

**СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ В СВІТЛІ ІДЕЙ ЛЬВІВСЬКО-ВАРШАВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ
О. БОГОМАЗОВ – ХУДОЖНИКИ «КРАКІВСЬКОЇ ГРУПИ»:
ВІД КУБІЗМУ І ФУТУРИЗМУ ДО ЕКСПРЕСИВНО-ЛІРИЧНОЇ АБСТРАКЦІЇ
(Стаття четверта)**

Мета дослідження. У попередніх статтях 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. Ингарден, З. Ліссе, Л. Хвистек) 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. 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 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 искусства

Семіотика українського та польського авангарда в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. А. Богомазов - художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції. (Стаття четверта)

Цель исследования. В первой статье про семиотику 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 семиотические параллели (гомологии) в творчестве украинских и польских авангардистов первой трети ХХ века. На основе единства культурологического, эстетико-семиотического 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-семиотических 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 семіології культури (Я. Мукаржовський, Ю. Ломан, У. Еко). Используется междисциплинарный синтез философско-культурологического, эстетического и искусствоведческого подходов. **Научная новизна.** С позиции современной семіології впервые анализируются знаково-символические комплексы и семантические содержания в творчестве украинских и польских авангардистов. Выстраиваются модели семиотических параллелей (гомологий) в творчестве ведущих художников Украины и Польши первой трети ХХ в. Применяется метод экстраполяции эстетико-семиотических идей Львовско-Варшавской философской школы на понимание сходства и диалогизма в художественной образности отдельных художников. **Выводы.** Феноменологические, интуитивистские, неопозити-

вистскоїе 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. Стажевський. 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 неопозитивистскими и феноменологическими ориентациями, и особенно - семантической философией искусства, отвечала утверждению новой семиосферы авангардистского 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 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 avant-garde in the light of the ideas of Lviv-Warsaw Philosophical school. O. Bogomazov - artists of "Krakow group": from Cubism and Futurism to expressive and lyrical abstraction (Article 4)

The purpose of the research. 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 XXth century are being analyzed. On the basis of the unity of cultural, aesthetic-semiotic and art-study analysis of artistic achievements of artistic avant-gard 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. **Research 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-gardism 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. Piper (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".

Свого роду естетико-семіотичний протест, художня реакція на геометричну абстракцію, супрематизм і конструктивізм пролунали в експресивно-ліричній абстракції. Використовуючи доробок ташизму та експресивного абстракціонізму, прихильники цього напрямку нефігуративного мистецтва спиралися на семиотику кольорових плям, «формізму», «капізму» тощо. Логіка заперечення академізму, натуралізму і навіть символізму пройшла схожий шлях від кубізму і футуризму до безпредметної експресії в художній творчості як О. Богомазова в Україні, так і митців т.зв. «Краківської групи» в Польщі. Причому Богомазов розробив власну концепцію «просторового малярства» з домінантою кольорового принципу, примату «магії колориту» над конструкцією ліній. Він підкреслював перевагу чуттєвого над раціональним, колористичної досконалості над логікою композиції. В одному з листів у 1908 р. О. Богомазов писав: «Розумом без почуттів ніколи не збагнути краси, бо логіка розуму не збігається з логікою краси, для якої існують зовсім інші масштаби, яких не виміряти логічним аршином...» [17].

Художники ж «Краківської групи» були теоретично й світоглядно-естетично об'єднані ідеями філософії авангардного мистецтва Я.Т. Пайпера, про які йшлося вище. Взагалі зародження краківської школи живопису пов'язано з ім'ям видатного польського митця Яна Матейка наприкінці XIX – початку XX ст. Справжній культ Матейка існував і у Київській рисувальній школі, директор якої М. Мурашко не-

одноразово зустрічався з польським метром як у Києві, так і у Кракові. Ян Матейко був і почесним громадянином міста Львова, де фундував дві стипендії для молодих художників: одну – для українця, другу – для поляка [18, 17]. Тогочасна періодика багато пише про спільні польсько-українські виставки у Варшаві, Кракові та Львові, зокрема у Київській газеті «Жизнь и искусство» аналізувалась творчість краківських художників (напр., Т. Аксентовича).

