

СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ В СВІТЛІ ІДЕЙ ЛЬВІВСЬКО-ВАРШАВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ

Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга)

Мета дослідження. У першій статті про семіотику українського та польського авангарду був розглянутий його філософсько-естетичний та культурологічний контекст, зокрема, у світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. На продовження цієї проблематики наразі аналізуються семіотичні паралелі (гомології) у творчості українських та польських авангардистів першої третини ХХ століття. На основі єдності культурологічного, естетико-семіотичного і мистецтвознавчого аналізу художніх здобутків мистецького авангарду в Україні та Польщі досягається розуміння культурно-історичних особливостей творчого "діалогу" митців, що працювали у схожих світоглядних і естетичних парадигмах. **Методологія** дослідження ґрунтується на естетико-семіотичних концепціях репрезентантів Львівсько-Варшавської філософської школи (С.Балей, Р.Інгарден, З. Лиссе, Л.Хвістек) та фундаторів семантичної філософії мистецтва (К.Белл, Б.Кроче, С.Лангер, Г.Рікерт) і сучасної семіології культури (Я.Мукаржовський, Ю.Ломан, У.Еко). Використовується міждисциплінарний синтез філософсько-культурологічного, естетичного і мистецтвознавчого підходів. **Наукова новизна.** З позиції сучасної семіології вперше аналізуються знаково-символічні комплекси і семантичні змісти у творчості українських і польських авангардистів. Вибудовуються моделі семіотичних паралелей (гомологій) у творчості провідних митців України та Польщі першої третини ХХ ст. Застосовується метод екстраполяції естетико-семіотичних ідей Львівсько-Варшавської філософської школи на розуміння схожості і діалогізму в художній образності окремих митців. **Висновки.** Феноменологічні, інтуїтивістські, неопозитивістські орієнтації наукового і художньо-естетичного мислення викликали кубістичні, футуристичні, абстракціоністські, конструктивістські шукання авангардних митців. Естетичні засади семіозису авангардизму в Україні заклали В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, у Польщі – Т. Пайпер, В. Штемінський, 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 інтелектуальній атмосфері цих творчих "змагань" симптоматичними є науково-світоглядні позиції Львівсько-Варшавської філософської школи з її неопозитивістськими і феноменологічними орієнтаціями, і особливо – семантичною філософією мистецтва, що відповідала утвердженню нової семіосфери авангардистської образотворчості. Особливості "діалогу" митців аналізуються на прикладах естетико-семіотичних і художніх паралелей між В.Кандинським і Я.Т.Пайпером (теоретичне обґрунтування авангарду в мистецтві), К.Малевичем та В.Штемінським і Г.Стажевським (пошуки супрематичної та конструктивістської художньої мови), О.Богомазова і художників "Краківської групи" (шлях від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції). Резюмується, що семіотика українського та польського авангарду першої третини 20 століття збігається у сфері "значущих форм" нон-класики в образотворчому мистецтві.

Ключові слова: семіотика, гомологія, художня образність, авангардизм, діалог культур "Україна – Польща".

Личковах Владимир Анатольевич, доктор философских наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Семіотика українського і польського авангарда в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи

Семіотические параллели художественной образности украинского и польского авангарда (статья вторая)

Цель исследования. В первой статье про семіотику украинского и польского авангарда был рассмотрен его философско-эстетический и культурологический контекст, в частности, в свете идей Львовско-Варшавской философской школы. В продолжение этой проблематике анализируются семіотические параллели (гомологии) в творчестве украинских и польских авангардистов первой трети ХХ века. На основе единства культурологического, эстетико-семіотического и искусствоведческого анализа художественных достижений художественного авангарда в Украине и Польше достигается понимание культурно-исторических особенностей творческого "диалога" художников, работавших в подобных мировоззренческих и эстетических парадигмах. **Методология** исследования основывается на эстетико-семіотических концепциях репрезентантов Львовско-Варшавской философской школы (С.Балей, Р.Ингарден, С. Лиссе, Л.Хвистек) и основателей семантической философии искусства (К.Белл, Б. Кроче, С.Лангер, Г. Рикерт) и современной семіологии культуры (Я.Мукаржовский, Ю.Ломан, У. Эко). Используется междисциплинарный синтез философско-культурологического, эстетического и искусствоведческого подходов. **Научная новизна.** С позиции современной семіологии впервые анализируются знаково-символические комплексы и семантические содержания в творчестве украинских и польских авангардистов. Выстраиваются модели семіотических параллелей (гомологий) в творчестве ведущих художников Украины и Польши первой трети ХХ в. Применяется метод экстраполяции эстетико-семіотических идей Львовско-Варшавской философской школы на понимание сходства и диалогизму в художественной образности отдельных художников. **Выводы.** Феноменологические, интуитивистской, неопозитивистского ориентации научного и художественно-эстетического мышления вызвали кубистические, футуристические, авангардистские, конструктивистские искания авангардных художников. Эстетические принципы семіозиса авангардизма в Украине заложили

