

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Володимир Личковах

**ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО
ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ**

Монографія

Київ – 2021

УДК 111.852

Л 66

Рецензенти:

Афоніна О. С., доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Денисюк Ж. З., доктор культурології, доцент
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Колесник О. С. доктор культурології, професор кафедри філософії
та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум»

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 27 жовтня 2020 року)*

Л 66 **Личковах В. А.** Естетика українського та польського
авангарду: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2021. 288 с.

ISBN 978-966-452-316-2

Монографія присвячена малодослідженій проблематиці діалогу культур «Україна-Польща» – взаємовідношенню українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві першої третини ХХ століття. Аналізується естетосфера авангардизму в її теоретичних і художньо-образних вимірах, у спільноєвропейських та національно особливих парадигмах. «Леверкюнівська душа» авангарду розкривається через категорії трансгресії, антистилю, ексцентризму в художніх мовах безпредметного мистецтва та надреалізму (від К. Малевича і В. Стшемінського до О. Богомазова і Л. Хвістека). Національні особливості українського та польського авангарду вбачаються в їх вітаїзмі та енергоінформаційній естетиці сакрального «святівідношення». У зв'язку з новим знаково-символічним дискурсом художньої мови авангарду показується значення Львівсько-Варшавської філософської школи для становлення і розуміння семіотики авангардистської образності в Україні та Польщі.

Монографію видано з нагоди 75-річчя з дня народження Володимира Анатолійовича Личковаха, доктора філософських наук, професора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслуженого працівника освіти України.

УДК 111.852

ISBN 978-966-452-316-2

©Личковах В.А., 2021

©НАКККіМ, 2021

ЮВІЛЯР



Владѣти міром лѣпоты,
Лучами знаній согрѣвати,
Афины мудростію сіяти
Дано ему. Учить птенцевъ лѣтати
Иже по воздуху прилѣжно
Млеко и зерніємъ питати
И всѣх заботой отчѣй согрѣвати,
Растить молодых орлов и горлицъ
Черниговстѣй зѣмле родной
Ему наречено судьбой.

Марія Загорулько

Лице шляхетного аристократа,
І розумом удавсь в Сократа.
Час структурує й світ навкруг,
Книжок великих вірний друг!
Опанування правил етики –
Вважає правилом на всі часи,
Афіни любить і естетику, –
Хранитель мудрості й краси!

Ліку праць його немає
І талантів стільки має!
Чим сьогодні світ здивує?
Книгу мудрості гаптує.
О Софії шанувальник!
Він і Рими залицяльник!
Аспірантів – ціла рать!
Хаос йдуть разом долать!

Людмила Зіневич

ЗМІСТ

ЮВІЛЯР.....	3
МІЙ ШЛЯХ ДО ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ.....	5
Розділ I. ЄВРОПЕЙСЬКІ ПАРАДИГМИ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ.....	18
1.1. Леверкюнівська душа авангарду.....	18
1.2. Авангард як трансгресія стилю в мистецтві.....	36
1.3. Естетичні ідеї І.Канта у проекції на мистецтво авангарду ХХ ст.....	55
1.4. Символ і чуття в некласичній естетиці.....	77
1.5. Естетичні транспозиції ідей ісихазму в мистецтві авангарду.....	98
Розділ II. УКРАЇНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ АВАНГАРД У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР «УКРАЇНА –ПОЛЬЩА»....	118
2.1. Естетика українського авангарду: космополітизм versus національна ідентичність?.....	118
2.2. Естетика вітаїзму в мистецтві українського авангарду....	122
2.3. Польський авангард: джерела естетичного дослідження..	143
2.4. Семіотика українського та польського авангарду у світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи.....	157
2.5. Естетичні погляди й авангардистська творчість Леона Хвістека.....	202
2.6. Енергоінформаційні виміри естетики українського і польського авангарду.....	231
ПІСЛЯМОВА.....	250
RESUME.....	255
ЛІТЕРАТУРА.....	256
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ПРОФЕСОРА В. А. ЛИЧКОВАХА З ПРОБЛЕМ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ.....	266
Ілюстрації.....	278

МІЙ ШЛЯХ ДО ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ

Познайомитись з мистецтвом авангарду в СРСР 60-х років (час мого юнацтва) було складно. Залишаючись напівзабороненим у художній творчості, забутою сторінкою радянського мистецтва 20-х років і набуваючи тому неофіційних, «андеграундних» форм, авангардизм і його естетика були небажаними явищами в ідеології і творчих канонах «соціалістичного реалізму». Якщо і можна було щось почути з офіційних каналів, наприклад, про абстракціонізм, сюрреалізм тощо, то лише як про вияви занепадницької буржуазної культури. Навіть політика «хрущовської відлиги» не скасувала підозрілого ставлення до авангардизму, як то засвідчили знамениті «бульдозерні виставки» в Москві, нетерпимо критичне сприйняття Хрущовим творчості художника і скульптора Є. Неізнаного, поета Є. Євтушенка, кінорежисера А. Тарковського, багатьох представників «альтернативного» мистецтва взагалі. В Україні у цей час заборонялися твори А. Горської, В. Ламаха, В. Марчука, О. Заливахи, – всіх «шістдесятників» у мистецтві, які стали фундаторами українського художнього нон-конформізму, і не тільки за їх стилістичні шукання...

Уперше я почув про мистецький авангард у школі, від улюбленого вчителя образотворчого мистецтва і креслення Іллі Кобозєва. Колишній емігрант, виходець із шанхайської діаспори, він нас освічував не лише «за програмою», а й за власним естетичним досвідом, розповідаючи про зарубіжні художні враження, своїх друзів-митців за кордоном. Одного разу, десь на початку 60-х років, нас, учасників шкільного лялькового театру, звозив у Київ на концерт свого шанхайського друга Олега Лундстрема, який став «зіркою» радянського джазу. Досі зберігаю автограф знаного джазиста і теплі спогади від особистого знайомства з ним і його

музикантами, які згодом освоїли «рок». Там само, у Києві Ілля Кобозєв познайомив нас і з колишньою шанхайською емігранткою – д'Жаспар. Відома у всьому художньому світі як володарка великої колекції східного мистецтва – найкращі речі ми побачили у неї вдома – вона гостинно прийняла нас і розповіла про вплив японського живопису і гравюри на імпресіонізм, а згодом – й на авангард. На прощання подарувала мені польську книгу про творчість П.Сезанна, яка стала для мене «вікном» в естетику постімпресіонізму, що поступово народжував фовізм, експресіонізм, кубізм і футуризм.

Подальший рух до естетики авангарду продовжився у музичному училищі ім. Левка Ревуцького, де, крім спеціальних дисциплін, викладали музично-теоретичні й загально-наукові, зокрема гуманітарні – історія, література, естетика тощо. Не говорячи про знайомство з літературним футуризмом (В. Маяковський, В. Хлебніков, Михайль Семенко), згадаю вивчення творчості Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, твори яких радянська критика у 30-ті роки називала «сумбур замість музики», не приймаючи авангардистський дух багатьох їхніх композицій. Вхідження в музичний етос мистецтва авангарду нам забезпечували і студії з некласичних систем гармонії Гансліка, Скребіна, Стравінського, Шонберга. Великим святом для мене було виконання на державному іспиті «Варіацій для акордеона» чеського композитора-авангардиста І. Гавлічека.

Як не дивно, ще одним каналом отримання інформації про мистецький авангард у 60-ті роки став для мене ілюстрований журнал «Польща». Народжений у Варшаві після війни, я з юнацьких літ захоплювався польською мовою, історією, мистецтвом. На сторінках журналу «Польща» досить часто з'являлися цікаві

матеріали про польський і світовий авангард, розміщалися кольорові репродукції картин авангардистів. Пам'ятаю, як десь у 14–15 років я перемалював на ватман картину якогось абстракціоніста і довго зберігав цей малюнок, показував його рідним і друзям.

Справжнє джерело естетики і мистецтва авангарду я знайшов у польському журналі «Przegląd artystyczny». Передплата цього та деяких філософських журналів («Studia filozoficzne», «Studia estetyczne», «Ruch filozoficzny»), дала змогу познайомитися з першоджерелами авангардизму як у теоретичній, так і художньо-образній формах. Пізніше ці напрацювання були використані мною у кандидатській дисертації з проблем естетичного переживання у розділах, побудованих на матеріалах польської й західноєвропейської феноменологічної естетики. На той час (кін. 70-х – поч. 80-х рр.) це було досить незвично, що і відзначили на процедурі захисту.

Під час навчання на філософському факультеті Київського державного університету імені Тараса Шевченка мої знання з естетики авангарду значно поглибилися. Цьому сприяло вивчення зарубіжної філософії ХХ століття, спеціалізація на кафедрі етики і естетики, написання там дипломної роботи і кандидатської дисертації. Багато нового про естетичні засади авангардизму і творчість авангардних митців я узнав з лекцій Л. Т. Левчук, О. І. Фортової, А. С. Канарського. Визначним знавцем зарубіжної естетики ХХ ст. була і залишається Лариса Тимофіївна Левчук, яка присвятила цій проблематиці не одну монографію і цілу низку наукових статей. Вона відкрила нам очі й на мистецтво сучасного кінематографа, особливо в його психоаналітичних, сюрреалістичних вимірах (Бюнюель, Ф. Фелліні, С. Параджанов, А. Тарковський, А. Сокуров, К. Муратова та ін.).

Багато нових теоретичних ідей і незабутніх вражень з мистецтва авангарду я отримав у Санкт-Петербурзі (тоді ще Ленінграді), де жив мій старший брат Валерій. Буквально всі канікули, будучи студентом, аспірантом, докторантом, я працював з рідкісними науковими джерелами у Публічній бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна, де набирав матеріали спочатку на дипломну роботу, а потім і на дисертації. Була опрацьована чисельна література, видана ще до революції 1917 р., з радянського «спецхрану», а також за кордоном (англійською, іспанською, польською мовами). Серед найбільш значущих для мене книг і авторів згадаю антологію «Современная книга по эстетике» за ред. М.Рейдера, «Сучасна французька естетика» за ред. М. Голашевської, твори Р. Інгардена, С. Моравського, Д. Лау, Х. Ортеги-і-Гассета, та інших зарубіжних дослідників, хто виходив на проблеми естетики авангарду.

Робота в Ленінградській Публічній бібліотеці доповнювалася відвідуванням музеїв, галерей, театрів, філармонії. Капітальне знайомство з художньою образністю авангардизму відбулося в Ермітажі, де після залів з імпресіонізму і постімпресіонізму, хоч коротко, але достойно був представлений мистецький авангард початку ХХ ст. в його первинних стилістичних різновидах – експресіонізм, фовізм, кубізм, футуризм. Російський авангард добре експонувався в «Русском музее», де можна було побачити твори Кандинського, Малевича, Татліна, Родченка, Філонова, Ларіонова, Гончарової та багатьох інших представників розповсюджених як в Росії, так і в Україні 10-20-х рр. абстракціонізму, кубофутуризму, конструктивізму, «лучизму», супрематизму тощо. До речі, творчу еволюцію і супрематизм К. Малевича я наочно побачив у всій їх повноті на великій персональній виставці знаного авангардиста у Москві, у Новій Третьяковській галереї (стара була в ремонті). На

виставці були представлені не лише його живописні роботи, а й архітектурні ескізи («архітектони»), дизайнерські проекти і вироби (в т. ч. посуд), фотографії, сторінки щоденників, записників, рукописів книг і статей. Незабутньо!

Різноплановий теоретичний досвід дали наукові конференції з проблем естетики, які хоч і досить рідко, але все ж таки час від часу проводилися у провідних університетах і науково-дослідних установах колишнього СРСР, а згодом – у незалежній Україні. Всесоюзний і міжнародний статус низки конференцій дозволив ознайомитися з поглядами і позиціями багатьох колег-естетиків, зокрема з питань мистецького авангарду, а в 90-х роках – і постмодернізму.

Пригадую мою першу конференцію з естетики у Дніпропетровську (1978), яка зібрала провідних естетиків з України, Росії, Білорусі, Грузії, Таджикистану. Конференція була присвячена естетичним категоріям у мистецтвознавстві та філології (куратор – проф. О. Фролова). Саме її широкий теоретико-категоріальний діапазон мав значне методологічне значення для подальшого розвитку вітчизняної естетики, зокрема досліджень сучасного мистецтва і літератури. Це був час наукового пошуку і становлення «некласичної» парадигми естетики, переходу від традиційних підходів і категорій до нових, пов'язаних з методологією екзистенціалізму, феноменології, інтуїтивізму, системно-структурного аналізу тощо. На конференцію приїхали і виступили «зірки» тодішньої радянської естетики: М. Овсянніков, М. Каган, Є. Яковлев, В. Конєв, Л. Зеленов, М. Гончаренко, Ю. Бляхер та інші відомі науковці. Панували передчуття змін, атмосфера прориву від догматизму до новацій, до майбутньої «перебудови» змісту і

структури естетичного знання, що пізніше було назване «деконструкцією».

У 1981 році я захистив кандидатську дисертацію «Естетичне переживання і соціальна активність особи» в Московському державному університеті ім. М. В. Ломоносова (МГУ). Мій теоретичний аналіз багато в чому спирався на феноменологічну естетику (М. Дюфренн, Р. Інгарден, М. Голашевська, А. Кучинська), зокрема на праці польських естетиків, які зверталися до проблем авангардизму в мистецтві (С. Моравський, Б. Дземідок, М. Порембський та ін.). Це розширило методологічну, категоріальну і фактологічну базу моєї роботи, що було позитивно поціновано на захисті й стимулювало мої подальші «авангардистські» пошуки.

З кінця 80-х – початку 90-х рр., розпочавши написання докторської дисертації, я вийшов і на проблематику постмодернізму в естетиці та мистецтві, яка логічно ув'язувалась з історичним поступом від авангарду «першої» та «другої» хвилі до неоавангарду, трансавангарду та інших некласичних і постнекласичних стилів у мистецтві. Відправною точкою для мене тут послужила конференція з проблем некласичної естетики і постмодернізму в МГУ у 1990 році. Разом з корифеями традиційної естетики на конференції з'явилися імена і обличчя тих, хто безпосередньо розбудовував нову мову і зміст естетичного знання, породженого добою Постмодерну: В. Бичков, Н. Маньковська, О. Мігунов та інші талановиті представники «нон-класики» в естетиці. Їхні доповіді й дискусії стали для мене відкриттям «Європи і Америки» в моїх естетичних міркуваннях про статус і долю авангардизму в ХХ столітті.

У роботі на докторською дисертацією про естетичні виміри людського світовідношення, я увів у науковий обіг концепт «Леверкюнівська душа авангарду» для позначення духовної суті

«нового» мистецтва, породженого кризою «божевільного раціо-віку» (А. Вознесенський). Знаковий образ Леверкюна був узятий мною з роману Т. Манна «Доктор Фаустус» як своєрідне продовження «фаустівської душі» європейської культури у О. Шпенглера. Сутнісну рису авангарду я визначив через трансгресію – «переступання» звичних меж у культурі й мистецтві, своєрідний «злочин» у художній творчості проти академічних норм і традиційних канонів. З цими ідеями виступив на Санкт-Петербурзьких читаннях з філософії культури, на сторінках українського часопису «Філософська думка». Згодом авторська концепція філософії сучасного мистецтва була викладена у книзі «Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики» та у низці статей і навчальній програмі відповідного спецкурсу.

На захисті докторської дисертації у Київському державному університеті імені Тараса Шевченка в 1996 р. я познайомився з Ольгою Петровою – художником, арт-критиком, доктором філософських наук, професором НаУКМА. Вона виступила на захисті як неофіційний опонент, підкреслюючи зв'язок моєї теоретичної роботи з практикою мистецтва ХХ століття, зокрема «першого» і «другого» авангарду, трансавангарду, постмодернізму. Наша дружба і творче спілкування надихнули мене на заглиблення у мистецтвознавчу проблематику «історичного» і сучасного авангарду, написання статей про творчість українських представників трансавангарду і постмодернізму, про що мова піде далі.

Велике значення для розвитку некласичної естетики в Україні мали конференція «Contemporary Art» у КНУ ім. Т.Шевченка, виставки і симпозиуми у Національному художньому музеї, присвячені українському авангарду – «З поверненням в Україну, пане Бурлюк», «Ноїв ковчег» (куратор О.Петрова), наукові публікації

О. Федорука, Д. Горбачова, О. Сидора-Гібелінди, О. Титаренка, Г. Скляренко, О. Тарасенко, дослідницька діяльність Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ (директор В. Сидоренко). Мої контакти із згаданими інституціями та художніми імпрезами дозволили не тільки розширити теоретичну базу досліджень історичного авангарду й постмодернізму, а й познайомитись і проаналізувати творчість сучасних українських художників – представників трансавангарду та інших постмодерних течій: Ольги Петрової, Анатолія Фурлета, Тараса Полатайка, Євгена Кріпа, Володимира Подлевського, Тетяни Дєдової. У каталогах і буклетах художніх виставок досліджувались твори учасників традиційних арт-фестивалів «Територія душі» у Чернігівському «Пласт-арті» – одному з небагатьох центрів сучасного мистецтва в Україні, про який мова далі. На основі цієї різноманітної й багаторічної роботи була видана монографія «Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть» (К., 2011).

Свої знання некласичної естетики і певний досвід мистецтвознавчого аналізу мені вдалося запровадити в діяльність Чернігівської галереї, а потім – Музею сучасного мистецтва (директор Б. Дєдов), де з 1997 р. я був куратором на громадських засадах. На базі галереї «Пласт-Арт» видавався регіональний культурологічний журнал «Дивосад», проводилися виставки художників з усієї України, а також Польщі, Білорусі, Литви та інших країн з виданням відповідних каталогів, був організований українсько-польський пленер молодих митців. Практично кожна художня виставка супроводжувалась розробленим мною буклетом, аналітичним виступом на відкритті (вернісажі), інколи – відповідними статтями у місцевій пресі, а також у журналах «Образотворче мистецтво», «Мистецтвознавство України», «Галерея».

Розробка теоретичних проблем авангардизму доповнювалась аналізом кандидатських і докторських дисертацій, присвячених некласичній естетиці. У цьому аспекті я керував написанням дисертацій моїх аспірантів О. Колесник («Естетичне відтворення архетипу»), потім докторська дисертація з проблем художньої інтерпретації), М. Каранди («Неорелігійні мотиви у мистецтві на зламі ХІХ – ХХ століть»), Л. Чабак («Аналітика літературного тексту в українському естетичному дискурсі»), О. Колотової («Ідея «дзеркала» в естетиці та мистецтві»). Виступав офіційним опонентом у Київському та Східноукраїнському національних університетах, а також в Інституті філософії НАНУ та Національному педагогічному університеті ім. М.П. Драгоманова на публічних захистах дисертацій з проблем некласичної естетики (в т.ч. авангарду і постмодернізму). Підтримав докторські роботи Г. Меднікової, О. Оніщенко, О. Павлової, О. Поліщук, В. Герасимчук, О. Наконечної, О. Роготченка, Д. Скальської, В. Шелюти, І. Федя, Н. Барної, І. Яковець; кандидатські роботи Г. Рудик, Л. Канішиної, О. Осьмак, О. Пушонкової, С. Стоян, Я. Демиденко, О. Щокіної. Крім того, у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв проводив експертизу дисертаційних досліджень з вищезазначеної проблематики О. Афоніної, Н. Іваненко, Л. Ляшенко, В. Степурка, Д. Теребуна, І. Ян, В. Вовкуна, В. Тузова, Т. Добіної, А. Дубрівної.

На основі власних досліджень мистецького авангарду в Україні підготував відповідний розділ до колективної монографії (разом з колишніми аспірантами) «Історія української естетичної думки» (К., 2013). Найбільше уваги приділив творчості К.Малевича, В.Кандинського, О.Богомазова. Там само умістив розділ з естетики і мистецтва постмодернізму в Україні. У співавторстві із М. Загорулько написав і опублікував монографію «Чернігівські

Афіни: від Бароко до Постмодерну в естетиці» (Чернігів, 2016), в якій, зокрема, йдеться про дослідження авангардизму в Чернігівській естетичній школі, про «нечутний» діалог українських і польських авангардистів про сучасних представників трансавангарду і постмодернізму, хто так чи так схиляється до естетики «необароко». Разом з Г. Файзулліною підготував монографію «Етнокультурологія: Репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі» (К., 2018), де значне місце відводиться аналізу мистецького відтворення етнокультурних архетипів, топосів, мотивів; авангардистській трансформації етностилю в малярстві і філософській прозі, зокрема через «етнофутуризм». У зв'язку з цим аналізуються «етнокультурологічні» твори художників О. Петрової, А. Фурлета, В. Жлудько, О. Чегорки, письменників В. Винниченка, О. Бердника, А. Федя, О. Забужко, Ю. Ірванця та інших «бубабістів».

Ідея дослідити взаємовідношення українського і польського мистецького авангарду визріла 2015 р. після знайомства з виставкою, присвяченою визначному теоретику польського авангардизму Я. Т. Пейперу в Національному художньому музеї у Варшаві. Виставка розкрила не лише теоретичний і «менеджерський» талант «Папи» польського авангарду (як його називають у Польщі), а і його вплив на становлення і розвиток багатьох авангардистських угруповань – від «Краківської групи» до формізму, унізму, експресіонізму, конструктивізму. Через журнал «Zwrotnica» Я. Т. Пейпер пропагував естетику європейського авангарду (зокрема «ультраїзму», кубізму, футуризму, абстракціонізму), підтримував творчі шукання польських авангардистів, інтегрував їх в діалог культур.

У залах Національного музею у Варшаві можна побачити роботи уславлених польських митців 10-30-х рр. ХХ століття:

В. Стшемінського («Кубізм – напруга матеріальної структури»), Т. Чижевського («Оголена з котом»), Г. Берлеві («Сидяча жінка»), Ш. Сиркуса («Танцюючі дівчата»), М. Володарського («Пан з грамофоном»), Т. Лемпіцької («Розпач»), Ю. Чапського («Дзеркало»), К. Гіллера («Композиція») та ін. Їхні образи часто корелюють із досягненнями західноєвропейського, російського, українського авангарду (зокрема К. Малевича, В. Кандинського, О. Богомазова, В. Татліна), вступаючи в мистецький діалог на рівні «гомологій», художніх паралелей в окремих напрямках авангардизму (супрематизму, абстракціонізму, конструктивізму). Представлені й оригінальні, суто національні, автентично польські течії: «формізм», «унізм», «стрєфізм» тощо.

Український авангард 10-20-х рр. ХХ ст., після півсотні років заборон і переслідувань, широко експонується у залах Національного художнього музею в Києві. Велику і кропітку працю з його повернення в художнє життя сучасної України виконав відомий мистецтвознавець Д. Горбачов, який першим «витагнув» українські авангардистські твори із «спецхранів», описав і проаналізував закриті колись фонди картин заборонених українських митців (альбом «Український авангард», каталоги численних виставок вітчизняного авангардизму). На україно-польські зв'язки в цій царині теоретичну увагу звернув академік О. Федорук, у Польщі – А. Туровський та І. Люба.

Діалог «Україна – Польща» в галузі мистецького авангардизму існує не лише на рівні художніх гомологій, спільноєвропейської парадигми естетики окремих напрямків і течій. Відомі безпосередні життєві й творчі контакти українських і польських авангардистів (напр., через «УНОВИС» К. Малевича, «Зворотніцу» Т. Пейпера, «Краківську групу» художників тощо). Особливо плідними були

взаємозв'язки авангардистів двох сусідніх народів у Львові – на той час польському місті, в якому проживали багато українців. У кінці книги ще будуть розглянуті детально приклади творчої співпраці художників, на разі згадаємо лише про Л. Хвістека – представника Львівсько-Варшавської філософської школи, який був до того ж і художником, брав участь у групових виставках, писав статті про творчість львівських митців. У часи праці Л. Хвістека у Львові, у 1932 р. там вийшла українською мовою книга М. Рудницького «Між ідеєю і формою», яка відповідала художнім інтересам і творчим шуканням авангардистів як у Польщі, так і в Україні.

Взагалі Львів у 10-20-х рр. був ХХ ст. одним із центрів презентації польського, західноєвропейського, російського, українського авангарду. Вже у 1913 р. у Львові відбулась виставка кубістів, футуристів і експресіоністів, на якій, крім місцевих художників, були представлені їх німецькі, чеські й російські колеги (зокрема В. Кандинський і О. Явленський). На львівській виставці 1918 р. професор Я. Болоз-Антоневич відзначив зв'язки авангардних шукань з тогочасними науковими відкриттями, вплив на авангард т.зв. «нового гуманізму». З часом у Львові утвердилася ціла група «формістів» (виставки 1919, 1920, 1922 рр.), до якої входили Л. Лілле, С. Матусяк, З. Радніцкі, З. Возімерувна. Авангардистські шукання захопили і львівський театр, хореографію, літературу тощо. Ці процеси корелювали з авангардистським рухом в Україні, особливо з відкриттям Національної Академії мистецтв, театру Леся Курбаса, створенням літературних об'єднань «ВАПЛІТЕ», «Гарт», «Плуг», «Нова генерація» та багатьох інших.

Художні школи, групи і об'єднання авангардистського штибу в Україні та Польщі були досить різноманітні, але світоглядно і психологічно їх об'єднувала єдина парадигма некласичної естетики,

яка сформувалася в Європі у першій третині ХХ століття. Самосвідомість мистецького авангарду визрівала у надрах естетики інтуїтивізму (А. Бергсон, Б. Кроче), феноменології (Г. Гусерль, М. Гайдеггер, Р. Інгарден), прагматизму (Дж. Дьюї, Ч. Пірс), неопозитивізму (емотивізм, Львівсько-Варшавська школа), психоаналізу (З. Фрейд, А. Бретон), семіології й семантичної естетики (К. Белл, Я. Мукаржовський, Празька школа). Дослідити взаємозв'язки між естетикою і художньою творчістю авангардистів на прикладі українських і польських митців, почути їх «нечутний» діалог у контексті європейської парадигми художнього мислення першої третини ХХ століття – завдання цієї книги, яка закономірно з'явилася на моєму життєвому і науковому шляху до естетики авангарду, – чи то на Магістралях, чи то на Путівцю добродійної Долі.

РОЗДІЛ І. ЄВРОПЕЙСЬКІ ПАРАДИГМИ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ

1.1. ЛЕВЕРКЮНІВСЬКА ДУША АВАНГАРДУ

Дослідження естетики авангардизму та постмодернізму ХХ ст. набувають все більшої популярності [50; 71; 78; 81]. Актуальність цих досліджень пояснюється кількома причинами. По-перше, заповнюються «білі плями» естетичного дискурсу радянського періоду, коли мистецький авангард вважався сумнівним явищем з точки зору парадигм соцреалізму. По-друге, активно осмислюється історія світового та вітчизняного авангарду з позицій новітньої «некласичної» естетики. По-третє, адекватне розуміння contemporary art, постмодернізму є можливим лише в контексті історії художньої культури та естетики ХХ ст., яка є трансформацією авангарду в неоавангард, поставангард, трансавангард, а згодом – у постмодернізм.

Існуючі публікації з естетики авангардизму за останні 30 років торкаються, в основному, його історії, художніх маніфестів, окремих напрямків, творів, персоналій. Цілісний, системно-теоретичний аналіз естетосфери авангардизму в єдності її духовно-чуттєвих і знаково-символічних вимірів, емотивних і візуальних структур практично відсутній. Відтак, метою даної розвідки є побудова методологічної моделі дослідження авангардизму через введення концептів естетосфери, культурної душі, трансгресії, символізму та евокативності, художньої мови. Розуміння принципів побудови авангардистської образності [51] допоможе аналізу візуальної культури ХХ ст., трансформації візуальності в умовах технологічної

та перцептивної революції, становлення естетосфери screen-культури, віртуального простору мистецтва (кібер-space).

Під естетосферою я розумію цілісну сукупність духовно-чуттєвих (емотивних) і образних (візуальних) вимірів всіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва, аксіосфери суспільства. Естетосфера охоплює людське світовідношення в цілому, виявляючи його в стильових специфікаціях духу епохи, чуття життя, образу світу, і отримуючи свої змісти та форми через культурну душу і художні мови. Візуальні аспекти естетосфери присутні в таких її аспектах, як семіосфера, відеосфера, «міранда» (від лат. *mirar* – дивитися) суспільства. Наразі розглянемо естетосферу авангардизму на рівні його культурної душі і особливостей художньої мови, як вони склалися в добу культурних трансформацій ХХ століття, на переході візуальної культури «від Фауста до Леверкюна» [50].

Від Фауста до Леверкюна: модерністська трансформація мистецтва

Збереження через трансформацію та зондування майбутніх можливостей культури – така, вочевидь, історична й естетична місія авангардизму. Як писав Микола Бердяєв, «на шляхах нової, ренесансної, гуманістичної історії все вже вичерпане. Фауст на шляхах зовнішньої нескінченності вичерпав свої сили, виснажив свою духовну енергію. І йому залишається рух до внутрішньої нескінченності. В одному своєму аспекті Фауст цілком повинен віддатися зовнішній матеріальній цивілізації, цивілізованому варварству. В іншому своєму аспекті він повинен бути вірним вічній

духовній культурі... Така доля фаустівської душі, доля європейської культури» [5].

Фауст ХХ століття – це Леверкюн, головний герой роману Томаса Манна «Доктор Фаустус». Так само, запродавши душу дияволу, він намагається досягти нескінченої молодості в мистецтві, створити неперевершені художні цінності, але шляхом «Величної Відмови» від класики. Його творчість провокативна, епатажно-шокуюча, іронічно-саркастична (семантиці Леверкюна відповідає український міфологічний персонаж Левенець, або ж Левенок – «чортик», «бісенятко»). Типологічний сенс образу Леверкюна надають два реальних прототипи – філософ Ніцше з його нігілізмом і «переоцінкою цінностей» та композитор Шонберг з його модерністською додекафонією, дванадцятитонову систему в музиці, що зламала класичну гармонію.

Перехід від класики до авангарду, від академізму до модернізму відтак можна алегорично подати як зміну «фаустівської душі» культури «леверкюнівською» Фауст і Леверкюн персоніфікують два етапи розвитку мистецтва й естетичної науки – класичний та авангардистський. Як відомо, «Фауст» Й.В.Гете і «Доктор Фаустус» Т. Манна написані під час розквіту кожного з цих етапів і символізують єдність філософії, науки та мистецтва в духовній культурі, в менталітеті та естетосфері свого часу. Якщо Фауст – це вчений, котрий шукає «божественну» істину, то Адріан Леверкюн – це композитор, котрий створює «демонічну» красу. Леверкюн, за авторською характеристикою Манна, – «герой нашого часу», людина, котра несе в собі всю біль епохи. Знаменно, що у своїх пошуках Леверкюн, пориваючи з минулим, все одно повертається до нього в образі «доктора Фаустуса». Між Фаустом та Леверкюном

існує глибокий духовний зв'язок, що пояснюється самозреченістю творчості й діалогічністю культури.

«Мотив Леверкюна» – найхарактерніший для західно-європейської культури ХХ сторіччя з її декадентською, авангардистською й постмодерністською спрямованістю. «Занепад Європи», про який писав О.Шпенглер, на початку сторіччя постав як реальність і потребував реального подолання. Для багатьох діячів західно-європейської та й вітчизняної культури вихід вбачався у пошуках нової «душі», що прориває традиційні горизонти шляхом іронічної відмови від класичної спадщини. Раціоналістичний пафос замінюється на ірраціоналізм і містику, а принцип діяння перетворюється на сакралізований активізм. Оці метаморфози душі культури й дістають утілення в Адріані Леверкюні, що в його музиці, за словами Т.Манна, холодний розрахунок обернувся воланнями душі. «Леверкюнівська душа» – це «угода з чортом як втеча від тяжкої кризи культури, пристрасна жага гордовитого духу, що стоїть перед загрозою безпліддя» [67].

В естетиці та в мистецтві цей перехід від Фауста до Леверкюна добре ілюструється на прикладі музики. Адже й фаустівське, й леверкюнівське начало культури ґрунтується на музичному духові, етосі самоспоглядання й нескінченного становлення. Якщо в класичній західно-європейській музиці XVII–XVIII сторіч присутнє раціонально-математичне, логічно-обчислюване начало, то в музиці ХХ сторіччя торжествує «експресивне творення, вираження почуттів» (Т. Манн). Музика взагалі висувається на чільне місце у системі культуруотворювальних факторів, що є характерним для багатьох ірраціоналістичних концепцій в естетиці. Цьому сприяє засаднича універсалізація емоційно-інтуїтивного, «сакрального»

характеру музичного мистецтва, що поширюється на його виражальні, пізнавальні та евристичні можливості у просторі естетосфери. Осмислена як «потаємна метафізична вправа душі» (А. Шопенгауер), музика виконує роль органону не тільки у філософсько-містичному пізнанні, але й у культуромодельюючій діяльності «потаємної мови світовідчуття» (О. Шпенглер). Не випадково на філософському аналізі музики побудована метафізика культури Т. Адорно, яка слугувала теоретичною платформою для написання «Доктора Фаустуса». Стаття Адорно «До філософії сучасної музики» стала, по суті, теоретичним обґрунтуванням левекюнівської душі цілої авангардистської культури, характеру її естетосфери. На основі аналізу конструктивної, серійної, атональної музики Шонберга, Т. Манн розвиває концепцію прориву мистецтва до найвищого і найглибшого виявлення почуття, що граничить із «сатанинським» діянням. Так, авангард повертає музику до її архаїчних, «темних», міфологічних джерел...

Мистецький авангард ХХ сторіччя протиставив трансгресію стилю стандартизації соціокультурних зв'язків, піддав сумніву ті цінності, які набули вже священного, обожненого характеру. Митці-авангардисти свідомо взяли на себе мефістофелівську місію скидання святинь, служіння «дияволу» сумніву, розчарування, заперечення. Герой Т. Манна – Адріан Левекюн – типовий виразник естетики авангарду, впевнений у тому, що мистецтво в наш час аж ніяк неможливе «без заохочення дияволу, без пекельного вогню під казаном». У цих могутніх метафорах – ідея «антистилю» як світоглядної засади авангарду.

Проте авангард має і власні цінності, свої неорелігійні святині та сонм богів, Левекюнівська душа авангарду може бути осмислена

через категорію сакрального. Ми беремо її в гранично широкому, дюркгеймівському сенсі, пов'язаному з духовними, екзистенціальними ситуаціями людського світовідношення. Як граничні засади людського існування, сакральні позиції світобачення можуть бути й піднесеними до «святості», й зниженими до «гріха». Це водночас і божественне, і демонічне; і освячене, і прокляте, заборонене. Тут виявляються екстремумні полюси світобачення – високе і низьке, заповітне й табуйоване. Такі уявлення виходять з трактування понять «сакрального» й «профанного» як узагальнення фундаментальніших явищ суспільного життя у працях французьких етнологів дюркгеймівської школи (Г. Губерт, М. Мосс, Р. Кайуа та ін.).

«Профанне» – це повсякденне, поширене, тобто буденне, звичне, пересічне, банальне і таке інше. Воно виражається у стереотипах свідомості, поведінки та діяльності людей, які утворюють стандартну свідомість, клишоване бачення дійсності. Стереотипи обмежують мистецтво ремісництвом та швидко минущою модою. Вони недовговічні мов метелики-одноденки. Але замість одних стереотипів надходять інші, їхній диктат стає «в'язницею свідомості», думки й почуття втрачають здібність осягати історичне та естетичне розмаїття життя. Губиться зв'язок часів і виникає криза художньої свідомості, бо стереотипи орієнтовані лише на зручність та обслуговування теперішнього. В сучасній естетосфері вони представлені масовою культурою, кітчем.

«Сакральне» ж позначає не тільки святе, освячене. Все це ще й чуже повсякденності, тобто небуденне, ексцентричне, що виходить за рамки звичного. У цьому сенсі сутність сакрального пов'язана з трансгресією як «пере-ступанням межі». І справді, досягнення

незвичайного, беспрецедентного стану стає можливим лише в подоланні повсякденного, буденного, стереотипного в ім'я оновлення й самозбереження. З іншого боку, тільки у подоланні меж і виявляється їхня суть. У цьому подоланні оголюється позамежність як щось заборонене, сакральне як таке. У людському житті воно виявляється у вигляді екстремальних, «граничних» ситуацій. У цьому балансуванні на межі між усталеним і хитким, між суб'єктивною безпекою та нормованим жахом і полягає сутність сакрального світовідношення. Це коливання між життям та смертю доводить найвищі психічні стани людини до того ступеня напруги, який межує з насолодою самозаперечення. Приклади таких станів соціологи та етнографи вбачають у сексі, грі, війні, коли досягається так званий «пароксизм суспільності», своєрідна ініціація за участю соціальної спільноти – від мікрогрупи до суспільства в цілому.

Сучасний стан людської чуттєвості, розщепленої між двома полюсами сакрального, позначився й на розумінні естетичного. В авангардизмі естетосфера охоплює широкий простір між гіперреалістично прекрасним та натуралістично потворним, між безплотно добродійним та тілесно гріховним. Десакралізація краси супроводжується естетизацією потворного. Амбівалентність сакрального розповсюджується на всі естетичні категорії сучасного мистецтва, на особливості його змісту ф форм, в т.ч. візуальних.