Краківська школа живопису, як і польська в цілому, відзначалася романтизмом, тяжінням до історичних, релігійних, філософсько-поетичних тем, що набували виразно-колеристичного і лірично-сентиментального забарвлення. Пізніше ці інтонації перейдуть до представників символізму та сесціонізму як у Кракові, так і у Львові (переважно краківських учнів Я. Станіславського і Рушиця та львівських учнів Т. Рибковського, як це видно по виставках 1908 та 1910 років). Краківських митців знали і в Києві: на Київській художній виставці 1908 р. було представлено 112 творів представників «краківської школи»: С. Камоцького, К. Сіхульського, С. Філіпкевича, В. Яроцького [18, 85].

Митці з «кола» Тадеуша Пайпера гуртувалися у довоєнній «Краківській групі» навколо ідей «формізму» і «капізму», які згодом трансформувалися в художньо-семіотичні різновиди експресивно-ліричної абстракції. Художники Т. Кантор, Й. Стерн, М. Ярема, пов'язані з діяльністю театру «Кріко», наводили мости між Краковом і Парижем у пошуках нових форм виражальності. «Душа» краківського мистецького середовища («Краківська група» 1933 р.) *Йонаш Стерн* виступав за утвердження абстрактної семіотики малярства, чим вплинув не тільки на середовище польських «капістів», але й на українських художників, зокрема на Л. Левицького. Відомо, що Й. Стерн напередодні війни побував у Львові, де оприлюднив свої семантичні зацікавлення в структуралістських композиціях. Будучи членом як «Краківської групи», так і Спілки українських художників, він експонувався у Києві, Харкові, Львові, репрезентуючи собою, за словами О. Федорука, «живу традицію цілої малярської епохи» [5, 109].

Ця епоха авангардистських пошуків, руху від кубофутуризму до конструктивізму та лірично-експресивної абстракції теоретично обґрунтована в Україні *Олександром Богомазовим* (1870-1930). На відміну від авторитетних, навіть в радянські часи антимодернізму, імен К. Малевича і В. Кандинського, його ім'я було призабутиим, і про нього як яскравого репрезентанта саме українського авангарду, не могло бути й мови. Про його світоглядну і мистецьку приналежність до абстракціонізму засвідчує картина «Чорний квадрат на білому тлі», написана у 1914 р. (майже синхронно і в унісон з К. Малевичем!). У тому ж «воєнному» році в Боярці під Києвом був завершений його теоретичний трактат «Живопис та елементи», який засвідчує уже естетичну приналежність автора до аналітики творення і сприйняття абстрактного образу в малярстві. В його художній творчості це було підтвердження картини «Ліс. Боярка», написана у тому ж 1914 р., в якій переплелися *абстракціоністські та кубофутуристичні* підходи до розуміння й передачі живописних елементів. Між іншим, висловлена в трактаті ідея генези художньої форми, що існує лише «з моменту руху первісного елемента», з'явилася на 2 роки раніше, ніж відповідна концепція творчості В. Кандинського [19, 3].

Як вважає Д. Горбачов, філософською основою художньо-естетичних позицій О. Богомазова є т. зв. «глобальний енергетизм». На мою думку, навіяний модними тоді махістськими концепціями та філософією космізму, «енергетизм» корелює як з безпредметністю абстракціонізму, так і з конструктивно-динамічними принципами кубофутуризму. Власне, така естетична візія світу послугувала основою конструктивно-динамічно-енергетичному зображенню Львівської площі в Києві на картині «Трамвай» 1914 року. Сам автор так описував цей кубофутуристичний образ: «На виблиск перетворений собака. Чітко лунає діловите цокотання кінських копит, треллю заливаються розсипи електроізоляторів. Трамвай, загострений до нестримного руху, розносив спішні вісті про наступ нової доби, де зростатимуть швидкості і скорочуватимуться простори». Крім того, О. Богомазов, як, до речі, і О. Екстер, були впевнені, що «енергетизм» є характерним і для української народної творчості, бо молоді слов'янські народи, на їхню думку, виявляють свою енергію саме в яскравих народних формах [20].

У трактаті «Живопис та елементи» О. Богомазов називає Художника «чутливим резонатором», що виявляє живописну Різницю елементів, складаючи Довершений Ритм Мистецтва (з авторського епіграфа). Естетико-мистецтвознавчий характер трактату, який призначався в якості навчального посібника для студентів Київського художнього інституту, де викладав професор О.К. Богомазов, підкреслюється у Вступі. Тут автор розкриває природу мистецтва через здатність виражати художню ідею за допомогою відповідних його кожному виду «елементів». Завданням митця є «перекладення естетичного хвилювання, переживання» в певні визначені елементи будь-якого мистецтва» [21, 12].