В. Кандинский, К. Малевич, А. Богомазов, в Польше – Т. Пайпер, В. Стшеминський, Г. Стажевского. Развитие украинского и польского авангарда этих времен состоит, в том числе, как своеобразный "диалог" между художественными группами и отдельными художниками в Варшаве и Киеве, Кракове и Львове. В интеллектуальной атмосфере этих творческих "соревнований" симптоматическими является научно-мировоззренческие позиции Львовско-Варшавской философской школы с ее неопозитивистского и феноменологическими ориентациями, особенно – семантической философией искусства, отвечала утверждению новой семиосферы авангардистской изобразительного искусства. Особенности "диалога" художников анализируются на примерах эстетико-семиотических и художественных параллелей между В.Кандинский и Я.Т.Пайпером (теоретическое обоснование авангарда в искусстве), К. Малевич и В.Стшеминским и Г.Стажевским (поиски супрематической и конструктивистской художественной речи), Богомазова и художников "Краковской группы" (путь от кубизма и футуризма к экспрессивно-лирической абстракции). Резюмируется, что семиотика украинского и польского авангарда первой трети 20 века совпадает в сфере "значимых форм" нон-классики в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: семиотика, гомология, художественная образность, авангардизм, диалог культур "Украина – Польша".

Lychkovakh Volodymyr, Doctor of Philosophy, Professor, National Academy of Culture and Arts Leadership

Semiotics of ukrainian and polish waggard in the light of the ideas of the lvvivsk-warsaw philosophical school

Semiotic parallels of artistic imagery of Ukrainian and the Polish avant-garde (Article 2)

Purpose of the article. In the first article on the semiotics of the Ukrainian and Polish avant-garde, his philosophical aesthetic and cultural context was considered, in particular, in light of the ideas of the Lviv-Warsaw Philosophical School. To continue this problem, the semiotic parallels (homology) in the works of the Ukrainian and Polish avant-gardists of the first third of the twentieth century are being analyzed. By the unity of cultural, aesthetic-semiotic and art-study analysis of artistic achievements of artistic avant-garde in Ukraine and Poland, an understanding of the cultural and historical peculiarities of the creative dialogue of artists working in similar ideological and aesthetic paradigms is achieved. **Methodology.** The research is based on the aesthetic-semiotic concepts of the representatives of the Lviv-Warsaw School of Philosophy (S. Baley, R. Ingardin, S. Lisse, L. Hvystek) and the founders of the semantic philosophy of art (K. Bell, B. Croce, S. Langer, G. Rickert) and modern semiotics of culture (Y. Mukarzhovsky, Y. Loman, U. Eko). Interdisciplinary synthesis of philosophical and cultural, aesthetic and art-study approaches is used. **Scientific Novelty.** From the standpoint of modern semiotics, for the first time, symbolic complexes and semantic contents in the works of the Ukrainian and Polish avant-garde are analyzed. Models of semiotic parallels (homologies) are created in the works of leading artists of Ukraine and Poland of the first third of the XX century. The method of extrapolation of the aesthetic-semiotic ideas of the Lviv-Warsaw School of Philosophy is used to understand the similarity and dialogism in the artistic imagery of individual artists. **Conclusions.** Phenomenological, intuitive, neo-positivist orientations of scientific and artistic and aesthetic thinking have caused cubistic, futuristic, abstract, and constructivist quests of avant-garde artists. The aesthetic principles of the semiosis of avant-garde in Ukraine were laid by V. Kandinsky, K. Malevich, O. Bogomazov, in Poland – T. Piper, V. Steshinsky, G. Stazhevsky. The development of the Ukrainian and Polish avant-garde of these times is, in particular, a kind of "dialogue" between artistic groups and individual artists in Warsaw and Kiev, Krakow, and Lviv. The intellectual atmosphere of these creative "competitions" is symptomatic of the scientific and philosophical positions of the Lviv-Warsaw School of Philosophy with its neo-positivist and phenomenological orientations, and especially – the semantic philosophy of art, which corresponded to the establishment of a new semiosphere of avant-garde imagery. The peculiarities of the dialogue of the artists are analyzed on the examples of aesthetic-semiotic and artistic parallels between V. Kandinsky and Y.T.Pyper (theoretical justification of the avant-garde in art), K.Malevich and V.Stshinsky and G.Stazhevsky (the search for suprematist and constructivist artistic language), O. Bogomazov and artists of the "Krakow group" (the path from Cubism and Futurism to expressive and lyrical abstraction). It is summarized that the semiotics of the Ukrainian and Polish avant-garde of the first third of the 20th century coincides in the sphere of "significant forms" of non-classics in fine arts.

Key words: semiotics, homology, artistic imagery, avant-gardism, the dialogue of cultures "Ukraine – Poland."