Очевидно, краса завжди входила до сфери сакрального, чи то як потаємного, «святого», чи то як трансцендентного, «гріховного» (такою є, скажімо, свята і грішна краса у полотнах Ф. Гойї, сучасного українського художника Л. Берната). Розуміння краси як священного характерне для традиційного, особливо релігійного мистецтва – від зображення тотемних звірів у первісній анімалістиці

до естетизму середини XIX сторіччя. Але вже в мистецтві кінця XIX–початку XX сторіччя краса, як зауважив Ш. Бодлер, вважається чимось дивним, варварським, шокуючим («О краса! відповиси: ти біс чи божество?»). Французький естетик-неокантіанець В. Баш у праці «Головна проблема естетики» стверджує, що у красі речі завжди криється щось небезпечно, демонічне. А засновник італійського футуризму Ф. Т. Маринетті закликає до утилізації всіх брутальних звуків, усіх виразних зойків буйного життя [66]. Він говорить про нове відчуття світу та життя, що виходить з відрази до спокійного існування, з приниження кохання, з фізичної, інтелектуальної, чуттєвої «еквілібристики». Ця зворотна, «заборонена» сторона сакрального в мистецтві представлена лінією від «палеолітичних венер» до кіча та поп-арту, мистецької «демоніади» та «толкінізму».

Рутинному змісту стереотипів авангард протиставляє архетипи сакрального, але в некласичній інтерпретації. Якщо стереотип закріпачує, стандартизує образ, то архетип, навпаки, є його рушійною силою, творчою ідеєю. Сакральні архетипи людського буття – розповсюджена тема авангардистського мистецтва. Міфи та вірування, символіка та сновидіння, споконвічні психологічні структури так чи так відображаються в багатьох авангардистських творах (у Ж. Дюбюффе є картина, яка так і зветься «Архетипи». На ній у примітивістському стилі зображено дві «вічні» людські постаті, що їх з різними варіаціями відтворюють практично всі діти людства). Сакральне в них має дуалістичний характер, відтворюючи найдавніші уявлення про життя та смерть, добро і зло, божество та його антипод.

У сучасному мистецтві діалектика сакрального втягує на свою орбіту все нові й нові шари «гріховного» – у досі відразливому

відшукується щось принадне – солодкість «забороненого плоду». Предметом мистецтва в авангардизмі може бути не саме лише духовне, нематеріальне, «інфратонке» (вираз М. Дюшана), але й прямо протилежне йому, аж до некроестетики. Як відзначають сучасні французькі естетики, «наша здібність до естетизації надзвичайно зросла й продовжує зростати: так, у культуру та мистецтво увійшли кіч, звиродність, табу, явища, що викликають гідоту...» (Ю. Крістева).

У діалектиці сакрального виявляється *ексцентризм* сучасного світобачення. Через сакралізацію повсякденних або ж через десакралізацію «музейних» цінностей відбувається відмова від самодостатності посереднього рівня. Замість сірого кольору посередності вторгаються яскраві контрасти ексцентрики нових сакральних цінностей. У горнилі художнього авангарду часто-густо стирається різниця між «низьким» і «високим», потворним і прекрасним, грішним і святим. Починається жахаючий карнавал, де гра масок набуває іронічного, а інколи й цинічного характеру. Карнавальність самого світобачення відбивається у маскарадності сакрального.

Модерністське мистецтво ставить собі за мету осмислити особливості світобачення та естетосфери ХХ сторіччя, передати його ексцентризм у адекватних авангардистських і постмодерністських формах. Але оскільки світобачення це гранично ексцентричне, митець часто-густо відчуває себе еквілібристом, в естетосфері творчості, котрий у пошуках образу чи символу нібито йде по натягнутому над цілим світом канату. Багатогранне буття й мозаїчна свідомість комп'ютеризованого людства відкривається то однією, то іншою стороною художнього плюралізму і в ту саму мить, непомітно

зникає, немов НЛО. У вічних спробах схопити бога випадковостей Кайроса за бороду проходять шукання сучасного Фауста – Леверкюна. Його творчість є такою ж ексцентричною, як і все світобачення «містеріального» та «сакрального» ХХ сторіччя. Ексцентрику буття леверкюнівська душа намагається вловити ексцентрикою авангардизму й (пост)модернізму, врятувати людство від імпотенції культури.

Художні мови авангардизму.

Кубізм та експресіонізм: вибух буття, свідомості, образу

Попри все розмаїття авангарду, його естетосферу можна згрупувати у двох основних галузях візуальної образності – «абстрактній» та «одухотвореній», або «безпредметній» та «психологічній». З часу свого виникнення і дотепер в авангардизмі домінують мотиви гіперболізації раціонального чи ірраціонального, ментального чи емотивного, «трансцендентного» чи "іманентного». Інакше кажучи, в авангарді існують образи-символи та образи-емоції, що відповідно знаходять місце в лінії «абстрактного» та «експресивного» мистецтва. Хоча в неоавангарді і постмодернізмі зустрічаються спроби їх поєднання, як, наприклад, в «експресіоністичному абстракціонізмі» і поп-арті (США), або в «концептуально-ексцентричному живописі» (Італія).

Витоки цих галузей авангардистської візуальності лежать, зокрема, в кубізмі та експресіонізмі – в перших напрямках авангарду, які дали поштовх багатьом наступним течіям як нефігуративного, так і сюрреалістичного спрямування. Як же відбувалася «символізація» та «емотивізація» образу?

Для *кубізму* є характерним перетворення образу в символ в його знаковій, геометризovanій, «елементній» формі. У кубізмі йде пошук

нових просторових перспектив бачення, образ підривається на лінійні та об'ємні співвідношення. Почався перцептивний розклад образу на елементні буттєві форми, на первинні площини та об'єми. Кубізм – це експеримент з простором та його візуальними складовими.

Саме в кубістичних образах ідея візуальної та емотивної поліперспективності, багатовимірного «вибуху» буття дістала своє наочне втілення. У кубізмі поліперспективність тому репрезентована немов у «чистому» вигляді. Кубістичне полотно або вірш трансформується, по суті, в n-мірний простір, де суміщуються найрізноманітніші художньо-дослідницькі позиції та візуальні перспективи.

Сприймається образ у кубізмі також неоднозначно. Діапазон сприйняття коливається від двохвимірної площини картини до багатовимірності кубістичних побудовань, які виражають не тільки зовнішні аспекти речей, але й їхні глибинні образні сенси, *архітектоніку сприйняття*. Зображення тут перетворюється у перцептивний органон пізнання, у свого роду візуальну філософію світу.

Суб'єкт кубістичного сприйняття й творчості накладає на світ свої власні виміри і перспективи, створює нові пластичні простори та архітектонічні об'єми. Виникає самотутня просторова концепція світу, образна кубістична світобудова. У кубізмі, як відзначав американський дослідник Д. Лау, «замість дюрерівського вікна, що дивиться у світ, малярство розпочало художню концептуалізацію світу» [137].

Поліперспективність кубістичної образності означала появу «шестикутного» світу людини, тобто просякання науки в мистецтво, перетворення художнього перцепта в концепт. Як і в часи Леонардо

да Вінчі та Дюрера, малярство намагається стати органом пізнання, «вищою наукою». Відбувається їхній синтез, і кубізм, образно аналізуючи візуальну архітектоніку світу, стає своєрідною художньо-теоретичною концепцією його релятивізму та багатовимірності.

Так визрівало абстрактне, концептуальне мистецтво, свого роду нова візуальна філософія, котра створює не Образ, а Текст, і не Чуття, а Дискурс. Цей естетичний «вибух» захопив багато митців Франції, Росії, України – від Ф. Леже і Л. Попової до О. Архипенка і М. Семенка, О. Богомазова і О. Екстер.

«Підірвана» естетична свідомість (М. Шагал) та емоційно поліперспективний образ репрезентовані в естетосфері авангарду через *експресіонізм*. Тут немає звичних візуальних перспектив і пропорцій – вони деформуються, набувають гіпертрофованого характеру. Через експресивний вихід за образні міри сприйняття виявляється підвищена виразність зображення, поліперспективна емоційність, що перевершує повсякденну, моноканальну реакціональність людини. Замість класичної сингулярності візуального образу і чуття тут досягається перцептивна багатогоризонтність предметів та емоцій мистецтва, сприйняття ускладнюється в їхньому «подвоєнні», «потроєнні» тощо. Відкриваються нові обрії бачення будь-яких, навіть найпростіших речей та подій. «Увесь простір митця-експресіоніста став баченням. У нього не погляд – у нього зір. Він не описує – він співпереживає. Він не відображує – він зображує. Він не бере – він шукає. І ось нема вже більше ланцюга фактів: фабрик, будинків, хвороб, повій, крику і голоду. Є лише бачення цього, ландшафт мистецтва, проникнення у глибину, споконвічність і духовну красу якого є повним новими відкриттями та радощами» [107].

«Вибух» свідомості в експресіонізмі збагачує мистецтво «розкутою» візуальністю, де все є можливим: літаючі наречені та риби, що грають на скрипках (М. Шагал), палаючі жирафи і годинники, що блинами розтікаються по гілках (С. Далі). На засадах експресіонізму і психоаналізу розвивається *сюрреалізм*, який доводить принцип дивовижності до апогею, де уява і фантазування митця вже нічим не обмежені.

Поєднання дійсності та мрії, реальності і сновидіння, науки і містики просякає всю естетосферу сюрреалістичної образності, яка має «вибуховий» характер з точки зору сплячого розуму, що просинається. Ота часова грань, межа миттєвості, що відокремлює буття від забуття, реальність від ірреальності, схоплюється тут як найвища реальність, як «сюрреальність», тобто понадреальне життя. Такий стан свідомості (підсвідомості) досягається уві сні, де одночасно живеш і помираєш, лежиш і летиш, існуєш у будь-якому часі і просторі, де все змішалось, і ходить «голуб серед ательє». Це з віршів Олега Зуєвського про сюрреалізм, зокрема, про Сальвадора Далі:

*У бенкеті все разом попливло
Натурою барвистою, руками,
Де тіл оголених замерзле тло
Звелось понад сьайними склянками.*

Завдяки експресіоністичному та сюрреалістичному «вибухові» образу поліперспективність естетичної ідеї стає наочною, візуально втілюється у сюжетах з «шибобою Магрітта», що нагадують сновидіння, фантазмагорії, марення. «Божевілля свідомості» перетворюється у «божевілля речей».

Поп-арт: мова речей

Розкриття поліперспективності повсякденного існування людини, візуального світу її речей здійснюється в поп-арті. Ілюзорним ідеалам та неправдивим цінностям тут протиставляється реальна значущість речей, їх самобутні виміри. Поп-арт, який виникнув у другій половині ХХ століття на базі дадаїзму, – це спроба рекламоподібної демонстрації смислового багатства предметностей культури, самоцінності речей як посередників технологічного світовідношення. Тут ми зустрічаємось із своєрідною філософією, точніше, «феноменологією речі», втіленої в естетиці поп-арту, у рекламній мові речей. Для того, щоб дійти її розуміння, спробуємо спочатку коротко розібратися у багатозначності людських відношень до речей як предметів культури.

Посередником людського світовідношення завжди була річ – предметний фрагмент культури, котрий втілює у собі технічні, наукові, естетичні досягнення цивілізації. Кожна річ має тому інформаційну, комунікативну, лінгвістичну, візуальну, рекламну цінність. Мова речей формується у різних сферах людського буття, у процесах виробництва, споживання, пізнання, оцінки, естетичного освоєння предметного світу культури. Звична нам утилітарність речей, зрозуміло, природна й необхідна, але дійсно корисною і «розумною» вона є тільки у системі взаємодії з різними типами не-утилітарних, евристичних відношень: технологічним, теоретичним, комунікативним, художнім. В аксіологічній структурі світовідношення речі набувають власної специфічної «мови», котра репрезентує опредметнений у речах соціальний досвід, культурні сенси, цінності й оцінки Вони стають артефактами – витворами

культури, мистецтва «техне», реклами і дизайну, тобто включаються в естетосферу суспільства.

Поп-арт як мистецтво технологічної цивілізації і постіндустріального суспільства намагається передати не лише функціональне багатство речей, але й також їхню історичну, буттєву, культурну перспективу. Разом з тим поп-арт виступає як художня критика так званої «нової речевості», відірваної від людських горизонтів та вимірів буття. Спрямований він і проти спрощених рекламних стереотипів і пропагандистських штампів, які нівелюють справжню самотність речей та подій. Поп-арт протестує як проти однобічного, утилітарного підходу до предметностей культури, так і проти вульгарного, рекламноклишованого сприйняття. Але повернення речей у первинні горизонти ціннісного існування часто-густо тут відбувається через іронію, пародію, гротеск, сарказм і навіть цинізм по відношенню до повсякденного маніпулювання із речами. Реклама стає анти-рекламою, виступає сама проти себе, візуально й семантично себе знищує.

У поп-арті речі набувають статус багатозначних символів різних перспектив людської життєдіяльності. (Ілюстрацією цього положення можуть слугувати роботи: Д. Козут «Інформаційне приміщення Культурного центру в Нью-Йорку», Д. Солт «Блакитний інтер'єр», Р. Бех «Засипана друкарська машинка» тощо). Кожний вид світовідношення дістає тут свою художню трактовку через консервацію, часом абсурдну, якихось окремих сторін речей. Реальні взаємозв'язки і контексти предметного світу культури набувають в поп-арті різко виражене, гіперболізоване значення. Побутовий натуралізм трансформується у буттєвий символізм,

колажну візуальність. Речі стають *знаками відношень*, тобто символами, «літерами» самих себе, що складає специфічну рекламну мову.

*Говорит машина: ни затылка, ни лица
сплющена, смята, разъята на МШН и АИА
изъята, как ять...*

Елена Кацюба «Свалка»

Залежно від контексту експозиції артефакти поп-арту набувають різних сенсів, репрезентують певну перспективу культури чи анти-культури («звалища»). Так, естетичні реакції на предмети виробництва чи побуту безпосередньо інтегровані у технологічну «мову» речей, буття техносфери як предмета модерного мистецтва, як складової естетосфери. Приміром такого «милування» технологічною досконалістю речі є робота Д. Едді «Фольксваген: Р. Ф.», сучасні взірці реклами, дизайну, промислової і комп'ютерної графіки, віртуальної візуальності.

Відомий авангардист М. Дюшан, представник дадаїзму, запропонував виробляти твори мистецтва з промислових предметів, які він назвав «скульптури-об'єкти», чи то просто «об'єкти». Останній жанр прижився, і разом із колажами становить поширений різновид поп-арту. Відтак найбільш життєздатним і людяним напрямком у сучасному мистецтві вважається те, «яке перетворює у мистецтво індустріальний світ, світ виробництва» – американський неодадаїзм, паризький «новий реалізм» (сучасний індустріальний пейзаж), «об'єкти» Тінглі тощо [86].

У поп-арті річ стає також культурно-історичним образом сфери масового споживання. Виникає утилітарна перспектива її зображення, споживацький імідж. Річ візуально сприймається тут і

справді як безпосередньо для тіла призначене і корисне не без задоволення. Такий споживацько-реklamний характер має твір Т. Вессельмана «Ванна кімната. Колаж № 1». Але крім рекламного образу в таких творах поп-арту з'являється особливий *текст речей* із своєю лінгвістикою і семіотикою, іноді навіть антиспоживацькою, антицивілізаційною.

Якось у вітрині одного з магазинів Нью-Йорка виставили об'єкт Тінглі «Ротозаза III». Протягом декількох днів здивовані перехожі спостерігали, як фантастична споруда за допомогою молотка трощила тарілки: десять штук за хвилину. Велетенська купа відламків створювала вражаючий ефект. У такий спосіб Тінглі заявив свій протест проти нестямного споживання та надмірного виробництва. Взагалі його «конструкції» немов передвіщають драматичний кінець технологічної цивілізації через безсенсовність машинних функцій речей. Вони втілюють метафору абсурдності збездушеної мети споживацького суспільства, ідеології утилітаризму. Речі протестують проти речевості людського буття, оречевленого існування «людини-машини».

Яким же чином у поп-арті виявляється культурно-історична, «лінгвістична» значущість або ж безглуздість речей?

Справа в тім, що у поп-арті артефакт виступає як річ-«денотат», тобто знаковий замісник реальності, або як деяка мета-реальність. Денотат – це модель будь-якого фрагменту культурного світу, що несе в собі й виконує функцію виявлення його сенсу. У поп-артному образі предметна денотація наочно, візуально-образно виявляє приховану культурну сутність, стимулюючи акт смислоутворення в суспільній естетосфері. Ті чи інші цінності стають немов опрідметненими, втіленими в образну, знакову чи символічну форму

мови речей. (Денотуючий світ як такий втілений, наприклад, у полотнах сучасного українського неоавангардиста О. Дубовика: «Подія», «Бойовище», «Ніка», «Діалог» та інші).

Поп-арт наділяє речі поліперспективними сенсами та значеннями, від технологічного (чи антиспоживацького) до герменевтичного (чи абсурдного). Специфіка його візуальної мови – в ідеальному структуруванні виробничої, побутової, рекламної предметності, що художньо виражається через специфічний вигляд, образ, імідж речей, їхнє нестандартне взаємовідношення (колаж, інсталяції). Це перетворення речевості, будь-якого предмета культури в естетичний знак, у мову речей є можливим на шляху зовнішнього виявлення його внутрішньої, тобто культурної міри або безмірності. Як говорив відомий композитор-авангардист Дж. Кейдж про фундатора поп-арту Р.Раушенберга, останній відкрив людям очі не на всеохоплюючу ситуацію, а на звичайнісіньку пляшку кока-коли. Як не дивно, саме така «зображальність» поп-арту вплинула на музику Джойса, якою він прагнув знищити межу між мистецтвом і життям, естетосферою і повсякденністю.

Естетизація предметностей, створення поп-артної мови речей лежить також у підґрунті концепції «діалогічної скульптури», яку висунув Ернст Неізнак. На засаді з'єднання протилежних начал і несумісних форм культури, він намагається синтезувати «першу» і «другу» природу, машинне і людське, металічне та м'яко-органічне. Внаслідок з'являється поліперспективний образ, який містить у собі найрізноманітніші субстанції і поривання (роботи «Поєднання двох начал», «Самотність», «Дволикий Янус» тощо). У «діалогічній скульптурі» Е.Неізнака немов проголошується: речі існують, і все існує в речах. Їхнє буття та еволюційний розвиток наділяється

своєрідним преформізмом. Відтак «скульптура у своїй формі може бути принципово поліфонічною, виходячи із свого завдання – звести усередину себе зовнішньо різнорідні елементи: людську плоть і урбаністичну конструкцію, конкретний предмет і кінетичний об'єкт, форму і колір і світлотехніку» [74].

Таким чином, речі в естетосфері модерного мистецтва виступають як лінгвістичні знаки і образи-символи, як візуальні носії мови культури. В них образно виявляється матеріалізований культурний і суспільно-історичний досвід людства (іноді поп-арт напівжартома називають «капіталістичним реалізмом»). Поп-арт може перетворити будь-яку річ в естетичний предмет, який візуально виражає різні грані існування людини (від технологічних об'єктів до розважальних комплексів). Поліперспективність сприйняття переводить такий предмет з мета-реального, рекламно-байдужного або навіть відчуженого буття у життєвий світ людини, у предметний, смисловий світ її культури або «анти-культури». Естетосфера авангардизму є ментально-психологічним, емотивно-естетичним і візуальним образом культурних трансформацій ХХ століття, зміни стилів і стилістик у мистецтві.

1.2. АВАНГАРД ЯК ТРАНСГРЕСІЯ СТИЛЮ В МИСТЕЦТВІ

Некласична естетика вбачає можливості прориву до творчості як завдяки подоланню раціонального світовідношення (А.Бергсон), так і завдяки аналітичному відношенню митця до світу (Ортега-і-Гассет). І справді, для авангарду і постмодернізму раціонально-аналітична, неоміфологічна позиція митця якраз є досить характерною. Багато яких сучасних напрямів у мистецтві – концептуалізм, «відео-арт»,

«нова культура», contemporary art – взагалі фундуються на постструктуралістських програмах, спеціальних текстах деконструктивістського характеру. З іншого боку, значним є вплив ірраціоналізму, сучасних форм містики, парапсихології, психоделіки (неосюрреалізм, віртуальне мистецтво тощо).

І все ж таки для авангардизму не існує будь-яких загальних закономірностей стилю, тим паче стильових обмежень. Авангард – це свого роду «анти-стиль», або трансгресія стилю в мистецтві. У підрозділі ставиться завдання розкрити сутність і роль трансгресії як «переступання стилю» в художній творчості, особливо авангардистській.

Поняття трансгресії

Без поняття трансгресії неможливо усвідомити сутність великих змін, «революцій» у мистецтві. Поняття стосується не лише раптових змін художніх парадигм, появи нових стилів. Воно з'ясує і сутність авангарду, котрий так чи так є «проривом» горизонтів існуючого мистецтва, «вторгненням» у художнє поле майбутнього, алгоритмом історії мистецтва.

Трансгресія – поняття сучасної культурології і гуманістики, в яким фіксується подолання історичних горизонтів культури, вихід за межі заданого людству світовідношення. Це стає можливим у соціальному, науково-технічному, педагогічному, художньому творенні нового, безпрецедентного*. Коли спробувати дати прямий,

* Культурно-історичну й загальногуманітарну інтерпретацію цього поняття вперше дали французькі етнологи М. Мосс і Р. Кайуа, польський психолог Ю. Козелецьки, історик мистецтва М. Порембські, звертається до поняття “трансгресія” і М. Фуко.

дослівний переклад латинського слова «трангресія», то у семантично адекватному вигляді їм виявиться, мабуть, російське слово «преступление». Зрозуміло, не стільки у негативному, кримінально-правовому значенні (як «злочин»), скільки в етимологічному значенні (як «переступання»). Сама етимологія вказує на його зв'язок з порушенням міри, виходом за межі, переступанням порога дозволеного чи загальноприйнятого. У сучасній науці поняття трангресії наділяється широким філософським, категоріальним сенсом, означаючи рух, перехід, прорив за наявне буття. У трангресії осягається той *дух стрибка*, той «простір непередбаченого» (Ю. Лотман), який є потрібним будь-якому розвитку навіть у його циклічній формі.

Початкове зародження трангресивних алгоритмів суспільного життя й людської психіки слід шукати, мабуть, у діалектиці суб'єкта та об'єкта, внутрішнього та зовнішнього, яка задана онтологічно як факт людського буття. У своїй соціально буттєвій формі внутрішнє і зовнішнє поставало для первісної людини через дихотомію «ми» і «вони», «свої» та «чужі». Внутрішнє було родовим, своїм, «рідним», зовнішнє – позародовим, чужим, «ворожим». Вихід за межі території роду і був своєрідною трангресією, переступанням кордону, що межував життєвий, добродійний світ від злочинного, смертельно небезпечного, табуйованого світу. Пізніше це наївне уявлення трансформувалося у протиставленні рідного поліса решті ойкумени, урбанізованої цивілізації – кочовому варварству. Переступання за межі роду або людського взагалі ставало злочином, тобто трангресією.

Недарма соціальна сутність і соціологічне розуміння трангресії пов'язані передусім з етнографічними і культурно-історичними дослідженнями. Так, етимологія й семантика поняття трангресії

можуть бути висвітлені на матеріалах давньоримської історії та культури. А саме, культурно-історичні та соціально-психологічні джерела феномена трансгресії закріпилися у специфічному значенні латинського терміна *transgresia* («перехід»).

Цікаву етимологічну гіпотезу висунув видатний представник польської гуманістики Ст.Чарновський [див. 142]. Він розробив топографічну модель життєвого світу давніх римлян, який складався з міста і суміжних з ним концентричних територій. У цьому світі є свої освячені, «сакральні» та буденні, «профанні» зони. У центрі давньо-римського міста знаходиться Форум, або ж «Ареа Сакра» – священна зона. Вихід з Форуму на міську територію, а з міста – у ворожі та небезпечні області – це і є трансгресія як така, переступання у прямому сенсі слова. Давньоримська свідомість і світовідношення включали до себе трансгресію як алгоритм взаємопереходу «сакрального» і «профанного», культурного і природного, героїчного прориву меж і кордонів оточуючого світу. Звідси географічна і культурна експансія римського духу.

Світоглядна свідомість давніх римлян постійно долала протиріччя поміж світом своїм і чужим, освоєним і невідомим, пізнаним та непізнаним. Трансгресія була для них могутнім пориванням до освоєння та пізнання, перетворення речевого світу у світ соціальний. Рух з речевості до соціальності ставав саморуханням відчуженого духу, його «поверненням» до самого себе. Римська експансія у світ була просякнутою духом авангарду, хоч у культурі вони багато що запозичили від стародавніх греків. Проте Рим, раннє християнство, еллінізм, варвари тощо викликають трансгресивні алгоритми історії, її «авангардні» форми.

Отже, *трансгресія в культурі* – це «пере-ступання», іноді

«злочин» (переступ) щодо віджилих звичаїв і мертвих традицій, закоснілих стереотипів життєдіяльності. Для цього завжди необхідно зробити той рішучий крок, майже «злодіяння», котре зразу ж виводить з історично успадкованої сукупності умов або умовностей. Здійснюється рух з однієї системи соціокультурних детермінант до іншої, від попереднього кола, або «кода» культури до наступного, а від нього – ще далі і т.д. За естетичним законом антитези різко змінюються ціннісні орієнтації, погляди, смаки, оцінки. Звичні традиції, життєві стандарти та стереотипи замінюються незвичними, протиставляються їм, як віджилі, «старомодні».

Дію трансгресії в історії влучно зобразив Ігор Качуровський в одному з віршів збірки «Свічада вічності». Присвячений занепаду античної цивілізації, він має епіграфом: «Різьбили з мармуру невиданих богів».

*«Різьбили з мармуру»... А час робив своє,
І гнів античний світ (як наш тепер гниє).
Дичавіли думки, темнішали століття,
І меркли генії – ясних зірок суцвіття.
Майстерного різця ніхто вже не беріг:
Адже краса це зло, адже мистецтво – гріх.
Розбито статуї, розвалено кумирні,
Доценту спалено священні книгозбірні,
Повив печальний плющ ряди струнких колон,
І став дияволом владика – Аполлон [42].*

До речі, ця проблематика історичного «злочину», винищення старих культур висвітлюється і в романі Д. Мережковського «Христос і Антихрист». Всесвітня історія, магістральний розвиток

культури тут подається як арена боротьби двох протилежних сил, як наперемінне воцаріння Христа чи Антихриста, добра чи зла в культурних ідеалах античності, еллінізму, раннього середньовіччя, Ренесансу, петровської епохи в Росії. Алгоритми соціального авангарду проймають всю історію, втілюються у сильних, мужніх, але «демонічних» натурах, здатних на подвиг.

Поняття трансгресії має відтак і етичний вимір. З точки зору дієвої моралі, а не «безсилля в дії», моральний вчинок – то є певне «переступання» через самого себе, через наявні умови та обставини, через інстинкт життя. Як це не парадоксально, але моральна дія інколи потребує «злочину» проти себе, тобто самопожертви заради інших. То є справжня моральність, «гуманізм дії», а не думки, наміру чи ідеалу. То є етика вчинку.

Культурно-історичний символ такої трансгресії – Муцій Сцевола. Міфологічний давньоримський герой, що спалив собі руку в полоні на вогнищі ворога, він став персоніфікацією самопереборення й героїчного прориву до подвигу. У цьому сенсі будь-яке подвижництво, героїзм, «шаленість хоробрих» мають трансгресивний характер, пов'язані із переходом від рутинного до піднесеного, від тривіального до патетичного. Слова Муція Сцеволи «і робити, і перетерплювати сильне» набувають значення формули дієвого гуманізму, підтверджуються реальною історією людства від Трої до Чорнобиля.

Мабуть, можна говорити взагалі про «лінію Прометея» в історії культури, яка співпадає з титанізмом, «вогненністю», завзятістю людського буття як вчинку, авангардної події. Вона протиставляється «лінії Протея», спрямованій на пристосовництво, мімікрію, камуфляж. Гімн героїчній долі бунтівника Прометея, який кинув виклик олімпійським богам, проспівала Леся Українка:

*Я честь віддам титану Прометею,
що не створив своїх людей рабами,
що просвітив не словом, а вогнем,
боровся не в покорі, а завзято,
і мучився не три дні, а без ліку,
та не назвав свого тирана батьком,
а деспотом всесвітнім і прокляв,
віщуючи усім богам погибель.
Я вслід йому піду...*

Трансгресивні алгоритми людського світовідношення розкриваються через зміну і наступність історичних горизонтів культури. З цієї точки зору трансгресія є ефективним механізмом передачі й трансформації загальнолюдського досвіду як «етоса історії». Завдяки подоланню рутинних, «застійних» форм культури в історії зберігаються й розвиваються такі інваріанти світовідношення, які виходять за рамки формаційних моральних і художньо-естетичних норм, несуть у собі гуманістичні цінності в їхній перманентній значущості. Так здійснюється прорив з конкретно-історичних або субкультурних сенсів у сферу загальнолюдських культурних пріоритетів. Недарма проблематика авангарду так чи інакше співзвучна з ідеями космізму, універсалізму, «вселюдскості». З авангардом пов'язана трансгресія у «понад-людське», у творчість, де митець виступає як Творець, а мистецтво розуміється як Теургія.

Трансгресія як «механізм» творчості

А відтепер і надалі спробуємо застосувати поняття трансгресії до аналізу сутності й історичного розвитку мистецтва, що здійснюється через образні алгоритми авангарду, через пульсацію ренесансу і декадансу.

Естетичні засади художньої трансгресії закладені в духовно-чуттєвих особливостях творчості, в образній специфіці мистецтва. Художня творчість є неможливою без взаємодії митця і світу у формах переживання, уяви, фантазії, мрії, інтуїції, асоціативного мислення тощо. Художні образи мають не тільки елементи відображення, але й потужний заряд антиципації – передбачення майбутніх або ідеально можливих станів. Сам процес творчості в мистецтві моделює духовний прорив людства до нових ментальних та перцептивних систем.

На трансгресивних особливостях людського буття-у-світі ґрунтується філософсько-естетична концепція Ж.-П. Сартра. Людська реальність, яка несе в собі, за виразом Сартра, «небуття як ніщо», полягає у постійному переході від попереднього до наступного. Цей рух існування відбувається як «перерив» буття, тобто через трансгресію, яка тут береться у формі самозаперечення, самознищення реальності. Між теперішнім і минулим знаходиться так зване «ніщо», яке здійснює «неантизацію» людського існування, його перетворення у небуття. «Свідомість постійно проживає саму себе як неантизацію свого минулого буття». У такий спосіб обґрунтовується онтологічна свобода людини, необхідність постійного вибору, самопроекування, самовизначення. Людина є «приреченою на свободу» онтологічно, все життя її перетворюється в низку трансгресій, що еквілібристично ведуть людину між Буттям і Небуттям. Суть людського існування і свободи виявляються у творчості.

Отже, естетична та мистецтвознавча застосованість поняття трансгресії забезпечується його домінантним становищем у *загальній теорії творчості*. Як би не розрізнялись творчі етапи, фази, операції, як би не змінювалось співвідношення свідомих і позасвідомих, логічних та інтуїтивних механізмів творчого осявання (інсайт), для останнього завжди є характерним головне: перетворення досвіду, модуляція світобачення, «переборення сприйняття».

Зокрема, *народження нового* – це, мабуть, найпотаємніший і водночас найсуттєвіший момент творчості. М.Гайдегер, наприклад, бачив у творчості перетворення всіх сторін світовідношення, прорив («за-скок») від банального до оригінального, від тривіального до неординарного, від вульгарного до одухотвореного. «Творіння вводить нас у розверстість суцього, виряджаючи нас із середовища звичного» [101]. У геніальному творчому акті переборюється явне і звикле, досягається невірогідне й безпрецедентне – здійснюється трансгресія.

У логічній структурі навіть індивідуального творчого процесу також існують спільні *алгоритми*, характерні для всіх його специфікацій. Вони відтворюють становлення культурно-історичного змісту творчості, розвиток її людиностворюючого сенсу. Ці загальні, необхідні риси творчої діяльності, що повторюються як в її філогенезі, так і в онтогенезі, приймають форму *принципів*, поза якими стають неможливими ніякі часткові евристики. Будь-які методики, програми, моделі творчості ґрунтуються, наприклад, на принципах кардинальної новизни та ефективного застосування.

Зрозуміло, що це аксіоматичні характеристики творчості, які відначально притаманні кожному відкриттю чи винаходу. Вони імпліцитно містяться у розумінні творчості як феномена, що виходить за межі існуючих онтологій та логічно завершених

дефініцій. Як же з наявних структур буття і стереотипів світовідношення з'являється дещо принципово друге – «своє інше», зокрема, в авангарді? Чи є принцип, що дозволяє хоча б схематично уявити рух від «визначених» до невизначених актів творчості? Тобто, як із «сезанізму» виростав кубізм, а з постімпресіонізму – фовізм і абстракціонізм?

Як на мене, то саме трансгресія і є загальним принципом творчості, алгоритмом переходу від старого до нового. Адже через трансгресію відбувається порушення стандартної міри, вихід за нормативні межі, подолання звиклих досягнень. У трансгресії здійснюється перехід від рутинних, клишованих станів до творчих, нередукованих. У такий спосіб з «Одеського порта» В. Кандинського з'являється його «Містечко Мурнау», а з «Весни у квітучому саду» К. Малевича його «Білий квадрат на білому тлі» тощо.

Але в яких естетичних модифікаціях має потребу це поняття для інтеграції в естетичній свідомості авангарду?

Творчість як певного роду трансгресію розумів маловідомий російський філософ початку ХХ століття («зоряний час» авангарду!) К. Ерберг. Метафізичні засади творчості він вбачав у специфіці людського світовідношення, коли «дух» приходить до усвідомлення свого рабства перед природою. Проте закони людської свободи не дозволяють до кінця примиритися із законами природи, космічна інтуїція людства приводить до творчості. Людина стає «на шлях переборення законів необхідності у галузі науково-філософської та художньо-будівної діяльності» [111]. Кінцева мета творчості як трансгресії – осягання свободи.

Дійти волі можна лише через переступання кордонів, що обмежують її, але вони «межують» або із свавіллям, або з «абсолютною» свободою. Тому воля, реальна свобода є міра єдності

людини і природи, особи і суспільства, це те «лезо бритви», про яке писав письменник-фантаст І. Єфремов, розробляючи славетну ідею філософа Оккама. Скоріше воля існує як ідеал, як тяжіння до нього, постійне «переступання кордонів», аніж як деякий стан, як застигла цінність.

Відтак досягнення свободи посідає естетичну цінність, бо переживається ідеально, духовно, по-людськи сутнісно. А вияв процесу творчого переборення природи у мистецтві і є сама краса, тобто втілена мрія про свободу. К. Ерберг, слідом за В. Соловйовим, уводить у свою естетику старослов'янське, православноцерковне поняття «пресуществління», у котрому, на мій погляд, і виражається трансгресивний, навіть сакральний зміст дій, які виводять за межі людських досягнень.

У творчій трансгресії здійсниться рух до нових, все більш досконалих форм буття, досягаються все більш високі цілі та ідеали. Колись прийняті у так званому «перфекціонізмі», такі уявлення про творчість, свободу, ідеали стають досить характерними для посткласичної естетики авангарду. Барокові уявлення перегукуються із авангардними. До речі, це ще раз підтверджує дивовижну близькість ідей та образів «козацького бароко» на Україні XVIII століття із «історичним» українським авангардом [62, 81].

Трансгресія в художній творчості

Творче поривання людської суб'єктивності у ціннісні сенси буття і «за-буття» може бути зрозумілим і як естетичне відношення. Внесення у світ піднесених ідеалів краси і виявлення екстатичних уявлень про сакральне складають естетичний модус фаустівського світовідношення, джерело й таємницю барокової художньої

творчості. Бароко як «авангард» XVI-XVII століть відтворював всі світоглядні й стильові контрасти свого часу, доходив до осягання Ніщо – «порожнечі буття», або забуття (майже за Сартром).

Мистецтво завжди було своєрідною моделлю творчої діяльності взагалі, образно-пластичним моделюванням домінуючого у суспільстві світовідношення. У самому мистецтві зливаються в одне ціле естетичні та евристичні засади, емоції стають матеріалом творчості, а творчий процес переживається як вища радість освоєння світу і духовного самовираження. Крім того, митець, і особливо авангардист, створює новий, автономний світ віртуального забуття, що є заснованим на трансгресивних механізмах творчості. Художня творчість, левекюнівський злочин «чорнобісся» веде до «потойбічності»:

*В пустих ночах є біль сумного чорнобісся,
є рух тонких структур крізь коридор свічад,
є потойбічність – я... Та ти її не бійся –
хоч в пекло приведу, а хоч в Едемський сад [83].*

У модерному мистецтві трансгресія в «за-буття» здійснюється в особливих формах. Вона стає багатовекторною.

Перших два вектори зв'язані із подоланням рутинної свідомості та самосвідомості митця. Один з цих векторів спрямований на просякання у глибинну, сакральну сутність об'єкта, що «переборюється», інший – у власний суб'єктивний світ підсвідомого. Твір, який згодом «витворюється», може бути описаний як результатна взаємодія двох шляхів до забуття – інтенціональності у світ і «поза нього» та інтроспекції до самого себе і «глибше». В обох випадках вкрай необхідною є трансгресія, яка виводить у найпотаємніше, у «сакральне», в Ніщо.