Такий «елементний» підхід, як на мене, найбільш є притаманним якраз абстракціонізму, який розкладає, «атомізує» дійсність, редукуючи її предметність до точки, лінії, площини, до їхньої динаміки у художній творчості та сприйнятті, що аналізується в трактаті з позицій «динамізму» й «енергетизму». Також «елементне» мислення і бачення є характерним для кубізму і футуризму (відповідно, українського кубофутуризму: О. Екстер, Д. Бурлюк, О. Тишлер, А. Петрицький, В. Татлін, В. Пальмов, більшість з яких працювали разом з О. Богомазовим у художньому інституті), бо кубістичний експеримент з простором і футуристичний експеримент з часом ґрунтуються на розкладанні, а потім синтезі реальних хронотопів. Відтак, живописні елементи, про які пише український теоретик авангарду, і дійсно генерують основу як художньої творчості, так і сприйняття в естетиці абстракціонізму й кубофутуризму.

Трактат О. Богомазова складається з окремих розділів, які не тільки розкривають логіку естетичної концепції автора, а й полегшують її розуміння студентами-художниками, яким вона призначалась.

У розділі «Художник (*Розвиток елементів у мистецтві*)» автор обґрунтовує дуже важливе естетичне положення, що «історія розвитку Мистецтв є в той же час історія розвитку відчуттів» [21, 19]. Досліджуючи історію естетизму, необхідно відповісти на два питання, пов'язаних з його реалізацією у мистецтві:

1. Що править за джерело відчуття?
2. Яким чином це джерело впливає на нас?

Відповіді О. Богомазова обумовлені *естетикою «енергетизму»*: 1) кожне відчуття має свою масу, її «кількість»; 2) маса діє на поле відчуття, коли кожна окрема частинка «кількості» бере участь у діянні. І висновок – «оця потайна енергія окремих частинок маси... є прихованою силою, основа діяння на нас, ... я називаю її РУХОМ» [21]. Під рухом теоретик абстракціонізму розуміє певну *потенційну енергію*, яка, до речі, і реалізувалась в його живописних роботах (наприклад, від «Потягу» 1916 р. до «Пиллярів» 1927 р.).

Оскільки, за Богомазовим, маса (кількість) діє на нас своїм рухом (динамізм), то глибоко цікава задача для Художника – «бути властителем та організатором у такому рухомому середовищі» [21, 20]. У творчому процесі край важливим є момент диференціації суми відчуттів художньою свідомістю у переході від «кількісного руху» до «руху якісного». У художника починає розвиватися відчуття якісних ознак маси – *кольору*. Подрібнені «кількості» чи «якості» маси складають «елементи» (лінія, звук, слово), які створюють форму та заповнюють її Змістом.

На основі «елементного» підходу О. Богомазов розрізняє окремі види мистецтва, визначаючи їх Первісний Елемент, розвиток якого пов'язаний з певною Формою, Змістом, Середовищем. Названі естетичні феномени і є елементами Мистецтва, бо кожний художній твір поєднує в собі ту чи іншу їх комбінацію. Творчий принцип ставлення до цих елементів цілком однаковий для всіх мистецтв: «з Первісного елемента створити Форму і наповнити її змістом» [21, 25]. Отже, центр ваги усякого мистецтва лежить у його стосунку до «маси», матеріалу, взаємозв'язку «елементів» у Ритмі.

Концептуально розвиток елементів у мистецтвах узагальнюється так: «первісний Елемент, рухаючись, створює Форму. Маса первісного Елементу, рухаючись у Формі, дає Зміст і рух Форми, а усі разом – у Середовищі Мистецтв» [21, 26]. Залежність і зв'язок між усіма рухами елементів складають естетичне поняття про Ритм.

Далі О. Богомазов переходить до «Аналізу об'єкта мистецтва» взагалі. У цьому, теж загально-естетичному, розділі автор ставить Об'єкт в залежність від Середовища, яке співпадає із середовищем об'єктів Мистецтв. Тобто, тут розкривається внутрішній збіг у розвитку елементів мистецтва та елементів Об'єкта, що звершується за єдиним законом – «законом контрастів, законом несхожості наших вражень» [21, 28-29]. З цього закону виходять як знання, так і відчуття.