Семіотика українського і польського авангарду так чи так – гомологічно – корелює із "семіотикою Львівсько-Варшавської школи" [1] та інших напрямків неопозитивізму та феноменології в контексті "семантичної філософії мистецтв" [2]. У першій статті з цієї проблематики вже були розглянуті філософсько-естетичні підвалини зародження авангарду в мистецтві, світоглядні, наукові та художні аспекти "перцептивної революції" (В. Вульф) 1905-1915 рр., безпосередній та опосередкований вплив ідей брентанізму, гуссерліанства та окремих представників Львівсько-Варшавської філософської школи на духовне середовище авангардизму, як польського, так і українського. На разі перейдемо до аналізу теоретичного програмування та естетичної реалізації авангардистських особливостей художньої образності на зрізі семіотичних параллелей у творчості українських і польських митців першої третини ХХ століття.

З точки зору хронології український авангард інституціонально і концептуально оформився раніше, аніж польський, але і там, і там його витoki знаходять у творчості символістів, які працювали "під знаком модерну" в стилістиці сецесії. Особливо важливими були здобутки краківської школи символізму, поява неоромантичної лінії сецесії в "Молодій Польщі" (С. Виспянський), що вплинули на творчість українців М. Жука, В. Кричевського і О. Новаківського, поляка Я. Станіславського та ін.

Але все ж таки першою авангардистською виставкою в Україні була "Ланка" 1908 року, організована братами Бурлюками та О. Екстер. Роком пізніше – з 1909 р. – розпочав свою галерею і мистецько-просвітницьку діяльність славнозвісний "Салон Іздебського" в Одесі, головним теоретиком і активним учасником якого був В. Кандинський. У 1914 р. у Києві відкрилася виставка "Кільце", яку пат-

ронували О. Богомазов та О. Екстер. З погляду естетичних засад і мистецьких програм цих імпрез і об'єднань показовою є теза з каталогу одеської виставки 1909 р.: "Живопис... це засіб створювати інший світ, небачений, нереальний" [3, 13].

У Польщі перша "усвідомлено авангардистська група" із своєю програмою і журналом була створена у 1924 році – це група "Блок" (хоча окремі угруповання з'явилися вже в 1918 р.). Їх засновниками стали відомі польські художники-авангардисти того часу – М. Шука, Т. Жарновер, Г. Сташевський, В. Стшемінський, Г. Берлеві. Це було польське мистецьке середовище справжнього "артистично-інтернаціоналу", до якого входили і українські митці. Зокрема, ще у 1921 р. відбулася творча зустріч Терези Жарновер із посланцем К. Малевича, представником його "УНОВИСУ" художником і теоретиком Елем Лисицьким, який розкрив естетичні засади діяльності "учредителів нового искусства" [4, 37]. У 1923 р. у Вільно відкрилася перша виставка польського конструктивізму, який був дуже близьким за духом і стилістикою конструктивізму В. Татліна, О. Богомазова, К. Малевича та інших українських авангардистів. Після розколу групи "Блок" деякі художники (Стшемінський, Кобро, Сташевський) перейшли до нового польського авангардистського об'єднання – групи "Преасек" (1926 р.).

Але, не зважаючи на різні темпи і динаміку інституалізації українського та польського авангарду, між окремими митцями і напрямками "нового мистецтва" із самого початку "перцептивної революції", що охопила всю Європу, існували творчі зв'язки, контакти, навіть взаємовпливи, не говорячи вже про духовно-естетичні паралелі, художньо-образні гомології їхньої творчості. В тому ж одеському Салоні В. Іздебського передбачалося відкриття польського відділу, і на першій міжнародній виставці 1909 р., крім відомих західноєвропейських, російських та українських художників, були представлені роботи поляка К. Ставровського. На жаль, у Західній Європі "відкриття" культурного й естетичного феномену польського авангарду, як, до речі, й українського, відбулося тільки після Другої Світової війни, зокрема на виставці польського абстракціонізму в Парижі (галерея Denise René), на якій експонувалися К. Кобро, В. Стшемінський, Г. Стажевський, Г. Берлеві [5, 33].

Справжній перетин і творча співпраця українських і польських авангардистів відбулися до війни у Львові, де здавна існувало співробітництво митців обох слов'янських народів, що заселяли Галичину. Так, у 1929 р. у Львові виникла група "Артес", що тяжіла до модного тоді сюрреалізму. До складу групи входили як українські художники – М. і Р. Сельські, В. Ласовський, так і польські – Я. Спихальський, Б. Лінке, А. Врублевський, А. Леніца. Пізніше ці польські митці приєдналися до познанської групи "4Ф+Р", виходячи на "антиестетизм" та філософську концептуальність. А представник "Краківської групи", її "душа" Й. Стерн напередодні війни побував у Львові, де подружився з українським художником Л. Левицьким. Показово, що обидва вони виявляли "семантичні зацікавлення" [5, 121], що вплинуло на їхні "структуралістські композиції", які, цілком вірогідно, були співзвучними духові семіотико-семантичних ідей Львівсько-Варшавської філософської школи.