Її інтенціональний вектор забезпечує художнє прозріння в «потоїбічність», той творчий інсайт, коли потаємний, невидний світ забуття зненацька починає світитися своєю глибинною сутністю. Особливо є важливим цей «зсув» художнього мислення для «кассандрівських» творів мистецтва, що передбачають майбутнє, на засаді футуристичної спрямованості світовідношення митця, його підсвідомості. Необхідна для цього єдність думки й почуття, уявлення та марева, логіки та інтуїції знаходить своє місце в емоційно-образному мисленні митця, в інтенсивному переживанні творчого екстазу як виходу «із- і понад-себе». Це «хресний шлях» митця. Іntenція спрямовує хрест творчості на «прозріння-у-світ». Як, наприклад, у Ігоря Качуровського:

*Давно позаду втрачена мета.
Та в порожнечі нам блукати доти,
Аж доки ми тягар того Хреста
Донесемо до нашої Голгофи.*

Інтроспективний вектор трансгресії «висвічує» підсвідомі, інтимні сторони творчого суб'єкта, доходячи до таких замаскованих глибин і культурно-генетичних архетипів, про які не мав підозри і сам митець. Таке пере-ступання у зовнішній і внутрішній, «об'єктивний» та «суб'єктивний» світ забуття надає художньому образу трансцендентної чи трасцедентальної новизни, статусу відкриття нової естетичної, часом віртуальної реальності.

Митець немов видобуває із свого «я» ті ціннісні та смислові шари, які здавались неіснуючими чи забороненими. Невипадково Дега одного разу вигукнув, що картину треба писати з таким саме чуттям, з яким злочинець здійснює злодіяння. У стані творчого екстазу Ван-Гог відкрояв собі лезом бритви вухо, аби зробити

злочин щодо себе як природної істоти, що не дає шляху істоті духовній. Митець «викрадає» для людства такі «сховані» реалії, які природа, суспільство та людська психіка ніколи добровільно не віддають. Інтроспекція спрямовує хрест творчості на «прозріння-у-себе». Будь-який творчий «злочин» тут дістає вибачення:

*Хоч на твоїм путі отруйне зло цвістиме,
Та ми найтяжчий гріх і злочин непростимий
Тобі прощаємо, тому що ти – поет.*

Ще один вектор трансгресії в мистецтві пов'язаний із цілісністю «сензитивних» і «екстрасенсних» структур людського світовідношення. У художній творчості вони мають естетичні засади, бо включають до себе духовну єдність чуттєвого і раціонального, позасвідомого і забуттєвого. Але ця єдність не є «рівноважною». Було б утопією шукати «золоту середину» свідомості або підсвідомості митця, в якій досягалася б абсолютна гармонія його психологічних і парапсихологічних начал. Як правило, духовна єдність всіх душевних станів досягається у якісно новому, творчому переживанні, вихід до якого буде мати трансгресивний характер. Митець осягає гармонію у творчості.

Цей вектор трансгресії в мистецтві можна назвати евристичним, оскільки він забезпечує прорив у творчий стан митця, в екстаз і забуття. У ньому своєрідно сполучаються інтенціональний та інтроспективний вектори. Їх складання дає цілісне, майже містичне бачення світу і самого себе у цьому світі. Гадаю, що митець на «хресному шляху» творчості – то не «невротик» (З.Фрейд), і не «психотик» (Г.Рід), а скоріше – «містик», який бачить чуттями і має ментальний зір. Митець має містичні здібності. У нього чуття стають «теоретиками», а раціональна сфера поглиблюється до інтуїції, в якій зливається із всією особистістю митця. Художня творчість виходить у

«забуття», в містичне, у сакральньо-міфологічне. Прикладом можуть слугувати готичні, барокові, символістичні, сюрреалістичні сюжети і образи. В українському мистецтві тонким сакральним світовідчуттям просякнуті малярські роботи А.Антонюка («Жива вода», «Моя Венеція», «Зелене літо»), музика М. Скорика, кінообрази С. Параджанова, поезії Б. Бойчука.

У «зачарованій» свідомості авангардистів оживає культурна душа, може, загублена людством, коли розум відірвався від чуттів, «логос» від «естезису». Недаремно В.Шекспір назвав творчість «оком у душі», адже естетичне світовідношення митця тут вже виходить не стільки з його «голови», скільки від «серця». Нове у мистецтві створюється «прозрілою душею», що побачила чуттями те, чого не бачив розум, особливо сплячий. Вона побачила «потойбічне», за-буття, пульсуюче творчими потенціалами Ніщо.

Саме тому митець займає особливе місце у соціальній «табелі о рангах». Він стає «пророком», «шаманом», а інколи і майже «злодієм», «партизаном». Від Бодлера до Хічкока він може оспівувати «квіти зла», створювати «естетику жахів». Але все одно йому «все прощається», бо він «приречений» на хресні муки творчості і «злочин» прозріння, трансгресії у невідоме:

*Не має значення: тіара чи галера,
На раменах твоїх лахміття чи вісон.
Чи переступав чи пильнував закон.
І хто була вона – мадонна чи гетера.*

*Чепіги рільника, рушниця браконьєра,
І навіть міць берла, залитий кров'ю трон –
Не це важливо нам. Бо це міраж, химера,
А дійсність – тільки вірш і ліри чистий тон [42, с.206].*

Твір мистецтва: «спів-буття» чи «спів-діяння»?

Отже, «центр ваги» естетики та мистецтва авангарду безперервно зміщується до індивідууму, – до егоцентричного, іронічного, імпульсивного «Я». Особа митця стає все більш експансивною, що втручається у світ із своїм творчим кредо. З авангардом минули часи не тільки натуралістичного мімезису, але й антропоморфного відображення дійсності. Переборюється «людяне, занадто людяне», відбувається «дегуманізація» мистецтва. Воно вступило в епоху *світотворення*, «теургії», лаштування власного естетичного світу. І хай художній креаціонізм обертається лише міфотворчістю, митець-авангардист відчуває себе справжнім творцем, деміургом дійсності. (Рука скульптора у Родена – це рука Бога). Художньо-образне, неоміфологічне перетворення світу означає для нього створення твору, а художній твір перетворюється у «спів-буття буття», чи то в «подію».

До речі, цей досить модний для сучасної естетики термін, як здається, не зовсім пасує для позначення авангардистського твору. Спробуємо знайти більш адекватну для модерного мистецтва термінологію, або у всякому випадку, – нові смислові нюанси традиційного поняття в контексті посткласичної естетичної свідомості.

Дотепер існує гадка, що розуміння художнього твору як «спів-буття буття» належить передусім М. Бахтіну. «Співбуттєве» тлумачення мистецтва кочує з монографії до монографії, із статті до статті, стає пояснювальним принципом в аналізі естетичної проблематики світовідношення, культури, мистецтва. Посідаючи глибоким, евристичним змістом, поняття «співбуття буття» (як і «подія буття») дійсно поглиблює методологічні підходи до

розуміння мистецтва. Бахтінський термін підкреслює культурно-історичне значення мистецтва, його світоглядні, смисложиттєві функції у людському бутті.

Але заради наукової доброчесності треба зазначити, що М. Бахтін у цій концепції не є унікальним одинаком, першовідкривачем. Поняття «співбуття» у посткласичній естетиці використовувалось також у працях Г. Ріккерта, М. Гайдегера, інших представників західноєвропейської феноменології та герменевтики. Воно пов'язувалось з екзистенціальними структурами людського досвіду, переживання, образності в мистецтві. Саме «філософія життя» Ріккерта уперше підійшла до аналізу теоретичного і практичного сенсу переживання як «співбуття», або «події» нашого особистого життя. Гайдегер, у свою чергу, бачив у художньому творі здійснення істини як неприхованого сущого. «Неприхованість» виявляється завдяки «просвітку» в сущому, виявленню сартрівського «ніщо». Відтак художній твір стає «спів-буттям розчинення», або ж так званим співбуттям буття.

На мою думку, в понятті «співбуття буття» фіксується одночасно і рефлексивна, і буттєва природа реалістичного мистецтва. Наприклад, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського містять у собі образне відтворення минувщини і його вічне, «тіньове» існування. У такому розумінні мистецтво постає і як самоусвідомлення буття, і як співпричетність йому і, врешті, як деяка культурна автономність, самоцінність. Світ художнього образу – це його внутрішній простір-час, естетичний хронотоп, що виражає певне світовідношення митця, а через нього – менталітет, етос і пафос епохи. Приміром, в «авангардних» творах Василя Чумака прямо аж пашиє духом соціалістичного «заспіву»: «Революція.

Соціалістична. Криза розумінь. Криза норм. Криза релігії. Розбиваємо старі скрижалі. Евангелю Першого несемо на аутодафе. Одразу ж мусимо творити: нові розуміння, нові норми, нову релігію. Евангелю – формулу революційного світогляду Пролетаріату в добу боротьби за гасла Соціалізму» [27].

Маючи світоглядний зміст, художній образ є співбуттєвим і цілісним, бо моделює світ у єдності його буттєвих і духовних координат. Художнє мислення бере участь у світотворенні як процесі цілепокладання, «воління», «хотіння», проектування нової форми буття й духовності. У справжньому мистецькому творі втілений зміст перевищує задум. Про це чудово сказав Леонардо да Вінчі: «Митець, який ніколи не має сумніву, досягає небагато чого. Коли ж твір перевершує задум митця, ціна йому велика».

Художній образ є водночас і цілісний (синергетичний) світ-у-собі, із своїми буттєвими і духовними структурами. Із своїми енерго-інформаційними законами самобудування, самоорганізації і функціонування. Кожний образ має свій світ ідей, чуттів, прагнень, свого культурного героя, який виражає авторську позицію у прихованому «я» твору. У цьому сенсі будь-який художній твір – не просто автономний світ, а певного роду органічна, «життєва» цілісність, що має свої власні екзистенційні та духовні рівні синергетики, самокерованого буття.

Проте О.Шпенглер вважав, що художній твір як співбуття, тобто ізольоване сучасне, є властивим лише античному мистецтву. Такому розумінню сприяв, зрозуміло, пластично завершений, замкнений на себе характер давньогрецької і давньоримської скульптури. У західному, «фаустівському» мистецтві художній твір, за Шпенглером, перетворюється у «дію», яка символізує органічний

розвиток. У ще більшій мірі акціональний характер твору виявляється сьогодні у так званих хеппенінгах, у різновидах кінематографу «дій», розмаїтих художніх «акціях», у перформенсі.

У Франца Кафки акціональність творчості приймає форму ритуалу. Він описує трансгресію у сакральні цінності як операцію роздягання, причому не тільки одежі, а всієї душі. Текст Кафки сприймається як справжній перформенс, де буття переростає у вчинки: «Перед входом до Свята Святих мусиш скинути черевики, але не тільки черевики, а й усе: подорожню одягу і лаштунок, і голість під ними, і все те, що під ними зберігається, а потім серцевину серцевини і все інше, а потім те, що залишилося, і вкінці сьйво вічного вогню» [41].

Твір мистецтва як «спів-буття» витискується художнім вчинком, «спів-діянням». І справді, модерне мистецтво стає не стільки співбуттєвим, скільки вчиненим феноменом творчості. Його суть – у діянні, самобутті, зробленості, в естетичній чинності. Буття твору художнього авангарду – це перманентний вчинок, стале «*non-finito*», акціональна незавершеність форм і сенсів, їхня полісемантичність. Вони народжуються з ексцентризму творчості й співтворчості, коли особа митця не співпадає з особою перцепієнта. Митець-авангардист відчуває себе тим «Я», котре у Ж. Кокто оголошується у «молитовнику авангардиста»: «взрости те, чим тебе дорікає читач, адже це – ти». Так твір модерного мистецтва стає діянням – співдіянням, своєрідним «чином» і навіть «злочином», тобто справжньою трансгресією.

Отже, через ідею творчості як «злочину» є можливим обґрунтування навіть не поняття, а *принципу трансгресії* в мистецтві. Свого часу Гете схарактеризував його так: «все, що є

досконалим у своєму розряді, має вийти за межі цього розряду, перетворитися у дещо інше, ні з чим незрівнянне» [67]. Цю гетевську думку наводить в одній із своїх статей про мистецтво Томас Манн. Проблему творчості як злочину і мотив злочину в мистецтві він називав «безподібно-лихою» таємницею. Слідом за Шопенгавером, Ніцше, Вагнером Т. Манн намагається відгадати таїну переборення світу, переступання кордонів пізнання у творчості. І справді, без переступання укритих мохом догм, мертвих традицій та віджилих авторитетів творчі процеси в мистецтві неможливі.

1.3. ЕСТЕТИЧНІ ІДЕЇ ІММАНУЇЛА КАНТА У ПРОЕКЦІЇ НА МИСТЕЦТВО АВАНГАРДУ ХХ СТ.

Естетична спадщина І. Канта (1724-1804) має різні реінтерпретації в історії філософії та естетики. Традиційним було розглядати «Критику здатності судження» лише як опосередковуючу ланку поміж «Критикою чистого розуму» та «Критикою практичного розуму», яка поєднувала в потенціях пізнання сфери природи і свободи, розуму і бажання. Наголошувався телеологізм здатності судження, що підпорядковував ідеї доцільності довершені об'єкти природи і мистецтва. Основний зміст кантівської естетики тлумачився як філософська «критика смаку», що спиралася на аналітику і діалектику здатності судження. У вітчизняній філософії та естетиці таких позицій дотримувалися В. Асмус, М. Афасижев, К. Долгов, М. Каган, М. Овсянников, В. Шинкарук та інші відомі дослідники.

Ще одна традиція йде від прямих спадкоємців кантівської естетики – кантіанців і неокантіанців, які заклали підвалини

«формалістичної естетики» (І. Ф. Гербарт, Е. Ганслік, К. Фідлер, Р. Циммерман). В естетиці Канта вони виокремлювали поняття «форми» і «чистого споглядання», з яких виводили формалістичні інтенції кенігсберзького мислителя, його розуміння здатності судження як апріорної основи «чистого мистецтва». Довгий час така позиція у вітчизняній естетиці, як правило, засуджувалась, адже вела до апології модерного мистецтва, яке вважалося несумісним із художнім реалізмом і світоглядним перфекціонізмом радянських часів. Натомість багато уваги приділялося аналізу природи естетичного відношення, категоріям прекрасного, піднесеного, смаку, таланта, генія тощо.

Уявляється, що кантівська естетика ще й досі не інтегрована в теоретичний і художній простір *філософії мистецтва*, тобто не розкрила своїх пояснювальних можливостей щодо тлумачення мистецьких артефактів як в історії, так і в сьогоденні художньої культури. Звичайно, сам І. Кант у своїй третій «Критиці» досить не часто звертається до конкретної проблематики мистецтва, бо будує свою естетичну концепцію як філософський аналіз здатності судження в його суб'єктивних, апріорних, трансцендентальних формах. Він і не ставить перед собою завдання детального дослідження природи художньої образності, бо від емпіризму й описовості йде до метатеорії мистецтва і, перш за все, до визначення кордонів і можливостей його сприйняття, оцінки, розуміння в продуктивній системі апперцепції. І це цілком відповідає логіці і духу кантівської «критичної» філософії в цілому.

Але, з точки зору історії естетики та мистецтва, естетичні ідеї І. Канта, вважаю, не є чужими для теорії та практики художньої культури як у кантівські, так і післякантівські часи. Відтак мною

ставиться мета дати у двох взаємододатних розвідках «проекцію» естетики Канта на мистецтво ХХ століття в його (нео)авангардних формах, тобто екстраполювати виклад основних естетичних ідей філософа на розуміння «хронотопів» модернізму, зокрема, нон-фігуративного мистецтва (від В. Кандинського, П. Мондріана до К. Малевича і О. Богомазова) та неоавангарду.

Трансцендентальна естетика І. Канта і хронотопи мистецького модернізму

Говорити про «естетику» І. Канта треба надто обережно, оскільки німецький філософ доби переходу від Просвітництва і класицизму до романтизму, а згодом і позитивізму з емпіріокритицизмом, радикально переосмислював баумгартенівські конотації естетичного знання. З одного боку, це була своєрідна критика «ізсередини», бо сам Кант ще досить міцно тримався раціоналістичної традиції філософування, особливо Ляйбніца і Вольфа. З іншого боку, лінія Ляйбніц-Вольф-Баумгартен перетиналася в Канта з лінією Юма, традиціями емпіризму і сенсуалізму англійської просвітницької естетики Шефтсбері, Берка, Хоума, Хатчесона. Відтак в «естетиці» Канта можна побачити елементи і «філософії чуттєвого пізнання», і «критики смаку», і «нижчої гносеології», і телеології.

Переосмислюючи баумгартенівське розуміння предмета естетичного знання, І. Кант, слідом за передромантиком Гаманом, заперечує редукцію естетичного до нижчої сфери чуттєвості в структурі пізнання. Як і в інших своїх «Критиках», кенігсберзький філософ намагається визначити статус, кордони і можливості естетичного (телеологічного) досвіду в системі апріорних пізнавальних здібностей людини. «Здатність судження» він розміщує

поміж «чистим» і «практичним» розумом, надаючи йому характеру *душевного стану*, відчування співвідношення практичного розуму та уяви на рівні чуттєвого уявлення про такий стан суб'єкта. Саме тому Кант критично ставиться до суто раціоналістичної спроби Баумгартена підвести критичну оцінку прекрасного під логічні принципи розуму й піднести «правила» оцінки під теоретичні принципи науки. Гранично негативне ставлення Канта до такого, німецького, розуміння естетики як критики смаку, ґрунтується на його визнанні лише емпіричного характеру цих «правил», які не узгоджуються з апіорними законами суджень стосовно смаку. (Таке ставлення є характерним для «Критики чистого розуму», написаного раніше «Критики здатності судження», де аналізуються саме судження смаку, щоправда, через трансцендентальність здатності судження).

Термін «естетика» набуває у Канта кількох сенсів і використовується у різних контекстах і значеннях. По-перше, філософ не погоджується з суто гносеологічним вживанням цього терміну для позначення «критики смаку» в традиціях німецького раціоналізму, філософії чуттєвого пізнання. На прикладі Ляйбніца, Вольфа і Баумгартена він показує, що різниця між чуттєвим та інтелектуальним в них є лише *логічною*, а насправді вона є *трансцендентальною*, тобто стосується проблеми природи і джерел пізнавальних здібностей. За своїм походженням і змістом чуттєве (естетичне) є «формою сприйняття», в якій ми не пізнаємо, а споглядаємо в цілісному душевному стані. Тому замість «нижчої гносеології» треба говорити про «критику здатності судження».

По-друге, Кант вважає можливим залишити і зберегти назву «естетика» для такого вчення, яке на відміну від філософської критики смаку і буде являти собою справжню науку. Пояснюючи цю

думку, філософ згадує давньогрецький поділ знання на «естетичне» і «ноетичне», маючи, вочевидь, на увазі його практично-чуттєві та теоретично-рефлексивні рівні. Вважаю, що в цих заувагах Канта приховується передчуття майбутньої позитивістської естетики, яка, і справді, намагалася дійти щабля «науки» за рахунок верифікованості, практичного емпіризму знання. Як приклад, згадаємо про славнозвісну «естетику знизу» Фехнера, яка зверталася до аналізу естетичного на рівні фізіології та психології сприйняття, «наукових» (експериментальних) методів дослідження чуттєво-емоційних реакцій, у т. ч. на рецепцію мистецтва.

По-третє, Кант створює вчення про *трансцендентальну естетику*, яку розвиває і в «Критиці чистого розуму», і в «Критиці здатності судження». Термін «естетика» тут вживається в автентичному для ранньої кантівської філософії сенсі, позначаючи науку про «всі апіорні принципи чуттєвості».

Кенігсберзький мислитель фактично розробляє власну естетику «чистого споглядання». Це не є баумгартенівська філософія чуттєвого пізнання, предметом якої є сфера досконалості, краси, мистецтва, включаючи й «мистецтво прекрасно мислити». Предмет трансцендентальної естетики І. Канта – чиста форма чуттєвості, пізнавальна здібність споглядання, яка існує в душі апіорі, в безпредметній формі будь-яких чуттів чи відчуттів. Філософ наголошує на суб'єктивному змісті естетичного як чуттєвого, що визначається не зовнішніми засадами, а внутрішньою дією – *здатністю судження*.

Відтак, І. Кант закликає «поділитися» баумгартенівською назвою «естетика» із спекулятивною філософією і вживати цей термін почасти в трансцендентальному, почасти в психологічному значеннях. Думаю, в першому значенні (трансцендентальному) мається на увазі

спекулятивний, апріорний характер трансцендентальної естетики як вчення про принципи «чистої» чуттєвості на відміну від трансцендентальної логіки як вчення про принципи «чистого» мислення. У другому, психологічному, значенні естетики Кант має на увазі властивість суб'єкта піддаватися впливу об'єктів і в такий спосіб отримувати безпосередні уявлення, які у синтезі чуття, практичного розуму та уяви складають предмет спекулятивного дискурсу філософської естетики (що, дійсно, у другій половині XIX століття породило знану німецьку «психологічну» естетику).

Але Кант найбільше розробляє проблематику трансцендентальної естетики як естетики специфічної пізнавальної здібності людини. Вона протистоїть як емпіричному, так і логічному, звідси її сфера – це і не досвід, і не понятійне мислення, а апріорні чуттєві форми, і перш за все, така форма споглядання, що передує об'єктам і знаходиться лише в суб'єкті, – це «форма зовнішнього чуття взагалі» [38].

Серед головних проблем трансцендентальної естетики виокремлюється проблема форми споглядання і здатності судження. Вони є взаємододатними і слугують переходові від власне трансцендентальної проблематики до телеологічної і, врешті, художньо-естетичної. Хоча трансцендентальна естетика Канта не є «естетикою» в сучасному сенсі слова, але вона слугує методологічним підґрунтям для розуміння кантівської концепції «критики здатності судження» та її впливу на естетику і мистецтво авангарду XX століття, особливо в їх формалістичних і безпредметних інтенціях, на рівні «чистих» хронотопів.

Не торкаючись зараз дискусій навколо проблеми, так би мовити, «формалізму» естетики Канта [125], зазначимо, що концепт «форма»

і справді має для неї сенсоутворювальне значення, і є у Канта апріорним поняттям, характеризуючи суб'єктивні умови пізнання, як на рівні судження, так і споглядання.

Відомо, що дві «чисті» форми чуттєвості і апріорного споглядання, за Кантом, – це простір і час. У системі трансцендентальної естетики вони є внутрішніми можливостями споглядання, розгортаючи суб'єктивні умови чутливості й сприйнятливості людини. Простором Кант часто називає «чисте споглядання», чуттєву форму сприйняття предметів поза нас. Вона відрізняється як від емпіричного споглядання, так і від інтелігібельного уявлення. Цікаво, що в проекції ці трансцендентально-естетичні ідеї Канта набули своєї «матеріалізації», чи «візуалізації» в практиці нон-фігуративного мистецтва. Якщо згадати супрематизм К. Малевича, його вчення про «чисті» форми (елементи) живопису, то, вочевидь, вони буквально ілюструють кантівську «естетику» просторових форм споглядання. Знамениті квадрат, коло і хрест К. Малевича, його супрематичні композиції наочно уявляють просторові можливості живопису, апріорні (і навіть архетипні) просторові ідеї, що стають «нуль-формами» нового мистецтва, яке ґрунтується на п'яти вимірах, де крім трьох просторових, додається часовий і економічний (мінімалістський). Так само естетика «чистого» простору, візуалізація просторових ейдосів, притаманна і неопластицизму П. Мондріана, який створює свою геометричну абстракцію перетинанням горизонталей-вертикалей, великих різнокольорових фактур-площин.

Живопис кубізму (П. Пікассо, Ф. Леже, Ж. Брак) взагалі оперує з просторовими формами як предметом і матеріалом художніх експериментів. Трансцендентально-естетична ідея суб'єктивності простору, формування початкового уявлення про нього, як

апріорного споглядання, лежить в основі побудови образів як «аналітичного», так і «синтетичного» кубізму. Починаючи від його попередника П. Сезанна, ідея геометризації образу, пластичної формалізації й символізації предмета зображення, стає провідною. Сезанізм і постсезанізм підкреслюють просторову фактурність зображення.

Для кубізму є характерним перетворення образу в символ в його знаковій, геометризованій, «елементній» формі. Кубізм – це експеримент з простором та його художніми складовими, в тому числі на рівні трансцендентальної естетики «чистого» споглядання. Зображення тут перетворюється у перцептивний органон споглядання й пізнання, у свого роду візуальну філософію світу, причому світу ноуменального, який має свої відповідники в трансцендентально-естетичній сфері.

Не менш важливим для трансцендентальної естетики та становлення ідей і хронотопів модернізму є кантівське розуміння часу. Як і простір, час – лише суб'єктивна умова людського споглядання, котре завжди має чуттєвий характер. Природа часу пов'язана із способом уявляти себе самого як об'єкта в емпіричній реальності, але аргіогі. Умовою входження часу в уявлення про предмети є споглядання в його «чистій» формі, як *спосіб сприйняття*. Кант підкреслює трансцендентально-естетичну ідеальність часу, яка виявляється не як субстанція, не як властивість, а як суб'єктивна умова чуттєвого споглядання.

Якщо екстраполювати ці кантівські ідеї на естетику модернізму ХХ століття, то передусім експлікується дискурс і художня мова футуризму й кубофутуризму. Саме італійські, російські, українські футуристи (Маринетті, Боччоні, Д. Бурлюк, В. Татлін та багато

інших) намагаються відтворити «чисті» часові уявлення, наповнити образ матерією апостеріорного відчуття та ідеальністю апріорного сприйняття часу як такого. Ейдоси і форми (емпірична і трансцендентальна) часу виявляються через рух, динаміку, силу, що моделюються за допомогою спеціальної техніки художнього письма, зокрема, так би мовити, «теле-графний стиль».

Може, найбільш вдалою спробою (на жаль, поки що нереалізованою артефактно) надати ідеї часу як «чистої» форми знакового, символічно-пластичного вигляду стала татлінська модель «Вежі III Інтернаціоналу» (зараз планується зведення цієї висотної споруди в Берліні як пам'ятник Третього тисячоліття). За задумом В. Татліна, пам'ятник є 400-метровою металеву спіральною конструкцією з діагональним напрямом, що символізує безупинний рух часу і навіть його іманентну природу за допомогою ажурних і стрілчастих елементів й осьових перетинів. Модель сприймається, дійсно, як деяка конструктивна чиста форма хронотопу, яка може бути насичена різноманітними символічними і реальними змістами. У конструкцію вежі Татлін заклав космічні просторові й часові виміри. Так, її висота саме у 400 метрів (на 100 м вище за вежу Ейфеля в Парижі) символічно виводиться з величини, яка є кратною периметру земної кулі (40 тис. км). Окремі рівні-обсяги мусили обертатися із символічною швидкістю: перший ярус – раз на рік, другий ярус – раз на місяць, і третій – один раз на добу. Як вважає український мистецтвознавець Д. Горбачов, смілива гра з простором і часом робить вежу пам'ятником уречевленому четвертому виміру – поєднаному простору і часу.

У кубофутуризмі цей ейнштейнівський хронотоп (часово-просторовий континуум) стає втіленим у парадоксальному

сприйнятті зупиненого у формах часу і простору, що рухається. Живопис перейшов свої образотворчі кордони за рахунок звернення до ідей трансцендентальної естетики як естетики пізнавальної здібності, де «естетичні» судження розуміються Кантом як визначення не об'єкта, а суб'єкта та його почуття. Мистецтво модернізму надає цим визначенням зовнішнього, образного, знаково-символічного характеру. До речі, вже Баумгартен мав намір розробити у своїй знаній «Естетиці» спеціальний розділ про семіотику, розкривши там вчення про знаки в мистецтві, не кажучи вже про подальший розвиток структурно-семіотичної естетики та її вплив на розвиток модернізму.

Вчення про форми споглядання в трансцендентальній естетиці Канта продовжується в його «Критиці здатності судження». Сама здатність судження розуміється філософом як чуттєве втілення поняття практичного розуму, яке надає власне «естетичного» забарвлення судженням трансцендентальної естетики, природа яких – логічна, а не естетична. Але спрямовані вони на доцільність без мети. Саме телеологічне вчення Канта уможлиблює підведення явищ природи чи мистецтва під певні «правила», що робить здатність судження – судженням смаку. Поняття *доцільного* («целесо-образного») теж набуває трансцендентальних вимірів, коли за аналогією з цільовою каузальністю природи говорить про естетичну діяльність у творчості й сприйнятті людини, таланта, генія.

На думку Канта, будь-яка формальна доцільність пов'язана з апріорним принципом. Зокрема, «закон» доцільності форми встановлюється на основі апріорних засад рефлектуючої здатності судження. У цьому сенсі із здатністю судження погоджуються і питання «кінцевих причин» у *природі*, і доцільність *мистецтва*.

Суб'єктивна доцільність як природних, так і художніх об'єктів супроводжується чуттям задоволення, несумісним з байдужістю або безпристрасністю щодо існування речей. Вже сама форма доцільності викликає задоволення без поняття, що має загальнозначущий характер. Почуття задоволення, тотожне уявленню про суб'єктивну доцільність, складає середню ланку між пізнавальною здатністю і здатністю бажання, тому належить до здатності судження у сфері рефлексії та її форм [38, с. 156-157, 164].

Ці основоположні засади «Критики здатності судження» корелюють із вченням про трансцендентальну естетику зверненням до суб'єктивності і чуттєвості апріорних форм споглядання. У Канта не лише уявлення про час і простір, але й принципи естетичних суджень (суджень смаку) є «чисто суб'єктивними». Вони співвідносять чуттєві споглядання з ідеями за суб'єктивним принципом відповідності пізнавальних здібностей практичного розуму та уяви). Навіть принцип «всезагального почуття» є суб'єктивним, бо через нього виявляється смак, на відміну від повсякденного глузду.

Отже, трансцендентальна естетика І. Канта – це не лише один з розділів «Критики чистого розуму», що має суто гносеологічний характер, обґрунтовуючи апріорні форми чуттєвості. Тут закладаються засади аналізу естетичної здатності судження, її трансценденталізму, апріоризму, формалізму, суб'єктивізму. Вчення про телеологічні судження Кант виводив не шляхом теологічної дедукції, а шляхом дослідження природи доцільного як форми людського споглядання довершених об'єктів природи і мистецтва, а про трансцендентальність здатності судження говорив, виходячи з відомої антиномії принципу смаку. Кантівське розуміння різних

«естетик» справджується в різних рівнях і способах філософсько-естетичного аналізу, кожний з яких має свою «сферу застосованості» у філософії модерного мистецтва.

Якою б не здавалася спірною, якщо можна сказати, «естетизація» кантівської трансцендентальної естетики, її проєктивний вплив на становлення іконосфери, природи хронотопів модернізму є, вважаю, безсумнівним. Кантівські ідеї суб'єктивності часу і простору, «чистих» форм споглядання, апіорності здатності судження через кантіанство і неокантіанство у філософії мистецтва відгукнулися в художніх образах кубізму, футуризму, кубофутуризму, дадаїзму, естетиці «Ячництва», характерної для всього авангарду «першої хвилі». Думаю, і для «другої хвилі» авангарду вони не є чужими. Наприклад, характеризуючи стильову концепцію неовангарду, російський мистецтвознавець О. Єрофєєв вбачає її суть у *геометричній абстракції*, переказаній мовою промислових виробів. Сполучення рефлексивності з «готовими об'єктами» є особливо характерним для поп-арту, який має глибинні знаково-комунікативні, сигніфікативні сенси. Навіть у постмодерністській мистецькій практиці «experience-planning» відчувається опосередкований вплив кантівської телеології через експозицію хронотопів майбутнього хеппенінга. (В усякому разі про це пишуть мистецтвознавці США, маючи на увазі введення елементів доцільності, планування, організації простору і часу в «живих» мистецьких акціях). А про вплив «формалізму» естетики Канта на розвиток нон-фігуративного мистецтва мова піде нижче.

«Формалізм» естетики І.Канта і нон-фігуративне мистецтво

Чи був Кант «формалістом» в естетиці, і наскільки застосовні його ідеї про інтелектуальний інтерес до прекрасного і про розподіл

прекрасних мистецтв до художньо-історичного процесу? Наскільки є актуальним його вчення про естетичну ідею і мистецтво «прекрасної гри відчуттів» у світлі розвитку нон-фігуративного (абстрактного, безпредметного) начала у зображальних і виразних видах художньої творчості, а також в їхньому синтезі і міжвидових гомологіях? Відповідь на ці питання складає мету наступної розвідки, у якій робиться спроба переосмислити традиційний мотив аналізу кантівської «Критики здатності судження» у контексті становлення не стільки «формальної естетики», скільки естетичних концепцій і художньої практики нон-фігуративного мистецтва ХХ століття.

Проблема «формалізму» в естетиці Канта має солідну історію. Починається вона, однак, не з естетичних поглядів самого кенігсберзького мислителя, а з психологічного вчення про сприйняття мистецтва його послідовника І. Ф. Гербарта (1776–1841). Саме Герbart, відштовхуючись від кантівської теорії апперцепції, вперше в історії естетики висуває ідею абстрагування при сприйнятті й оцінці твору мистецтва (пізніше співвідношення абстрагування і одухотворення розгляне теж кантіанець, історик мистецтва В. Воррингер). За Гербартом, «складні естетичні переживання» ми одержуємо тільки через *відносини* формальних елементів: кольорів, тонів, ритмів тощо. «Справді естетичним» виступає тільки структура форми, що вимагає відмову (абстрагування) від загальних понять прекрасного і герменевтики змісту, а також від зовнішньої (неестетичної) сторони образу. Взаємини «простих елементів», що можуть бути виражені навіть математично, є основою («формою») естетичного досвіду і судження смаку як результату «повного сприйняття» елементних

співвідношень. Цим був покладений початок «формалістичної естетики», чи естетичному «формалізму», що, слідом за Гербартом, розвивали Р. Циммерман, Е. Ганслік, К. Фідлер та ін. [105].

В основному формалізм поширився в літературознавстві й у теорії музики. І, хоча в кантівській «Критиці здатності судження» немає ні єдиного звертання до конкретного художнього аналізу чи прикладів у галузі образотворчого мистецтва, в естетиці кантіанства і неокантіанства фактично почалося концептуальне обґрунтування революції в живописі на рубежі XIX–XX століть (постімпресіонізм, фовізм, кубізм). Передвісником естетики нефігуративізму став послідовник Гербарта К. Фідлер (1841–1895), що звів мальовничу реальність до світу кольорів, форм, відносин світла і тіні, не підвладних логіці, категоріям мислення і практичних оцінок. Безпосередньо звернулися до легітимації художнього авангарду теоретики-формалісти початку XX століття: К. Белл, Р. Фрай, С. Віткевич. У 50-60-х роках американський абстрактний експресіонізм популяризували також представники естетичного формалізму К. Грінберг і М. Фрід. Ґрунтуючись на ідеї самоцінності форми і формотворчого новаторства, вони обґрунтували принцип нефігуративності в неоавангарді, зокрема, у «мінімал-арті».

Так чи так, усі ці концепції зв'язуються з кантівською естетикою як їх першоджерелом, з вченням І. Канта про форму в логіці й телеології. Але чи був Кант дійсно «формалістом» у розумінні мистецтва, і що саме в його «Критиці здатності судження» корелює з естетичним формалізмом XX століття?

Існує кілька точок зору на цю проблему. У радянській філософії й естетиці твердження про «формалізм» Канта було майже загальноприйнятим і часто подавалося без особливої аргументації. У

марксистській критиці теорії пізнання і логіки кантіанства можна було зустріти декларацію про те, що естетичне вчення Канта є «однією з основних опор формалізму в царині естетики... Формалізм виступає, безумовно, як домінуючий момент у всім ученні Канта» [84]. Хоча, завдяки «суперечливості» кенігсберзького філософа, його формалізм вважався не таким радикальним, як, скажімо, в Когена, і протиставлявся «ще більш формалістичним» філософським системам логістики і неопозитивізму (Кутюра, Гільберт, Рассел та ін.).

Більш обережний підхід і зважену неоднозначну оцінку кантівського «формалізму» знаходимо в патріарха радянської естетики М. Ф. Овсянникова. У своїй статті про естетичні погляди Канта він не розглядає «Критику здатності судження» як Біблію «чистого мистецтва». Історично і практично сучасник Гете і Шіллера не міг бути апологетом «мистецтва для мистецтва». М. Ф. Овсянников у зв'язку з цим зауважує: «Звичайно говорять, що формалізм виходить з Канта. Однак кожному ясно, що не можна ставити знак рівності між Кантом і дійсними формалістами, на кшталт німецьких естетиків Гербарта чи Циммермана» [76].

Але який усе-таки зв'язок існує між ученням Канта про «понадчуттєве», «естетичну ідею», «гру» та формалізмом в естетиці й у мистецтві, особливо ХХ століття? Уявляється, що найбільш адекватну позицію з цього питання займає сучасний польський естетик Б. Дземідок у статті «Досягнення і слабості художнього формалізму» [125]. Розрізняючи формалізм художній та естетичний, автор відносить кантівську естетику до другого і тільки частково – до обґрунтування першого. Адже, «вважаючи форму сутністю прекрасного, Кант не випадково говорить насамперед про красу природи (у квітах, метеликах, співі птахів)» [125, с. 116]. Б. Дземідок посилається при цьому на праці М. Мазершил і Р. Лоранд, що

зв'язують категорію «чистого смаку» винятково з природними предметами, а кантівське бачення мистецтва не вважають «формалістичним», що виражає «чисту цінність». Естетичний формалізм Канта (тобто його вчення про форму в концепції прекрасного і здатності судження) екстраполював на твори мистецтва, або на чисту структуру, дану візуально, К. Фідлер – представник художнього формалізму. Пізніше виник «методологічний формалізм» в аналізі літератури і мистецтва: російська «формальна школа» (Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, В. Шкловський, Ю. Тинянов, В. Жирмунський) і американський «неокритицизм» (Р. П. Лекмур, К. Брукс, Дж. Ренсон, А. Тейт).

