтва ХХІ століття, фактор конструювання соціальних практик, образу життя, габітусу сучасної людини, її ідентичності. Дається дефініція поняття «гламурний образ»; пояснюється причина домінування гламурних образів у сучасному соціокультурному просторі.

Ключові слова: візуальність, візуальний образ, гламур, репрезентація, презентація, мистецтво.

Постановка проблеми. Сучасна людина постійно знаходиться в оточенні численних техногенних та штучних образів і зображень (кіно і телебачення, глянцевих журналів, реклами, одягу, зовнішнього вигляду оточуючих, предметів ужитку, інтер'єру й екстер'єру тощо), через які отримуються різноманітні знання та інформація. Мас-медіа і «тотальний дизайн» виступають не лише основними репрезентанти дійсності в сучасній культурі та мистецтві, але й творцями альтернативної реальності. В цьому контексті зростає роль теоретичного обґрунтування методології візуальних досліджень, бо є певна складність в інтерпретації візуальних джерел, кордонів візуалізації як ресурсу мистецтвознавчого та культурологічного знання.

Огляд останніх публікацій. В сучасній гуманітарній науці існує значна кількість досліджень, присвячених візуальній тематиці. В межах даної статті зупинимось лише на деяких напрямках та підходах. Розбіжність у тлумаченні «візуальності» й візуального образу дозволяє схематично виділити два підходи. Перший є дещо ближчим до мистецтвознавства (Дж. Керрі (*Crary*), Н. Мірзоефф (*Mirzoeff*), Т. Мітчелл (*Mitchell*), Б. Стаффорд (*Stafford*) та ін.), а історія мистецтва розглядається як спеціальний дискурс про культурні артефакти. Дослідники акцентують свою увагу переважно на здатності людини «читати» та декодувати різноманітні образи, на їх критичній реконструкції [5, 8, 11].

Інший підхід ґрунтується на марксистській та постмарксистській теорії інтерпретації візуальних феноменів суспільства (М. Джей (*Jay*), Л. Картрайт (*Cartwright*) і М. Штуркен (*Sturken*), Д. Чейні (*Chaney*) та ін.). В межах цього підходу особлива увага приділяється ролі медіа в конструюванні культурних смислів та цінностей, проблемі взаємодетермінації економічних, політичних та культурних феноменів, дослідженню повсякденності [4, 7, 12].

Мета статті: виявити основні теоретичні підходи в дослідженні візуального образу та з'ясувати механізм впливу візуальності на формування гламурного образу.