Які ж семіотичні паралелі і навіть перетини існували в естетичних програмах і художній творчості українських та польських авангардистів? Розглянемо це на своєрідному "діалозі", гомологічних позиціях теоретиків авангардного мистецтва і митців України і Польщі першої третини ХХ століття.

В.Кандинський – Я.Т.Пайпер: теоретичне обґрунтування авангарду в мистецтві

Естетика українського авангарду адекватно спирається на загальнозначущі положення естетики символізму, сецесіона, кубізму, футуризму, абстракціонізму. Так, відомий український кубофутурист Олександр Богомазов розумів мистецтво як довершений ритм елементів, що його складають. Зокрема, художню мову мистецтва живопису він komponує з чотирьох елементів: ліній, форми, кольору і площини картини. Як і всі кубісти, О.Богомазов працював з живописними елементами, як поет із звуком: елементи римували, ритмізували, зіставляли округлості й кути об'ємів, досягаючи наче музичного звучання, як гармонійного, так і дисонансного. У своєму трактаті "Живопис та елементи" художник обґрунтував такий мистецький зір, під яким, за словами Пастернака, "речі рвуть з себе личину".

Ще одним авангардистом, генетично пов'язаним з Україною, був фундатор естетики абстракціонізму Василь Кандинський (1866-1944). Деякий час, проживаючи в Одесі, художник дотримується реалістичних традицій з елементами імпресіонізму (саме в такій манері написана його перша відома нам картина "Одеський порт" – кін. 1890-х рр.), підтримує творчі зв'язки з "Товариществом южнорусских художников" (ТЮРХ), яке продовжувало лінію "передвижників". Але поступово, під впливом вітчизняного модерну і західноєвропейського експресіонізму та кубізму, він зближується з авангардизмом, беручи активну участь у перших в Україні виставках авангардистського мистецтва – славнозвісних "Салонах Іздебського" (з 1910 р.).

Переїхавши до Мюнхена, В. Кандинський інтегрує в панівний на поч. ХХ ст. в Німеччині "югендстиль" (німецький різновид модерну). У 1901 р. художник створює своє перше творче об'єднання "Фаланга", яке за 2 роки організувало 12 виставок сучасного мистецтва, де твори митця синтезували стилістику "югендстилю" з досягненнями російського модерну, особливо В. Васнецова, І. Білібіна (напр., "Красуня в руських шатах"), українського сецесіону, художників "Мира искусства" (роботи "Фламінго", "Крилатий дракон", "Москва").

З 1908 р. В. Кандинський оселяється в баварському містечку Мурнау поблизу альпійських гір, де і починається новий етап його творчої біографії – перехід до естетичних ідей і живопису абстракціонізму. Як визнавав сам митець, він "йшов через безкінечну множину спроб, через відчай, надію, відк-

риття" [цит. за 6, с.5]. Саме в Мурнау з'являються його "декоративні" картини з нон-фігуративним настроями і підвищеною орнаментальністю – "Пейзаж в Мурнау" (1908), "Озеро" (1910) та ін. Як вважають дослідники, саме тут він написав і свої перші абстрактні "композиції" та "імпровізації", самі назви яких вказували на естетичну ідею переносу законів музики на мову образотворчого мистецтва.

Своє нове теоретико-естетичне і художнє кредо В. Кандинський викладає у знаній праці "Про духовне в мистецтві" (1911 р.). Так само, як і К. Малевич, відмовляючись від предметності зображення, теоретик абстракціонізму намагається науково обґрунтувати естетику нон-фігуративного образу. Живописний абстракціонізм він легітимізує через уподібнення малярства музиці, коли живопис стає симфонією кольорів. В історії естетики існували неодноразові спроби порівняльного аналізу видів мистецтв, пошуку аналогій і гомологій між ними (Леонардо да Вінчі, Г. Лесінг, Іван Франко). На відміну від них, В. Кандинський пішов далі, він звернувся не лише до компаративістики, а, фактично, до естетичного ототожнення образотворчих принципів музики і живопису на основі законів синестезії.

Саме з ідей і творчості В. Кандинського посилюється тенденція взаємодії і синтезу мистецтв, яка виникла у теоретичній та художньо-практичній діяльності в другій половині XIX – поч. XX століть, перш за все композиторів Р. Вагнера, М. Римського-Корсакова, О. Скребіна. Всі вони так чи так враховують феномен синестезії (співдії чуттів, почуттєвої асоціації) в процесах художнього творення та естетичного сприйняття. Наголос ставився на зображальних можливостях музики і виражальних особливостях живопису, поезії, хореографії. До речі, вже в українській естетиці Бароко, у представників Чернігівського літературно-філософського кола була відома думка, що поет – це художник, що малює словами, а художник – це поет, що пише кольорами. Так і В. Кандинський "синтезував" мову музики і мову малярства. На його глибоке переконання, музичні й малярські образи мають спільні "механізми" творчого народження та художньо-естетичної дії. З цього приводу у книзі "Про духовне в мистецтві" художник-теоретик зауважує: "Колір – це клавіш; око – молоточок; душа – багатострунний рояль. Митець є рукою, котра засобом того чи іншого клавіша доцільно приводить до вібрації людську душу". Але головна спільність музики та абстрактного живопису в їхній "безпредметній" мові, композиції та імпровізації із звуками і кольорами як такими, в їхній чистоті та самоцінних співвідношеннях.