Якщо тепер звернутися до текстів самого Іммануїла Канта і прочитати їх у контексті художньої історії, то виявиться, що в «Критиці здатності судження» нема, звичайно, *обґрунтування* формалізму в мистецтві, але є присутнім *передбачення* принципу нон-фігуративності, що прийшов в образотворче мистецтво на початку минулого століття. Йдеться не про термінологічну, а про імпліцитну присутність ідей, що у проекції дали ментально-естетичний простір становленню абстрактного, чи безпредметного (нефігуративного) мистецтва у творчості В. Кандинського, П. Мондріана, К. Малевича, О. Богомазова, Д. Штеренберга й інших представників «історичного» авангарду 1905-1915 рр.

Художня епоха, в яку жив і яку філософськи успадковував І. Кант, – це перехідна від XVIII до XIX століття доба просвітництва, сентименталізму і класицизму, пізнього рококо і раннього романтизму. Природно, кенігсберзький мислитель був більше знайомий з літературою свого часу (Ш. Батьо, К. М. Віланд, А. Ф. Вольтер, Г. Е. Лессінг, Ж.-Ж. Руссо), але і про інші види мистецтва він знав неповерхово, якщо не з особистого художнього

досвіду (який в той час був обов'язковим для формування смаку як естетичної здатності судження), то з тих же книг університетської бібліотеки і компанійських застіль. У всякому разі, в іменному покажчику до «Критики здатності судження», крім перерахованих вище літераторів, присутні імена давньогрецьких скульпторів Мирона і Поліклета, яких згадує І. Кант у своїй аналітиці і діалектиці здатності судження [39, с. 367].

Зрозуміло, у чисто філософському трактаті, яким є 3-я «Критика», нема рації шукати мистецтвознавчої конкретики, але авторське знання специфіки мистецтва і його окремих видів відчувається при читанні як першої, так і другої частини кантівської праці з естетичної проблематики.

Сам феномен естетичного Кант зв'язує зі здатністю *споглядання* і свідомістю *понадчуттєвого*, що є вираженим у мистецтві через гру емоційних, інтелектуальних і інтуїтивних аспектів його образності. Коли ідеї співвідносяться «зі спогляданням за чисто суб'єктивним принципом відповідності пізнавальних здібностей (уяви і розуму)», вони «тоді називаються естетичними» [39, с. 216]. Суб'єктивно особливо важливою є сфера «понадчуттєвого», чи трансцендентного. Саму природу естетичних ідей Кант виводить із прагнення до того, що знаходиться за межами досвіду, зі спроби наблизитися до зображення інтелектуальних ідей (понять розуму). Але естетичним ідеям, за Кантом, не може бути цілком адекватним ніяке поняття. Естетична ідея є, таким чином, деяке споглядання, або представлення уяви, що не допускає пояснення в його вільній грі. Вже в цьому кантівському положенні криється можливість гри різних форм споглядання як у реалістичному, так і нереалістичному (імагінативному) мистецтві.

Що стосується безпосередньо живопису, як мистецтва

«почуттєвої ілюзії», то в його основі також лежить уява естетичної ідеї, точніше, її вираження в почуттєвому спогляданні [39, с. 195]. Саме в концепції образотворчого мистецтва І. Кант позначає естетичну ідею як *archetypon*, *прообраз*. Сутність малярського художнього образу він, відповідно, розуміє як *вираження* цієї ідеї – *ектурон*, відтворення – у формі, «як він малюється оку». Тут також передбачається ідея нефігуративності, оскільки архетип, відповідно до вчення К. Юнга, не зображується, а тільки виражається, точніше, *маніфестується* в мистецтві. Виникнення абстрактного, нефігуративного живопису і постулюється прагненням виразити реалістично невимовний архетипний зміст «духовного» (В. Кандинський) в естетично «значимих формах» (К. Белл). Український художник і теоретик нефігуративизму Олександр Богомазов (1880-1930) у своїй теоретичній роботі «Живопис та елементи» розкриває це положення в аналізі співвідношення лінії-форми-кольору-ритму-інтервалу як елементів картинної площі. Живопис він визначає як «зроблений ритм складових її елементів» [7, с. 69], а художника – як чуттєвого резонатора, що виявляє їхнє живописне розходження.

Більш того, і в Канта зустрічаємо міркування про «мистецтво прекрасної гри відчуттів». Він допускає можливість діставати живе задоволення від співвідношення різних ступенів настроєності почуття. Взагалі *гру відчуттів* він знаходить в азартній грі, грі звуків (музика арабесок) і в грі думок (гумор як привід до сміху). У музиці і гуморі гра естетичними ідеями здійснюється тільки завдяки тому, що вони «змінюють одна одну. Естетичне поживлення тут носить тільки «тілесний характер» і скоріше зв'язане з «приємним», аніж з «прекрасним» мистецтвом.

Подібно до цього, за Кантом, можлива і художня *гра відчуттів*

зору в живописі. Малярство він зв'язує не тільки з мистецтвом малюнка, але і зі здатністю проникати в царину естетичних ідей значно глибше, ніж інші види образотворчого мистецтва. З іншого боку, розширення сфери споглядання в живописі відбувається через мистецтво «прекрасної гри відчуттів», а не лише естетичних ідей. Досягається це, зокрема, у живописному *мистецтві колориту*, як гри кольорів, тонів і їхнього зорового сприйняття. Іншими словами, І. Кант був близьким до передімпресіонізму й імпресіоністичного підходу до живопису, коли колористична аура предметів, принцип розкладання і гри барвистих поверхонь і плям, «пуантилізм» мазків і мальовничість імпресії вийшли на перший план. Звичайно, до К. Коро й імпресіоністів було ще досить далеко, але вже були колористичні досягнення і передімпресіоністичні тональні ефекти у Ф. Гойї (сучасника Канта), ще раніш, по ретроспективі, – в А. Ватто і Тиціана. Їх «мистецтво колориту», крім, звичайно, глибоко змістовного начала, викликало «прекрасну гру відчуттів», зокрема, мальовничих вражень зору, що передувало імпресіонізму, а через постімпресіонізм (сезанізм) – і нон-фігуративному мистецтву живописної абстракції.

Ідеї «трансцендентальної естетики» І. Канта (згадаємо вчення про апіорні форми чуттєвості) знайшли, мабуть, найбільш адекватне вираження в неопластицизмі голандського художника початку ХХ століття Піта Мондріана (1872-1944). Його абстракція в геометричній манері, звертання до безпредметності великих колористичних площин, музичних ритмів строгих вертикалей і горизонталей часто трактуються в контексті теософських впливів (як, утім, і творчість Кандинського, Малевича і Купки) [117]. Теософське бачення людини, що трансформує енергію космосу в духовну силу, виявлення «духовності» через чистий декоративізм і

пластичні ритми, дійсно, обумовило змістовну сторону неопластицизму Мондріана, що безпосередньо відчув вплив теософії О. Блаватської й антропософії Р. Штайнера.

Але вже в 1852 р. Флобер пророкував появу візуального мистецтва, що, подібно математиці й музиці, буде спрямованим на «чисте» вираження *законів* гармонії та пропорції в обмеженому наборі форм і кольорів. Це теоретичне передбачення ідей неопластицизму П. Мондріана і групи «Де Стайл» у певному сенсі спирається на кантівське розуміння простору, як апіорної форми чуттєвості, про що йшлося вище. Отже, у трансцендентальній естетиці І. Канта імпліцитно закладена можливість художньої побудови «чистих», апіорних просторових форм, що знаходять своє візуальне вираження в геометризмі, декоративності, орнаментиці живописного образу.

Крім того, П. Мондріан, та й весь абстракціонізм у цілому, концептуально й образно розгортає, по суті, кантівську ідею естетичної мови модифікацій світла. Говорячи про інтелектуальний інтерес до прекрасного, І. Кант указує на «відчуття, що допускають не тільки почуттєве сприйняття, але і рефлексію про форму цих модифікацій почуттів» [39, с.175]. Мова йде не тільки про естетичні, але й про інтелектуально-моральні значення кольорів, їхньої здатності налаштовувати душу до певних ідей і чеснот, бути джерелом прекрасного як символу доцільного і морально доброго.

У нон-фігуративному мистецтві просторові виміри починають жорстко співвідноситися з колористичними, «чиста» форма корелювати з «чистим» кольором. Вже в кубізмі (вище згадані П. Пікассо, Ж. Брак, Ф. Леже) відбувається відмовлення від барвистої багатомірності життя й образу. На кубістських полотнах домінують коричневі, зелені й сірі тони. Колористика підкоряється

ідеї форми і втрачає свою мальовничу самоцінність. Кольори лише підкреслюють фактуру й архітектоніку кубістичного образу. Якийсь час під цим впливом знаходився і П. Мондріан. Основи свого неопластицизму він вбачає в обмеженні пластичних засобів у живописі заради адекватного відображення структури і духовних законів «тонкої матерії». Мондріан в основному вживає три основних кольори: жовтий, червоний і блакитний, і три додаткових як би «не-кольори»: білий, сірий і чорний. Неопластицистська і супрематична редукція живопису до чистих кольорів і простих форм не тільки відповідає кантівським ідеям про апіорну природу простору, грі відчуттів і естетичній мові модифікацій кольору, але навіть, як вважає А. Бушко, віталася б Платоном, який музику ставив вище за живопис, саме через «міметичність», ілюзійнізм останньої [117, с. 195].

Зближення живопису і музики на основі ритму, гармонії і безпредметної гри тонами (як музичними, так і живописними) характерно і для Василя Кандинського, може бути, навіть у більшому ступені, ніж для П. Мондріана. У своїй теоретичній роботі «Про духовне в мистецтві» і ряді статей в альманасі «Синій вершник» Кандинський, звертаючись до спадщини Гете, Скрябіна, Захар'їної-Унковської, розвиває ідею абстракціоністської синестезії, взаємодії звуку і кольору, музики і живопису. Його теорія нефігуративного (абстрактного) мистецтва ґрунтується на музичному значенні кольорів, на семантиці духовних вібрацій світу і душі, що виражаються в основних тонах живопису. Подібно Канту, що вибудував сім кольорів у їхній послідовності від червоного до фіолетового з погляду їхніх морально-психологічних впливів, Кандинський вибудовує свою колірну символіку, зв'язуючи її зі

звуковим рядом. Зокрема, блакитний колір, за його теорією, виражає чистоту почуттів і шляхетність намірів, жовтий – підступництво й агресію, недовіру й низовину інстинктів [35].

Синестезична концепція В. Кандинського стала основою не тільки його «музичного живопису» (абстрактні імпровізації і композиції), але й «колористичної драми» – «Жовтий звук» (1911 р.). Ця композиція для сцени повинна була представляти «живу пластику в просторі», зв'язану зі складними світловими і барвистими ефектами, що продовжило попередні шукання «музичної міфології» Р. Вагнера, «містерії» А. Скрябіна [96]. Ідеї Кандинського органічно вписувалися в популярну тоді концепцію мистецтва як *теургії* (В. Соловійов – М. Бердяєв) і навіть хромотеософії (А. Бєлий). Мистецтво тут розглядалося як «універсальне ділання», що допомагає через кристали форм, що вибудовуються, побачити відблиски усевишнього Світу. І в цьому пункті розуміння мистецтва також можна побачити зв'язок абстракціоністської, некласичної естетики з естетичними основоположеннями І. Канта, зокрема, з його відрізнанням доцільності мистецтва від доцільності природи. Теургічна ідея «універсального ділання» художника-творця прямо корелює із зауваженням Канта, що «*мистецтво* відрізняється від *природи*, як ділання (*facere*) від діяльності чи діяння взагалі (*agere*)» [39, с. 176].

Як і в авангардизмі, що на перший план висуває художника-творця з його суб'єктивною естетичною автономією, так і в естетиці Канта геній не підвладний природі і навіть художній традиції. Кантівська «Критика здатності судження» фактично дає повну свободу творчості художній геніальності, переборюючи нормативність класицизму і просвітительський дидактизм. Сутність

мистецького генія І. Кант визначає як саму здатність до естетичних ідей, зв'язану з оживляючим принципом у душі, зображенням понадчуттєвого. Художник-творець виходить зі своєї апіорної чуттєвості, з чисто суб'єктивних принципів відповідності пізнавальних здібностей, особливо з вільною грою уяви. «У добутках генія правила його мистецтву дає природа (суб'єкта), а не продумана мета «створювати прекрасне» [39, с.218].

Отже, саме трансценденталізм естетики І.Канта, її апіорізм і суб'єктивізм стали живильним ґрунтом виникнення теорії і практики художнього авангарду. Кантівський «формалізм», через вчення Гербарта, Гансліка, Воррингера, Циммермана й інших неокантіанців, уплинув на становлення некласичної естетики і мистецтва, зокрема, на розвиток нефігуративного живопису. Абстракціонізм В.Кандинського, супрематизм К.Малевича, неопластицизм П.Мондріана, діяльність групи «Синій вершник», об'єднання «Де Стайл», Баухауза, пізніше американський абстрактний експресіонізм так чи так вибудовувалися навколо естетичних ідей «чистої» форми і рефлексії про форму, початок яких заклав І.Кант у своїй знаменитій «Критиці здатності судження».

1. 4. СИМВОЛ І ЧУТТЯ В НЕКЛАСИЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ

Мистецький авангард, як новий елемент соціокультурного буття, супроводжується і новою, «посткласичною» естетичною свідомістю. Разом з мистецтвом змінюється уся сфера художньої культури: «виробництво» і «споживання», зберігання і розповсюдження, критика, теоретичний аналіз і суспільна пропаганда творів мистецтва. Створюються нетрадиційні наукові концепції художньої творчості й сприйняття, оцінки та розуміння культурних текстів авангардизму.

Ламаються стереотипи звичних переживань, відбуваються кардинальні зміни у змісті естетичних почуттів, смаків та ідеалів, у виборі та популяризації творів мистецтва. Естетична свідомість перетерплює сутнісні трансформації на всьому масиві знань, від теоретичного до буденного рівня. Нове поле сприйняття, «некласичні» тексти мистецтва авангарду викликають необхідність переосмислення традиційних естетичних концепцій, ламання утверджених способів почуттєвості.

Що стосується *філософських ідей*, то вся естетика і літературна «романістика» авангарду виросла із «шинелей» Шопенгауера, Ніцше, Фрейда та їх талановитих послідовників. Так, філософеми А. Бергсона використав М. Пруст («У пошуках втраченого часу»), Т. Адорно – Т. Манн («Доктор Фаустус»), О. Шпенглера і М. Бубера – Р. Музиль («Людина без якостей»). Такі письменники-авангардисти, як Д. Джойс і Г. Гессе спиралися на традиції східного і англійського сенсуалізму, німецького романтизму, фрейдівського психоаналізу. Так чи інакше західний авангард звертається до *почуттєвої* «горизонталі» людського буття, шукає глибоких емоційних компонентів і форм культури.

Разом з тим у посткласичній естетиці з'явилась тенденція обґрунтувати творчість, зокрема авангардистську, *аналітичною* позицією суб'єкта, його раціоналізованою, «вертикальною» дистанцією у ставленні до об'єкта. Наприклад, надає митцеві статус стороннього спостерігача і байдужного оглядача іспанський теоретик авангарду Х. Ортега-і-Гассет. Фактично він виводить митця-авангардиста на трансгресію у Поза-людське та імморальне, виправдовуючи дегуманізацію мистецтва особливостями елітарної свідомості. В останній немає місця «масовидним» емоціям, вона звільняється від патетичності або сентименталізму «повсталих мас».

Митець перетворюється у безпристрасного, хоча і блискуче володіючого технікою творчості агента точного пізнання форм і якостей предметів, а не їхніх ціннісних сенсів. У такий спосіб Ортега-і-Гассет не тільки раціоналізує художню творчість, але й надає їй естетичну рафінованість та елітарність.

Авангардизм ХХ століття загострив усю проблематику людської чуттєвості, починаючи з її онтології й закінчуючи естетикою та семіотикою. Образний світ авангарду, з одного боку, відобразив культурно-історичні зміни у сучасному світовідношенні людей, а з іншого, – передбачив майбутні зрушення у розвитку їхнього менталітету, іконосфери, стилю життя. На перший план висунулась *проблема чуттєвості* як проблема онтології людського існування, тобто екзистенціальна проблема. Її рішення зв'язане з буттєвим підґрунтям людського світовідношення, з основними світоглядними, смисложиттєвими цінностями переживання. Це проблематика *феноменології та екзистенціалізму*.

Не є секретом, що деякі фундаментальні проблеми сучасного буття та підходи до їх рішення у феноменології та екзистенціалізмі корелюють з марксистською філософією, яку вони переборювали (соціальна природа чуттєвості, її відчуження та емансипація у світі культури, роль «духовних чуттів» в освоєнні людської дійсності, структура та ієрархія чуттєвих відношень тощо). Але їхні концепції чуттєвості істотно відрізняються від марксистської, перш за все особистісним, персоналістичним змістом.

Концепція людської чуттєвості у феноменолого-екзистенціальній традиції (М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Шелер, К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гассет) спирається на гуманістичні ідеї «відкритого» людського існування, свободи й незавершеності універсального світовідношення людини. Ще М. Шелер назвав людину

«вічним Фаустом»), котрий постійно намагається подолати межі своєї заданості. У розумінні сучасної гуманістики людина – це відкрита світові, невичерпна істота, тобто «Вселюдина». Її чуттєві відносини до світу мають бути універсальні й безмежні, адже тільки людина здатна надбудувувати реальний світ буття через ідеальний світ думки.

Будучи досить далекими від соціологічної та культурно-історичної інтерпретації, ці ідеї все ж таки є цікавими з точки зору їх онтологічного та феноменологічного розуміння. Вони дозволяють методологічно обґрунтувати деякі особливості естетики авангардизму, зокрема, екзистенціальний підхід до проблем людської чуттєвості. Позбавлена універсальності, остання зв'язується, як правило, із *драматизмом* і навіть *трагізмом* сучасного світовідношення.

Вже саму природу людського суб'єктного існування М. Гайдеггер описує як деяку «екзистенцію», тобто буття, що розгортається назовні. «Сутність екзистування є відкрите назовні, виявлене стояння усередині сутнісного розторгнення всього...» [101]. Ця ідея трансцендування людського буттєвого стану не є новою для західної гуманістики. У різноманітних варіаціях вона зустрічалася, наприклад, у багатьох представників «філософії життя»: це і «життя як самопереборення» у Ніцше, і «перехід життя через себе самого» у Зіммеля, і, врешті, духовний «акт самотрансцендентності» у Ріккєрта.

Зв'язуються ці положення у спільному настрої відчуженості, несправжності людського існування, в ескапістській спрямованості на «втечу» від суспільства у всієї феноменолого-екзистенціальної думки. Разом з тим у ній закладений гуманізм співчуття, пошуку шляхів милосердного перетворення людського світу. Як відомо, марксизм обстоював ідею революційного оновлення соціуму, а

відтак – і «очищення» самої людини. Але, на відмінність від марксизму, знайдення людиною самої себе в нових екзистенціальних вимірах і станах зводиться тут до *трансформації свідомості* (метаноїї), її самоперетворення у нові епістемологічні та чуттєві форми. Цю особливість відзначав Ж.-П. Сартр: «один з напрямів сучасної філософії бачить у людській свідомості щось на манер втечі від самої себе: в цьому сенс хайдеггерівської трансценденції, інтенціональність Гуссерля і Brentano...» [89, с. 117].

Аналіз перетворення авангардної образності у факт свідомості потребує дослідження співвідношення *символу і почуття* у контексті емоційного впливу всієї іконосфери суспільства, її символічних текстів і мета-мов. В некласичній естетиці авангардизму ця проблематика зв'язана з поняттям *евокативності*, найбільш повно репрезентованим в емотивістських концепціях.

Емотивізм дістав належну оцінку у вітчизняній філософській літературі передусім як метод етичного дослідження, як концептуальна парадигма побудови неопозитивістської етики. У мові моралі він фіксує лише емоційні значення, що виражають або викликають довільні, неверифіковані моральнісні уявлення. Позбавлені пізнавального, тобто істинного або хибного сенсу, судження морального суб'єкта є скерованими на термінологічне відтворення його емоційного стану у комунікативному, культуurstворюючому акті. Лінгвістичний аналіз моральної ситуації, вираженої в мові етики, спирався тому на емотивізм як описання понятійних еквівалентів емоцій в їх буденному слововжитку.

Потім увагу вітчизняних філософів привернув *емотивізм в естетиці*. Виникаючи на «антиметафізичній» хвилі сучасного позитивізму, він активно використовує методи «некласичної» логіки та лінгвістики, бере до озброєння категоріальний апарат *семіотики*,

особливо її семантичного та прагматичного розділів. Саме в естетиці емотивізму з'являється поняття евокативності, що розкриває співвідношення символічних та емоційних горизонтів культури у специфічній мові і текстах мистецтва. Естетика майже ототожнюється не тільки з лінгвістикою (як у Б.Кроче), але й із семіотикою.

Так, видатний представник лінгвістичної концепції мистецтва А. Ричардс розрізняє два типи використання мови – символічний, або референціональний та емотивний, або евокативний. Останній характеризується трьома основними функціями: 1) виразити відношення (почуття) до слухача; 2) виразити відношення (почуття) до об'єкта як референта; 3) викликати спрямований ефект у слухача [4]. Якщо символічні значення властиві науковій мові і формалізованим текстам, то емотивні (евокативні) значення виражають особливості художнього, поетичного впливу, а точніше, естетичної сугестії, «навіювання» текстами.

Призначення поезії – виявляти емоції, чуття, настанови через емоційне значення знаків, що і розкриває її *евокативну функцію*. (Evoke у перекладі з англійської – викликати захоплення, сполин, емоцію й таке ін.). Для феномена евокативності є суттєвим, що об'єктом, або референтом чуттєвих відносин тут виступають будь-які мовні, лінгвістичні форми, передусім *знаково-символічне поле «некласичних» текстів мистецтва*. Більш детально евокативність мови, її застосування в мистецтві, поезії та літературній критиці А.Ричардс розглядає у книгах «Принципи літературного критицизму», «Наука і поезія», «Практичний критицизм», які заклали авангардистські методи так званого «формального», або «критичного» аналізу модерної літератури на Заході.

Ричардсівська концепція евокативності мистецтва суттєво вплинула на естетичні погляди Т.С.Еліота, фундатора школи «нової

критики». Розвиваючи ідеї емотивної природи поетичної мови, співвідношення символу і почуття в мистецтві, він вичленовує наступні функції поезії: 1) поетична насолода, 2) передавання емоційної інформації про новий досвід, тобто збагачення духовного світу й здібності сприйняття, 3) широкий, не обмежений насолодою, вплив на людське життя, чуттєвість як таку [108]. Поетичний дух він ставить набагато вище плотських засад душі:

*А плоть і кров – м 'яка й слабка,
Вразлива для душі оселя.*

Поезія виступає в Еліота як «двигун чуття», духовний регулятор потреб, ціннісних настанов і потягів. У цьому – визнання її евокативності, заснованої на емотивних функціях поетичної мови як знаково-символічної системи ірраціонального дискурсу. Поезія для Т. С. Еліота, як і для Р. Бабовала, – це «подорож поза форми», тобто своєрідна мета-мова.

Зрозуміло, що зведення сутності культури до мовної символіки, мистецтва – до знакового вираження, а естетики – до семіотики, збіднює духовно-історичний, естетичний зміст культурного і художнього світу. Емотивізм у семіотичній естетиці часом недооцінює соціальні аспекти художніх цінностей, нерідко принижує пізнавальну, інтелектуальну дієвість мистецтва. *Символу і чуттю* в культурі надається статус лінгвістичної, комунікативної цінності, позбавленої проте широкого світоглядного, смисложиттєвого значення, їх співвідношення у художніх текстах трактується вузько-прагматично, а буває, і біхевіористично – як емотивне збудження чуттєвих регулятивів дії та поведінки.

Натомість спроба порівняльного аналізу специфічних мов культури, емоційної дієвості художніх текстів дістає визнання у всій сучасній естетиці. Повторимо, що естетика авангардизму нерідко

стає своєрідною лінгвістикою (Б. Кроче – «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика»), семіотикою (С. Лангер, Тартуська школа Ю. Лотмана, концепція мов культури Б. Парахонського). Йдеться про дослідження знаково-символічних мов художніх текстів, проблеми їх розуміння на рівні емотивного впливу, сугестії емоцій. Адже в основі евокативності лежить єдність символу і почуття, «форми» і «світовідношення». Так, К. Малевич, теоретично обґрунтовуючи свій малярський супрематизм, наголошував, що без форми неможливо виявити будь-які елементи світовідчуття – кольорові, динамічні, статичні, механічні та інші. Він зв'язував усі живописні засади в єдине ціле – в «супрематичні форми», які мають архетипово-символічний характер.

Сьогодні стає зрозумілим, що сутність культури і мистецтва, їхні онтологічні й функціональні контури, мотиваційні й регулятивні чинники пов'язані з їх евокативністю. Так чи так, але саме знаково-символічний горизонт естетосфери суспільства визначає емоційні реакції, чуттєві відношення та соціальні настанови людей. Проблема співвідношення символу і почуття в художньому тексті переводиться відтак у широкий план світовідношення. В *евокативності світовідношення* здійснюється перетворення людської чуттєвості у знак і наступне опосередкування «символізмом» чуттєвих відношень, художніх дискурсів і текстів. Природно, що чуттєвість, – це не єдине, хоча й важливе поле естетичного впливу.

Проте у сучасній культурології та естетиці проблема евокативності може набувати форму гіперболізації знаково-символічних, а тому семіотичних аспектів світосприйняття. Символ стає чи не єдиним носієм культури, втілюючим у собі її понадприродну сутність, інтерсуб'єктивну, комунікативну цінність. В його умовній, конвенційно-знаковій формі мислиться чуттєве

узагальнення і наочне вираження духовної субстанції, що не піддається аж ніякому адекватному відтворенню. *Акт символізації ідеального стає універсальним культуротворюючим діянням, методом текстотворення.* Навіть у реальних речах, явищах, подіях крізь зовнішній, ілюзійний покрив убачається «знамення» заповітних таємниць духу. Предметна сфера культури, життя соціуму взагалі уявляється як знакова, символічна форма буття світової «Душі», яка здійснюється у культурних текстах. «Враження вищої реальності, мови і битви, міста і раси, свята Ізиди та Кібели, католицькі меси, виробництво доменних печей та гра гладіаторів, дервіші й дарвіністи, залізниці й римські дороги, прогрес і нірвана, газети, маси рабів, гроші, машини, – все це в однаковій мірі є знак і символ, вираження сутності душі, її здійснення в образі світу», – писав, наприклад, О.Шпенглер [106].

З іншого боку, перебільшуються до безмірності емоційні грані евокативності культури, що заперечують її раціональні, дискурсивно-пізнавальні структури. *Чуття в культурі* протиставляється *розуму* подібно до того, як інстинкт – інтелекту (А.Бергсон). Воно перетворюється в єдиний регулятив не тільки поведінки, але й пізнання. Так, «конструкціоністські» теорії (Л.Вуд, К.Дюкасс, Р. Чизом) будували ієрархії цінностей, виходячи з аналізу чуттєвих переживань. Головним для конструювання цінностей було емоційне сприйняття характеру текстів культури.

Абсолютизація ролі символів і чуттів у структурі світовідношення закріплюється у синтезуючих концепціях. Під впливом «філософії життя» і феноменології усталюються символічні теорії культури і модерного мистецтва (Е.Касірер, А. Уайтхед, С. Лангер, Л. Уайт). Вони намагаються вирішити проблему евокативності в дослідженні «ефекта символізму». Для цього

аналізується природа і значення символічної передачі емоцій, так зване «символічне відношення». Але спроби поєднати у культурній та художній символіці чуття і форму виявились багато в чому безуспішними, оскільки спиралися часто на суб'єктивні інтенції, ігноруючи соціально-естетичні сенси художніх текстів та артефактів.

Найчастіше евокативність зводилась до символізації в мові, коли мовна символіка відтворювалась потім у біхевіористично зрозумілих настановах. Ставлення людини до культури і мистецтва обумовлювались тим, як їх цінності задані в мові, тобто знаково-символічною формою текстів. Наяву зведення різноманітних чуттєвих відношень до мовної комунікації, до символіки, до сигніфіки мовлення, що найбільше виявилось в постструктуралізмі. Мова, як найважливіший комунікативний засіб, розбиралася в якості єдиного визначника евокативної цінності семіосфери. Інакше кажучи, осторонь залишалася культуротворююча функція естетичного переживання, через котре здійснюється адекватне освоєння художніх текстів.

Проблема естетичного переживання в некласичній естетиці

Усе вищесказане ще не дає засад уважати, що естетика авангарду ігнорувала проблему переживання, основну увагу зосередивши на знаково-символічній природі художнього тексту. Подібно до інших питань, авангардизм намагався по-новому, нетрадиційно підійти до аналізу суб'єктивних сторін сприйняття твору мистецтва.

На відміну від класичної естетики, теоретики художнього авангарду відкрили в естетичному переживанні самодостатній, автономний феномен. Традиційні мотиви «мімезису» і «катарсису» в розумінні естетичного переживання змінилися мотивами його

«ізоляції», самоцінності. Разом з тим посилилась увага до його феноменологічних, інтертекстуальних, евокативних можливостей. У переживанні відшукується духовно-чуттєві механізми конструювання образності, теургічного будування художніх текстів, інставації сенсів.

Отже, спектр тлумачень природи і можливостей естетичного переживання лишається граничне широким – від психофізіологічного до релігійного, від семіотичного до феноменологічного та синергетичного. Естетичний плюралізм авангардизму відображує, по-перше, множинність художніх позицій і текстів авангарду, а по-друге, його генетичні зв'язки з посткласичною естетикою другої половини XIX століття (від утилітаризму і прагматизму до ірраціоналізму та містицизму). Багато хто з післягегелівських естетиків – С.Кіркегор, Ф. Ніцше, А. Бергсон, Дж. Дьюї – стали провісниками художніх пошуків, обґрунтовуючих їх теоретичних програм і маніфестів.

Розглянемо деякі посткласичні та «некласичні» позиції в розумінні естетичного переживання як важливого елементу вираження й конституювання нової чуттєвості. Разом з диференціацією пізнавальних настанов і парадигм спробуймо узагальнити різні підходи в єдиній методології – *методології «ізоляціонізму»* (Р.Гаман, К.Белл, Х.Ортега-і-Гассет, Т.Еліот та інші). В ній естетичне переживання розбирається поза своїх численних зв'язків, чи то на щаблі соціального, чи то духовно-морального буття людини. Більшість концепцій так чи інакше об'єднується інтересом до чуттєвої «чистоти» переживання, до його аналізу як суто психічного, емотивного явища.

Посткласична і модерністська естетика нерідко зводить переживання вищого, соціокультурного гатунку до нижчих, психофізіологічних через усунення з них рефлексивного, соціально-

духовного начала. В естетичній чуттєвості вона бачить відсутність «стабільних соціальних інстинктів» (Харіх), «почуття задоволення, що не має функцій» (Гелен). Російський естетик кінця XIX століття В.Велямович, захищаючи утилітаристську концепцію прекрасного як корисного, стверджує, майже в дусі майбутнього фрейдизму, що естетичне почуття складається із «сукупності багатьох ідеальних статевих насолод» [11]. Психофізіологічні погляди на естетичне переживання відтоді закріплюється в теорії «афектів» (К.Ланге), «фізіології насолод» (Монтегацца) тощо.

Для цих та інших некласичних концепцій естетичного переживання є характерним стале ігнорування його соціальної, смисложиттєвої, духовної цінності. Це призводить до соціокультурної ізоляції переживання, до універсалізації його біологічних, еротичних, гедоністичних факторів. Згідно з так званим «законом ізоляції переживання», естетичне чуття тяжіє до себе, і сутність його полягає в моменті ізоляції від життєвих умов і відносин, у звільненні від позаестетичних факторів. У такий спосіб утверджується естетська апологія «чистого» мистецтва, а тенденційне мистецтво класифікується як мистецтво «художньої реклами» (Р.Гаман).

Екзистенційні концепції наголошують на індивідуально-особистісному моменті естетичного переживання. Воно зводиться або до однієї з форм девіантного стану психіки (Мейлер), або до несправжньої «реалізації свободи» (Ж.-П. Сартр). Водночас для екзистенціального вчення про «безпосередню чуттєвість» також є характерним ізоляціоністське розуміння переживання як у перцептивному, так і в продуктивному плані. Естетичне переживання в екзистенціалізмі веде до ескапічної активності, втечі від соціальної цензури до персоналістичного світовідношення. Диктат соціуму змінюється на «диктатуру чуттів».

Близько стоїть до цієї концепції і американський естетик В.Воррінгер. Глибоку, приховану сутність естетичного переживання він бачить у «потребі в самовідчуженні» [14]. Це пов'язано із намаганням позбавитись від «випадковості людського буття», що є можливим на шляху споглядання необхідності за допомогою абстрагування. Якщо життя відчувається як «порушення естетичної насолоди», то відчуження від життя, чи то самовідчуження й буде естетичним переживанням. У модерному мистецтві воно має тенденцію до *абстрагування* як однієї з форм насолоди. Самовідчуження розуміється Воррінгером як «себевтілення» – занурення у зовнішню форму, в естетичний об'єкт, у художній текст.

Відрив сфери естетичних переживань від соціальних відносин і творчого самовираження особи є властивим і концепції «емоціоналізму», яку репрезентують К.Лаурица і С.Хоанкаваара (Фінляндія). В ній переживання трактується лише як емоційне «динамічне поле», котре ґрунтується на безпосередньому чуттєвому враженні без усіляких зв'язків із соціальним досвідом людини. І справді, чистий емотивізм сприйняття виправдовує себе у сфері абстрактного мистецтва і супрематизму, де полишаються осмислені сенсожиттєві цінності.

Натомість естетика неотомізму доводить функції естетичного переживання до забезпечення літургійного спілкування з Богом. Досягається воно через переживання релігійної музики, піснеспівів, містерій, храмову дію, а також через особисту «емпатію» з глибоко віруючими письменниками і художниками. На цьому ґрунті деякі дослідники зближують мистецтво авангарду і релігійну свідомість взагалі [110]. Але у більшості випадків в естетиці авангарду відбувається редуція соціокультурної дієвості естетичного переживання. Багатьом естетикам модернізму воно уявляється як «збудження з

відпочинком» (Паффер), «безтурботний спокій» (Мюнстерберг), «занурення у насолоду споглядання» (Ортега-і-Гассет).

*Немов той Орфей, я граю
мелодію смерті на струнах життя
й до всієї краси землі,
до очей твоїх, владних над небом,
лиш темно промовити вмію.*

Ингеборг Бахман

Чому ізоляціоністська тенденція в авангардизмі має перевагу? Як на мене, це є теоретичною реакцією на практичне безсилля «чистого» мистецтва, нездатного здійснити трансформуючий вплив на людське буття в соціумі. Але, як не дивно, передусім на це страждають і заангажовані, «аффірмативні» твори. Навіть разом із всією духовністю технологічного суспільства вони не можуть перебороти чуттєвого відчуження людини, зробити її почуття більш людяними. Мистецтво стало безсилим.

Це помітили ще на зламі XIX-XX століть. «Думки, образи, картини, шляхетні промови, піднесені принципи – але не живі люди – зачіпають чуттєвий бік нашої природи... але завжди даремно, без наслідків. Ми «плачемо над бідною Офелією», співчуваємо датському принцеві, британському королю, людству, народу, Європі, Америці, дикунам, майбутнім генераціям, Гектору і Андромасі, – всім, окрім безпосередньо близьких нам людей... Одне слово, сурогат чуттів, фальсифікація альтруїзму майже цілком витиснули з нас справжні почуття, дієвий альтруїзм» [109]. Виходить імпотенція мистецтва замість пафосу естетичного почуття, соціальної активності естетичного переживання.

А інакше поки що бути й не може. В умовах тотального відчуження дегуманізація й деестетизація людської чуттєвості є

цілковито закономірними. Адже чуття володіння, як основа відчуження, та естетичне переживання, як чуття повноти життя, альтернативно протистоять одне одному. «Скупий не може співати про втрачені гроші».

В умовах споживацької цивілізації естетичні переживання, як і інші види чуттєвих відношень, теж можуть стати збездушеними, бездієвими, замкненими на себе. Вони досить часто втрачають свою культуротворюючу функцію, яка полягає в одухотворенні чуттєвості, у прилученні людини до суспільних цінностей, ідеалів і дій. Естетичні переживання набувають відтак «ізоляціоністський», умовний, ситуаційний характер. Зміст їх все більш втрачає смисложиттєву цінність, а форма перетворюється в евокативну реакцію на знаки-символи замість щирого співчуття, співпереживання, спів-діяння у людських ділах. Разом з «девальвацією» естетичного переживання втрачається і соціокультурний сенс буття, гуманітарне наповнення повсякденних дій і вчинків. «Ми не можемо не бачити трагічного занепаду нашого справжнього способу життя, – відзначав Г.Рід. – Ми впрост не маємо нормального естетичного досвіду. Він є цілковито витиснутим рутиною машинної цивілізації» [30].