Подальший аналіз елементів об'єкта приводить до встановлення зв'язку, залежності між елементами. Об'єкт викликає контрасти відчуттів, що ґрунтуються на виразності маси об'єкта: відчуття Форми, відчуття Змісту Форми, відчуття розподілу цього Змісту. Відтак, узагальнює О. Богомазов, «кожний елемент об'єкта народжує у нашому відчутті деяку суму руху маси, надає ритмічну цінність даному елементу, а увесь об'єкт замикає в собі певну сукупність цих ритмічних цінностей» [21, 32]. А у митця – «чутливого резонатора» – можуть народжуватись, як в інструменті, додаткові ритми, викликані вже не самим об'єктом, а первісними ритмами від нього.

З цих теоретичних позицій авангардист О. Богомазов критикує академізм, «який ставиться заперечно до всіх відчуттів». Позбавляє творчість живої води розвитку, заважає безпосередньому стицанню з джерелом творчості [21, 35]. З іншого боку, український теоретик абстракціонізму утверджує «Нове мистецтво», яке базується на поєднанні даних знання та відчуття і вітає усіляке відчуття, що допомагає усвідомленню предмета у мистецтві.

Наступні розділи присвячені вже безпосередньо *образотворчому мистецтву*, де автор аналізує розвиток елементів живопису, їх взаємний зв'язок та «середовище» живописно-елементного розвитку і взаємозв'язків. Аналітичний матеріал набуває мистецтвознавчого і навіть художньо-освітнього характеру.

У розділі «Живопис» йдеться про перекладення відчуття у картинну площину, що «ясно вказує шлях художнику». Розуміючи картинну Площину як важливий «елемент» – середовище, в якому розвивається решта елементів живопису, О. Богомазов розбирає її в окремому розділі. На його думку, елемент Картинної Площини розпадається на лінії, які її обмежують; саму форму і зміст цієї форми, який виражається у площині: поверхні певного положення [21, 42].

А далі в окремих розділах детально аналізуються «перші елементи» живопису – «Лінія», «Форма», «Зміст – Фарба». Взаємозв'язок елементів, рух від кількостей до якостей «маси матеріалу» (цей термін використовує і К. Малевич у характеристиці супрематичного квадрату!) описується в розділах «Ритм», «Інтервал». Між іншим, в «інтервальному» розділі О. Богомазов, так само як і В. Кандинський, порівнює живопис з музикою, екстраполюючи природу музичних інтервалів на візуально-живописні, на зорову сферу. На його думку, саме «зорові інтервали» притаманні Новому Ми-

стецтву, тобто авангардизму.

В останньому розділі трактату – «Картина – глядач» – український теоретик авангарду аналізує з'єднуючий чинник між «естетичним хвилюванням» художника і картиною як його результатом, підґрунтям зв'язку яких є «живописний елемент» [21, 80]. О. Богомазов наголошує, що усвідомлення елемента глядачем історично й логічно приводить його до прийняття положень нового мистецтва, де починається еволюція визволення елементів картини від гіпнотизуючого оригіналу. Тобто, «творчість глядача» все більше спирається на самостійну цінність «імітуючого елемента мистецтва», у зв'язку з чим у свідомості глядача яснішає розуміння самостійної ролі елементів і водночас слабшає прив'язаність до об'єкта мистецтва. Саме імпресіонізм поклав початок більш адекватному переводу відчущань від сторонніх ідей. Відтак, О. Богомазов підсумовує: «Проголошуючи нову зорю, Мистецтву неминуче освітлює і найтемніші кутки. І, звичайно, на долю піонерів припадає вся ворожість і неприязнь консервативних елементів суспільства» [21, 85].

Закінчується трактат «Живопис та елементи» важливим висновком для естетики авангардизму, що нове мистецтво засноване на міцніших підвалинах, ніж академізм. На думку автора трактату, художники-авангардисти через розуміння «елементів» та їх ролі у живописному зображенні предмета свідоміше і вдумливіше ставляться до самої сутності мистецтва. Горезвісний «реалізм» академізму, що веде до втрати сенсу в живописі, замінюється «енергійним розвитком» Нового Мистецтва, як більш високої стадії естетичного пізнання.