Що дає образотворчості естетика абстракціонізму? На думку В. Кандинського, нон-фігуративні, безпредметні, "чисті" форми і кольори дозволяють виявити духовне в мистецтві, образно передати його ненаочно, – таку, що не візуалізується, – природу і суть. Тому він виступає і проти сюжетності, "нарративності" художнього образу та естетичної дії. Абстрактний живопис зображує не предмети, а емоційні стани, викликаючи грою ліній, плям, світла, кольорів "вібрації душі". Відповідно, і митець має творити інтроспективно, дістаючи абстрактні форми "із середини" власної душі, за законами "внутрішньої необхідності". Там само читаємо про художника-абстракціоніста, що виявляє "духовне" із "законів душі": "Його відтулене око повинно бути спрямованим на внутрішнє життя, і вухо його завжди мусить бути зверненим до голосу внутрішньої необхідності... такий єдиний шлях, що приводить до вираження містично-необхідного" [7, 86].

І справді, як, наприклад, виявити в мистецтві стан душі і почуттєвий стан під назвою "смутне?". Останнє не тільки не візуалізується, а й важко вербалізується, знаходячи свою художню актуалізацію хіба що в музиці, та частково в поезії. В. Кандинський за допомогою овальних форм і пастельних кольорів емоційно-музично намагається передати внутрішній стан неясності, тривожності, невиразності передчуття. І це йому вдається. Але, виходячи із власної концепції синестезії в розумінні живопису як музики, він найбільше полюбляє абстракції трьох "синестезійних" типів – імпресій, імпровізацій та композицій, де образотворчі прийоми набувають музично емоційних форм і "звучань".

В. Кандинський як естетик звертався не лише до філософії абстрактного мистецтва, як у згаданій праці, а й до питань соціології та "менеджменту" художньої культури. Метафізика філософсько-естетичного дослідження змінюється "прикладною" проблематикою, але все одно пов'язаною з естетикою і мистецтвознавством. Так, у статті "Музей живописної культури", опублікованої 1920 року в журналі "Художественная жизнь", В. Кандинський намагається відшукати "керівний принцип і систему" роботи художніх музеїв (пізніше до цієї проблематики звернеться і французький естетик А. Мальро в роботі "Уявний музей"). На думку В. Кандинського, головна мета художнього музею – "показати розвиток мистецтва з двох боків: 1. З боку нових внесків у чисто художній галузі... і 2. З боку розвитку чисто художніх форм..." [8, 5]. Як бачимо, і тут теоретика і практика авангардизму турбують естетичні проблеми новаторства як в аспекті винахідництва нових художніх прийомів, так і в аспекті "ремесла" в мистецтві.

При Музеї живописної культури В. Кандинський пропонує відкрити відділ експериментальної техніки живопису. На думку авангардиста, "Матеріалістично-реалістичний напрям у живопису XIX століття, що стояв у загальному зв'язку з короткочасними захопленнями матеріалістичними системами в науці, моралі, літературі, музиці та інших галузях духовного життя, розірвав зв'язок з чисто живописними методами минулих віків...". Але "із середини XIX століття, мабуть, головним чином, під впливом японської гравюри, європейські митці усвідомили, ... що починається розбудова т.зв. нового мистецтва, яке, однак, є тільки органічним продовженням росту мистецтва взагалі" [8]. В. Кандинський закликає до повної свободи в наданні права кожному новатору в мистецтві шукати і дістати державне визнання, заохочення і достойну оцінку.

Прикладом такого новаторства та експерименту з художньою формою в контексті синестезії та взаємодії мистецтв, є сценічна композиція В. Кандинського "Жовтий звук", написана у 1913 році. Як і опера "Перемога над сонцем", яку оформлював К. Малевич, "Жовтий звук" був розрахований на синтез літератури, малярства, музики, пластики, на творчу взаємодію літератора, художника, композитора, хореографа. (На жаль, тільки через 60 років ці художньо-естетичні ідеї були втілені в музичних образах Альфреда Шнітке, а ще через 10 – у спектаклі Театру пластичної драми Гедрюса Мацкявічуса. Хоча у свій час була спроба Л. Шреєра і Г. Вальдена показати композицію в Берліні в галереї журналу "Штурм").

