

УДК 008:81'22+7.037/.038](477+438)  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147127>

**Личковах Володимир Анатолійович**  
доктор філософських наук,  
професор Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0001-6354-5161

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

### К. МАЛЕВИЧ – В. СТШЕМІНСЬКИЙ І Г. СТАЖЕВСЬКИЙ: ПОШУКИ СУПРЕМАТИЧНОЇ ТА КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ МОВИ АВАНГАРДИСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА (Стаття третя)

**Мета дослідження.** У першій статті про семіотику українського та польського авангарду було розглянуто 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. Ліссе, 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. Побудовуються 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.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 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.Стшемінським 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 ХХ століття збігається у сфері «значущих форм» нонкластики 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 та польського авангарда в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. К. Малевич – В. Стшемінський і Г. Стажевський: пошуки супрематичного і конструктивістського мови авангардистського мистецтва (стаття третя)**

**Цель исследования.** В первой статье про семіотику українського и польського 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 украинского и польского 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 междисциплінарный синтез философско-культурологического, эстетического и искусствоведческого подходов. **Научная новизна.** С позиции современной семіологии впервые анализируются знаково-символические комплексы и семантические содержания в творчестве украинского и польского 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

художників. **Выводы.** Феноменологические, интуитивистской, неопозитивистского ориентации научного и художественно-эстетического мышления вызвали кубистические, футуристические, авангардистские, конструктивистские искания авангардных художников. Эстетические принципы семиозиса 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, и 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.Стшеминський и Г.Стажевський (поиски супрематический 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 XX века совпадает в сфере «значимых форм» неклассики 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. K. Malevich - V. Steshinsky and G. Stazhevsky: search for suprematist and constructivist avant-garde art (Article 3)**

**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. On the basis of 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. Hvysteck) 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-guardism 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; dialogue of cultures "Ukraine - Poland".

Теоретична розробка і мистецьке утвердження нової семіотики авангарду знайшли своє місце у творчості інших представників українського і польського нефігуративного живопису, зокрема Казимира Малевича (супрематизм), Владислава Стшемінського (унізм), Генрика Стажевського (формізм, конструктивізм, геометрична абстракція). Між ними існували спільні естетико-генетичні й творчі зв'язки в неопозитивістському контексті «мінімалізму» (який у філософії пропагував К. Твардовський) та «раціонально конструктивістичного аскетизму» (якого у філософії мови, лінгвістиці та математичній логіці дотримувалися інші прибічники Львівсько-Варшавської школи). Показовими є спільна участь згаданих митців у паризькій виставці в галереї «Denise René» [5, 39], семіотико-стилістичні паралелі їхньої живописної образності, яка тяжіла до «чистих пластичних засобів» (група «Блок»), навіяних економною простотою первісного мистецтва.

Тобто, парадокс естетики авангарду якраз і полягає у модернізації художньої мови через звернення... до архаїчних джерел мистецтва, до традиційних засад етнокультурного світовідношення в їх переосмисленому, трансформованому розумінні. Один з основоположників абстракціонізму український художник і теоретик мистецтва Казимір Малевич (1878-1935) визначив суть свого знаного «Чорного квадрату» як «нуль форми», що символізувало повернення до першовитоків художньої творчості. Як «король п'яти вимірів», К.Малевич свідомо вводить в естетику свого авторського «супрематизму»

принцип «економії» (мінімалізму), котрий доповнював чотири онтологічних виміри реального часопростору. З точки зору п'ятого («економія») виміру пріоритет в малярстві надається чистим формам і кольорам, а «духовну силу змісту відторгнути як приналежність зеленого світу м'яса та кістки» [12, 30].

*Супрематизм* (від франц. *Suprematie* – вищість, перевага, панування) в естетиці К. Малевича пов'язаний з живописною «вищістю» трьох «чистих» форм (квадрат, коло, хрест) і трьох «чистих» кольорів (білий, червоний, чорний). Це означало повернення до мінімальних першоелементів архаїчного і народного (наївного) мистецтва, авангардистське заперечення культурно-змістової предметності, навернення через нефігуратив до сфери чистих почуттів та інтуїції. Саме тому під репродукцією «Чорного квадрата на білому тлі» у першій великій теоретичній праці К. Малевича «Про нові системи малярства» (1919 р.) автором уміщений підпис: «Остання Супрематична площина по лінії мистецтв, живопису, кольору, естетики, що вийшла за їхню орбіту» [12, 32]. Не випадково «Чорний квадрат» вважається «іконою» авангардизму ХХ століття, а в супрематизмі, за словами Малевича, він виступає як «знак економії».