Сучасна західна естетика із болем констатує не тільки загальний занепад людської чуттєвості, але й появу девіацій у сфері естетичній. Недовіра до класичного мистецтва і традиційним формам краси пов'язується з втратою адекватних підходів до сприйняття, переживання й оцінки. У сучасного споживаючого індивіда, у людини-Протея вони вже не можуть викресати ту божественну іскру піднесеного почуття, як у минулі часи. За думкою М.Гартмана, при цьому відбувається «підтасовка» під естетичний предмет чогось іншого. У гартманівській «Естетиці» розробляється

детальна *системологія* таких «підмін», естетичних сурогатів [17]. Наводимо повністю можливі псевдоестетичні підходи, тобто *перетворені форми естетичної свідомості* (класифікація наша):

1. «Захоплення одним предметом, або коли нема захоплення, то все ж є інтерес до нього». Цей підхід виявляється у жаданні розваг або відверненні від буднів. Класифікація: гедонізм, компенсаторство.

2. «Схильність до поверхового, дешевого ефекту», коли досягається «відносно заяложений і банальний вплив на чуття, розраховані на розчуленість і сентиментальність». У цьому підході здійснюється лише насолода буянням власної фантазії. Класифікація: кіч, ілюзійонізм.

3. «Внутрішня концентрація або самонасолода почуттям власного задоволення замість насолоди предметом». Це так зване «автоестетичне відношення». Класифікація: нарцисизм, «ячництво».

4. «Світоглядно визначений підхід, для котрого є важливою лише досить примітивно створена їм картина світу». (У Гартмана наводиться приклад популярно-метафізичної картини світу в романтизмі, заснованої на звеличуванні людського «я»). Класифікація: просвітницький ідеологізм, міфологізм, утопізм.

5. Спроба примусити мистецтво слугувати якійсь практичній меті, -політичній, релігійній, або навіть матеріальній. Цей підхід призводить, за Гартманом, до неправдивого розуміння мистецтва та естетичних цінностей. Класифікація: праксеологізм, прагматизм, афірматизм.

Зрозуміло, що 4-й і 5-й пункти гартманівської класифікації псевдоестетичних підходів пов'язані з «деідеологічною» спрямованістю естетичного дослідження німецького естетика-феноменолога. Вони принципово занижують світоглядні, соціальні чинники естетичної чуттєвості. А перші три типи квазіестетичного

відношення дійсно мають місце, наприклад, у «масовій» культурі, коли естетичне переживання зводиться до вульгарної самонасолоти, до кучого нарцисизму, до фізіологічного гедонізму.

Повернемося одначе до поставленого раніше питання. Як все ж таки є можливим досягнення *адекватних* форм естетичного переживання, які ведуть до формування дійсно «нової чуттєвості», до подолання людського відчуження і девіацій?

Теоретики авангардизму вбачають шлях чуттєвої емансипації людини в мистецтві через прорив у *глибинні шари переживання*, часто зовсім не зачеплені сучасною цивілізацією. Вони шукають в ньому особливі, «одвічні» властивості, які під впливом епатуючих творів можуть бути порозбуджені та видобуті з-під пізніших культурних нашарувань. Повернення доцивілізаційних атавізмів, протоестетичних образних форм вважається гарантом «чистоти» художніх текстів, їх безпосереднього, пралогічного характеру. Таке занурення в архетипи підсвідомого знаходимо в наївізмі, неосюрреалізмі, натуралістично-магічній фігуративності. Тяжінням до одвічного, «пташиного» сприйняття є, наприклад, сучасний український вірш про вишиванку у стилі неоміфологічного примітивізму:

Вишиваний рушник:

птахи на правічному дереві.

Дивлюся на них,

спокійних птахів,

Оглядаюся довкола пташиними очима,

Я птах.

Олесь Ільченко

Естетичне переживання в естетиці авангарду пов'язується з внутрішніми трансгресіями світосприйняття. Нагадаємо, що

трансгресія є неможливою без сміливого прориву кордонів діяльності й сприйняття через творчість, нерутинні дії взагалі. Так, теоретик італійського футуризму Ф. Маринетті обґрунтував у своєму маніфесті такі нові методи творчості, як «слова на свободі», «бездротове уявлення», «семафоричне використання прийменника», «дієслово у невизначеному способі». Що стосується останнього, то, за думкою Маринетті, «лише у невизначеному способі дієслово може передати чуття цілісності життя та еластичність розуміючої його інтуїції» [68].

Не випадково природу і механізми художньої трансгресії вивчають також за девіантними моделями життєдіяльності, свідомості й поведінки людей (шизоаналіз). Зокрема, дослідників цікавлять світоглядні переживання у представників кримінального світу, у психічно хворих, серед офір масового психозу, соціального фанатизму й істерії. І навпаки, естетичні методи дослідження трансгресій в авангарді застосовуються при вивченні творчості тих, хто страждає на психічні розлади (шизофренія, паранойя і т.д.).

Психіатрія та естетотерапія надають багатий матеріал для розуміння хворобливих трансгресій як підсвідомих «позамежевих» дій, що досягаються або у психопатологічних, або в евристичних, художньотворчих станах. Цей матеріал сприймається як доказ атавістичної, пралогічної природи художніх текстів, які мають архетипне походження й існують як деякий «пташиний» архі-текст. Він актуалізується у понадчуттєвій, «присмерковій» свідомості митця, у межовій ситуації творчості. У світовій естетиці добре відомі концепції митця як «невротика» і «психотика», які репрезентують, відповідно, З.Фрейд і Г.Рід. А Ч.Ломброзо пов'язував геніальність із безумством.

Ці уявлення теоретики авангардизму намагаються перенести і на розуміння переживання, що виникає у сприйнятті мистецтва. Воно (переживання) наділяється особливими психічними і

герменевтичними якостями. Так, підсвідоме відтворення соціального і художнього досвіду в акті апперцепції робить естетичне переживання здатним миттєво, інтуїтивно, через сполох «озорення» досягнути сенс художнього тексту. Завдячуючи подоланню авангардом буденності та рутини, глядач підіймається до прихованого від профануючого погляду, «сакрального» смислу артефактів. Досвідчений глядач активно конструє те, що є невидним банальному сприйняттю, надає естетичної цінності різним текстам культури, аж до так званих «об'єктів» та «інсталяцій». Естетичне переживання вносить смислосназначує цінності у відчужений та байдужий світ, перетворює його у світ культури. У такий спосіб проривається вузький горизонт безпосереднього прозаїчного існування й сприйняття, вульгарність перцептивних стереотипів.

З цієї точки зору у своїй «Психології уяви» Ж.-П. Сартр розбирає естетичне переживання як дещо сноподібне, схоже на сновидіння. І якщо естетичне споглядання – це немов «викликаний сон», то зворотний перехід до дійсності настає в «аутентичному пробудженні». Сноподібна природа естетичного переживання перетворює будь-який об'єкт у щось нереальне, а твір художнього авангарду – в ірреальність.

На мою думку, звідси й випливає особлива, *ірреальна та іноестетична* суть художніх текстів авангарду. Адже їхнє існування залежить від сприйняття, уяви, фантазії, «нової чуттєвості». Як привиди, фантоми чи галюцинації, вони оживають лише в переживанні, яке є адекватним тексту, корелює з віртуальністю образу-симулякру. Ситуаційність сприйняття робить переживання іноестетичним, тобто не таким, як у царині довершеної реальності та реалістичного мистецтва. Воно трансресує у віртуальний світ, стає умовним і симуляційним.

В естетиці авангардизму через це підвищується естето- і образотворча роль уявлення, котре, подібно до парамнезії, здійснює вторгнення у трансчасові та ірреальні структури. Через сартрівську неантизацію переживання стає способом освоєння недійсного, уявного предмета, художнього тексту як евокативної мета-реальності. Уява і переживання феноменологічно конституують її образні якості, іноестетичні виміри. Авангардистська образність, отже, створюється, за Сартром, уявленням, а переживання переводить його ірреальні структури у психологічний план світовідношення. Естетичне переживання як «сон наяву» досягається за допомогою ширяння фантазії, відриву чуттєвості від повсякденних реалій, зануренням в ірреальні шари художніх текстів.

Трансгресивну сутність естетичного переживання відзначає і сучасний американський естетик Е.Дж.Колмен, чий погляд викладемо у заключення. Як редактор великої збірки статей про різновиди естетичного переживання, він підкреслює здатність останнього долати практичність, приземленість і хаотичність людського існування. Різноманітні підходи до переживання в естетиці авангарду, за думкою Колмена, так чи інакше виокремлюють його транс-практичні, транс-мирські і транс-хаотичні якості [152]. Всі вони наближені до нової чуттєвості, забезпечуючи відрив естетичних чуттів від прагматичних, «земних» (профанних) і неупорядкованих феноменів буденного буття.

1. *Транс-практична* якість естетичного переживання виявляється в аппреціації – інтегральному духовному стані, в якому зливаються до купи сприйняття, смак, оцінка, досвід, що не мають безпосереднього зв'язку з практичною життєдіяльністю людини. В авангарді апрактичність сягає найвищих щаблів, ігноруючи навіть предметність зображення, «коли в коробку золоту поняття часу замикаю» (Р.Бабовал).

2. *Транс-мирська* якість призводить до сигніфікації – появи знаково-символічного поля, відірваного від речевої предметності і маючого евокативний характер. Художні тексти авангарду – це своєрідний «політ над гніздом зозулі», це підйом у Гімалаї духу, до «Шамбали», якнайвище над буденними, мирськими турботами. Саме тут осягається «мить, що ковдрою зірок враз цілу вічність заспокоїть» (В.Бурбела).

3. І, врешті, *транс-хаотична* якість естетичного переживання виявляється в його структурній організації, що має багат шаровий характер і упорядковує не тільки інтенціональний процес сприйняття, але й феноменологічні властивості культурної предметності. «Гра в Хаос» в авангарді досягається за рахунок подолання хаотичних елементів тексту і сприйняття, створення інораціональної та іноестетичної мета-реальності, „хаосмосу». Парадоксально, але ж факт! Тільки в авангарді може існувати «гаряча надія померти і бути живим» (Іван Козаченко).

Всі відзначені якості естетичного переживання безперечно впливають на трансформацію людської чуттєвості, поглиблюючи її духовні, евокативні, гармонізуючі структури і шари. Через авангардизм у мистецтві стимулюється «нова чуттєвість», закликає подолати соціальні девіації та естетичне відчуження людини. Авангард і нова чуттєвість намагається все людське буття зробити «художнім текстом», внести до нього живі біографічні сенси та ігрові форми. Життя завдяки мистецтву стає «автобіографією», твором на персоналістичні, «солов'їні» теми.

*Є слова – співучі синиці,
І навіть – слова-солов'ї.
їх частіш вимовляти годиться,
Друзі мої.*

Ганна Черинь

1. 5. ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСПОЗИЦІЇ ІДЕЙ ІСИХАЗМУ В МИСТЕЦТВІ АВАНГАРДУ

Ісихазм як феномен культури – проблема майже не досліджена. Нечисленні праці з цієї тематики належать С. Хоружому, В.Бичкову, С.Зайцевій, Г.Нені, В. Синельниковій, Л. Ширяєвій (Усіковій), Св. Шуміло. В них окремі аспекти ісихастської традиції розглядаються в контекстах історії культури, релігії, філософії, мистецтва, літератури. З естетичної точки зору духовне і культуротворче значення ісихазму найбільше розглянуто в історії православного іконопису (Є.Трубецькой, о. Павло Флоренський), у вченні про взаємозв'язок синергії та людської креативності [92, 60].

Висуваючи припущення про гомологічні паралелі світогляду й духовної практики ісихазму з філософією, естетикою та художньою образністю (пост)модернізму, маємо на увазі не безпосередні зв'язки «ісихії» з модерністськими трансгресіями у «Ніщо», а так звані *естетичні транспозиції* ідей і духовних структур в мистецьку образотворчість.

Термін «транспозиція», зародившись у лоні музикознавства, набув сьогодні філософсько-естетичного сенсу. У постмодерністському тезаурусі, просякнутому лінгвофілософськими варіаціями семантичних смислів «пост-» (транс-, ана-, крос-, мульти-), «транс-» пов'язується з переходом, переносом, екстраполяцією. *Транспозиція*, відтак, – це переміщення, «зсув» ціннісних координат, культурних хронотопів; експозиція старих вартостей в нових транскультурних контекстах завдяки «деконструкції» як постмодерністської культуротворчої операції переінакшення, переінтерпретації, «перелицювання».

Естетична транспозиція полягає в крос-культурному чи транс-стильовому переході або навіть у трансгресії з одних світоглядних

систем в інші на основі інтуїтивного і художньо-образного мислення через духовно-чуттєві трансформації культурних ідей та артефактів. До речі, творчі «механізми» естетичної транспозиції досить успішно функціонували в історії мистецтва в добу Ренесансу, класицизму, Бароко, романтизму, символізму, модерну.

Що стосується авангарду й постмодернізму, то попри декларативну маніфестацію «Величної Відмови» (Г. Маркузе) від класики, вони спираються на численні транспозиції з усієї історії культури і мистецтва. Образно кажучи, «фаустівська душа» класичної європейської культури тут трансформується в «леверкюнівську», зберігаючи певні духовні алгоритми, бо Леверкюн – це Фауст ХХ століття, воскреслий, новий «доктор Фаустус» у перелицьованому алхімічно-авангардистському вбранні [51]. Авангард і, ще більше, постмодернізм спираються на естетичні транспозиції архаїки, класики, модерну в усіх формах духовності – міфології, релігії, фольклорі, мистецтві, філософії.

Найбільш парадоксальним попервах видається твердження сучасного британського мистецтвознавця Джона Е. Боулта (Кембрідж), що мистецький авангард початку ХХ ст. на теренах Російської імперії мав багато точок дотику з православною традицією загалом, та іконописом зокрема [116]. Подібної позиції дотримується і відомий російський естетик В. Бичков, який досліджуючи естетичну думку Візантії, Київської Русі, вітчизняного авангарду й постмодернізму, знаходить певні паралелі, «перегуки» і навіть «цитати» в образотворчості цих художніх епох [8]. Обґрунтовуючи можливість естетичного й мистецтвознавчого аналізу духовних практик православ'я, він говорить і про так звану «естетику аскетизму» [9]. В Україні компаративні дослідження образності в православній іконографії та мистецькому авангарді (зокрема супрематизмі) успішно розпочала в НаУКМА Л. Лозова [61]. Вона

згадує про традиції співпраці вітчизняних художників із Церквою, православний контекст культурного зростання російських авангардистів, багато хто з яких мав іконописну або навіть духовну освіту.

І справді, як це не дивно, естетичний феномен православної ікони культурно «перевідкрив» саме російський авангардистський рух на поч. ХХ ст., про що писав ще Є.Трубецькой у «Трьох нарисах про руську ікону» в 1916 році. Трансгресивне заперечення академізму з його реалістичним «ілюзіонізмом» повернуло митців-новаторів до архаїчних форм зображення, до умовності, символізму, містицизму християнського мистецтва, зокрема іконографії. І справа тут не тільки, а може, і не стільки в естетичному зацікавленні формальними аспектами ікони – перспективою, кольоровими співвідношеннями, пропорціями, як вважає Л. Лозова. «Поворот» до естетики ікони, давньоруського і християнського мистецтва взагалі був обумовлений новою, «енергійною парадигмою» (С. Хоружий) ХХ століття, пов'язаною з релігійними містичними духовними практиками, в т.ч. з ісихазмом у православ'ї. На перший план виходить «містика обоження», на відміну від містики «медитації», «присутності», «Імені», яка в ісихазмі спирається на феномен синергії (синергії молитви, синергії літургії тощо). Саме дух синергії – «співробітництва Божественної й людської енергії» стає «ключовим елементом всієї ікономії богоспілкування» [92].

Тому не з формальної, а зі змістової точки зору авангардизм звертається до глибинних метафізичних, релігійних, містичних аспектів образотворчості. Українські автори, які переймаються вивченням проблем естетики вітчизняного авангарду (В. Вовкун, Д. Горбачов, Я. Демиденко, Л. Левчук, О. Майданець, О. Оніщенко, О. Петрова, Г. Рудик, О. Сидор-Гібелінда, Г. Скляренко, О. Тарасенко, О. Федорук, О. Щокіна та ін.), відзначають його

внутрішній, світоглядно-естетичний зв'язок з ідеями космізму, теософії, антропософії, гностицизму тощо (напр., авторська творча концепція «глобального енергетизму» художника-кубофутуриста О. Богомазова). Але не менший, а може, й більший культуротворчий потенціал мали містико-релігійні ідеї через їх естетичну транспозицію в авангардистську образотворчість.

Взагалі історія сакрального мистецтва засвідчує, як правило, конфесійну приналежність релігійної образотворчості, її орієнтацію на певний церковно-естетичний канон. Наприклад, розуміючи храмове дійство як «синтез мистецтв», о. Павло Флоренський створив учення про храмову чистоту ікони, її «включеність» у православний контекст богослужіння, зв'язок з іконописними традиціями Візантії, Київської Русі, східного християнства взагалі. Папа Римський Іван-Павло II у листі «До митців» спирається на традиційне католицьке розуміння Митця як образ Бога-Творця, вказує на плодотворний зв'язок між Євангелією і мистецтвом, на взаємозалежність Церкви і мистецької Краси. Свого листа він присвячує усім, хто з пристрасною жертовністю шукає нового «богоявлення», ієрофанії краси, щоб подарувати його світові своїм мистецьким творінням. З позицій культу Богородиці він закликає: «І нехай Пречиста Діва Марія, «найпрекрасніша», вас супроводжує, Богоматір, яку у своїх творах змалювали численні митці, яку славетний Данте споглядає у сьайві Раю – «Краса, й на неї радо всі святі дивились» [47].

Незважаючи на конфесійні особливості, *sacrum* у сучасному мистецтві пов'язаний з естетикою «святотіждності», з відтворенням архетипів і хронотопів вічного як актуального. З точки зору релігійної естетики мистецькі події, як і шлюби, складаються «на небесах». За традиціями візантійського іконопису, вони ще навіть не «по-дії», а «перед-дії», власне ті прообрази або архетипи, які надають творчий, духовно-енергетичний імпульс художньому від-творенню *sacrum*'у як

святovidношення у мистецтві. Справжні вартості у сучасній арт-практиці відтак визначаються не «об'єктами» чи «фактами», але духовно-субстанціональними «артефактами»; не «акціями», але соборними вчинками; не «повідомленнями», а одкровенням, чи то «освяненням», і не мінливим псевдоморфозом, проте естетичним співбуттям (універсальною подією) творення – етосом творчості як теургії (універсального ділання).

У цьому сенсі актуальним у мистецькому житті є, за словами релігійного філософа Володимира Соловйова, не те, чого не було вчора і не буде завтра, а те, що є «вічним», мета- і транс-історичним. Відтворення «небесних» пластичних ідей, ейдосів-архетипів у традиційних чи нетрадиційних «земних» образах художньої іконосфери не знає лінійного часу, долаючи профанне розуміння актуальності, цивілізаційного «прогресу». Християнська традиція сакрального переживання часовості йде від св.Августина Блаженного, для якого існує тільки теперішнє: «теперішнє минулого» і «теперішнє майбутнього». Сакральне мистецтво несе в собі чисту енергетику «вічності», перетворюючи її у синергії візуально-пластичної інформації, в образних хронотопах святovidношення. Звідси і народжується постнекласична енергоінформаційна естетика, або так звана «еніо-естетика», як вчення про енергоінформаційні, тобто «духовні» (міфологічні, релігійні, містичні, фольклорні) потенціали мистецтва [55].

Транспозиція ідей ісихазму в мистецтво авангарду й постмодернізму спирається на гностичне пізнання як містичне джерело сучасної естетичної свідомості. Справа в тім, що вже у первісному християнстві біблійні тексти досить часто сприймалися як гностичне, богонатхненне знання («Кумранські сувої»).

В історико-філософській традиції *гносис* означає пізнання не визначаюче, а переживаюче. У гностичному ставленні до світу

досягається суб'єкт-об'єктна містична неподільність переживання та його об'єкта, тобто уподібнення й ототожнення того, хто осягає, і того, що осягається (ефект синергії та гносису ісихії).

Спираючись на інтуїтивні потенціали чуттєвості, гносис сприяє отриманню нового, більш глибокого знання, яке перевершує природну інформацію об'єкта щодо самого себе. Суттєво, що це знання набувається на щаблі чуттєвого пізнання – синергійне переживання, що «пізнає» у взаємодії з дискурсивними та інтуїтивними способами осягання прихованої сутності феноменального світу. Але узагальнення у понад-чуттєвому, містико-гностичному пізнанні здійснюється не за рахунок логічної ідеалізації, а за допомогою аналогії, типізації, «осяння», метафоричного переносу значень та інших форм функціонування гностичного знання. Узагальнення у гносису ісихії «не є ідеалізацією гносеологічного типу, це згусток безпосереднього переживання... Це переживання є спорідненим сприйняттю у художній творчості» [94].

Гностичний тип пізнання утверджується і в ідеалістичних розгалуженнях *сучасного емпіризму*, як підґрунтя деяких напрямків мистецького авангарду (від дадаїзму до поп-арту). Типологія предметного світу та ієрархія культурних цінностей тут будується на засадах їх переживання, яке розуміється у плотінівському сенсі як «понад розумне» споглядання, гносис (наприклад, С. Александер, Т. Хілл).

Але ще в більшій мірі гностичні елементи чуттєвості репрезентовані у феноменології, гносеології «філософії життя» та екзистенціалізму. Феноменологічна редукція пізнавальних відношень до рівня безпосереднього чуття, інтимного переживання речі відкидає раціонально-дискурсивні форми, виносить їх за дужки «широкого», *проникливого* осягнення феноменального буття. Так, в якості завдання нової теорії творчості Е. Гуссерль висуває вимогу пізнавати речі

передо всякої наукової інтерпретації, у формі інтуїтивного осяяння. Розуміючи метафізику як «розчаклування світу», М. Гайдеггер говорить про необхідність услуховування у світ, яке є можливим лише як «думка серця» (синергія серця в еніоестетиці).

В естетичній свідомості раннього авангарду пізнавальне відношення часто зводиться до сакрального-гностичного «відношення благоговіння» – первинного витоку народження думки з її ноєзису та естезису. «Чиста», ірраціональна чуттєвість стає предметом експресіоністичних, сюрреалістичних, абстракціоністських напрямів модерного мистецтва (зокрема у П. Клеє, Х. Гріса, Северіні, де Кіріко, В. Кандинського, Т. Гроховяка). Адже пізнати «душу світу», гностично пережити її заповітну містичну таїну можна лише мистецтву, що є звільненим від натуралістично реалістичних, предметних і навіть образних форм. Найкраще це вдається у нефігуративному живопису, атональній музиці, супрематичній архітектурі. Підтверджується ідея А. Шопенгауера про гностично музичне осягнення метафізичних тасмниць буття, містично прихованого за «покрывом майї». Музика образів, знаків і символів у будь-якому виді мистецтва, в їх синтезі та синестезії перетворюється в універсальний органон гностичного пізнання, в єдино можливе вираження синергетичної «душі світу» і людської чуттєвості. Так, зокрема, виявляються біблійні, старозавітні мотиви творення світу, архетипової теургії:

*Правічна тиша і правічний сон...
І враз крізь пітьму, як сліпучий зонд,
Пробився промінь. Пронизав безмежність.
Із хаосу вихоплює світи.
І розтинає прірву чорноти
На день і ніч, життя і протилежність [18].*

Ідеї ранньохристиянських гностиків і містиків (у тому числі ісихастів) справили неабиякий вплив на становлення символічних

кодів модерного мистецтва, особливо в сакральних (біблійних) темах. Крім побудови образної системи магічних алегорій та символів, а також віднайдення гностичної евокації спокою, тиші та мовчання, ісихастської синергії, митці-авангардисти звертаються безпосередньо до містичних тем і сюжетів, до магії символу і «магічного кристалу» поетичної уяви.

Так, містика виявилася у центрі уваги гносеології та естетики символізму. Як відомо, теоретики і художники символічного мистецтва уважають, що художній символ через реальний предмет чи образ «наводить» людину на думку про існування якогось ідеального чи трансцендентного начала. Це забуттєве, містичне начало є неприступним для звичного пізнання і лежить у царині «потаємного» (Маларме), «передчуття» (Рильке), «невидимих і згубних сил» (Метерлінк). Виходячи з містичної позиції символізму, його нові оспівувачі і досі шукають «картини моєї потойбічної яви» (Крлежа), знаходячи їх нерідко еніоестетиці безпредметного або ж сюрреалістичного зображення.

На думку представників учення про *містичну інтуїцію в мистецтві*, художні твори суть образні символи сакральних сутностей, що раціонально не осягаються й понятійно не виражаються. Прилучення до їхньої символіки є можливим лише у безпосередньому, гностичному осяганні метафізичних тасмниць буття через переживання як медитацію, самоспоглядання, зокрема в духовній практиці ісихії, – пізнання серцем (гносис ісихії). Символісти ототожнюють художню інтуїцію з містичним духовним прозрінням, синергійним осянням, протиставляючи їх дискурсивно-логічному пізнанню як їх «найбіднішому прообразу» (Андрій Белий).

У такий спосіб містицизм у (пост)модерному мистецтві наділяє художні твори з біблійними сюжетами понад-природною, понадлюдською, понадраціональною, сакральною змістовністю.

Художня символіка підноситься над реальними чуттєвими відношеннями і творчого митця, і сприймаючого глядача (натуралістично-магічна фігуративність, неосюрреалізм, концептуально-ексцентричний живопис). Як відзначає сучасний німецький авангардист Г. Юккер, «уявлення Малевича, в яких відсуваються кордони картини, і структури Стшемінського привели нас у світ містичної, поетичної сили [112].

Головним досягненням постнекласичного мистецтва, особливо постмодернізму, є *еніоестетика і містика Ніццо* – «пустого» простору, монохромної колористики, беззвучної тиші. У творах подібної ісихастської спрямованості на перший план виходять споглядання та інтуїція (медитація), які стимулюються не лінією чи звуком, але їхньою відсутністю, паузою, отвором, домінантою білого кольору, чистотою спектру. Еніоестетична чуттєвість тут зливається з містичною, синестезія пов'язується із синергією. На такі настанови розраховані, мабуть, деякі картини групи «Амаравелла» М. та С. Рерихів, українських художників О.Дубовика, О.Костецького, О.Петрової, Т.Сільваші, А.Фурлета, твори монохромного живопису, оп-арту, нейрон-арту та віртуального мистецтва. В них сприйняття трансформується до стану ілюзії чи галюцинації, а візуальна гіперреальність уводить до перспективного за-буття, в сакральну трансцендентність святовідношення. В Україні ця естетична транспозиція ісихазму набула реактуалізації в київській школі трансавангарду, як одна з її художньо-філософських засад.

Взагалі сучасний трансавангард у мистецтві, долаючи й одночасно розвиваючи надбання «історичного» авангарду початку ХХ століття, створює синтез художніх епох і стилів – так званий «мультикультуралізм». Знаходячись у парадигмі постмодерного мислення й естетичної візії світу, трансавангард актуалізує всю духовну історію людства, а надто модернізує культурні феномени й

артефакти у сучасних художніх контекстах та інтертекстах. Його засаднича особливість – полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог). Виникає феномен «інтертекстуальності», коли різноманітні тексти мистецтва, стикаючись один з одним, утворюють нове художнє ціле зі стильового «пограниччя». В художній культурі поширюється «номадизм» – перетворення мистця й сприймача у «кочовика», який вільно мандрує всією територією історії мистецтв, духовної культури в цілому. В номадистських мандрах українських митців знайшли своє місце і візантійські традиції іконопису, мистецтво Київської Русі, Бароко, Модерну.

В Україні трансавангард виник як передчуття кризи марксистського «перфекціонізму» – ренесансно-просвітницької й дарвіністської ідеології прогресу в безупинному вдосконаленні суспільства. Дискредитованій ідеї «лінійного» розвитку була протиставлена ідея «коловороту», «вічного повернення» історії та її культурних образів та архетипів. Українські митці (О.Савадов, О.Харченко, О.Гнилицький, О.Ройтбурд) відчували себе не стільки «рупором часу», скільки «кочовиками», навіть «блудними синами», які повернулися в рідні домівки після тривалих мандрів. Збагачені досвідом історії мистецтва, в тому числі й національного, вони не позбавились «комплексу Одісея», і в своїх мареннях і художніх перцепціях синтезують культурні «душі», «мови» і «коди» всіх епох – від пірамід і сфінксів до відео-арту і віртуальної реальності.

Часто-густо на перший план виходять етнічні архетипи художньої свідомості, ті архаїчні підвалини мистецького «колективного позасвідомого», які сягають в часі трипільської культури і будують «український Стоунхедж», візуальний простір українського духовного космосу (наприклад, проект «Автентична туга» куратора О. Титаренка, художники О. і Т. Бабаки, В. Бажай,

П. Гончар, М. Журавель). Біблійні теми, використання православної духовної практики ісихії бачимо в роботах І. Пилипенка («Мудрість храмів»), Ю. Синькевича («Оранта»), Л. Берната («Вхід в Єрусалим», «Композиція з іконою», «Святий Миколай»), В. Подлевського («Відлуння моєї дзвіниці»), Б. Єгізаряна («Початок»).

Відтак, естетика українського трансавангарду пов'язана і з традиціями «візантизму», точніше, християнського, візантійсько-православного ісихазму – релігійно-аскетичним вченням про вищий вияв пізнання софійної, біблійної мудрості, гностичної синергії зі світом. Ісихазм виступає філософсько-релігійною складовою української естетичної ідеї «святovidношення» і тому наскрізно просякає всю історію українського мистецтва – від Київської Русі до (пост)модернізму. Візантійські й вітчизняні ісихасти відмовою від говоріння, мови, «слова буденного» аскетично та містико-естетично наближалися до сакрального змісту тиші, мовчання, внутрішнього осягання Слова Божого. Адже вимовлене слово втрачає свій метафізичний зміст, стає пустою звуковою оболонкою. Майже, як у Романа Бабовала:

*Мої листи до тебе – вигадки
пусті
і слово – звабна бульбашка
в устах вітрів.*

Естетичний ідеал цього сучасного поета з української діаспори – слова, що залишилися невимовленими, «оббризкані густим мовчанням». Його поезія хоче бути «без слів, але живою» [32].

У сучасному українському малярстві сакральні (архаїчні, біблійні, православно-ісихастські) мотиви зустрічаються у багатьох представників трансавангарду т.зв. «південної хвилі». Це, наприклад, роботи «Андріївський собор» Ю.Луцкевича, «Увіровання апостола

Фоми» Б.Михайлова, «Передвічне» і «Букет Спаса» Г.Лекаревої-Нікітіної, «Той, хто з крилами» Т.Лисенка, «Великодня Неділя» Г.Неледві, «Він та ми» і «Складень» М.Журавля, «Замріяний пророк» І.Пилипенка, «Тепло рідного краю» М.Демцю, «Молитва» Т.Дєдової, «Стрічення» В.Колесника, «Спокуса» М.Сіробаби, «Символ віри» і «Трійця» Л.Гопанчука, «Сусанна» О.Анда та інші.

Бувають й інші транспозиції ідей ісихазму та метаморфози образу в (пост)модернізмі, в яких з'являються небачені раніше перцептивні й семантичні горизонти, пов'язані з містичними і магічними діями. Так, в історію українського трансавангарду вже увійшла андерграундна акція, що дістала назву «Гнилецький перфоменс». Художник А. Степаненко для своєї мистецької дії вибрав маловідомий історичний об'єкт XI століття – комплекс печер, що відомі під назвою Гнилецьких. У просторі, прилеглому до підземної капліці, він розмістив багато свічок. Поступово запалюючи їх, він прагнув повернути втрачену пам'ять стін із забуття століть, нав'язати контакт з духовно-емоційною, синергійною аурою місця. Далі відбулося входження власних графічних творів та об'єктів в аутентичне середовище підземної капліці. Загальний зв'язок окремих предметів із прадавніми ісихастськими функціями печер надавав дії характеру своєрідної метарелігійної практики [90].

В сучасному російському трансавангарді існує безпосередній прояв естетичної транспозиції ідей і духовно-світоглядних принципів ісихазму на художню творчість, зокрема живопис і графіку. Йдеться про мистецький спадок петербурзького художника Анатолія Маслова, блискуче проаналізований В. Синельниковою у книзі з характерною назвою: «Корені та Фаворське світло: Ісихазм й трансавангард Анатолія Маслова» (СПб., 2010). Художник з філософською освітою, він усвідомлено спирається на «ісихастський» підхід до образотворчості, особливо в релігійному

живописі. Разом з іншими петербурзькими «нонконформістами» А. Маслов знаходиться у пошуку «цілком нового образного ладу, що характерний вираженням аскетизмом і підвищеною, напруженою духовністю» [91, с. 97]. Як і фундатори вітчизняного авангарду, він пройшов релігійно-естетичний шлях від гностицизму раннього християнства, візуалістики «іконоборців» та «іконошанувальників» до естетичної транспозиції ісихазму в трансавангарді сучасної петербурзької «газа-невської культури».

З живописної точки зору картини А. Маслова, за словами В. Синельникової, відрізняє своєрідна кольоро-світлоносність, що наближається до майже білого кольору, який збирає в собі всі кольори райдуги, але сам стає біло-безкольоровим. Це майже біле на білому, або блідо кольорове на блідо кольоровому. Художник петербурзького трансавангарду «виокремлює картину, в якій бачить, відчуває й розуміє якусь ні на що не схожу ісихастську проникливість, проникливість містичну, коли йому вдається піднятися до невидних для нього самого таємниць осягання світу Бога, самого себе» [91, с. 76]. Як засвідчує в каталозі виставки А. Маслова петербурзький мистецтвознавець Ю. Бобров, в картинах художника глядач стикається з вираженням безплотної духовної, психічної енергії, що розлинута у світі та проявлена у вигляді еманції світла. Це і визначається як «постмодерністський ісихазм» [69].

Відтак, естетична транспозиція ідей ісихазму в мистецтво авангарду й постмодернізму здійснюється, перш за все, через «енергійну парадигму» (С. Хоружий) науки, культури і мистецтва ХХ століття. Ісихастський феномен *синергії* стає панівним принципом світогляду «глобального енергетизму» (О. Богомазов), неklasичної науки, художньої творчості. «Гносис ісихії» втілюється в мистецтві нон-класики через світлоносність образу (сяяння

«Фаворського» світла), тишу, спокій, гармонію композицій та архітектоніки образних побудов (супрематизм К.Малевича як «естетичний гносис», за висловом А.Безансона). Все це породжує нові візуальні стратегії конститування художньої образності – «сферизм», «променізм», «спіралізм», які реалізують ісихастську ідею еманациї енергії, синергії світу, Бога і людини, світлоності Духу та анагогії краси.

З цієї точки зору ісихазм у трансавангарді А.Маслова спирається на його власну творчу концепцію сферичного світу як енергетично, геометрично і буттєво найдосконалого, що у графіці та живописі породжує свій сферичний простір, сферичну перспективу тощо. Взагалі ідея сфери як найвищої досконалості була притаманна давньогрецьким, середньовічним, ренесансним мисленикам, втілилась в архітектурі (храмовий купол), іконографії («Трійця» А.Рубльова), живопису («мадонни» Леонардо да Вінчі). У Анатолія Маслова у графічних зображеннях храмів і петербурзьких пейзажів «сферизм» стає засобом енергійної концентрації простору, виявленням синергійної гармонії *genius loci* – «духу місцевості». Ісихастський «сферизм» дозволяє розкрити образотворчі сюжети «в єдиному музичному ритмі та цілісній симфонії рисунку» [91, с. 31].

Так само «ісихастськи» налаштованими є супрематизм К.Малевича, «променізм» П.Філонова, «просторові силові побудови» Л.Попової, «спіралізм» В.Поліщука і В.Татліна, «енергетизм» творів О.Богомазова, А.Лентулова, О.Родченка та інших авангардистів. Не тільки ідейно-естетично, але й формально-іконографічно транспозиція ісихазму відбулася і в творчості братів Бойчуків, які створили нову стилістику модерного українського мистецтва – «візантинізм». В їх монументальних декоративно-прикладних творах, на панно і в живописі часто відтворюються візантійські принципи іконографії з точки зору композиції,

перспективи, колористики («Біля яблуні» М. Бойчука). Але атмосфера спокою, тиші, гармонії навіяна тут і традиціями народного мистецтва, зокрема образотворчого наївізму.

Звичайно, не всі авангардистські митці усвідомлено, теоретично-рефлексивно транспонували релігійно-містичні ідеї ісихазму в естетичну тканину художньої образності. Мабуть, найглибшим і найпоследовнішим теоретиком безпредметного, тобто енергійного світу був Казимір Малевич. Вже сама назва його теоретичного трактату «Світ як безпредметність, або Вічний спокій» вказує на зв'язок з християнською догматикою, ісихастським ідеалом «спокою» в православному богослов'ї ікони. Мистецтвознавці вказують на певні паралелі між іконописом та досупрематичними роботами, «Селянським циклом» і кубістичними композиціями Малевича [61]. Але засновник і теоретик супрематизму «відкритим текстом» називає «іконою» свій знаний «Чорний квадрат». Сам художник пояснив його суть як «нуль форми» (як на мене, це містично-ісихастська ідея Небуття, Ніщо, Абсолютного мовчання, з яких Слово породжує Все – креаціонізм Духу та Енергії). За виразом О. Курбановського, Малевич продемонстрував тут «нульову» майстерність – якість, притаманну давньоруським іконописцям, які таким робом репрезентували християнський апофатизм, неможливість зображення Божої сутності. Тільки через містичний символізм, «гносис ісихії» можна осягнути і передати еманційні форми вищих Божественних енергій, зокрема в архетипонах і архетектонах Первообразів, що і зробив К. Малевич.