Показово, що ще в 1911 р. Кандинським була написана картина під назвою "Жовтий звук (Імперія III. Концерт)". Полотно було створено через два дні після відвідання концерту композитора-авангардиста А. Шонберга (батька додекафонії в музиці, який став прообразом композитора Адріана Лєверкюна в романі Т. Манна "Доктор Фаустус"). Іншими словами, "лєверкюнівська душа" авангарду знайшла у "жовтому" своє адекватне кольорове втілення, корелюючи з дванадцятитоновією системою додекафонної музики. А саме, в кольоровій символіці В. Кандинського ("Про духовне в мистецтві") жовте позначає підступність і агресію, недовіру й ницість інстинктів. Символ зла втілюється в композиції у п'ятьох жовтих велетнях – уособленні п'яти людських пороків, які, виконуючи волю Тирана, зневолюють і винищують все довкілля. Ось що чекає людство, якщо злій жовтій силі нема чого протиставити, – висновок цієї, по суті, філософсько-естетичної притчі В. Кандинського. "Один світло-жовтий велетень з білим неясним обличчям, чорними великими круглими очима... підіймає поволі в одній площині з тілом обидві руки долонями додола й росте при цьому догори. У той момент, коли він заповнює всю сцену у височінь і постать його стає водночас хрестоподібною, наступає зразу темрява..." [9, 27]. Згадаємо хрести на "селянах" К. Малевича!

Естетика синестезії виявилась у творчості В. Кандинського ще й у тому, що 1913 року вийшла збірка "Звуки", де був розміщений цикл гравюр з прозовими віршами, стилістика яких відповідає текстові "Жовтого звуку". Крім того, евристично надихаючим для Кандинського були танці Олександра Сахарова, які переходили, за стилем, від модерну до експресіонізму. А в альманасі "Синій вершник", де був опублікований німецький варіант "Жовтого звуку", розташували репродукції російських лубків і старовинних німецьких гравюр. Естетична ідея синтезу мистецтв, зокрема музики і живопису, була відома українському теоретику авангардизму з положень філософії мистецтва Гете, Скрябіна, Загарної-Унковської. Пізніше ця ідея зреалізувалась у "музичному малярстві" Чюрльоніса, була близькою живопису братів Бурлюків, Р. Делоне, з якими Кандинський дружив, виробляючи проекти нового мистецтва – мистецтва "епохи Ар нуво" [10].

Видатним теоретиком і "менеджером" польського авангарду 20-х років був Ян Тадеуш Пайпер (нар. 1891 р.), якого в Польщі називають Papież (Папа) не тільки 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 в Берліні та Копенгагені, він вивчав, – серед інших наук, – філософію, естетику, історію мистецтва.

Навесні 1914 р. виїхав з Кракова до Парижу, щоб прослухати лекції А. Бергсона, який тоді був завідувачем кафедри новітньої філософії в "Колеж де Франс". Познайомився в Парижі – центрі європейського мистецтва – з багатьма польськими художниками, літераторами, в т.ч. із своїми колегами з Ягеллонського університету та Краківської Академії мистецтв. Часто ходив на художні виставки де, крім польських митців і критиків (Т. Маковський, М. Кіслінг), зустрічав представників іспанського ("мадридського") авангарду, які мали значний вплив на західноєвропейських і південноамериканських авангардистів.

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, в т. ч. знаних 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 цілою 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.

Провідною течією авангарду в Іспанії того часу був т. зв. "ультраїзм" (засновник Гільєрмо де Торре), який згуртував багатьох поетів, митців і критиків навколо ідеї "ячництва" в мистецтві, пропагованої в журналі "Ультра". Крім цього журналу, Я.Т. Пайпер публікує статті з мистецтва і літератури в мадридських виданнях "Ла Лектура" та "Еспанья", перекладає ультраістичну поезію й пише власні вірші.

У 1920 році Тадеуш Пайпер повертається до Кракова і швидко посідає провідне місце серед краківської, а потім і варшавської мистецької богеми. На той час в Польщі активно розвивалися різноманітні авангардистські течії: "формісти" у Кракові та футуристи у Варшаві, познанські експресіоністи і група "Скамандра". Пайпер друкував свої статті з аналітики авангарду і переклади поетів-ультраїстів у краківському журналі "Формісти" і варшавському виданні "Нове Мистецтво", мріючи про власний журнал, присвячений новим напрямкам літератури, мистецтва, культури.

У 1922 році мрія сповнилась, – Я.Т. Пайпер почав видавати у Кракові авангардистський журнал "Zwrotnica" ("Зворотніца"). У ньому знайшли своє місце "формісти" А. Замойський, З. Валішевський, Л. Должицький, Г. Готліб, Т. Несьоловський, краківські й варшавські футуристи, а також Леон Хвістек і Станіслав Ігнаці Віткевич. Журнал став трибуною видатних польських арт-критиків, поетів, музикантів, діячів театру і кіно. Серед його знаних авторів з Європи та Росії були: Блез Сандрар, Тристан Тцара,

Володимир Маяковський, Сергій Єсенін, Філіппо Томмазо Маринетті. Як бачимо, пропагувалися ідеї кубізму, футуризму, дадаїзму, формізму тощо.