Ще одним програмним твором *естетики супрематизму* є «Супрематична композиція. Біле на білому тлі». Сам К. Малевич оголосив цю картину кульмінацією супрематизму. У коментарях до своїх образів, часто розкиданих по його записниках і щоденниках, він пояснював, що створює не власно квадрати, а саме «вираження безпредметності, розкриває площинними геометричними фігурами перевагу «чистого чуття».

Філософською основою супрематичної естетики і мистецтва К. Малевича є інтуїтивізм, досконало розроблений в Західній Європі А. Бергсоном. Але якщо останній виводив інтуїцію з «життєвого пориву» та осягання «тривалості ірраціонального життя», то К. Малевич пов'язував інтуїцію з творчим началом, з утвердженням безпредметності через «новоутворення» в мистецтві. Відтак його не менш знаний «Червоний квадрат» символізував інтуїтивне бачення «живописного реалізму селянки у двох вимірах». Технологія таких новотворів дуже нагадує метод *феноменологічної редукції*, який екстраполюється з філософії на естетику і художню творчість. Відбувається редукція предметності, її «винесення за дужки» (Е. Гуссерль), і через волю до творчого начала в інтенціональності семіозису створюються «нові знаки» (К. Малевич).

Отже, супрематична естетика і мистецтво, розроблені К. Малевичем, спрямовані не на зовнішню предметність, а на ейдетичні форми, чисті сутності, які конститууються через «ноезис» – «естезис» в «ноему» – «поему». Мислительні сутності феноменології набувають у супрематизмі естетичних, образно-інтуїтивних значень. Не випадково супрематичну ідею квадрату К. Малевич пов'язував із становленням нової системи мистецтв, що ґрунтується на чистій творчості, а тому є безпредметним, з новоутвореними формами – «Квадрат не підсвідома форма. Це творчість інтуїтивного розуму. Обличчя нового мистецтва! Квадрат живий царюючий малюк. Перший крок чистої творчості в мистецтві. До нього були наївні юродства та копія натури. Наш світ мистецтва став новим, безпредметним, чистим. Зникло все, залишилась маса матеріалу, з якого буде вибудовуватись нова форма», – писав К. Малевич у тій само теоретичній праці «Про нові системи мистецтва» в 1919 р.

Завершуючи короткий аналіз «мотиву Малевича» в естетиці українського авангарду, зазначимо, що його естетичні ідеї були викладені не лише в теоретичній формі й закріплені в супрематичному малярстві. Його «Естетика» [13], що претендувала на «космізм», «урбанізм», «універсалізм», втілювалася і в інших видах мистецтва, була підґрунтям оформлення святкових міст (наприклад, Вітебська, де Малевич працював деякий час разом із Шагалом і створив свою школу і партію «Уновис» – Учредительный совет нового искусства) і театральних спектаклів (наприклад, опери «Перемога над Сонцем», де лібрето написали В. Хлебніков та О. Кручоних, а музику – М. Матюшин).

Будучи з 1913 р., разом з В. Татлінім, членом футуристичного «Союзу молоді», він ілюстрував книги поетів-футуристів, був знайомим з В. Маяковським, братами Бурлюками, тими самими Хлебніковим, Кручоних, вплинувши на естетику та арт-практику російського та українського кубофутуризму. Розуміючи живопис як фарбу, колір, закладений в середині нашого організму, він вважав його «спалахи» великими і вимогливими. Щодо самого себе він писав: «Моя нервова система пофарбована ними. Мій мозок горить від їхнього кольору».