Негативно оцінюючи так звану «іконоборчу» природу *супрематизму* К. Малевича, деякі дослідники (А. Безансон, Л. Лозова) критикують його «апофатизм», який ґрунтується на проекті «естетичного гнозису». На мій погляд, така критика спирається

більше на «літеру» ісихазму, ніж на його «дух». І справді, нон-фігуративізм засновника супрематизму, на перший погляд, начебто заперечує іконічну реальність світу й християнську ідею Втілення. Але в Малевича зберігається ісихастський дух «Вічного спокою», бо він іде у безпредметність як Енергійний стан еманції Божої сутності, ще до його інкорпорованості, в апофатичній і прототиповій формі. Його «нуль форми» репрезентував «нуль благ», відмову не лише від «говоріння» як артикуляції предметності, а й Абсолютну аскезу. Таким чином візантійська «естетика аскетизму» набуває в супрематизмі К.Малевича, зокрема в його «іконах авангарду», характеру художнього «мінімалізму», аскетичної творчості.

Естетичні транспозиції ісихазму в сучасному українському *трансавангарді* зазначимо через сакральний план творчості Ольги Петрової – київської мисткині, мистецтвознавця, професора, доктора філософії. Її виставка «Рай» у Національному художньому музеї (1997 р.) стала справжньою еманцією світла, добра, любові. Майже дантівська «божественна комедія» розгортається тут не стільки тематично, скільки кольорово, воістину живописно, у візантійському іконографічному стилі. Найвищі щаблі сходів Якова, якими підіймаються візії мисткині, сягають білосніжної чистоти й цнотливості Вищого Розуму. Білий (як інтегральний й потенційно кожний) колір домінує в характеристиках «інфратонкого», де Бог є Дух і є Любов. Наступно світлова енергетика поширюється через пульсацію (ультра)фіолетового-синього та (інфра)червоного-помаранчового, доходячи до символічно-кольорових сполучень «холодного» і «теплого», Істини і Життя. Фіолетові й жовто-горячі тони біблійних першостихій у візуальній філософії Ольги Петрової є носіями світлової еманції Творця, що співпадає із символікою кольорів у багатьох православних релігійно-естетичних вченнях (від візантійського неоплатонізму Псевдо-Діонісія Ареопагіта до

Є.Трубецького і о.Павла Флоренського). «Райські» полотна і справді «пульсують», випромінюючи хвилями, променями чи навіть вибухами духовно-енергетичне поле Добра як Божественної Премудрості та Благодаті (ісихастська синергія) [80, с. 369-370].

У сучасному українському *постмодернізмі* синтезовані ремінісценції як «естетики аскетизму», так і художнього «мінімалізму» Малевича своєрідно демонструє Тарас Полатайко, що живе і працює в Канаді. За його крос-візуальними роботами пильно стежать куратори музеїв та галерей, критики, журналісти і колекціонери (в т. ч. Б. Гейтс). Естетична транспозиція ісихазму здійснюється в творчості Т. Полатайка через ідею «гальмування» зорового сприйняття, створення «сліпих» місць, – коли оптика і когніція не злиті в єдине ціле, розірвані. Естетосфера ісихії, яка складається з енергейї, світла, сяяння, блиску, в нього синтезується з ідеями та образами К. Малевича.

У своєму постмодерністському проєкті «Блиск», що складається із серії в 30 картин, Полатайко спочатку сфотографував чорно-білі репродукції картин Малевича. Потім він сам намалював ці образи, включаючи зафіксовані на фотографіях деформації, в т.ч. блиск від спалаху камери. Власне блиск набуває самоцінного значення, виявляючи певні естетичні «сліди», художні ремінісценції, що ведуть до крос-візуальної образності. Як говорить сам художник, «блиск настільки сліпучий, що ми намагаємось не бачити його. Він невловимий, ми дивимось крізь нього. Я сподіваюсь, що знайшов новий додатковий елемент в цьому світлі чи принаймні підійшов ближче до привида Малевича» (із статті К. Озборн «Привид Малевича») [25].

Досліджуючи, яким чином різні медіа взаємодіють та порушують кордони взаємних площин значень, Т. Полатайко розшукує у взаємодіях тіл і систем бактеріальні, політичні, естетичні

«сліди», де сконцентровані значення, невідомо ким визначені. За словами художника, «супрематизм намагається звільнитися від проявів зовнішності, він присвячений сутності. У той період, як *trompe – l'oeil* – це антисутність, цей напрям навпаки присвячений марнославству, омані, властивій зовнішності. Тому в плані ідеології ці напрями протилежні, ... але я намагаюсь вийти на неможливий гібрид» (з інтерв'ю Р. Енрайта з Т. Полатайком [15]).

«Ісихастським» надзавданням українського постмодерніста є пошук «останнього місця справжньої німоти, першого спогаду того, що забув». Ця ідея *естетичної ісихії* зреалізована в проекті «Колиска», де в нікельованій ванні, підвішеній на якірних ланцюгах посередині затемненого простору, крізь оглядовий отвір можна побачити заражену радіацією кров самого автора (5 літрів!), який побував у Чорнобилі. За задумом художника, ця інсталяція є зоною *абсолютного спокою і миру*, формалізованою репрезентацією змертвілої тиші спустошеного Чорнобиля. З ісихазмом творчість Т. Полатайка споріднює і спільна містична налаштованість, але в постмодерністській транспозиції «гносису ісихії» з душі на тіло, де в «Колисці» як «справжньому місці» тіло зустрічається з таємницею, міфом і жахом в контексті соматичної синергії (із статті «Where the body encounters mystery, myth and horror» [16]).

Український художник-постмодерніст Т. Полатайко закликає довіряти інтуїції та містиці. Його *trompe – l'oeil* створюють містичний простір і крос-візуальний перехід. Це надає катарсичний досвід як певний каталізатор душі вельми потужної сили. Саме про це, на думку митця, мріяв К. Малевич.

Звичайно, не тільки в живописі, але й в інших видах мистецтва можливі естетичні транспозиції ідей ісихазму, особливо через міжвидовий синтез і синестезію, в яких синергія породжує катарсис і метанойю. Як вважає арт-терапевт Дж. Морено, «для людського

самовираження не існує кордонів, бар'єрів між видами мистецтв... У кожному з нас є прихованим колодязь мовчазної музики, невидимого малюнку, застиглому руху і уявної дії, що очікує свого розкриття» [72].

Таким чином, принципова можливість естетичних транспозицій ідей ісихазму в мистецтво обумовлена художнім відтворенням «світла» Істини, «світіння» Добра, «саява» Краси. Як у релігійному мистецтві, так і почасти в авангарді та постмодернізмі ісихастська синергія набуває образно-символічного значення, «художньо виражаючи Слово як ейдос, архетип, Первообраз» [60]. Мовчання, спокій, тиша ісихії транспонуються в естетику «Ніщо» з її ідеалами чистоти, гармонії, одухотвореності в еманції Фаворського світла. «Енергійна парадигма» ХХ століття (С.Хоружий) естетично виявляє ісихастське «Небуття» (непроявлений світ) через синергію Цілого, інтуїтивно осягається як «Нуль» в сенсі *повноти непроявленого світу*.

Крім того, у змістовному аспекті «гносис ісихії» транспонується в містицизм (містеріальність) художньої нон-класики, знаходячи образне виявлення у втіленні ідей космізму, універсалізму, теософії, антропософії, гностицизму, езотерики. Енергійна парадигма породжує т. зв. «еніоестетику» (естетику енергоінформаційних взаємодій), де виникає містична інтуїція Цілого, що в науці корелює з уявленням про цілісність Всесвіту, вченням В. Вернадського і Тейяра де Шардена про ноосферу. Еніоестетика і містика авангарду й постмодернізму через синергію та синестезію творчості веде до ісихастського наповнення християнської ідеї «Спасіння», де «я стаю Цілісним, я досягаю повноти свого існування» [92]. Як зазначає С. Хоружий, такі містико-естетичні інтенції православного ісихазму гомологічно співвідносяться з ідеями дзен-буддизму, даосизму, суфізму в мистецтві Сходу. Не дивно, що і в містичних конотаціях

вітчизняного (пост)модернізму присутні орієнтальні мотиви, сюжети, транспоновані прийоми духовної практики Сходу (напр., трансфер «Пустоти-Шуньяти» в «Нуль», єдності нірвани і сансари – в синергію тощо [21; 59].

Звідси випливають такі (пост)модерні специфікації естетики ісихії, як «нуль-форми» (супрематизм К. Малевича), «виразні пустоти» (кубістична скульптура К. Малевича), «глобальний енергетизм» (кубофутуризм О. Богомазова), «променізм» П. Філонова, «спіралізм» В. Поліщука і В. Татліна, «сферизм» А. Маслова, нарешті, «візантизм» бойчукістів (М. і Т. Бойчуки, І. Падалко, В. Седляр, О. Павленко), в якому ісихастські конотації візантійської ікони набувають характеру естетичних принципів побудови монументального художнього образу. Відлуння іконографії візантинізму та супрематизму, їхній дивовижний постмодерністський синтез сьогодні можна побачити в творах О. Дубовика, Т. Дєдової, А. Криволапа, Є. Кріпа, П. Лебединця, О. Петрової, Т. Полатайка, Т. Сільваші, А. Фурлета та деяких інших сучасних українських митців поч. ХХІ століття [80].

РОЗДІЛ ІІ.

УКРАЇНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ АВАНГАРД У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР «УКРАЇНА – ПОЛЬЩА»

2. 1. ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ: КОСМОПОЛІТИЗМ VERSUS НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ?

Естетика українського авангарду початку ХХ століття стала предметом спеціальних досліджень лише в останні 30 років. Українські дослідники мистецьких новацій «першої хвилі» авангарду звертаються перш, за все, до його художньо-естетичних особливостей в окремих видах мистецтва: літератури (Т. Гундорова, В. Мельник, С. Павличко), малярства (Д. Горбачов, О. Петрова, Г. Скляренко, О. Тарасенко), музики (В. Панасюк, Н. Семененко), театру й кіноматографії (Н. Корнієнко, О. Левченко, О. Оніщенко) та ін. Системних, філософсько-естетичних досліджень світогляду, теоретичних маніфестів і мистецької практики українського авангарду, на жаль, бракує. Є лише поодинокі випадки звернення до цілісного осмислення «ідеології» та «іконосфери» авангардистського руху в Україні початку минулого століття (Л. Левчук, В. Вовкун, М. Каранда, Л. Канішина, Г. Меднікова, Д. Наливайко, Г. Скляренко, О. Сидор-Гібелінда, О. Федорук, О. Флакер). Естетика українського авангарду, як онтологія чуттєвості та феноменологія виразних форм у контексті філософії вітчизняного мистецтва доби «сецесіона», символізму й власне авангардистських шукань, ще тільки конституюється в сучасних розробках естетиків, мистецтвознавців, культурологів.

Природа, хронологія, історичні й стилістичні особливості українського авангарду багато в чому співпадають з відповідними характеристиками модерністського процесу в Європі, його руху від постімпресіонізму (сезанізм) й модерну (символізм) до основних напрямків «історичного» авангарду: кубізму, футуризму, абстракціонізму, експресіонізму. Навіть «леверкюнівська душа» європейського мистецтва доби «сутінок Європи» має український корелят у вигляді Левенка, чи Левенця. У цій народній, фольклорно-міфологічній постаті, що символізує «угоду з чортом», так само закладений (у номінації та конотаціях) потенціал маннівського Леверкюна як Фауста ХХ століття, що тікає від тяжкої кризи культури. Продовжуючи традиції української демоніади, карнавальності й вертепності у мистецтві, Левенок є одночасно і слов'янським переломленням європейських ціннісних орієнтацій, і представником власних етнокультурних джерел авангардистської свідомості (колективного позасвідомого), що бореться із загрозою «духовного безпліддя».

Не випадково з України початку ХХ століття походять не лише наслідувальні, але й оригінальні, «автохтонні» напрямки авангардизму: кубістична скульптура О. Архипенка, кубофутуризм Д. Бурлюка, О. Богомазова, супрематизм К. Малевича, конструктивізм В. Татліна «Кольоропис» В. Пальмова, «візантизм» братів Бойчуків, «український стиль» у мистецтві 20-х років ХХ ст. (Г. Нарбут, Г. Собачко-Шостак, брати Кричевські, О. Саєнко тощо). Здійснюється дивовижний синтез загальноєвропейських мистецьких форм (експресії, абстрагування, стилізації) з етнонаціональною ментальністю, з традиційними змістами, з образно-символічними архетипами «народної душі», із сакральними сигнатурами.

Народження естетики українського авангарду нагадує становлення українського бароко, коли європейські барокові форми «українізувалися» на підвалинах візантійського стилю і традицій

вітчизняної дерев'яної архітектури, народної естетики в цілому. До того ж єдиний в Україні національно довершений стиль українського бароко є одним з джерел українського авангарду, а останній можна відтак зрозуміти як своєрідне «необароко», що відтворює автентичне бароко не лише за його національним духом і художньою метамовою, а й за синтезами західноєвропейської і власне української «культурної душі» модернізму (Леверкюн і Левенець).

Ідея українського культурного «синтетизму», в якому виявляється етноестетична ідентичність, є, на нашу думку, несумісною з твердженням про «космополітизм» мистецтва вітчизняного авангарду [85].

Звичайно, в роботах українських авангардистів є мотиви космізму, універсалізму, загальнолюдських архетипів — чого варті, скажімо, хоча б супрематичні композиції К. Малевича, які мають і справді «безнаціональний» характер (якої національності «Чорний квадрат»?).

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» [6].

Як часо-просторові форми буття, просякнуті «космічним динамізмом», сприймалися в Європі і пластичні роботи українського

«Пікассо скульптури» – Олександра Архипенка. От що писав один з тогочасних французьких поетів Блез Сандрар про його композицію «Голова»:

*Скульптура Архипенка
перше яйцеподібне яйце
Воно тримається у дружній рівновазі
Немов непорушна душа
На вістрі
Швидкості
Воно виходить
Із барвистих хвиль
Із кольорових зон
І обертається в глибинах
Голе
Новітнє
І тотальне.*

І все ж таки в естетиці українського авангарду репрезентований не лише «космополітизм, як потяг до наднаціонального у людській підсвідомості» (М.Прокопович). Етноестетичні параметри модерного мистецтва в Україні виявляються в колористиці, символіці, архетипності зображень, які ґрунтуються на традиціях українського художнього мислення: візантійського стилю, метамови бароко, народної орнаментики і декоративізму. Провідною ідеєю філософії українського мистецтва, втіленою і в авангарді, є, на мою думку, *сакральне ставлення до світу*. Світовідношення виступає тут як святовідношення, де світ сприймається як свято, а святковість стає перманентним началом як народної естетики, так і мистецької *profession de foi*. Сакральність, дивовижність, містицизм, барокове «чудне та містеріальне» набувають в українському авангарді свого другого народження й трансформації в новій художній мові,

онтології чуттєвості та феноменології виразних форм. *Українська естетична ідея сакральньо-святкового світоставлення* органічно синтезується із загально-європейськими мистецькими напрямками: кубізм (О. Екстер, Д. Бурлюк), футуризм (О. Архипенко, М. Семенко), абстракціонізм (О. Грищенко), експресіонізм (О. Новаківський), конструктивізм (В. Татлін).

2.2. ЕСТЕТИКА ВІТАЇЗМУ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Якщо спробувати узагальнити філософсько-естетичну формулу, «культурний код» українського авангарду першої третини ХХ століття, то це, на мій погляд, буде ідея «вітаїзму» – пафосу життя в умовах декадансу і пробудження волі до відродження. Найвиразніше ця ідея прозвучала у теоретичній спадщині Миколи Хвильового (1893-1933), який запроваджував психологічні категорії для позначення соціального пафосу, що пов'язується з романтикою життєутвердження в мистецтві та літературі шукаючої себе України [див. 33]. Продовжуючи мислительні й естетичні традиції козацького бароко, Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, він стає на позиції утвердження активного і радісного життя, оптимістичного гасла «Vivere memento!». Заклик до «психологічної Європи» в її фаустівській культурній парадигмі доповнюється орієнтацією на «Азію» як символ сходу Сонця, завдяки чому в українській культуротворчій ідеї відбувається «синтез європейського активізму і східного відродження» [104]. Культурна оаза ренесансної «Азії», на думку М.Хвильового, знаходиться в Україні, де потомки «козаків-конкистадорів» під знаком Сонця утверджують новий стиль життя і мистецтва, пов'язаний із світоглядним і художнім «вітаїзмом» – духом життєлюбства і світоглядного оптимізму.

Такий вітаїстський поворот українського модерного світобачення і відрізняє, як на мене, «душу» вітчизняного авангарду від суто «леверкюнівської душі» західноєвропейського мистецтва, від символізму й декадансу кінця XIX ст. до модернізму початку XX ст. Маючи багато спільного із стильовими течіями і формотворчими шуканнями європейських сезанністів, кубістів, фовістів, експресіоністів, футуристів та конструктивістів, українські авангардисти все ж таки, так чи так, свідомо чи безсвідомо, спиралися і на власні національні традиції образотворення, їхню «реставрацію». З часів Трипільської культури і «Велесової книги», «народної» міфології та фольклору, мистецтва Київської Русі та Гетьманщини, неповторних українського бароко і романтизму, національне мистецтво і література жилися пафосом релігійно-естетичного «святovidношення» [58].

Єдність святості і свята, сакрального і екзистенціального, духовного і життєвого якраз адекватно втілюється в ідеї та феномені українського «вітаїзму». Поруч з архетиповими принципами софійності, кордоцентризму, антеїзму, соборності дух вітаїзму як життєлюбства визначає зміст вітчизняної етноментальності, світоглядні й психологічні риси духовного ландшафту й національного характеру українства. У мистецтві вітаїзм виявляється через художні особливості форми і кольору, композиції й стилістики, декоративізму й образотворчої ритміки. В естетичній цілісності всі ці складові художньої образності репрезентують вищу гармонію святovidношення, утверджують радість життя і земне людське щастя як «веселіє серця» (Г. Сковорода). Незважаючи на драматичні, а інколи й трагічні сторінки «книги буття» українського народу, в його мистецтві завжди були присутні промінь надії, потяг до волі, пафос любові, що єдналися в енергії життєвого пориву як соціального активізму – «лиш боротись, значить жить. *Vivere memento!*» (Леся Українка).

Яким би революційним, утопічним, трансгресивним не здавалося б мистецтво українського авангарду, в його генетичній основі закладені тисячолітні ритми ставлення українства до землі і сонця, природи і селянської праці, життє- і культуротворчості. Про це, наприклад, виразно розповідають автобіографічні записки Казимира Малевича 1918-1933 років. Говорячи про своє дитинство на Київщині, про своїх курських друзів-художників, він згадує, що «любили природу, поля, ліси, слухали всю музику ланів, птахів і колориту» [63, с. 18]. Селянська праця на землі цінувалася ним вище за машинно-робітничу, а особливо вражала народна творчість: коники, квіточки, півники примітивних розписів і різьблення по дереву. Крім того, як пише К. Малевич, він відчув якийсь зв'язок селянського мистецтва з іконним: «іконописне мистецтво – форма вищої культури селянського мистецтва» [63, с. 22].

Думаю, домінанта «селянської» теми і народного «святівідношення» у творчості видатного супрематиста пов'язується, як і у багатьох інших українських авангардистів, з наслідуванням і реставрацією традиційного народного вітаїзму, з утвердженням його «духу» в нових «революційних» художніх формах. Саме тому, бунтуючи проти класики і віджилого академізму, українські авангардисти, як наголошує К. Малевич, «ніколи не боролися проти народного мистецтва і проти іконописців і проти талановитих вивісників» [63, с. 65]. Одним словом, душевно приймалося все емоційно-безпосереднє, неангажоване, життєво і художньо щире. Ці позиції К. Малевич поділяв з Д. Бурлюком, М. Ларіоновим, Н. Гончаровою, багатьма іншими вітчизняними авангардистами, які виходили з народних джерел, реставруючи їхню естетику в супрематичних і кубофутуристичних образах.

Однак, крім суто традиційних, етноментальних джерел українського вітаїзму в мистецтві першої третини ХХ століття, треба враховувати й світоглядно-естетичні впливи пануючих в той час

філософських ідей і концепцій. Мабуть, найрозповсюднішою серед української інтелігенції доби «fine de siècle» була світоглядна система і естетика Фрідріха Ніцше, який помер якраз на зламі століть – у 1900 р. Але його філософський нігілізм, діонісійський песимізм, а головне, творчий волонтаризм і життєвий активізм митця як «понадлюдини» потужно вплинули на світогляд і мистецтво багатьох діячів культури початку нового століття як у Західній Європі, так і в Україні.

Зокрема, вплив Ф. Ніцше і ніцшеанства на українську інтелігенцію доби національного модернізму досить докладно проаналізували А. Бичко, І. Бичко, Т. Гундорова, М. Каранда, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Павличко, С. Яковенко. Наголошується зв'язок ніцшевської концепції «переоцінки цінностей» та імморалізму понадлюдини як із становленням, так і подоланням культурного декадансу, роль ірраціональних вольових імпульсів у художньому відтворенні діонісійського «оп'яніння життям», тобто творчої напруги вітаїзму. Відтак, «мистецтво і література ще з часів Шеллінга і Новаліса і пізніше, у філософії життя, інтуїтивізмі та герменевтиці реабілітовані як самодостатні форми продукування знання та філософсько-теоретичних дискурсів» [40, с. 175].

В українській літературі, мистецтві й художній критиці першої третини ХХ століття світоглядно-естетичні ідеї «філософії життя» Ф. Ніцше пролунали у творчості В. Винниченка, М. Вороного, М. Євшана (як і більшості представників «Української хати»), М. Хвильового. Український авангард як літературний, так і мистецький, був буквально заплідненим ніцшевським духом переоцінки цінностей, творчого індивідуалізму генія, подолання «занепаду Європи» і «смерті мистецтва» через волю до життя, влади, перемоги моралі і психології рабів «людиною – артистом». Вища форма вітаїзму вбачалася в образі дитини, що грається з вічністю...

На продовження ніцшевської філософії та естетики з'являються нові праці з проблем трансформації світогляду, переживання життя,

мистецтва, поетики, культури. На початку ХХ століття у Західній Європі, а згодом і в Росії були опубліковані дослідження в парадигмах філософії життя, герменевтики, інтуїтивізму. З періодом становлення вітчизняного авангарду і хронотопами перших авангардистських виставок в Україні («Салони Іздебського», «Ланка», «Кільце») збіглося, наприклад, видання збірки «Новые идеи в философии» за редакцією М. Лосського та Е. Радлова (Санкт-Петербург, 1912). У збірці, зокрема, були репрезентовані переклади статей з філософії життя та герменевтики: В. Дільтей «Типи світогляду та виявлення їх у метафізичних «системах», Г. Гомперц «Завдання вчення про світогляд» та інші роботи, які розкривали взаємозв'язок світогляду та переживання життя, в т. ч. у мистецтві та поезії [65].

Пізніше, у часи розквіту авангардистських течій в Росії та в Україні, вийшли друком нові праці з розробки філософії життя, які безпосередньо виводили на осмислення естетичних, аксіологічних і психологічних проблем світогляду, переживання і розуміння мистецтва: Г. Ріккерт «Філософія життя: Виклад і критика модних течій філософії нашого часу (Петербург, 1922), В. Дільтей «Описова психологія» (Москва, 1924). У цих та інших виданнях аналізувалася «філософська мода» тих часів, яка, безперечно, вплинула на світоглядні та естетичні позиції митців-авангардистів, бо, за словами Фіхте, які цитує Ріккерт, «здоровий глузд у такій само мірі має свої моди, як наші фраки і зачіски». На його думку, філософська мода початку ХХ ст. здебільшого пов'язана із *суб'єктивними вимірами людських переживань* і виявляється у:

- 1) філософії «вражливості» (Лампрехт);
- 2) філософському імпресіонізмі (Р. Гаман);
- 3) елліністичному скептицизмі (О. Шпенглер);

4) філософії життя, спрямованої на «творчу напругу життєвих сил і святу пасивність тиші переживання, що заперечує всяку діяльність» [87, с. 35].

Світоглядні й культурно-історичні змісти філософії життя так чи так пов'язані із духом вітаїзму, бо суть життя, за Ніцше, полягає у «само-подоланні», а Ріккерт філософію «чистого життя» ґрунтує на любові до «живого життя». Відтак «французький *elan* і руська містика, свідомо бездіяльна у своїй споглядальності, повний радісних сподівань життєвий оптимізм, захоплений еволюцією понадлюдскості, і хмурний розпач у подальшому розвитку західного культурного життя» [87] – все це складає зміст вітаїзму як філософського світогляду, життєвого настрою, екзистенціального переживання та естетичної позиції людини чи людської спільноти, який реконструюється в мистецтві авангарду.

Разом з тим від «інтуїтивної життєвої філософії» (вітаїзму) Г. Ріккерт відрізняє «біологізм у філософії», який ґрунтується на понятті «життєвості» (віталізм). Біологічний (вітальний) принцип світогляду вбачає у житті «благість самого блага», що є носієм всіх істинно значущих цінностей. У такий спосіб філософія життя трансформується у Ріккерта в аксіологію, що розкриває сенси людського життя через феномени «чуття життя», що може підійматися або занепадати. Форма життя, що підноситься, врешті-решт стає формулюванням смислу всієї культури в цілому, що пов'язується як з «натуралістичним біологізмом» (віталізмом), так і з інтуїтивним вітаїзмом, завдяки чому, на думку Ріккерта, відбувається поєднання біології та інтуїтивізму. Більш за те, «хто не перетерплює головного наголосу на підійманні життєвого чуття, має вважатися виродком. Він не повинен жити» [87, с. 71].

Відтак, з точки зору єдності вітаїзму і віталізму наукова естетика потребує «живого» мистецтва, тобто має викликати життєве мистецтво, яке розв'язує суперечність між життям і культурою.

Разом з тим натуралістичний біологізм не забезпечує переживання естетичної цінності, яка є не тілесно-вітальною, а духовною. За Ріккертом, естетична цінність виникає там, де є відстань, віддалення від живого, від безпосереднього зв'язку з дійсністю. Отож, мова йде про ту дистанцію від повсякденності, яку має «духовне в мистецтві» (В.Кандинський), на чому і базується «ізоляціонізм» в естетиці авангарду. Але інтуїтивістський вітаїзм як «дух», як принцип художньої творчості залишається джерелом і фундаментом авангардизму. В естетичному переживанні «як часто ми відчуваємо підвищення всіх наших життєвих сил при спогляданні твору мистецтва!» Однак в естетосфері авангардизму «істинна естетична культура є можливою тільки тоді, коли ми будуємо світ над життям, який вже не є живим» [87, с. 141]. Визначну роль тут відіграють ірраціоналізм (Ф. Ніцше) та інтуїтивізм (А. Бергсон). Згадується вираз Заратустри: треба мати в собі хаос, щоб уміти народити танцюючу зірку!

Таким чином, філософія життя першої третини ХХ століття утверджує принцип вітаїзму у світогляді, естетиці і мистецтві того часу, гомологічно корелює з пошуками авангардистської обраності, яка намагається вивищити дійсність життя в його реальних формах. За естетичними програмами Ніцше, Дільтея, Зіммеля відбувається перехід до нефігуративної наочності та безпосередності змістів суб'єктивних переживань, де утверджується вітаїстський зв'язок життя – кохання – сили. Тому, за словами Г. Ріккerta, «еволюціонізм, волюнтаризм і активізм по праву виступають проти статички інтелектуалізму і рецептивності» [87; 158].

Високо оцінюючи аксіологічні й естетичні потенції філософії життя, Г. Ріккерт згадує особливо характерних її представників, у т.ч. попередників і продовжувачів. До предтеч філософії життя, а відтак і концепцій вітаїзму він зараховує Шеллінга (з його впливом на Кіркегора і Бергсона), Гете і німецьких романтиків (з репризою у

Шпенглера) і навіть молодого Гегеля з відлунням у Дільтея. Особливе місце надається німецьким засновникам ірраціоналізму та волюнтаризму. Вчення про світову волю як волю до життя Шопенгавера трансформується у вченні про життєвий порив Бергсона, а філософія життя і «вічного повернення» Ніцше безпосередньо породжує ідею про «регенерацію» Р. Вагнера. У філософії Ніцше відзначається і принцип вітаїзму, коли життя порівнюється з коханою жінкою, а сенс культури вбачається у підйомі до все більшої сили і творчості, формуванні «духу землі» у понадлюдині.

У філософії інтуїтивізму Бергсона відзначається положення про тотожність макро- і мікрокосму в ціннісній метафізиці життя. Єдність теорії буття (онтології) і теорії цінності (аксіологія) тут обґрунтовується тим, що космос у своєму бутті дорівнює переживанням живої людини. Гносеологію філософії життя Ріккерт вбачає у прагматизмі Джеймса, який розумів світ як «мультиуніверсум».

Безпосередньо філософію життя у Німеччині поч. ХХ ст. представляли Г. Зіммель, В. Дільтей, М. Шелер. Всі вони так чи так спиралися на ідеї Канта, молодого Гегеля і зрілого Ніцше, хоча виробили свої власні філософські течії (школи), які трансформували вітаїзм ніцшеанства у неокантіанство і філософію культури (Зіммель), герменевтику (Дільтей), філософську антропологію (Шелер).

Як не дивно, навіть філософське мислення Гусерля, на думку Г. Ріккерта, є близьким до філософії життя. Гусерлівська феноменологія трактується як вчення про наново відкритий вид наочних і безпосередніх «явищ», подібних гетевському «основному феномену». Феноменологічне поняття «сутнісного погляду» пов'язується з новітніми тенденціями філософських вчень про переживання. В подальшому це було аргументовано положенням про

інтенціональність естетичного переживання, яке розвинули послідовники Гусерля в естетиці, в т. ч. Р. Інгарден та його школа у Польщі.

До широкого поля філософії життя Г. Ріккерт додає і перших екзистенціально мислячих філософів, зокрема Ф. Степуна, одного з редакторів міжнародного часопису з філософії культури «Логос», що виходив одночасно в Росії, Німеччині та Італії протягом 1910-1933 рр. (час поширення авангардизму в мистецтві). У книзі «Життя і творчість» (1923) цінності життя Степун протиставляв цінностям культури, яку пов'язував з творчістю. У світлі вітаїзму визнавав «релігійне переживання Бога» і певне «містичне апріорі» – «релігійну першостихію» [34, с. 1074]. Примітно, що філософські позиції Ф. Степуна були дуже близькими до ідей т.зв. «Київської школи екзистенціалізму» – М. Бердяєва і Л. Шестова.

Серед репрезентантів західноєвропейської філософії життя початку ХХ ст. Г. Ріккерт також згадує Ф. Паульсена, Г. Файгінгера, О.Шпенглера з його морфологією культури і вченням про «символи прадуші». До цього переліку я б додав також ім'я Х.Ортега-і-Гассета (1883-1955) – видатного іспанського філософа і естетика, засновника раціовіталізму, який з позицій філософії життя та екзистенціалізму звертався і до проблем мистецтва авангарду («Дегуманізація мистецтва», 1925).

В цілому філософія життя у двох своїх основних варіантах (біологічно-натуралістичному та історицистському) так чи так обіграє ідеї «віталізму» та «вітаїзму». У першому випадку відзначається інтенція звести сутність життя до «вітальних прагнень», «інтересів», «інстинктів», «волі» індивіда чи суспільних груп (від Ніцше до Л. Клагеса, Т. Лессінга та ін.). У другому випадку тлумачення життя виводиться з безпосередніх внутрішніх переживань, як вони розкриваються у сфері історичного досвіду духовної культури (Дільтей, Шпенглер, Зіммель, Ортега-і-Гассет)

[95, с. 652]. Ці концепції під впливом модного на початку століття махізму (емпіріокритицизму) збігаються з «енергетичною» філософією культури (В. Освальд), яка спирається на принцип збереження сил в культурних явищах. Тобто, маємо спробу поєднати віталізм і вітаїзм з «енергетизмом», який безпосередньо задекларували у своїй творчості деякі авангардисти (в Україні, наприклад, О. Богомазов), а в кінці ХХ століття відомий філософ і культуролог С. Хоружий обґрунтував т.зв. «енергійну парадигму культури» для всього минулого століття. Як би там не було, але з точки зору вітаїзму «світ у глибинній суті своїй є життєвою напругою» [87, с. 93], що художньо відкрили і намагалися образно передати митці-авангардисти через звернення до сфери людських переживань, «вібрації емоцій».

Відтак, естетика авангардизму розвивається у *двох полюсах вітаїзму* людського світовідношення – як «космотеорія» (Г. Гомперц) і як філософія переживання (В. Дільтей). Що стосується *космологічних вимірів* мистецтва авангарду, то згадаємо виникнення і розповсюдження філософського космізму (від М.Федорова до М. Реріха), вчення про ноосферу В. Вернадського і Т. де Шардена, теософії О. Блаватської, антропософії Штайнера, філософської антропології М. Шелера («Становище людини у космосі»). До цих філософських і релігійних концепцій, звернутих до розуміння безпосередніх зв'язків Людини і Космосу, слід додати антропокосмічні конклюдії з теорій відносності А. Ейнштейна, неевклідової геометрії Римана-Лобачевського, фізики та емпіріокритицизму Е. Маха та Р. Авенаріуса. Філософський, природничо-науковий і гуманітарний «космізм» безпосередньо вплинув на світогляд і світовідчуття багатьох митців-авангардистів (наприклад, група «Амаравелла», виникнення супрематизму, неопластицизму тощо).

Називаючи вчення про світогляд «космотеорією», Г. Гомперц уважав, що наукове рішення космотеоретичних проблем є неможливим [19, с. 91]. Але, на мій погляд, у мистецтві «космотеорія», антропокосмічні виміри світогляду набувають своєї реалізації, зокрема через концепти й художні перцепти вітаїзму як «активно-творчої, одухотворено-відроджувальної форми мистецького світовідчуття» [34, с. 1172]. Крім українських кубофутуристів, від Д. Бурлюка і О. Архипенка до О. Екстер і О. Богомазова, тут можна згадати і «сонцепоклонство» М. Коцюбинського, і «кларнетизм» П. Тичини, і неоміфологію поетів-футуристів (М. Семенко, В. Хлебніков та ін.).

Що стосується *філософії переживання* як теоретичного підґрунтя естетики вітаїзму, то вона безпосередньо пов'язана з пануючими на початок ХХ століття вченнями про світогляд, а також із зародженням феноменології, герменевтики, описової психології, екзистенціалізму. Як відомо, фундатором концепції переживання в структурі філософії життя і типології світоглядів був Вільгельм Дільтей (1833–1911). У роботі «Типи світогляду та виокремлення їх у метафізичних системах», опублікованій в Німеччині у 1911, а в Росії у 1912 рр., Дільтей декларує, що «не у світі, а в людині філософія має шукати внутрішній зв'язок своїх пізнавань» [24, с. 123]. З цієї точки зору він послідовно розкриває генетичний зв'язок світогляду із життям, зокрема структуру світогляду, що визначається будовою людського душевного життя: 1) картина світу; 2) оцінка життя і розуміння світу; 3) ідеали, вище благо і вищі принципи, план життя. Ці складові цілісно переживаються через почуття-оцінки-волю. Розмаїтість світоглядів залежить від клімату, раси, нації, державного ладу, історичної епохи.

На основі вивчення історії філософії В. Дільтей виокремлює 3 основних типи світоглядів: I – натуралізм; II – ідеалізм свободи; III – об'єктивний ідеалізм. Звідси дедукуються типи світоглядів у релігії,

поезії та літературі. На думку філософа, поезія відрізняється від інших мистецтв своїм особливим ставленням до світогляду. Тут виражається не стільки світогляд (закладений у внутрішню форму), скільки життєвідчуття і життєрозуміння, утворюючи «вторинний зв'язок між твором мистецтва і світоглядом» [24, с. 144-145]. Саме *життєвідчуття* визначає місце людини у житті, устрій її існування, тому «істинна людина – це поет». У поезії, яка об'єднує досвід життя, виникають світові настрої, які детально аналізує В. Дільтей.

Феномен переживання також стає центральною категорією і основою «описової психології» Дільтея, яка «вирастає із самого переживання і має постійно зберігати в ньому міцні корені» [23, с. 43]. Показово, що психологічний аналіз феномену переживання у засновника герменевтики постійно перетинається з естетичними рефлексіями з приводу співвідношення чуття життя і мистецтва, вітальної енергії переживання і творчості. Цим проблемам присвячені його роботи: «Уява поета. Елементи поетики» (1887); «Три епохи сучасної естетики та її сьгоднішні завдання» (1892); «Переживання та поезія: Лессінг, Гете, Новаліс, Гельдерлін» (1905).