Як і К. Малевич та В. Кандинський, Олександр Богомазов свої теоретичні погляди на мистецтво пов'язував з активною громадською і культурно-просвітницькою діяльністю (час був такий!).

У виступі на I Всеукраїнському з'їзді художників (1918 р.) теоретик і практик авангардизму шукав об'єктивну основу для вирішення питань розвитку живопису в Україні. На думку О. Богомазова, «не академізм, не імпресіонізм чи футуризм повинні лягти в основу наших суджень, а конструктивні елементи» [21, 154]. Як бачимо, теоретичні ідеї художника вплинули і на його розуміння особливостей національного малярства. Як репрезентант української естетичної думки, О. Богомазов розглядає три основні елементи існування мистецтва – вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і фіксує матеріал в контексті їхньої етнокультурної наповненості, національного розуміння. Завдання українських художників – «піти в напрямку осягнення пластичного багатства України, вияву динамічних засад, розвитку самосвідомості самокритики, вміння аналізувати елементи живопису» [21, 155]. Треба дати радість буття тут, на Україні, під промінням нашого ласкавого сонця!

Крім згаданих українських авангарду тяжіють їхні колеги О. Архипенко, Д. Бурлюк, В. Татлін, поети М. Семенко, М. Вороний, ранній П. Тичина, В. Еллан-Блакитний.

У Польщі навколо краківського авангардистського журналу «Звротніца», що видавав Я.Т. Пайпер, згуртувалися відомі польські авангардисти того часу як з Кракова, так і з Варшави. Польський футуризм тут представляли Т. Чижевський, С. Моложенець, Б. Ясенський, О. Ват, Й. Стерн; «формізм» – А. Замойський, З. Валішевський, Л. Должицький, Х. Готліб, Т. Несьоловський, а також Л. Хвістек і С.І. Віткевич. Художньо-семіотичні пошуки формістів і футуристів Тадеуш Пайпер намагався сполучити з конструктивістичними орієнтаціями, які тоді зароджувалися в Європі, Росії та в Україні, зокрема у О. Богомазова, О. Родченка, В. Татліна та ін. Пізніше польський конструктивізм представляли архітектори з групи «Блок» і «Praesens», а також «революційні» митці групи «а.г.» (1929 р.). Отже, нова семіотика краківського авангарду, об'єднаного Т. Пайпером через журнал «Звротніца», ґрунтувалася на ідеях кубізму, футуризму, формізму, абстракціонізму, конструктивізму, що корелювали з неопозитивістською естетикою і семантичною філософією авангардистського мистецтва. Так, кубістичне розв'язання композиції образу та побудови «виразних форм» бачимо в картині Марека Володарського (Хенріка Стренча) «Композиція форм» (1926 р.), що нагадує деякі прийоми творчості Ф. Леже. Футуристичний підхід до сучасного міського пейзажу, зображення динаміки міста і руху архітектурних просторових форм видно на картині Юзефа Панкевича «Вулиця у Мадриді» (1916-1918 рр.), що перегукується з відповідними образами О. Богомазова та О. Екстер. Елементи конструктивізму і абстракціонізму вбачаємо у двосторонньому образі Казимира Подсадецького «Безпредметна композиція II / У художній майстерні» (1926 р.), яка знаменує рух від геометричного абстракціонізму (неопластицизму) до лірико-експресивної абстракції.

Справжній вибух емоцій, форм і кольорів скомпонував близький до Т. Пайпера художник, архітектор, філософ і арт-критик Леон Хвістек на картині «Бенкет» (1925 р.). Округлі, колоподібні й циліндричні лінії тут альтернативно доповнюються трикутними та пірамідальними формами, створюючи складну, але довершену візуальну композицію. Колористично на ній представлений майже увесь «сонячний» спектр, від синьо-фіолетового до червоно-помаранчевого, в їх численних комбінаціях і відтінках, з доповнючими і контрастними тонами, що інколи акцентуються чорними чітко-графічними плямами. Настрій картини як святково-урочистий, так і гедоністично-розважальний, де кавалерська строгість поєднується з дамською грайливістю, а чоловіча «домінанта» – з жіночою «субдомінантою». Цікаво, як кубістично-супрематичні прийоми тут конституують багатобарвний лірично-експресивний образ в «елементному» дискурсі живопису, теоретично розробленому О. Богомазовим.