Відтак К. Малевич переносить свої естетичні ідеї й в архітектурні проекти, ескізи одягу й декоративно-ужиткового мистецтва. В будівництво він привносить супрематичну ідею «архітектонів», де споруда конструювалась з окремих готових форм і цілих блоків, що відповідають мінімалістському принципу «економії». Так само за супрематичними малюнками створювався столовий посуд, зокрема чайні сервізи. Навіть власну труну К. Малевич змодельював за супрематичною композицією, в якій заповідав себе поховати. На похоронах супрематичний саркофаг був символічно доповнений «іконою» чорного квадрата, яка була встановлена спочатку на капоті похоронної вантажівки, а потім на могильному пам'ятнику – дерев'яному кубі роботи учня Малевича Миколи Суєтіна. Сьогодні на могилі українського художника-авангардиста знаходиться новий надгробок – вже білий куб з червоним квадратом. А «червоний квадрат» сам Малевич трактував як знак світового революційного мистецтва, обґрунтуванню якого він присвятив свою творчість і художньо-естетичні роздуми.

Так «авангардно» естетичні ідеї втілюються не лише в мистецтві, а й в житті та навіть після смерті. Саме тому вони є безсмертними, як і естетика Казимира Малевича [13], що спиралася на

український народний декоративізм (у вишиванках, килимах, розписах хатньої печі), фольклорну символіку кольорів, відчуття краси природних форм, які він бачив з дитинства на Київщині.

Видатний польський (так само російський та білоруський) художник-авангардист *Владислав Стшемінський* (1893-1952) увійшов в історію семіотичних пошуків у мові «нового мистецтва» як теоретик і практик «унізму». Свою концепцію, викладену в 1928 році у книзі «Унізм в живопису», він уважав своєрідним розвитком ідей супрематизму К. Малевича. Як фундатор і учасник (разом із своєю дружиною – скульптором Катажиною Кобро) варшавської авангардистської групи «Блок», В. Стшемінський втілює естетику «унізму» в пошуку нової семіотики для «конструкції площини, об'єктивної геометричної рівноваги її складових елементів, що викликало структуральні пошуки в галузі композиції» [5, 34; 14].

З точки зору «унізму», при творенні малярського образу треба відмовлятися від множинності форм живописного зображення, аби зберегти його єдність. Композиційний, графічний та колористичний унізм (мінімалістична редукція художньої мови – В. Л.) є конче необхідним для цільності художнього образу та його сприйняття, адже множинність конструктивних і візуально-виразних форм «розкриває» образно-смыслову та перцептивну єдність картини. На думку Стшемінського, замість органічної єдності композиції тут виникає механічний конгломерат нестикованих між собою об'єктів. З цієї причини вже у 30-ті роки ХХ ст. художник переходить від багатобарвності зображення до світлової однотональності (монохромності), як це робили К. Малевич і П. Мондріан.

Ці семіотичні пошуки, гомологічно корелювали з ідеями «чистоти», «простоти», «економії», «мінімалізму» філософського мислення у Львівсько-Варшавській школі, як, втім, і в естетиці неопозитивізму взагалі. Домінанта науково-раціональних, логіко-математичних засад філософування були характерною і для нефігуративного (абстрактного) малярства, особливо в його супрематичних, геометризаних формах. Зокрема, «геометрична абстракція», що у К. Малевича і В. Стшемінського сплучалася з конструктивізмом та функціоналізмом, «вказує на роль раціоналістичного начала у творчості, установку на логічно виважені засоби виражальності» [5, 34].

Відтак, семіотика унізму, як і супрематизму, ґрунтується на логіко-раціональних засадах упорядкування знаково-символічного та художньо-образного світу, виявляючись у природі виразних форм, мінімалістичній композиції, «економії» художнього мислення (майже як в махізм-емпіріокритицизмі!) і виражальних, до того ж графічних і колористичних засобів. Невипадково у каталозі I Виставки Нового Мистецтва у Вільно (1923 р.), в якій взяли участь 7 художників із Польщі, вказувалося на «простоту у логіку твору мистецтва» [5].