На основі власної концепції філософії життя з її акцентом на вітаїзмі переживання, В. Дільтей психологічно обґрунтовує три основних напрямки дослідження душевного життя людини: 1) відображення провідних типів протікання душевних процесів; 2) виокремлення деяких основних відношень, що проходять крізь життя почуттів; 3) встановлення окремих складових частин станів чуттів. З точки зору естетичної і герменевтичної його цікавить «постійне перетворення наших душевних станів у відповідні уявленням *символи* [23, с. 59], – те, що Шлейермахер назвав «символізуючою діяльністю», і яка лежить в основі художньої творчості, особливо в символізмі і ранніх формах модернізму. Відтак у мові, міфах, у літературі та мистецтві ми бачимо немов «об'єктивоване психічне життя».

Об'єктивація сприйнятів і переживань складають, за Дільтеєм, систему знаків. Тут описова психологія і герменевтика виходять на проблематику семіології, яка від Ч.Пірса і Ч.Морріса стає наукою про знакові системи. Через знаки і символи є можливим також вираження життєвої цінності станів людського Я, що теж збігається з вітаїстськими завданнями естетики авангарду. Предметом не-реалістичного і навіть не-фігуративного мистецтва виступає вже не об'єктивна реальність, а суб'єктивні переживання щодо неї, які можуть приймати характер естетичної самоцінності, саморефлексії душевного життя, маніфестації переживань. Оскільки естетосфера переживань «має тенденцію виявити життєві цінності в задоволенні і в радості» [23, с. 88], оскільки вона забезпечує вітаїзм авангардистської образотворчості, яка спрямована на об'єктивацію суб'єктивних станів у знаково-символічній мові і «кольоропису» та «світло-ритмі» некласичного мистецтва.

Звичайно, В. Дільтей не був теоретиком авангарду, але його філософське і психологічне вчення про переживання, естетика і герменевтика поетичних текстів відчинили двері для просякнення філософії життя в мистецтво, для об'єктивації душевних станів у образотворчих формах нон-класики. Думаю, його праці з поетики, де мова йде про зв'язок уяви, переживання, життєвості з поезією, розкривають значення вітаїзму як «інтенсивного чуття життя» для поетичної та життє-творчості. За словами Дільтея, «творчість поета завжди спирається на «енергію переживання», яка резонує «звуки життя». Поет приносить нам «здоров'я життя», вчить нас насолоджуватись цілим світом як переживанням [124, с. 61-63].

Інакше кажучи, якщо класичне мистецтво було своєрідним «дзеркалом життя» завдяки мімезису, то народження модернізму і авангарду означає рефлексію душевного життя у формах об'єктивації переживань, що посилює в образотворчості дух вітаїзму. Митець віддається переживанню заради нього самого, творячи ідеальну

дійсність. «Чуття життя хоче виразитися звуком, словом і образом» [124, с. 61]. Тому феномен переживання і його вираження або відтворення у фантазії складають особну галузь естетики як науки про духовно-чуттєві форми життя і мистецтва. З точки зору естетики вітаїзму особливий інтерес, за Дільтеєм, викликає «збільшена енергія» певних психічних процесів, художня сила вираження психічних станів, пов'язаних з творенням і сприйняттям об'єктивованих переживань.

Такий інтерес до феномену переживання як джерела вітаїзму естетики авангарду характерний не лише для філософії життя. На початку ХХ століття, разом з виникненням авангардизму, світоглядні, психологічні, естетичні аспекти людських душевних станів потрапляють у сферу уваги феноменології, герменевтики, екзистенціалізму. Проте сама категорія «переживання» була досить новою для гуманітаристики того бурхливого, «зламового» часу.

Досліджуючи евристичні та герменевтичні можливості переживання (співпереживання, емпатії, вчування), В. Дільтей розуміє його як необхідний предмет гуманітарних наук, яким є «безпосередня внутрішня дійсність», що переживається як «нерозчленована цілісність» [124, с. 291]. Такий підхід можна екстраполювати і на образність авангарду, де власне переживання як таке стає предметом зображення (вираження), що потребує непередметних, емоційно забарвлених художніх форм самопрезентації душевного життя. Відтак дільтейівська герменевтика як теорія розуміння, тлумачення, інтерпретації стає і методом естетичного пізнання та мистецтвознавчого аналізу, особливо художньо-образних і перцептивних інтуїцій, які іманентно властиві авангардизму і складають суть його естето- та іконосфери. У цьому аспекті В. Дільтей називає розумінням процес, в якому на основі знаків, що зовні осягаються через чуття, пізнаємо «внутрішню сферу» [124, с. 292].

На основі цих герменевтичних позицій, у художній образності (мові) авангардизму слід шукати «сліди людської екзистенції», які складаються з мовних знаків духовного творення в мистецтві. Водночас В.Дільтей вказує і на зв'язок мистецьких творів з національним духовним життям, історичним характером епохи. Все це впливає на формування стилю в мистецтві, який випливає з настрою «великої душі», коли «космос духовних явищ... вибудовується у внутрішньому просторі душі» митця [22, с. 127].

Отже, філософія життя, концепції феномена переживання, феноменологічні й герменевтичні підходи до розуміння художньої образності дають змогу виокремлення «вітаїстської» душі мистецтва, її домінанти в авангардизмі, у т. ч. – в українському.

Як ми вже зазначали, вітаїзм у формі «святovidношення» сутнісно притаманний українській етноментальності. Сакралізація і святковість життя, радісне утвердження антеїзму пройшли через всю історію вітчизняної культури і мистецтва. Культ Сонця у язичницьких «огнищан», самоідентифікація праукраїнців як «онуків Дажьбожих», поклоніння Семарглу як охоронцю Древа Життя увійшли до скарбниці міфопоетичної свідомості народу. І після прийняття християнства вітаїстські символи та уявлення так чи так залишалися у народному світогляді і фольклорі, в художньо-образній системі українського мистецтва і літератури.

Так, у «Слові про Ігорів похід», незважаючи на авторський плач про загибель «полку» новгород-сіверського князя, на прихід Карни і Жля у багатостраждальну Руську землю, домінують мотиви вітаїзму як контрастні до драматургії розвитку трагічних подій. Сама природа, Сонце, зірки і Місяць, ріки, ліси і степи, звірі й птахи набувають екофільного значення, метафорично позначаючи стани і ситуації Ігорева походу, вселяючи надію на «радість в народі, веселіє в городах» [29, с. 46]. Навіть самий етнонім «слов'яни», «слов'янство», «слов'янин» деякі науковці етимологічно пов'язують

як із «Словом», так і з «Славою» – покровителькою перемоги й гідного життя.

Вітаїзм як чуття духовної повноти життя й «святотвідношення» закарбований і в киеворуській іконографії. Запліднена візантійською «естетикою аскетизму» (В. Бичков, А. Царенок), українська ікона, як і православний храм з літургійними піснеспівами випромінює настрої святості і свята, світиться фаворським світлом Благодаті й духовної радості. Афонський ісихазм, прийнятий в Києві на Печерських схилах, відлунюється в естетиці тиші, спокою, гармонії, що заповнюють давньоруський іконопис від Аліпія до Андрія Рубльова. Життєутверджуюча повнота сакральних образів, еманация християнської Любові, енергейя духовного Преображення втілені в іконах Святої Трійці, Христа («Виноградаря»), Божої Матері (Богородиця «Елеуса», «Одигітрія», «Покрова», «На троні», «У славі» тощо), багатьох святих і подвижників. З особливою силою ідея вітаїзму як перемоги життя над смертю звучить в іконах на сюжети Воскресіння, а також в іконографії Юрія Змієборця (Георгія Победоносця), вельми шанованого серед народу, що знайшло своє місце в народній «іконографії наївізму». Емоційну безпосередність, щирість напівканонічного зображення, а головне, дух народного життя в народній іконі відкрив К.Малевич, що багато в чому визначило особливості його творчості. Через народну іконографію він розкрив всю духовну сторону «селянського часу», зрозумів селян через ікону, «зрозумів і колорит, і відношення живописця» [63, с. 35].

Синкретизм релігійного та естетичного, антитетики і патетики, життя і смерті (В. Піщанська), дух вітаїзму в урочистій піднесеності і навіть декоративній розкішності художніх форм надзвичайно глибоко виявлені в мистецтві українського бароко. Його протоестетика спиралася на принципи софійності та гнозис ісихійї, синтетизму та синергії «серця», мімезису та «калістики слова», дотепності як «кончетизму» [26]. Метафори життя як «моря» чи

«океану», феліцитарна тематика філософських, релігійних та художніх текстів представників Волинських, Київських і Чернігівських «Афін» насичені енергією тяжіння людини до Бога, як соняшника – до Сонця («Іліотропіон» Й. Максимовича), пошуками щастя як «радісного веселія серця» (Г. Сковорода). А в «козацькому» бароко з надзвичайною силою утверджуються теми героїзму, патріотичного захисту православ'я та рідної землі, оспівується ідеал лицаря-козака («Козак Мамай»). Через козацькі думи і пісні, легенди і літописи, архітектурні ордери та іконописну стилістику явно просвічується дух вітаїзму, втілений у сакрумі й духовних сигнатурах козацтва [82].

Перша бурлескно-травестійна пам'ятка української національної літератури – «Енеїда» І.Котляревського – просякнута не тільки традиційним для козаків «архетиповим» гумором, а й, у зв'язку з цим, - високою вітальною силою. Пригоди Енея та його «троянців», кмітливі рішення скрутних ситуацій, козацька барокова дотепність героїв і автора літературного тексту як «перелицьованого» античного твору – все це забезпечує вітаїстичне сприйняття української «Енеїди», ствердження життєтворчих основ етноментальності та етнокультури.

Література і мистецтво XIX століття (від Т. Шевченка до І. Франка і Лесі Українки, від художників-реалістів і романтиків до імпресіоністів і символістів) продовжують і розвивають традиційну естетику вітаїзму в українській культурі. Не зважаючи на важкі умови життя і творчості, на принизливе становище української мови в царській Росії (а може, і всупереч цьому), національні генії не підкорювались імперському соціальному й ідейному тиску, а відстоювали й пропагували вищі ідеали народного життя («страждаю, мучаюсь, але не каюсь» – Т. Шевченко). Особливо це було характерним для етнографічних напрямків наукових студій, літературно-драматургічної, театральної, музичної, мистецької

творчості. П. Куліш і київські «братчики», корифеї музично-драматичного театру, М. Лисенко і національна композиторська школа – вся українська художня інтелігенція – виборювали право на суверенне життя, свободу творчості, утвердження цінностей народного духу. Від «Кобзаря» до «Каменяра» і «Лісової пісні», від «Запорожця за Дунаєм» до «Тараса Бульби» звучить «молитва за Україну», утверджуючи пафос національного вітаїзму, й відродження «степової Еллади».

Безпосереднім джерелом формування мистецького авангарду в Україні були вітчизняні вияви імпресіонізму, символізму, модерну («сецесії») в кінці XIX – поч. XX століть. Київська рисувальна школа М. Мурашка, «товариство південноросійських художників» (ТЮРХ) в Одесі, львівські художники О. Новаківський і Р. Сельські були близькі до методів імпресіонізму, використовували техніку «збільшеного пуантилізму» в своєму образотворчому письмі. Крім того, як зазначає О. Петрова, «імпресіонізм українців втілює укорінені риси вітального світовідчуття, притаманні вітчизняному національному характеру» [81, с. 130]. Пізніше ці риси виявилися в картинах М. Глуценка, А. Ерделі, О. Гриценка, Т. Яблонської, Т. Голембієвської, І. Мірчука та багатьох інших художників, що пройшли через мистецьке хрещення у пастельних водах імпресіонізму. Втім, і ранній К. Малевич, після учнівського наївного реалізму і натуралізму, захопився, разом із своїми друзями у художніх майстернях Курська і Москви, імпресіонізмом, який відкрив йому очі на суб'єктивізм і живу колористику енергії світла в малярстві [63].

Символізм в українському мистецтві теж був запозиченим з Європи (в т. ч. з Польщі), як і інші модерністські напрямки. Зокрема, при Краківській Академії мистецтв склалася імпресіоністична малярська школа Я. Станіславського, учнями якого були українські художники І. Труш, М. Бурачек, М. Жук. Там також діяла

символістська школа С. Виспянського. Знаменита Віденська сецесія сформувала художні погляди яскравої представниці українського модерну О. Кульчицької та інших галицьких митців [88, с. 55].

Показово, що український національний дух, зокрема естетика вітаїзму, позначились на модерністських напрямках в Україні через стилістичне і колористичне повернення митців до традицій української образотворчості, від києворуської іконографії до барокового алегоризму, емблематизму та символізму. «Український стиль» у мистецтві набув характеру художнього синтезу національних історико-культурних надбань, європейських модерністських форм і нагальних світоглядно-естетичних пошуків нового покоління інтелігенції, яка боролася за самовизначення, національно-культурну ідентифікацію України. Тому старовинне народне малярство (наївізм) і візантійська іконографія стали джерелом творчості «неовізантинізму» художників-бойчукістів (студія М.Бойчука) і частково О.Сасенка. А художньо-алегоричні, графічні і композиційні ознаки українського бароко дали поштовх виникненню «необароко», яке органічно синтезувалося в Україні з національним варіантом модерну – сецесії (брати Кричевські, М.Жук, Г.Нарбут та ін.). «Великою заслугою творчих об'єднань кінця XIX – початку XX ст. було піднесення проблеми духовності (людини, нації, вселюдства, космосу)... та розвиток ідеї життєтворчості...» [88, с. 74].

Відтак, ідея вітаїзму є властивою всій історії українського мистецтва і літератури – від Київської Русі і до зламаної епохи «fin de siècle». І це не випадково, адже світоглядна парадигма святовідношення, вітальна енергетика софійності, антеїзму, кордоцентризму характерні саме українській етноментальності, визначають сутнісні риси національної психології й національного характеру. Життєлюбство і життєтворчість українського народу, його добродушний гумор і поетично-пісенний ліризм, висока емоційність

і волелюбна енергетика постійно живили не тільки історичний процес самовизначення й самоутвердження, а й відображення цієї «етнофілософії життя» в художніх формах літератури і мистецтва, які стали правдивою етнокультурографією – образною репрезентацією національного духу, долі й вдачі.

Український авангард першої третини ХХ століття, так чи так спираючись на «культурну душу» народу, естетичні алгоритми вітчизняної художньої культури, відтворив цей пафос «життєвості» в естетиці вітаїзму. У часи пробудження національної свідомості в мистецтві та енергійного «етноренесансу» в модерних формах це збіглося з розвитком і поширенням «філософії життя», зверненням тогочасної естетики і психології до феномену переживання, суб'єктивних станів душі, ірраціональних й інтуїтивних аспектів художньої творчості.

Українські митці, культурно-історично перебуваючи у філософсько-світоглядній аурі епохи в умовах «перцептивної революції» 1905-1915 рр., не могли не відчутти ці ідейні, естетичні, екзистенційні зрушення. Беручи за основу, як правило, західноєвропейські художні форми авангарду, вони надихалися пафосом традиційного українського вітаїзму, втілюючи його у гармонії композиції, мелодії рисунку, веселковій колористиці, архетипових символах і орнаментальному декоративізмі. Виникали і національно-самобутні, неповторні течії авангардизму (кубофутуризм, супрематизм, «татлінізм» тощо), близькі до вітальної енергетики народної вишивки, килимарства, різьбярства, естетики і семіотики «необароко».

За словами М. Прокоповича, «усі новаторські течії і напрямки об'єднувала єдина філософська система, впливала з філософії сецесіону – космізм і вічність, колективна безособова психологія» [85, с. 2]. Цей «космічний» вимір вітаїзму в естетиці українського авангарду корелює з вченням В.Вернадського про ноосферу, з

розумінням людини як антропокосмічної істоти у філософському космізмі та філософській антропології. Український сецесіон, а згодом супрематизм, кубофутуризм і конструктивізм бачили в людині та її душевному житті «згусток космічної енергії» (Вернадський), намагаючись об'єктивувати цю вітальну енергетику в динаміці ліній і мерехтінні кольорів, у співвідношенні «чистих» форм і «чистих» барв, у геометричних і органічно-пластичних композиціях та конструкціях. Обґрунтовуючи нову стилістику мистецтва, К.Малевич у 1919 р. вважав, що вона зобов'язана становленню нового виміру мислення – «космічному», на що пізніше звернув увагу і К.Цюлковський («будемо мати космічний погляд на речі»).

Дуалізм естетики вітаїзму пов'язаний з тим, що вона поєднує космічні та психологічні аспекти авангардистської творчості. Звернення до позаземних горизонтів творчого процесу тут супроводжується об'єктивацією найглибших переживань людини, «вibraцією» її емоцій у резонансі до Всесвіту. Макрокосм і мікрокосм поєднуються в одне художньо-органічне (як у сецесії та модерні) і вітальне ціле, забезпечуючи відтворення космічної і життєвої енергетики в позаміметичних, але експресивних, абстрактних або сюрреалістичних формах нереалістичної, а часто і нон-фігуративної мови мистецького авангарду.

В Україні естетика вітаїзму імпліцитно присутня у творчості більшості вітчизняних авангардистів. Її художні впливи знаходимо в українському кубізмі й кубофутуризмі (О. Архипенко, Д. Бурлюк, О. Богомазов), супрематизмі (К. Малевич, О. Грищенко, О. Шевченко), сюрреалізмі (А. Андрієнко-Нечитайло), конструктивізмі (О. Екстер, В. Татлін, В. Єрмилов, А. Петрицький, В. Меллер). Хоча деякі сучасні теоретики вважають, що перші досягнення українського авангарду геть не сприймаються у сув'язі з національною культурою, саме цей факт доводить протилежне – авангардистські пошуки в Україні спиралися на етноментальні й мистецькі традиції, немов реставруючи

їх. На це звернули увагу перші ідеологи національного авангарду з «Української хати» – М. Сріблянський, М. Вороний, М. Євшан, та й самі програми деяких модерних мистецьких шкіл і об'єднань («Ланка», «Кільце», «УНОВИС», «Нова генерація» тощо).

Твори Т.Бойчука («Біля яблуні»), М. Бойчука («Молочниця»), К. Малевича («Селянські серії»), Д. Бурлюка («Карусель»), Ф. Кричевського (триптих «Життя»), О. Богомазова («Пилярі»), В. Пальмова («Господар»), І. Падалки («Натюрморт») та багато інших наповнені енергією народного «святovidношення», вітаїзмом життєвості й духовної сили українства. Цей життєстверджуючий пафос українського авангарду естетично протиставляється модним тоді декадентним мотивам смерті і занепаду Європи, моральної й психологічної деградації людини. Мабуть, естетика вітаїзму якраз і надбудовує кризову «леверкюнівську душу» авангарду новими антропокосмічними горизонтами, що розкривають життєтворчі сили людини, нації, людства. У вітаїзмі лунають не мотиви кризи культури, а мелодії надії на відродження і апофеоз життя, що конче потрібно в часи зламових ситуацій в суспільстві.

2.3. ПОЛЬСЬКИЙ АВАНГАРД: ДЖЕРЕЛА ЕСТЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Польська естетика відома в Україні як з перекладів праць її класиків [28; 93], так і з автентичних джерел (монографії, наукові статті, матеріали конференцій). На жаль, її українських дослідників не так вже й багато для плідного діалогу в науці, культурі й мистецтві, в т.ч. і модерного. Крім автора цих рядків [52], до аналізу естетичної думки в Польщі найактивніше звертаються вітчизняні дослідники М. Верніков, К. Шевчук, К. Братко, О. Гончаренко, С. Іваник, О. Оніщенко.

Українські та польські естетичні дослідження авангардизму

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

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

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

Наша мета – на основі аналізу польської мистецтвознавчої та естетичної літератури розкрити історичний шлях та художні особливості розвитку мистецького авангарду в Польщі протягом ХХ ст. Через огляд джерел естетичного дослідження польського авангардизму встановити паралелі його історії та естетики з

українським авангардизмом задля відновлення й продовження діалогу культур в міждержавній співпраці «Україна – Польща».

На жаль, історія польського мистецького авангарду першої третини ХХ століття не досить добре відома в Україні. Виключення складають праці акад. О.Федорука, присвячені україно-польським взаємозв'язкам в галузі образотворчого мистецтва протягом міжвоєнного і післявоєнного періоду в історії Польщі. У книзі «Перетин знаку» [98] і статтях, опублікованих у культурологічному альманасі «Хроніка–2000: Наш край» та в інших наукових виданнях, відомий український мистецтвознавець аналізує історію становлення польського авангардизму в контексті художнього життя двох сусідніх країн, що завжди мали транскордонне і транснаціональне співробітництво в мистецькій сфері. У працях О.Федорука використовується багато польських і українських публікацій з цього питання, архівні джерела і матеріали Національної комісії України з повернення (реституції) художніх цінностей, яку він очолював.

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

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

Перші публікації з експериментів авангардизму стали виходити

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

Але перші польські авангардисти, багато хто з яких навчалися й практикували в Західній Європі, Україні та Росії, не тільки наслідували відомі на той час авангардистські течії і школи (зокрема «татлінізм» і супрематизм), а й створювали власні художньо-естетичні концепції та програми. Так, один з представників краківських «формістів» С. І. Віткевич застосував у творчості власну «теорію чистої форми» (далі буде детальніше), а його друг – філософ і художник Л. Хвістек з фундованих ним формістичних експериментів створив оригінальну теорію «стрєфізму» (докладніше далі). Очолював теоретичні пошуки польських авангардистів у Кракові та Варшаві видатний мистецтвознавець і редактор журналу «Zwrotnica» Ян Тадеуш Пейпер, якого в Польщі називають «Папа авангарду» [144].

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

У міжвоєнний період польське малярство розвивалось у різних авангардних напрямках, провідні з яких були пов'язані з неопластицизмом [127]. Очолювали радикальний польський

авангард 20-30-х рр. творець теорії «унізму» В. Стшемінський, Г. Стажевський, Г. Берлеві, М. Щука, К. Кобро. Виникли три нових авангардистські групи – «Blok», «Praesens», «a.r.» («artyści rewolucyjne» – «революційні художники»). Зокрема, прибічник супрематизму, що проповідував у Росії К. Малевич, польський авангардист В.Стшемінський, який співпрацював з В. Татліним у Вільних Художніх Майстернях і керував у Смоленську філіалом групи «УНОВИС», разом з дружиною К. Кобро організовує у Варшаві групу «Блок» й видає однойменний журнал (з 1924 р.). Саме тут митець і теоретик авангарду створює нову течію «унізм», концепцію якої викладає у книзі «Унізм у живописі» (1928 р.). Останній був подальшим розвитком супрематизму і вимагав відмову від множинності форм зображення заради єдності всіх компонентів образу, від композиції до колористики (далі буде детальніше).

Угруповання «Artes» і «Краківська група» стали другою хвилею польського «історичного» авангарду [127, с. 13]. До першої належали М. Влодарський (Г. Стренч), Р. Сельські і А. Кривоблоцький, які частково спиралися на досягнення сюрреалізму і футуризму. Представники «Краківської групи» виступили проти традиційної естетики, спираючись на експресіонізм, над-реалізм і абстракцію. Піонер польської геометричної абстракції Г.Стажевський, крім участі у групах «Блок», «Praesens», «a.r.», був також членом міжнародного об'єднання абстракціоністів «Cercle et Carrè», заснованої у 1929 р. в Парижі мистецтвознавцем М. Сьофором і художником Х. Т. Гарсія.

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

злиднями, інших соціальних проблем великої кризи напередодні Другої світової війни. Особливо шокуючою була творчість Б. В. Лінке [127, с. 18].

Показовою для розвитку польського авангарду як в теорії, так і на практиці була дискусія між ключовими фігурами його становлення і самоосмислення – Леоном Хвістеком і Станіславом Ігнацієм Віткевичем. Друзі з молодості й непримиренні опоненти на все життя, вони критично аналізували теоретичні погляди і творчість один одного, тим самим фактично допомагаючи самоідентифікації кожного, а головне, – розширюючи філософсько-світоглядні, естетичні й художні горизонти польського авангарду в цілому. Л. Хвістек разом із С. Віткевичем намагалися, кожний по-своєму, подолати «трагедію польського мистецтва» – «брак теорії» [121, с. 233], що часто приводило до наслідування, вторинності авангардистських образів. Прибічник раціонального критицизму і супротивник ірраціоналізму, Л.Хвістек відкидав метафізичні засади естетики і творчості С.Віткевича, зокрема його пошуки художньої множини в образній єдності, «але так всюди». За Хвістеком, всі існуючі на той час філософські концепції мистецтва дають його родові й видові визначення, а треба знайти його специфічні відмінності на основі власного естетичного і психологічного досвіду.

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

Де збігалися погляди двох друзів-опонентів, так це у вченні про форму, яка складає зміст нового мистецтва. «Дивлячись на художній

образ, ми повинні звертати увагу на форму», – стверджував С. Віткевич [121, с. 249]. Але, якщо у нього це твердження інспірувало абстракціонізм у стилістиці Кандинського, то у Л. Хвістека така увага до форми породжувала «формізм», який синтезував досягнення кубістів, футуристів, експресіоністів. На цих засадах і виникло об'єднання «Блок», яке згрупувало польських авангардистів середини 20-х рр. ХХ століття.

Отже, Л. Хвістека і С. Віткевича розділяла різниця темпераментів і світоглядно-естетичних позицій [131, с. 42]. Програмна робота першого «Множина дійсності в мистецтві» була спрямована проти ідей другого, викладених у книзі «Нові форми в малярстві». Хвістек виступив з критикою символізму «Чистої Форми» Віткевича, а останній не сприймав його «логістики», філософського та естетичного «плюралізму». Їхні дискусії стосувалися не лише живопису, а й літератури, архітектури, театру, проблем розвитку польської культури в її історії та майбутніх перспективах. Вважаючи один одного «теоретичними ворогами», вони були достойними опонентами, вміючи побачити позитивні моменти у творчих пошуках і досягненнях кожного в модернізації та європеїзації польської культури. Так, критикуючи живописні принципи Віткевича, Хвістек досить високо оцінював його театр, «далекий від натуралізму», що збігалось і з відповідними оцінками Т. Пейпера в журналі «Zwrotnica». У свою чергу, Віткевич, називаючи Хвістека «демоном інтелекту», відзначав у ньому поєднання титанізму духу і тіла та «самого в собі життя» [131, с. 41].

Дискусії про природу художнього образу, зокрема в авангардизмі, проходили у Л. Хвістека і з іншими теоретиками і практиками польського мистецтва – В. Стшемінським, Л. Гженевським, К. Іржиковським. Все це, як і дружба з «Папою» польського авангарду Т. Пейпером, сприяло розширенню світоглядно-естетичних і мистецьких рамок авангардистських

пошуків у Польщі, засвоєнню європейських парадигм мистецтва першої третини ХХ століття, виробленню й самоусвідомленню національних концепцій і течій авангардизму – «формізму», «унізму», «стремізму» тощо. Крім того, формувалися спільні контексти і творчі зв'язки мистецького авангарду в Польщі та в Україні, що засвідчують «заочні» діалоги і гомології у творчості Т. Пейпера, В. Стшемінського, Г. Стажевського, Л. Хвістека, «Краківської групи», з одного боку, і В. Кандинського, К. Малевича, О. Богомазова, Р. Сельського, львівського «Артесу», з іншого боку. Отже, Леона Хвістека можна вважати одним з фундаторів естетики польського авангарду, а його теоретичні праці складають автентичне джерело дослідження філософії авангардного мистецтва в Польщі.

Творчості польських авангардистів присвячуються статті, опубліковані в літературно-художніх виданнях 1920-30 рр. ХХ ст. у Варшаві, Кракові, Львові. Тут друкуються не лише розвідки мистецтвознавців, а й теоретичні й критичні статті самих художників, хто виходив на наукові узагальнення естетичних і мистецьких проблем авангардистських пошуків (С. Віткевич, Л. Хвістек, К. Кобро, В. Стшемінський, Т. Терлецький, К. Естрайхер та ін.). У 20-х рр. нотатки про польський авангард і авангардистів з'явилися у виданнях: «Блок», «Зворотніца», «Літературні відомості», «Маски», «Нове мистецтво», «Пшегльонд артистичний», «Скамандер», «Театр». Аналізувалася творчість окремих художників, деяких художніх шкіл, течій, напрямків. Крім того, видавалися каталоги їхніх виставок, наприклад, каталог I виставки товариства «Молоде мистецтво» (Варшава, 1913), «Формісти. Виставка III» (Краків, 1919), «Виставка нового мистецтва» (Вільно, 1923), «Салон модерністів» (Варшава, 1928). Ця художньо-критична діяльність сприяла становленню і осмисленню польського авангардизму в контексті європейського мистецтвознавства і нових арт-практик.

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

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

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

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

У зв'язку з відкриттям виставки «Папа авангарду» у Варшавському Національному музеї в 2015 році, яка гідно репрезентувала творчість багатьох польських авангардистів, її концепцію і програму розробляли провідні польські мистецтвознавці і наукові співробітники музеїв. Куратором виставки був П.Рипсон – віце-директор і головний спеціаліст Галереї сучасного мистецтва у Національному музеї Варшави [144]. В організаційному і теоретичному забезпеченні виставки взяли участь: А. Моравінська (директорка Музею), А. Щерський (голова польської секції Міжнародного товариства критиків мистецтва), Я. Фазан, С. Яворський, Я. Ольчик, (Ягелонський університет у Кракові), І. Люба (Інститут історії мистецтва Варшавського університету), В. Бараневський (Академія мистецтв) та інші дипломовані мистецтвознавці, які досліджують історію польського авангарду.

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

Їх наступник, відомий польський естетик Ірена Войнар у статті «Музей духовної культури сучасної людини» [154], обґрунтовуючи, так би мовити, «Музей Уяви», який знаходиться в нас ментально, спирається на розмисли А. Мальро про становлення і суть авангарду в мистецтві [65]. Нове мистецтво, на думку французького естетика, спирається на вторгнення сучасного світовідчуття у живопис, з відсутністю оповідальності в художній образності. Рух авангардизму в «новому музеї» розпочинається з Мане (його «Олімпія» - «рожево-чорна дорогоцінність») і через Гогена і Ван-Гога йде до фовістів. Якщо «старий музей» ґрунтувався на трьохвимірному живописі з його схожістю і закінченістю, то «новий музей» представляє

двовимірний живопис, де його фактура відмовляється від закінченості. Тут колористичний акорд замінив тонову гармонію і виникає техніка чистого кольору. «Уявний музей» в цілому розкриває історію зародження авангардистської творчості у боротьбі з «музейним» мистецтвом. Його душею, як підсумовує І.Войнар, є метаморфоза, бо все мистецтво, за словами А.Мальро, є «піснею метаморфози», а відтак музей – це «конфронтація метаморфоз».

У цьому діалозі польської та французької естетики «музею Уяви» викладено засади нового живописного бачення світу, в якому «митці прагнуть підпорядкувати видовищність живопису, а не навпаки» [65]. Приклад цьому – творчість П.Пікассо, який за словами М. Бердяєва, «випробував у живописі космічний вітер».

Польська естетика другої половини ХХ століття спирається, в основному, на *феноменологічні концепції мистецтва* та його естетичного переживання [149]. Ідеї Р.Інгардена, В.Татаркевича, К. Ельзенберга розвивають Б.Суходольський, С.Шуман, С.Моравський, І.Войнар, А.Кучинська, Б.Дземідок, С.Кшемь-Ойяк, Є.Коссак. Феноменологічний аналіз протиставляється інструпективному опису, коли інтенціональність свідомості долає конкретні факти всього «потoku свідомості» і доходить до узагальнень ейдетичного споглядання. У такий спосіб феноменологічно вибудовується інтенціональний естетичний предмет як цінність і переживання. Показово, що, наприклад, Є.Галецький [126] при цьому звертається до психології Brentano, яка вплинула на становлення ідей Львівсько-Варшавської філософської школи ще у кінці ХІХ – початку ХХ століть. У феноменологічній концепції мистецтва важливою є і методологічна настанова Гуссерля, який вважав, що філософ описує все предметне тільки стосовно свідомості й тлумачить все предметне як усвідомлене. Це робить естетичне переживання інтенціональним і конститууючим художній образ, визначаючи цінність мистецтва.

Крім феноменологічної традиції, у польській естетиці 60-80-х рр.

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

У статті М. Голашевської «Естетика на тлі філософської антропології» [128] авторка розкриває їх взаємозв'язки і спільні проблеми, пов'язані з теорією творчості, артефактами культури, цінностями світу людини, досвідом світовідношення і самого себе, зокрема у структурі свідомості особистості. Крім того, аналіз твору мистецтва і його переживання відсилає до розуміння культурного тла епохи, провідними ідеями часу та позаестетичними цінностями [128, с. 37]. Авторка виокремлює також три спільних міждисциплінарних проблеми естетики і філософської антропології:

1. Обґрунтування ролі естетичних переживань для цілісного життя людини, формування її особистості;
2. Дослідження на прикладі естетичних переживань функцій різних рівнів свідомості у формуванні світогляду і світовідношення;
3. Питання про генезу і функції речей, в т.ч. артефактів культури і творів мистецтва [128].

В останній проблематиці фактично відтворюються тези А.Бергсона, що речі – це кристалізація наших переживань, і твердження В.Дільтея, що життєві відносини розташовуються поміж людьми і предметами. Так закладаються філософсько-естетичні основи розуміння феноменологічного простору, конституювання

речей у горизонтах людської свідомості, що важливо для адекватного сприйняття, переживання й інтерпретацій творів авангардного мистецтва. Саме ці положення згодом розвинули Р.Інгарден та його школа феноменологічної естетики. Одним словом, феноменологія і філософська антропологія інтегруються в *методології естетики авангарду*, коли, на думку Гуссерля, філософ описує все предметне лише у відношенні до свідомості і тлумачить усе предметне як усвідомлене. Разом з тим у новій феноменолого-інтуїтивній теорії творчості Гуссерль закликає пізнавати речі до будь-якої наукової інтерпретації – «назад до самих речей!»

Польська естетика авангарду ґрунтується і на філософському розумінні *творчості* як «інставрації» (С. Кшемень-Ойяк) і «трансгресії» (Ю. Козелецький). Я б сказав, що постання авангардистського твору якраз її відбувається через трансгресивний прорив до утвердження нового смислу в інноваційній мистецькій формі. У розумінні творчості як інставрації нового великий вплив на польську естетичну думку зробило видання у Польщі «Антології сучасної французької естетики», де на цю тему була опублікована стаття Е. Суріо. Видатний французький естетик запровадив поняття інставрації як творення нового в категоріальний апарат сучасної естетики.

Розуміння авангарду як трансгресії в історії мистецтва, тобто як своєрідного «злочину» проти класики з позицій не-класики, у Польщі базується на трансгресивній концепції людини Ю. Козелецького [135]. У своїй фундаментальній праці, де трансгресії розглядаються як форми «психологічної експансії», мотивації і творчості, він відносить мистецтво, нарівні з наукою, філософією, релігією, міфами та утопіями, до світу символічних дій, пов'язаних з інтелектуальними трансгресіями і креативними експансіями (наводиться приклад будівництва Вавилонської башти) [135, с. 62]. Як реалізована свобода, трансгресія найповніше

виявляється у творчості та інноваційних діях. Описується дві моделі творчості: 1) «конфліктна», коли її джерелом виступають суперечності (З. Фрейд); 2) «самоздійснення» як реалізація природних потенцій особистості (Маслоу, Роджерс). На думку Ю. Козелецького, людина завжди буде «діячем, що переступає кордони своїх досягнень, творцем і руйнівником цінностей. Завжди це буде людина трансгресивна... чи не буде її взагалі» [135, с. 411].

Отже, як показує аналіз джерел, українських та польських авангардистів 10-20-х років ХХ ст. часто об'єднували не стільки геокультурні території й традиції, а світоглядно-естетичні й художньо-творчі зв'язки, що ґрунтувалися на ідеології пошуку, новаторства, експерименту, трансгресії та інставрації. 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. Пейпер, Л. Хвістек, В. Стшемінський, Г. Стажевський. Розвиток українського та польського авангарду цих часів складається, зокрема, як своєрідний «діалог» між мистецькими групами й окремими митцями у Варшаві та Києві, Кракові та Львові. В польській естетиці це позначилося шуканнями нової, «некласичної» парадигми філософії мистецтва, яка осмислювала образність авангардизму з домінантних позицій теоретичних дискурсів ХХ століття.

2.4. СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ У СВІТЛІ ІДЕЙ ЛЬВІВСЬКО-ВАРШАВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ

Філософсько-естетичний контекст

зародження українського і польського авангарду

Як відомо, розвинутої естетичної концепції у Львівсько-Варшавській школі не було, оскільки для неї є характерними аналітичні, лінгвофілософські, логіко-математичні форми теоретичної рефлексії. В той само період у Західній Європі та США неопозитивістська естетика першої половини ХХ століття розвивалася на основі т. зв. «натуралізму» в естетиці та мистецтві (І. Тен, Е. Золя та ін.), спираючись на ідеї «емотивізму» (А. Річардс, Ч. Огден), «науки про мистецтво» (М. Дессуар), «наукової естетики» (Т. Манро), прагматизму (Дж. Дьюї), «метафоричного символізму» (С. Лангер), «аналітичного неопозитивізму» (М. Вейц) [44, с. 11-24].