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 анархія 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 "Зворотніця" (№5, 1923), яку спроектував сам Т. Пайпер, а проект зреалізував його друг Т. Несьоловський, бачимо гармонійну композицію постаті туземної жінки із фруктами, що графічно-чітко "вписана" в пасторальний пейзаж (за настроєм і технікою виконання нагадує обкладинку 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 "Пана авангарду" (коли із 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 "Зворотніця" 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 знайомим авангардистом В. Стшемінським і групою "A.R.". Крім того, економічна криза, поступова мілітаризація і фашизація Європи руйнують позитивістські фундаменти цивілізаційного оптимізму, а разом з 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 [11].

Багато уваги, особливо в Іспанії, Т. Пайпер приділив естетиці та семіотиці "ультраїзму" – першого іспанського авангардного літературного руху (Рафаель Кансінос Ассенс – "пророк", Гільєрмо де Торре – "лідер" руху). Мова і художня образність ультраїзму складалися під впливом кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, т. зв. "рамонізму". Семіотика ультраїзму як естетики "ячництва" була 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" (Ярослав Фазан) [11].

Під впливом естетичних ідей Тадеуша Пайпера один з найвидатніших представників польського авангарду Владислав Стшемінський (їхня зустріч і знайомство відбулися у 1922 р.) став, фактично, головним провідником і пропагандистом конструктивістських тенденцій в мистецтві, зокрема через журнал "Зворотніця". Мистецька, просвітницька та організаційна діяльність В. Стшемінського в галузі конструктивізму мала не тільки всепольське, а й міжнародне значення. Завдяки його контактам з європейським авангардистським середовищем склалася Міжнародна колекція модерного мистецтва.

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 "Pariez awangardy" 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 західно-європейських 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, Генрика 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, Тадеуш 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 теоретики 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.

Література

1. Jadacki J.J. Semiotyka Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Głównie pojęcia // Jacek Juliusz Jadacki // Polska filozofia analityczna /red. M. Hempolinski. – Wrocław, 1987. Повторєва С.М. Структурно-семіотичні розвідки С.Балея з філософії і психології творчості // Структурний підхід – структуралізм – постструктуралізм / С.М. Повторєва. – Л., 2010. – С.274-284.
2. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства: (критический анализ) / Е.Я.Басин. – М.: Мысль, 1973. – 216 с.
3. Федорук О. Український авангард // Його ж. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. – Кн. перша / Олександр Федорук. – К.: Вид. дім А+С, 2006. – С.9-68.

4. Ярецкая Д. Тереза Жарновер: художница-авангардистка .../ Дорота Ярецкая // Новая Польша. – 2015. – №3(172). – С.35-40.
5. Федорук О. Авангард у повосенній Польщі: в колі нефігуративності... // Олександр Федорук // Хроніка-2000: Укр. культурологіч. альманах. –Вип.81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. – К., 2010. – С.32-121.
6. Автономова Н. Очищение / Н.Автономова // Советская культура. – 1989. – 11 мая. (Предисл. к публ. текста В.Кандинского "Музей живописной культуры").
7. Кандинский В. О духовном в искусстве / Василий Кандинский. – М., 1988.
8. Кандинский В. Музей живописной культуры / Вас. Кандинский // Советская культура. – 1989. – 11 мая.
9. Кандинский В. Желтый звук: композиция для сцены / Вас. Кандинский // Декоративное искусство. – 1993. – №1. – С.24-27.
10. Турчин В. "Желтый звук" – синтетическая композиция В.В.Кандинского / Валерий Турчин // Декоративное искусство. – 1993. – №1.
11. Rypson P. Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie Piotr Rypson. – Warszawa: Museum Narodowe, 2015 (bukleta).
12. Малевич К. О новых системах искусства / Казимир Малевич. – Витебск, 1919.
13. Левчук Л.Т. "Естетика" Казимира Малевича // Українська естетика: традиції та сучасний стан / Лариса Левчук. Черкаси: "Маклаут", 2011. – С.174-190.
14. Kowalska B. Polska awangarda malarska / B. Kowalska // Blok. -1924. – №6-7. – S.182.
15. Przyboś J. Nowy Stażewski / J.Przyboś // Przegląd Kulturalny. – 1959. – №23.
16. O sztuce abstrakcyjnej // Blok. – 1924. – №8/9. – S.6.
17. Олександр Богомазов. 1880-1930: Каталог. – К., 1991 (без пагінації).
18. Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва: (кінець XIX – початок XX століття) / Олександр Федорук // Перетин знаку: Вибр. мистецтвозн. ст.. – Кн. перша. – К., 2006. – С.69-87.
19. Горбачов Д. Пророчий рукопис: Вступна стаття / Дмитро Горбачов // О.Богомазов. Живопис та елементи. – К., 1996. – 152 с.
20. Український авангард 1910-1930 років: Альбом / автор-упорядник Д.Горбачов. К., 1996. – 400 с.
21. Богомазов О. Живопис та елементи / Олександр Богомазов. – К.: "Задумливий страус", 1996. – 152 с.
22. Wojciechowski A. Polskie malarstwo współczesne / A.Wojciechowski. – W., 1977.
23. Мечик П. Дві зустрічі у Варшаві / Петро Мечик // Хроніка-2000: Укр. культуролог. журн. – Вип. 2 (92): Україна – Польща: діалог упродовж тисячоліть. – К., 2012. – С.195-198.