Паралельно з експресивно-ліричною абстракцією «Краківської групи» у Львові виникла група «Артес» (1929 р.), що тяжіла до сюрреалізму, до якої входили українські художники М. і Р. Сельські, В. Ласовський, а також – польські – Я. Спихальський, Б. Лінке, А. Врублевський, А. Леніца [22; 5]. Проте семіотика цієї групи відповідала не стільки кубофутуристичним і абстрактно-конструктивістським пошукам прихильників ідей Т. Пайпера у Польщі та О. Богомазова в Україні, скільки естетичним орієнтаціям експресіонізму, сюрреалізму, метафоричного живопису, навіяного ідеями А. Бретона у Франції та Іспанії.

Спільною для українських і польських кубістів, футуристів, а згодом і абстракціоністів була логіка заперечення академізму і натуралізму, притаманна естетиці О. Богомазова, що корелювала з поглядами Аполінера і Кандинського. Низка авангардистів, як у Польщі, так і в Україні, наводила творчі мости не тільки із Західною Європою (Париж) і Росією (Москва, Петербург), але й поміж собою. Відомо, наприклад, що Петро Мечик 1926-1927 академічного року у Варшавській академії мистецтв мав зустрічі з М. Бойчуком, В. Седляром, С. Налепинською-Бойчук, неодноразово бував у Києві, де співпрацював з українськими митцями, зокрема з В. Касяном і М. Глуценко. «Великим приятелем українців» він називає Войцеха Ястшембовського, який товаришував з М. Бойчуком та С. Налепинською ще з Краківської академії мистецтв [23, 195-196].

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 Марії Конопницької та Емілії Ожешко), так і в Україні (через літературно-критичну творчість Івана 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 синтети позитивізму, феноменології, інтуїтивізму тощо.

Висновок. 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, 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.

Література

1. Jadacki J.J. Semiotyka Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Głównie pojęcia. 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.
2. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства: (критический анализ). Москва: Мысль, 1973. 216 с.
3. Федорук О. Український авангард. Йоно ж. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. Кн. перша. Київ: Вид. дім А+С, 2006. С.9-68.
4. Ярецкая Д. Тереза Жарновер: художница-авангардистка. Новая Польша. 2015. № 3 (172). С.35-40.
5. Федорук О. Авангард у повоєнній Польщі: в колі нефігуративності... Хроніка-2000: Укр. культурологіч. альманах. Вип.81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. Київ, 2010. С.32-121.
6. Автономова Н. Очищение. Советская культура. 1989. 11 мая. (Предисл. к публ. текста В.Кандинского «Музей живописной культуры»).
7. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва, 1988.
8. Кандинский В. Музей живописной культуры. Советская культура. 1989. 11 мая.
9. Кандинский В. Желтый звук: композиция для сцены. Декоративное искусство. 1993. №1. С.24-27.
10. Турчин В. «Желтый звук» – синтетическая композиция В.В.Кандинского. 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. Витебск, 1919.
13. Левчук Л.Т. «Естетика» Казимира Малевича. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Черкаси: «Маклаут», 2011. С.174-190.
14. Kowalska B. Polska awangarda malarska. Blok. 1924. №6-7. S. 182.

15. Przyboś J. Nowy Stażewski. Przegląd Kulturalny. 1959. № 23.
16. O sztuce abstrakcyjnej. Blok. 1924. №8/9. S.6.
17. Олександр Богомазов. 1880-1930: Каталог. Київ, 1991 (без пагінації).
18. Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва: (кінець XIX – початок XX століття). Перетин знаку: Вибр. мистецтвозн. ст.. Кн. перша. Київ, 2006. С.69-87.
19. Горбачов Д. Пророчий рукопис: Вступна стаття. О.Богомазов. Живопис та елементи. Київ, 1996. 152 с.
20. Український авангард 1910-1930 років: Альбом. Автор-упорядник Д.Горбачов. Київ, 1996. 400 с.
21. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: «Задумливий страус», 1996. 152 с.
22. Wojciechowski A. Polskie malarstwo współczesne. W., 1977.
23. 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

1. Jadacki, J.J. (1987). 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. 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. Issue 81: Ukrayina-Pol'shha: dialog uprodovzh ty'syacholit`. K. pp. 32-121 [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 XIX and early XX centuries) 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 16.07.2018 р.