Серед учасників цієї знаменитої виставки у віленському театрі «Корсо» був уже знаний на той час польський художник-авангардист *Генрик Стажевський* (1894-1988). Разом з В. Стшемінським і К. Кобро він був співзасновником групи «Блок», як мистецького «блоку кубістів, конструктивістів і супрематистів» у Варшаві. Але ще до того він, одним з перших, вступив до польської авангардистської групи художників-експресіоністів (1917 р.), яка перетворилася в об'єднання «Формізм» (1919 р.). Мистецький дебют Г. Стажевського відбувся на виставці «формістів», організованої 1920 року Товариством заохочення мистецтв у Варшаві. Згодом вже відомий художник-авангардист приєднується до групи «Praesens» (1926 р.) і бере участь, знову разом з К. Кобро і В. Стшемінським, у створенні нового авангардистського об'єднання (1929 р.) з абревіатурою А.Р. (*artyści rewolucyjni* – революційні митці). Крім того, Г. Стажевський був учасником паризької групи абстракціоністів «Cercle et Carré» («Коло і квадрат»), заснованої мистецтвознавцем М. Сьофором і художником Х. Торресом Гарсія.

Художня мова Стажевського була вироблена у межах того ж супрематизму і конструктивізму, під безпосереднім впливом К. Малевича і П. Мондріана. ґрунтуючись на ідеях абстракціонізму і використовуючи досвід згаданих польських і західноєвропейських авангардистських груп, він стає одним із теоретиків і автентичним представником конструктивістських напрямів у мистецтві 20-х років ХХ ст., намагаючись опанувати проблеми художнього простору і часу. Спочатку, як адепт кубізму, Стажевський пише монохромні натюрморти в мінімалізованій, схематичній манері. Незважаючи на це, семіотика його кубістичних образів має декоративний характер, за що він отримує класифікацію «абстрактний лірик» (О. Федорук).

Разом з тим, як одноступенець В. Стшемінського з його «унізмом», він опонує К. Малевичу, захищаючи рівновагу картини [5, 36] з точки зору її цільності та єдності всіх супрематичних елементів («Біле на білому»). Більш за те, навіть зосередившись на абстракціях, Г. Стажевський не втрачає свого декоративізму, ліризму, естетики дива. Як висловився відомий польський мистецтвознавець Ю. Пшибось, він «привніс до класичної абстракції нову категорію – чарівність» [15].

З 1924 р. у творчості Г. Стажевського починає переважати семіотика «геометричної абстракції», навіяна неопластицизмом П. Мондріана. Як і в останнього, графічна мова «геометричної утопії» складається тільки з горизонтальних і вертикальних ліній, що утворюють «чисті» геометричні форми. Колористика, згідно з ідеями «унізму» і «мінімалізму», зводиться до висвітлених, пастельних тонів, а то й редукується до чорного і білого, як у супрематичних композиціях К. Малевича.

З точки зору ідей Львівсько-Варшавської філософської школи, семіотика творчості Г. Стажевського відповідає методологічним постулатам ясності (точності) і мінімалізму. В художній мові ці метафілософські принципи виявляються через абстрактну семіосферу позапредметного обра-

зу, адже «абстрактне мистецтво, – як наголошувалось у програмній статті журналу «Блок», – оперує чистими пластичними засобами» [16, 6].

Гомологічно із семантичними і феноменологічними установками Brentano і Гуссерля в естетиці абстракціонізму виникають ідеальні уявлення про значущі безпредметні форми, про інтенціональність «чистої» свідомості, яка створює власний час і простір, конститує інтенціональні естетичні предмети, що існують поза реальними предметами у власному конструктивістському хронотопі.

У певному сенсі «апріорний конструктивний метод» Ф. Brentano і «метод винесення за дужки» Г. Гуссерля, що були розвинуті в естетичних поглядах І. Свенцицького і Р. Ингардена, вплинули на формування *семантичної філософії абстрактного мистецтва*, зокрема у вченні про межі геометричної абстракції, представлені в семіотиці малярства Г. Стажевського. Для нього найважливішою є логічна побудова форми, «вияв чистоти, ясності мислення й фантазії» [5, 39]. Доказом цього є одна з останніх композицій Г. Стажевського «Без назви» (1985 р.), в якій на тлі мінімалістичного «чорного квадрату» в душі «геометричної утопії» П. Мондріана графічно точно і перцептивно ясно зображено кількарізний хрестоподібний перетин горизонталей і вертикалей, крізь серцевину якого проходить несподівана діагональ.