References

1. Jadacki, J.J. (1987). Semiotics of the Lviv-Warsaw School: Mainly poetry 1. Jadacki J.J. Semiotics of the Lviv-Warsaw School: Mainly poetry. Polish analytical philosophy. Wroclaw [in Polish]. Povtoreva, S.M. (2010) Structural-Semiotic Intelligence S. Baley on Philosophy and Psychology of Creativity. Structural approach – Structuralism – post structuralism], pp. 274-284. L. [in Ukrainian].
2. Basin, E.Ya. (1973). Semantic philosophy of art: (critical analysis). M.: Misl [in Russian].
3. Fedoruk, O. (2006). Ukrainian avant-garde. His throne. Intersection of the sign: Selected art criticism articles. Kn. first 3. Fedoruk O. Ukrainian avant-garde. His throne. Intersection of the sign: Selected art criticism articles. Kn. First. K.: Vy'd. dim A+S [in Ukrainian].
4. Yaretskaya, D. (2015). Teresa Zharnover: an avant-garde artist. Novaja Pol'sha, 3(172), 35-40 [in Russian].
5. Fedoruk, O. (2010). Avangard in the post-war Poland: in the circle of non-figurativeness. Xronika-2000: Ukr. kul'turologich. al' manax. 81: Ukrayina-Pol'shha: dialog uprodovzh ty'syacholit', 32-121. K. [in Ukrainian].
6. Avtonomova, N. (1989). Purification. Sovetskaja kul'tura. (Foreword to the public text of V. Kandinsky "Museum of Painting Culture"), 11 may [in Russian].
7. Kandinsky, V. (1988). About the spiritual in art. M. [in Russian].
8. Kandinsky, V. (1989). Museum of picturesque culture Kandinsky V. Museum of picturesque culture. Sovetskaja kul'tura, 11 may [in Russian].
9. Kandinsky, V. (1993). Yellow sound: composition for the stage. Dekorativnoe iskusstvo, 3, 24-27 [in Russian].
10. Turchin, V. (1993). "Yellow Sound" – a synthetic composition by V. V. Kandinsky. Dekorativnoe iskusstvo, 1 [in Russian].
11. Rypson, P. (2015). Pope's avant-garde: Tadeusz Peiper in Spain, Poland and Europe Piotr Rypson. Warszawa: Museum Narodowe [in Russian].
12. Malevich, K. (1919). On the new systems of art. Vitebsk [in Russian].
13. Levchuk, L.T. (2011). "Aesthetics" by Kazimir Malevich. Ukrainian aesthetics: traditions and the present state, pp.174-190. Cherkasy: "Maklout" [in Ukrainian].
14. Kowalska, B. (1924). Polish painting avant-garde. Blok, 6-7, 182 [in Polish].
15. Przyboś, J. (1959). Nowy Stażewski. Przegląd Kulturalny, 23 [in Polish].
16. About abstract art (1924). Blok, 8-9, 6 [in Polish].
17. Alexander Bogomazov 1880-1930: Catalog [in Ukrainian].
18. Fedoruk, O. (2006). Ukrainian-Polish artistic relationships in the context of Kyiv artistic life: (end of the nineteenth and early twentieth centuries) / Alexander Fedoruk. Intersection of the sign: Vyborg. art st. Kn. First.), pp. 69-87 [in Ukrainian].
19. Gorbachev, D. (1996). Prophetic Manuscript: Introductory article O. Bogomazov. Painting and elements), K. [in Ukrainian].
20. Ukrainian avant-garde 1910-1930: Album (1996). K. [in Ukrainian].
21. Bogomazov, O. (1996). Painting and elements. K.: Zadumly'vy' j straus [in Ukrainian].
22. Wojciechowski, A. (1977). Polish contemporary painting. W. [in Polish].
23. Mechik, P. (2012). Two meetings in Warsaw. Xronika-2000: Ukr. kul'turolog. Zhurn, 2 (92): Ukrayina – Pol'shha: dialog uprodovzh ty'syacholit', 195-198 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.11.2017 р.