Ці ідеї «раціонального конструктивістичного аскетизму» були підтримані й В. Стшемінським, вплинули на семіотику творчості Л. Кунка, С. Венгера, С. Кригер та інших польських художників-нефігуративістів. Своєрідно естетика абстракціонізму представлена у пластичній мові перших «абстрактних» скульпторів у Польщі – Т.Жарновер та К.Кобро, які розвивали і кубістичну семіотику скульптур «українського Пікассо» – О.Архипенка.

Взагалі слов'янський нефігуратив, зокрема в Україні та Польщі, дещо відрізнявся від абстрактного мистецтва Західної Європи, де у першій третині ХХ ст. домінував суто раціоналістичний пафос і комбінаторика «гри у бісер», конструктивізм і функціоналізм. За слушним зауваженням Б.Ковальської, ті ж самі семіотичні і структуральні пошуки польських митців-абстракціоністів у галузі композиції включали до себе і моменти «ліричної рефлексії й романтичного слов'янського польоту», що нівелював «холод інтелектуальних спекуляцій» [14, 182].

#### Література

- Jadacki J.J. *Semiotyka Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Głównie poezja. Jacek Juliusz Jadacki. Polska filozofia analityczna*. Wrocław, 1987. Повторева С.М. Структурно-семіотичні розвідки С.Балея з філософії і психології творчості. *Структурний підхід – структуралізм – постструктуралізм*. Л., 2010. С.274-284.
- Басин Е.Я. *Семантическая философия искусства: (критический анализ)*. Москва: Мысль, 1973. 216 с.
- Федорук О. Український авангард. Його ж. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. Кн. перша. Київ: Вид. дім А+С, 2006. С.9-68.
- Ярецька Д. Тереза Жарновер: художниця-авангардистка. *Новая Польша*. 2015. № 3 (172). С.35-40.
- Федорук О. Авангард у повсякденній Польщі: в колі нефігуративності... *Хроніка-2000: Укр. культурологіч. альманах*. Вип.81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. Київ, 2010. С.32-121.
- Автономова Н. Очищение. *Советская культура*. 1989. 11 мая. (Предисл. к публ. текста В.Кандинского «Музей живописной культуры»).
- Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва, 1988.
- Кандинский В. Музей живописной культуры. *Советская культура*. 1989. 11 мая.
- Кандинский В. Желтый звук: композиция для сцены. *Декоративное искусство*. 1993. №1. С.24-27.
- Турчин В. «Желтый звук» – синтетическая композиция В.В.Кандинского. *Декоративное искусство*. 1993. №1.
- Rypson P. *Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie* Piotr Rypson. Warszawa: Museum Narodowe, 2015 (bukleta).
- Малевич К. О новых системах искусства. Витебск, 1919.
- Левчук Л.Т. «Естетика» Казимира Малевича. *Українська естетика: традиції та сучасний стан*. Черкаси: «Маклаут», 2011. С.174-190.
- Kowalska B. *Polska awangarda malarska. Blok*. 1924. №6-7. S.182.
- Przyboś J. *Nowy Stażewski. Przegląd Kulturalny*. 1959. № 23.
- О sztuce abstrakcyjnej. *Blok*. 1924. №8/9. S.6.
- Олександр Богомазов. 1880-1930: Каталог. Київ, 1991 (без пагінації).
- Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва: (кінець ХІХ – початок ХХ століття). Перетин знаку: Вибр. мистецтвозн. ст.. Кн. перша. Київ, 2006. С.69-87.
- Горбачов Д. Пророчий рукопис: Вступна стаття. О.Богомазов. Живопис та елементи. Київ, 1996. 152 с.
- Український авангард 1910-1930 років: Альбом. Автор-упорядник Д.Горбачов. Київ, 1996. 400 с.
- Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: «Задумливий страус», 1996. 152 с.
- Wojciechowski A. *Polskie malarstwo współczesne*. W., 1977.
- Мечик П. Дві зустрічі у Варшаві. *Хроніка-2000: Укр. культуролог. журн.* Вип. 2 (92): Україна – Польща: діалог упродовж тисячоліть. – Київ, 2012. С.195-198.

#### References

- 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. Wrocław [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 23.06.2018 р.*