Серед репрезентантів Львівсько-Варшавської школи були як польські (К. Твардовський, К. Айдукевич, В. Вітвіцкі, Д. Громська, І. Домбська, З. Завірський, Т. Котарбінський, С. Лесневський, Я. Лукасевич, Т. Чежовський), так і українські (С. Балей, М. Зарицький, Я. Кузьмів, О. Кульчицький, Г. Костельник, І. Мірчук, С. Олексюк, Я. Ярема) дослідники, що орієнтувалися, в основному, на австрійську аналітичну філософію брентанізму, зокрема на методи «точних» наук і дескриптивної психології. Сам Казимір Твардовський, хоч обґрунтував науковий статус «ясної» філософії на «пограниччі психології, граматики і логіки», заохочував різноманітні філософські інтереси своїх колег і учнів, зокрема в галузі естетики. Так, видатними польськими естетиками ХХ століття стали такі вихованці «вчителя вчителів», як філософ-феноменолог Р. Інгарден, мистецтвознавець І. Свенцицький, музикознавці С. Лобачевська, З. Лісса, літературознавець Ю. Клайнер. Інтерес до філософських поглядів К. Твардовського виявляли і видатний

історик естетики Вл. Татаркевич, а також арт-критик, філософ і художник Леон Хвістек. Семіотичну концепцію філософії К. Твардовського розвинули його українські учні: Степан Балея у логіці [див. 129], а Степан Олексюк – у т. зв. «семантичній естетиці» [див. 31], на що вказують С. Повторева, Ст. Іваник, О. Гончаренко.

Довший час естетична самосвідомість *вітчизняної нон-класики* була відомою тільки досить вузькому колу фахівців і шанувальників некласичного мистецтва. Лише наприкінці ХХ – першій декаді ХХІ століть в Україні розгортаються дослідження суті, історії та соціально-естетичного значення авангарду в роботах мистецтвознавців, естетиків, культурологів: Л. Левчук, О. Оніщенко, Д. Горбачова, О. Петрової, О. Сидора-Гібелинди, О. Федорука, Л. Канішиної, М. Каранди, О. Колотової, Г. Рудик, М. Криволапова, О. Тарасенко, Г. Склярєнко, О. Титарєнка, О. Осьмак, Р. Ткаченко, О. Майданець, О. Щокіної, В. Вовкуна, В. Тузова, Г. Меднікової, автора цих рядків та ін. Всі вони так чи так спиралися на перші праці з історії українського авангарду, які з'явилися в діаспорі: А. Накова, М. Бутовича, А. Оленської-Петришин, О. Флакєра, Н. Лобанова-Ростовського, Ж.-К. Маркаде, О. Ільницького, М. Мудрак, М. Шкандрія. Першим нон-фігуративним твором українського авангарду вважається малюнок В. Кандинського на обкладинці каталогу виставки «Салон Іздебського в Одесі» (1910 р.), а першою теоретичною згадкою про український авангард із введенням відповідного поняття є розвідка А. Накова для виставки «Tatlin's dream» в Лондоні» (1973 р.). Друге дихання естетика українського авангарду набула завдяки ідейній кризі соцреалізму, відродженню інтересу до історії, традицій та новітніх форм української етнокультури [33].

Естетика і мистецькі виміри *польського авангарду* найдетальніше розглянуті в роботах відомого українського мистецтвознавця Олександра Федорука, зокрема в його монографії

«Перетин знаку» [100] і відповідних статтях в українському культурологічному альманасі «Хроніка – 2000» [103, 81]. У Польщі естетичні і мистецтвознавчі проблеми авангардизму досліджують А. Бушко, Б. Дземідок, Р. Ингарден, П. Краковський, А. Кучинська, І. Люба, Л. Міроха, С. Моравський, М. Порембський, Ю. Пшибось, П. Рипсон, Я. Фазан, П. Фреус, А. Щепанська, С. Яворський, К. Яніцка [139].

Порівняльний аналіз українського і польського авангарду, крім спогадів П. Мечика, представлений у згаданих працях О. Федорука, хоча у досить фрагментарній, несистематизованій формі, бо це вимагає окремого дослідження цілої групи авторів – як мистецтвознавців, так і естетиків, а також філософів і культурологів.

Проблеми семіотики і семіосфери у філософсько-естетичному та мистецтвознавчому аспектах представлені у роботах класиків семантичної філософії мистецтва: Е. Касірера, А. Вайтхеда, С. Лангер, А. Ричардса, Б. Кроче, Р. Колінгвуда, Ч. Пірса, Ч. Морриси та ін. У сучасній естетиці, культурології та «лінгвоестетиці» семіосферу мистецтва розглядають О. Афоніна, Є. Басін, Л. Богата, П. Дениско, Є. Дніпровська, О. Кирилюк, Є. Кміта, Ю. Лотман та його школа, Я. Мукаржовський, Б. Парахонський, А. Понче, П. Порембський, О. Тарасенко, В. Фещенко і О. Коваль, Я. Ядацкі та інші. Їхні праці розкривають найрізноманітніші питання природи знаку, символу, коду і кодування в мистецтві, семіосферу культури і художньої творчості, знаково-символічні виміри окремих видів мистецтв і художніх творів. Але досліджень, присвячених саме семіотиці українського і польського авангарду, практично, немає, хіба що окремі естетико-семіотичні ідеї можна відшукати у теоретичних розвідках самих митців-авангардистів (напр., О. Богомазов в Україні) або кураторів авангардного мистецтва (напр., Тадеуш Пейпер і Леон Хвістек у Польщі).

Тому наша *мета* тут полягає в реконструкції семантичної філософії мистецтва в естетичних поглядах і творчих позиціях українських та польських авангардистів, в аналізі відео- та семіосфери авангардизму у світлі ідей неопозитивізму, зокрема Львівсько-Варшавської філософської школи. Такий підхід дозволить розкрити якщо не власне «діалог», то «гомологію» у художньому світогляді та образотворчості авангардних митців України та Польщі, включити їх у спільноєвропейські та світові контексти історії естетики та мистецтва ХХ століття.

Відомий американський філософ Т. Хілл у книзі «Сучасні теорії пізнання» розрізняє три основних етапи в історії філософії, які послідовно складають зміст онтології, гносеології та семантики. На його думку, в той час, як антична і середньовічна філософія мали справу передусім з проблемою буття, а новочасна філософія – з проблемою пізнання, то сучасна філософія ХХ століття все більшої уваги приділяє *проблемі значення*.

В історії естетики ця періодизація, як помітив Джоффруа, співпадає із семантичною трансформацією основоположних суджень про прекрасне: 1) цей об'єкт є прекрасним (якість об'єкта); 2) прекрасне продукується сприймачем (якість суб'єкта); 3) прекрасне є вираженням чи комунікацією в символах (семіотична якість) [151, с. 255].

В естетиці першої половини ХХ ст. поява семіотики і семантичної філософії мистецтва пов'язана, крім згаданих вище семіотичних концепцій, із вченням Клайва Белла про «значущу форму». Під останньою він розумів якість, притаманну всім предметам, які викликають в нас естетичне чуття, і без якої не може бути твору мистецтва. Лінії й кольори, певні художні форми та їх співвідношення запалюють відповідні емоції (на чому наголошував і

В. Кандинський): «Ці співвідношення й комбінації ліній та кольорів, ці естетично хвилюючі форми я називаю «значущою формою» [10, с. 342].

Саме вчення К. Белла знаменувало перехід естетичної думки і мистецтва поч. ХХ ст. до нової парадигми самоосмислення та художньої рефлексії. Замість класичного естетичного дискурсу від Аристотеля до Гегеля, що ґрунтувався на поетиці та метафізиці мистецтва, через натуралізм і позитивізм друг. пол. ХІХ ст. з'явилися, зокрема, неопозитивістські концепції, що увібрали до себе ідеї «чистої свідомості» та «ясної» науки, філософії мови, логіки і лінгвопсихології. Як зазначає С. Моравський, в естетиці це позначилось її зв'язками із феноменологією (Гуссерль, Гайдегер, Кауфман) та аналітико-лінгвістичною школою (як Віденською, так і Львівсько-Варшавською) [140], а згодом, і виникнення лінгвоестетики.

Що стосується впливу феноменології, то здавалося б, далека від естетики і мистецтва концепція Гуссерля теж має естетичні виміри через вчення про інтенціональність та ідеїзацію в їх транспозиціях на художню творчість. Для Гуссерля проблема творчості – це проблема тлумачення невидних безпосередньо «горизонтів», відкриття, зрештою, «чистих» внутрішніх зв'язків у людських переживаннях. Головною умовою творчого осмислення у Гуссерля виступає здатність уявлення за допомоги «феноменологічної» процедури, якою ми відкриваємо «чисті» можливості бачення речей чи обставин. Пізніше ці ідеї естетично розвине учень і послідовник Гуссерля, симпатик Львівсько-Варшавської школи Р. Інгарден.

Крім того, Гуссерль пов'язував творчий акт з «ідеїзуючою абстракцією» як результатом «категоріального споглядання». Під впливом цієї феноменологічної ідеї фундатор філософської антропології Макс Шелер розробить концепцію «ідеїзуючого пізнання» сутності як наріжного акту духу. Ідеїзацію він розуміє як феноменологічне «схоплення» сутнісних форм будови світу на будь-

якому прикладі співвідносності галузі існування за участі т. зв. «інтелектуальних архетипів» [145, с. 25]. Пізнання ідеї від часів Будди і Платона до епохи Гуссерля пов'язується з феноменологічною редукцією. Завдяки цьому людина може надбудувувати свій світ через ідеальний світ думки, сублімуючи свою енергію бажань у духовній діяльності.

Ці феноменологічні положення вплинули згодом і на естетичні погляди М. Гайдеггера, який бачив у художньому витворі здійснення істини як «несхованого сущого». «Несхованість» проявляється через «просвіток» у сущому, виявленню «ніщо». Відтак, художній твір стає подією «роз-чинення» («рас-творения»), або ж спів-буттям буття, або, точніше, – спів-діянням. Подібні ідеї прозвучать пізніше у книгах М. Бахтіна, який, як і Гайдеггер, побачить «джерело художнього творення» в онтологічних і екзистенціально-феноменологічних структурах людського буття і свідомості.

Хай там як, вплив феноменології на естетику і мистецтво авангарду полягає у визнанні інтенціональної природи й конституюючої функції естетичного сприймання та переживання. Митець-авангардист не «відображає» світ, а творить його, його «мімезис» переходить у «поезис», а радше, – у *трансгресію* як «пере-ступання» стилю [детальніше див. 56].

Феноменологія художньої творчості виявляється тут у творенні, конституюванні образу, виходячи з інтенціональності естетичної свідомості, де з «ноезису» та «естезису» творчого суб'єкта породжується естетичний об'єкт, зрештою, мистецький артефакт. Р. Інгарден неодноразово підкреслював різницю між об'єктом естетичного переживання і реальним предметом. Тому з точки зору феноменологічної естетики той, хто «починає з чисто дослідницького пізнання твору мистецтва як деякого реального предмета, а в естетичному переживанні цього предмета не сформує і не відчує його

своєрідного вигляду, той сам ніколи не зможе отримати знання про естетичні цінності» [28, с. 148-149].

Натомість, *аналітико-лінгвістична школа* в неопозитивістській естетиці, фактично, відмовляється від аксіологічних підходів до мистецтва і художньої творчості, наголошуючи на знаково-символічній природі мистецького образу, на «емотивності» мови мистецтва, на логіко-семантичному дослідженні художньої семіосфери. На відміну від баденського неокантіанства і «філософії життя» з вченням Г. Ріккєрта про естетичні цінності, марбурзьке неокантіанство на чолі з Е. Кассієром обґрунтовує семантичну філософію мистецтва, по суті, – естетику символічних форм. Аналітична естетика, в т. ч. семіотика художньої («значущої») форми так чи так генетично також пов'язана із вченням Ф. Brentano про «deskриптивну психологію» та інтенціональність, з «емотивізмом» А. Річардса в естетиці («Значення значень» 1923 р.).

В цьому ідейному, філософсько-естетичному середовищі феноменології та неопозитивізму і формувалися *естетичні позиції Львівсько-Варшавської школи*. Її фундатор К. Твардовський, хоч і не звертався безпосередньо до естетичної проблематики, в галузі естетики, на думку А. Хибінської, був «абсолютистом», так само, як в логіці та етиці [123, с. 9-11]. Тобто, у вирішенні проблеми співвідношення абсолютизму і релятивізму у розумінні істини естетичних суджень він обстоював їхню абсолютність, за аналогією з логічними та етичними судженнями. Поширюючи брентанівську методологію використання у філософії методів природничих і «точних» наук, він у той само час критикував т. зв. «символоманію» логіко-математичного формалізму. Його філософський «реалізм» і «мінімалізм» були спрямовані і проти релятивізму, ірраціоналізму, спекулятивності в аксіологічних вимірах усіх філософських дисциплін. Окремо розглядалася проблематика семіотичних

аномалій та уникання в мовленні та наукових і філософських текстах аномальних висловів [123].

Під впливом ідей Ф. Brentano і К. Твардовського у Львівсько-Варшавській філософській школі активно розвивалися *семантичні концепції*. Так, А. Тарські розробив семантичну концепцію істини у «метамові» дедуктивних наук, К. Айдукевич, а також І. Домбська зверталися до семантики «конвенціалізму», Т. Котарбінський побудував теорію онтологічного та семантичного «реїзму». Останній (від слова *res* – «річ») є модифікацією Львівсько-Варшавського «реалізму», зокрема у мові, що називає й описує речі. Пізніше на цій основі Котарбінським створюється теорія успішної діяльності, достойного життя, «доброї» роботи, що втілює в собі несприйняття Твардовським т. зв. «прагматофобії», яка заперечує практичні, «прагматичні», діяльнісні виміри філософського знання. Повністю пододала загрози «символоманії та прагматофобії» Анна-Тереза Тименецька у своїй «неофеноменології», де, творчо перероблюючи ідеї Гадамера, Пеппера, Тарського, Карнапа, Рікера, Левінаса, звертається до проблем антропології, культури, мистецтва, що через ідею «онто-поезису» набули системності у її «Феноменології Життя та Людської Кондиції» [див. 136].

Іншими словами, семіологія, зокрема семантичні концепції Львівсько-Варшавської школи, охоплює різні напрямки філософської науки, від логіки до етики і праксеології, від психології та феноменології – до естетики.

Найбільше естетична проблематика була розроблена у деяких українських представників школи К. Твардовського у Львові.

Так, **Степан Олексюк** (1892-1941), крім праць із взаємовідношення ідеї та імпресії (на прикладі філософії Г'юма), з природи і предмета т. зв. «сприйняттяєвого судження», з аналізу і психологічної класифікації помилок в шкільних письмових роботах з української мови, звертається і до проблем семантичної естетики. Сучасний

українсько-польський дослідник Львівсько-Варшавської школи С. Іваник говорить про семантичну концепцію естетики Степана Олексюка [31].

Інший знаний представник цієї школи **Степан Балея** (1985-1952), звертаючись до класифікації психічних явищ почувань і психоаналізу, переломлює ці дослідницькі тематики і крізь призму естетики. Методологічно важливим для естетичної думки є його поняття «психологічне середовище», яке в разі сприятливості для уявлень і суджень, викликає появу відповідного «судження почувань» (пор. із «судженням смаку» І. Канта). На основі психоаналізу літературної творчості Т. Шевченка і Ю. Словацького, Степан Балея вводить в естетичний тезаурус поняття «ендиміонський мотив творчості». Останнє позначає характерний для обох поетів тип фантазування, побудований на об'єктивації незаспокоєних еротичних прагнень [123, с. 10]. Концепція «ендиміонського мотиву» творчості, з одного боку, відходить від готових психоаналітичних конструкцій послідовників З. Фрейда, а з іншого, – є оригінальним застосуванням психоаналізу в українській естетичній думці (після Франкового звернення до сфери позасвідомого, сугестії, еруптивності в аналізі художньої творчості).

До безпосередньо естетичних праць С. Балея можна віднести його дослідження «естетики дітей» дошкільного віку, низку праць німецькою мовою з філософії музики, вже згадані роботи з психоаналізу творчості та творчої особистості. Зокрема, стаття С. Балея про творчість С. Жеромського та Ю. Словацького були видані польською мовою, а його психоаналітичне дослідження «З психології творчості Шевченка» вже двічі перевидано у Харкові та Львові – Одесі.

Неопозитивістська та феноменологічна аура філософсько-естетичних досліджень у Львівсько-Варшавській школі, що склалася у першій третині ХХ ст., гомологічно відповідала світоглядним та

художнім пошукам українського та польського авангарду в мистецтві. Світоглядна і духовно-ментальна спільність, а точніше, паралелізм і діалоги філософії, науки і мистецтва того часу обумовлювались культурно-історичною ситуацією т.зв. «перцептивної революції» 1905-1915 років. Як помітили американські мистецтвознавці В. Вульф і Д. Лау, а слідом за ними і польський естетик М. Порембський, ця революція у свідомості поч. ХХ ст. пов'язана із кардинальною зміною світосприйняття (поява багатовимірності й поліперспективності), що відбилося у всіх сферах духовної культури.

Наприклад, у фізиці протягом 1905–1916 рр. механічний універсум ньютонівської картини світу був заміщений ейнштейнівською теорією відносності, що призвело до наукової революції у сприйнятті та розумінні фізичних подій (А. Ейнштейн, М. Планк, Г. Мінковскі, П. Резерфорд, Н. Бор). У математиці з'явилися революційні теорії множинності й матлогіки – Б. Рассел, Уайтхед, Д. Гілберт, Л. Броуер.

Відповідно, у філософії виникають неопозитивістські та феноменологічні школи, які дають нові інтерпретації свідомості і мови, часу і простору, а головне, – їхнього взаємозв'язку. Вже взимку 1904–1905 рр. Е. Гуссерль прочитав серію лекцій у Геттингені про феноменологію внутрішнього «часу-свідомості», в якій розрізнив феноменологічний час від об'єктивного. Його вчення про інтенціональне конституювання часопростору (ейнштейнівського «хронотопу») заклало філософські підвалини для поліперспективної візуальної концептуалізації реальності в мистецтві авангарду, зокрема в кубізмі П. Пікассо, Ф. Леже, Ж. Брака та ін. (У Польщі – Г. Стажевський, в Україні – Д. Бурлюк, О. Архипенко, О. Екстер, О. Богомазов тощо).

У ті ж роки А. Бергсон опублікував свою «Творчу еволюцію», де розвинув розуміння часу як «життєвого пориву», як «тривалості»

у свідомості. Обґрунтований ним інтуїтивізм у філософії та естетиці вплинув на становлення нефігуративного мистецтва В. Кандинського і П. Мондріана (у Польщі – В. Стшемінського, в Україні – К. Малевича та ін.). «Революційні» зміни відбулися і в інших гуманітарних науках. В історіософії це була поява «Сутінок Європи» О. Шпенглера (1911-1917 рр.), де його морфологія культури розірвала лінеарність історичного мислення, обґрунтувавши просторовочасову перервність, що було характерним для всіх носіїв «перцептивної революції» у науковому і художньо-естетичному дискурсі. В ці ж «переламні» роки з'являються лекції Соссюра про нову лінгвістику, пов'язану із структуралізмом та семіологією (1906–1911 рр.), кінофільми Гріффітс (1908–1914 рр.), «постмодерна» архітектура З. Гедіона, Ф. Райта, Гропіуса, Корбюзє та ін. В літературі під впливом нового світосприйняття з відповідною філософією та естетикою пишуть Г. Джеймс, Г. Штейн, Д. Ричардсон, М. Пруст (особливо показовим для «бергсонізму» є його роман «У пошуках втраченого часу» – 1909 р.) В музиці нові ідеї некласичної гармонії виражають А. Шонберг, Г. Малер, А. Берг, А. Веберн, І. Стравінський.

Одним словом, як зауважує Д. Лау, у «вирішальну декаду» 1905-1915 рр. відбувається перцептивна революція, коли «замість порядку, що розвивається всередині об'єктивного простору-часу, сприйняття ХХ століття ґрунтується на синхронних системах без часового континуума» [137, с.117]. На думку американського мистецтвознавця та історика мистецтва і естетики, з падінням об'єктивного просторово-часового строю світогляду, саме *знак* став новим фокусом аналітичного знання, замінюючи позитивний факт. Відповідно, *структура* як іманентна, самозмістова, позачасова система набула *знаковості*, виміщуючи подію-в-часі. Відтак, *структурний і семіотичний аналіз* – «це новий позитивізм» [137, с. 123].

Усе це породжує семіологію й семіотичні дослідження як у філософії, так і в естетиці. Так само і в мистецтві знак, символ, семіосфера в цілому стають провідною мовою авангарду, набуваючи художніх форм у семіотиці кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Українські та польські версії цих та інших напрямків авангарду в їх семіотичних вимірах будуть розглянуті у наступному підрозділі.

Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду

Семіотика українського і польського авангарду так чи так – гомологічно – корелює із «семіотикою Львівсько-Варшавської школи» [130] та інших напрямків неопозитивізму та феноменології в контексті «семантичної філософії мистецтва» [4]. Вище 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 паралелей 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 австрійської сецесії (Г. Клімт, А. Муха). 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 галерейну і мистецько-просвітницьку діяльність славнозвісний «Салон Іздебського» в Одесі, головним теоретиком і активним експозиціонером якого був В. Кандинський. У 1914 р. у Києві відкрилася виставка «Кільце», яку патрунували 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» [цит. за 99, с. 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. Щука, Т. Жарновер, Г. Сташевський, В. Стшемінський, Г. Берлеві. Це було польське мистецьке середовище справжнього «артистичного 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 «учредителей нового искусства» [114, с. 37]. У 1923 р. у Вільно відкрилася перша виставка польського конструктивізму, який був дуже близьким за духом і стилістикою до конструктивізму В. Татліна, О. Богомазова, К. Малевича та інших українських авангардистів. Після розколу групи «Блок» деякі художники (Стшемінський, Кобро, Стажевський) перейшли до нового польського авангардистського об'єднання – групи «Преасек» (1926).

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 Салону 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 [98, с. 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 заселили 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» [98, с. 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. Пейпер: теоретичне обґрунтування авангарду в мистецтві

Як було вже зазначено, 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 рр.). 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).

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, відкриття» [цит. за: 1, с. 5]. Саме в Мурнау з'являються його «декоративні» картини з нон-фігуративним настроєм 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). 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 ХІХ – поч. ХХ 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 їх «безпредметній» мові, композиції та імпровізації із звуками і кольорами як такими, в їхній чистоті та самоцінних співвідношеннях.

Що ж дає образотворчості *естетика абстракціонізму*? На думку В. Кандинського, нон-фігуративні, безпредметні, «чисті» форми і кольори дозволяють виявити духовне в мистецтві, образно передати його ненаочну, – 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 «ізсередины» 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» [37, с. 86].

І справді, як, наприклад, виявити в мистецтві стан душі і почуттєвий стан під назвою «смуagne?». 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 полюбає 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...
2. З боку розвитку чисто художніх форм...» [36, с.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 ХІХ століття, що стояв у загальному зв'язку з короточасними 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 ХІХ 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» [там само]. 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 Леверкюна в романі Т. Манна «Доктор Фаустус»). Іншими словами, «леверкюнівська душа» авангарду знайшла у «жовтому» своє адекватне кольорове втілення, корелюючи з дванадцятитоновною 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...» [35, с. 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 уміщений цикл гравюр з прозовими віршами, стилістика яких відповідає текстові «Жовтого звука». 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» [96].

Згадаємо, що видатним теоретиком і «менеджером» польського авангарду 20-х років був *Ян Тадеуш Пейпер* (нар. 1891 р.), якого в Польщі називають *Parież* (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 університету (м. Краків), а також в Берліні та Копенгагені, він вивчав, – серед інших наук, – філософію, естетику, історію мистецтва.

Навесні 1914 р. Пейпер 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 Першої світової війни, Я. Т. Пейпер 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. Пейпером 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. Пейпер 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 Гільєльмо де Торре), який згуртував багатьох поетів, митців і критиків навколо ідеї «ячництва» в мистецтві, пропагованої в журналі «Ультра». Крім цього журналу, Я.Т. Пейпер публікує статті з мистецтва і літератури в мадридських виданнях «Ла Лектура» та «Еспанья», перекладає ультраїстичну поезію й пише власні вірші.

У 1920 році Тадеуш Пейпер повертається до Кракова і швидко посідає провідне місце спочатку 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». Пейпер 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. Пейпер почав видавати у Кракові авангардистський журнал «Zwrotnica» («Зворотніца», що у дослівному перекладі означає «залізнична стрілка», яка змінює маршрут потяга). 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 Ігнаци 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, Пейпер намагався надати семіосфері футуризму і формізму конструктивістських орієнтацій, які тільки-но з'явилися в семіотиці авангарду. В атмосфері семантичної філософії мистецтва, неопозитивістських і структуралістських ідей анархію художніх форм він пропонував замінити гармонією композиції, логічним та естетичним зв'язком форми і функцій художнього образу, його знаково-символічного відеоряду. Вже на обкладинці свого журналу «Зворотніца» (№ 5, 1923), яку спроектував сам Т. Пейпер, 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 обкладинки журналу «Мистецтво» в Україні того часу, які оформлював Г. Нарбут!).

У середині 20-х років, опублікувавши низку програмних і критичних статей, Ян Тадеуш Пейпер став центральною постаттю теорії польського модерного мистецтва, отримавши прізвисько «Папа 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 «Зворотніца» приєдналися нові представники мистецьких груп «Блок», «Praesens» і «A. R». В публікаціях домінує творчість шкіл «Баухаус» і «Де Стайл», конструктивістські ідеї нової архітектури і проектування.

У 30-х роках Т. Пейпер переживає творчу кризу, все більше розчаровується у нових видавничих проектах, розходиться в художньо-естетичних поглядах із знаним авангардистом В. Стшемінським і групою «А. 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 [144].

Багато уваги, особливо в Іспанії, Т. Пейпер 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. Пейпер робить предметом психоаналітичного та естетичного досвіду свої власні фізичні відчуття, створюючи тим самим «соматичний текст», або «(анти)-естетику тіла» (Ярослав Фазан) [див. там само].

Під впливом естетичних ідей Тадеуша Пейпера 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 «Звротніца». 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, фактично, перший у світі Музей авангарду (Лодзь, 1931 р.).

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 «*Parież awangardy*» в Національному музеї Польщі (м. Варшава, червень 2015 р.), присвяченої Я. Т. Пейперу, акцентували широкий діапазон семіосфери авангардизму, – від поезомалярства до архітектури і «світу машин». На основі представлених документів, дослідницьких матеріалів і художніх образів ставились «семіотичні» питання творчості польських і західноєвропейських авангардистів: чи можна із слів намалювати пейзаж, а з геометричних фігур скласти людську подобу? Як дух епохи відбивається в накресленні літер і впливає на мистецтво типографії (зокрема, 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 Пейпер, як багато інших польських і українських авангардистів, мріяв про радикальну зміну не тільки мистецтва, але і світу в цілому – машинної цивілізації, духовної культури, архітектури міст, знаково-символічної естетосфери, самої людини у її внутрішніх і зовнішніх вимірах. Концептуальні ідеї теоретика польського авангарду мали, відтак, програмове значення для тогочасної естетики, мистецтва, архітектури, дизайну, ергономіки,

футурології (міста майбутнього Л. Хвістека), соціальної утопії та навіть наукової фантастики («механо-твори» Г. Берлеві) в Польщі.

***К. Малевич – В. Стшемінський і Г. Стажевський:
пошуки супрематичної та конструктивістської мови
авангардистського мистецтва***

Теоретична розробка і мистецьке утвердження нової семіотики авангарду знайшли своє місце у творчості інших представників українського і польського нон-фігуративного 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 Répè» [98, с. 39], семіотико-стилістичні паралелі їхньої живописної образності, яка тяжіла до «чистих пластичних засобів» (група «Блок»), навіяних архетипною 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» [64, с. 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 нон-фігуратив 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» [там само, с.32]. Не випадково «Чорний квадрат» вважається «іконою» авангардизму ХХ століття, а в супрематизмі, за словами Малевича, він виступає як «знак економії».

Ще одним програмовим 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 ноєми 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 конституюються через «ноєзис» – «естезис» в «ноєму» – «поєму». Мислительні сутності феноменології набувають в 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» у 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» [45], що претендувала на «космізм», «урбанізм», «універсалізм», втілювалася і в інших

видах мистецтва, була підґрунтям художнього оформлення святкових міст (напр., Вітебська, де Малевич працював деякий час разом із Шагалом і створив свою школу і партію «Уновис» – Учредительный совет нового искусства) і театральних спектаклів (напр., опери «Перемога над Сонцем», де лібрето написали В. Хлебніков та О. Кручоних, а музику – М. Матюшин).

Будучи з 1913 р., разом з В. Татліним, 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 змодельовав 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 по смерті. Саме тому вони є безсмертними, як і естетика Казимира Малевича, що спиралася на український народний декоративізм (в т.ч. у вишиванках), 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 т. зв. «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» [98, с. 34; 134].

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 художник переходить від багатобарвності зображення до світлової однотональності (монохромності), як це робили К. Малевич і П. Мондріан.

Ці семіотичні пошуки, як на мене, 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 нон-фігуративного (абстрактного) малярства, особливо в його супрематичних, геометризованих формах. Зокрема, «геометрична абстракція», що у К. Малевича і В. Стшемінського сполучалася з конструктивізмом та функціоналізмом, «вказує на роль раціоналістичного начала у творчості, установку на логічно виважені засоби виражальності» [98, с. 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 махізмі-емпіріокритицизмі!) і виражальних, в т. ч. графічних і колористичних, засобів. Невипадково у каталозі І Виставки Нового Мистецтва у Вільно (1923), в якій взяли участь 7 художників із Польщі, вказувалось на «простоту і логіку твору мистецтва» [98, с. 34]. На виставці з'явилися і перші програмні маніфести польських авангардистів.

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), яка перетворилася в об'єднання «Формізм» (1919). Мистецький дебют Г. Стажевського відбувся на виставці «формістів», організованій 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 аббревіатурою A.R. (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 напрямків у мистецтві 20-х років, 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 однодумець В. Стшемінського з його «унізмом», він опонує К. Малевичу, захищаючи рівновагу картини [98, с. 36] з точки зору її цілності 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» [143].

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 образу, адже «абстрактне мистецтво, – як наголошувалось у програмній статті журналу «Блок», – оперує чистими пластичними засобами» [148, с. 6].

Гомологічно із семантичними і феноменологічними установками Brentano і Husserl 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. Husserl, що були розвинуті в естетичних поглядах І. Свенцицького і Р. Інгардена, вплинули на формування *семантичної філософії абстрактного мистецтва*, зокрема у вченні про межі геометричної абстракції, представленій в семіотиці малярства Г. Стажевського. Для нього найважливішою є логічна побудова форми, «вияв чистоти, ясності мислення й фантазії» [98, с. 39]. Доказом цього є одна з останніх композицій Г. Стажевського «Без назви» (1985 р.), в якій на тлі мінімалістичного «чорного квадрата» в дусі «геометричної утопії» П. Мондріана графічно точно і перцептивно ясно зображено кількарізковий 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 нон-фігуратив, 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» [134, с. 182].

О. Богомазов – художники «Краківської групи»:

від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції

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 семіотику 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, зокрема Л. Хвістека. 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...» [77].

Художники ж «Краківської групи» були теоретично й світоглядно-естетично об'єднані ідеями філософії авангардного мистецтва Я. Т. Пейпера, 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 неодноразово зустрічався з польським метром як у Києві, так і в Кракові. Ян Матейко був і почесним громадянином міста Львова, де фундував дві стипендії для молодих художників: одну – для українця, другу – для поляка [100, с. 17]. Тогочасна періодика багато пише про спільні польсько-українські виставки у Варшаві, Кракові та Львові, зокрема у Київській газеті «Жизнь и искусство» аналізувала 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-колористичного і лірично-сентиментального забарвлення. Пізніше ці інтонації перейдуть до представників символізму та сецесіона як у Кракові, так і у Львові (переважно краківських учнів Я. Станіславського і Руциця 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 [100, с. 85].

Митці з «кола» Тадеуша Пейпера 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» [98, с. 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 підтверджено картиною «Ліс. Боярка», написаною 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 [20, с. 3].

Як вважає Д. Горбачов, філософською основою художньо-естетичних позицій О. Богомазова є т. зв. «глобальний енергетизм». На мою думку, нав'язаний модними тоді махістськими концепціями та філософією космізму, світоглядний «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 діловіте 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 [97].

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» [6, с. 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» [6, с. 19]. Досліджуючи історію естезису, 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»

[6, с. 19]. Під рухом теоретик абстракціонізму розуміє певну *потенційну енергію*, яка, до речі, і реалізувалась в його живописних роботах (наприклад, від «Потяга» 1916 р. до «Пилярів» 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» [6, с. 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» [6, с. 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 Середовище Мистецтв» [6, с. 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'ємів Мистецтв. Тобто, тут розкривається внутрішнє співпадання

в розвитку елементів мистецтва та елементів Об'єкта, що звершується за єдиним законом – «законом контрастів, законом несхожості наших вражень» [6, с. 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 відчужанні деяку суму руху маси, надає ритмічну цінність даному елементові, а увесь об'єкт замикає в собі певну сукупність цих ритмічних цінностей» [6, с. 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 відчужань. Позбавляє творчість живої води розвитку, заважає безпосередньому стиканню з джерелом творчості [6, с. 35]. З іншого боку, теоретик абстракціонізму утверджує «Нове мистецтво», яке базується на поєднанні даних знання та відчужань і вітає усіляке відчужання, що допомагає усвідомленню предмета у мистецтві.

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

У розділі «Живопис» йдеться про перекладення відчужань 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 [6, с. 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 Мистецтву, тобто авангардизму.

У 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» [6, с. 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, Мистецтво неминуче освітлює і найтемніші кутки. І, звичайно, на долю піонерів припадає вся ворожість і неприязнь консервативних елементів суспільства» [6, с. 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) теоретик і практик авангардизму шукав об'єктивну естетичну 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» [6, с. 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» [6, с. 155]. Треба дати радість буття тут, в Україні, під промінням нашого ласкавого сонця!

Крім згаданих художників-теоретиків К. Малевича, В. Кандинського, О. Богомазова, до рефлексії естетики українського 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. Пейпер, згуртувалися відомі польські авангардисти того часу як з Кракова, так і з Варшави. Польський футуризм тут представляли Т. Чижевський, С. Млодоженець, Б. Ясеньський, 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 Пейпер 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 «A.R.» (1929 р.).

Отже, нова семіотика краківського авангарду, об'єднаного Т. Пейпером 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 Казиміра 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. Пейпера художник, архітектор і арт-критик Леон Хвістек (представник Львівсько-Варшавської філософської школи!) 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 доповнюючими 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 [153; 98]. Проте семіотика малярства цієї групи відповідала не стільки кубофутуристичним і абстрактно-конструктивістським пошукам прихильників ідей Т. Пейпера 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 Кандінського. Низка авангардистів, як у

Польщі, так і в Україні, наводила творчі мости не тільки із Західною Європою (Париж) і Росією (Москва, Петроград), 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. Касіяном і М. Глуценко. «Великим приятелем українців» він називає Войцеха Ястшембовського, який товаришував з М. Бойчуком та С. Налепинською ще з Краківської академії мистецтв [70, с.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 і у Польщі (в літературі через ідеї «вселюдської етики» у Марії Конопницької та Емілії Ожешко), 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 синтези позитивізму, феноменології, інтуїтивізму тощо.

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.

2.5. ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ Й АВАНГАРДИСТСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЛЕОНА ХВІСТЕКА

Історико-естетичні погляди Леона Хвістека

Лапідарно мислив і творив «формізм»,
Експресивно з рухом дав «симультанізм».
Оглядав картини в Кракові і Львові,
Надав їм сенсовності філософським словом.
Хотів бути першим, хто знайшов «стрєфізм»
В галузі живопису як «універсалізм».
І писались жваво сценки і портрети,
Суперечки викликав в екс-авторитетів...
Татлін і Малевич, Пейпер й Делоне
Емоційно зсунули розум деінде:
Критика логічна стала відступать,
естетичні погляди вільно виражать!

Леон Хвістек (1884-1944) – знаний польський філософ, математик, логік, культуролог, мистецтвознавець і художник, представник Львівсько-Варшавської філософської школи, краківського і львівського авангардизму в живописі. Життя і творчість Леона Хвістека аналізується як в оглядових працях, так і в окремих монографіях і статтях. До аналізу його філософії, естетики та мистецтва прилучилися Я. Бженковський, С. І. Віткевич, Я. Воленський, Л. Гженевський, К. Естрайхер, Т. Костирко, Б. Лінський, В. Натансон, З. Осинський, К. Пасенкевич, Я. Полякувна, Т. Терлецький, Я. Ядацький, І. Якимович. Але в Україні філософський, естетичний і художній спадок Л. Хвістека майже невідомий, і деякі уявлення про нього маємо лише завдяки

дослідженню діяльності Львівсько-Варшавської філософської школи (М. Верніков, С. Іваник), щорічним конференціям у Львові пам'яті її засновника К. Твардовського (С. Петрушенко, С. Повторева, О. Гончаренко та ін.). Найбільшим знавцем польського авангарду в Україні і польсько-українських мистецьких взаємозв'язків є акад. О. Федорук, який присвятив цій темі низку публікацій, зокрема у книзі «Перетин знаку» і в журналі «Хроніка-2000: наш край. Український культурологічний альманах».

У Польщі Леона Хвістека вважають людиною ренесансного типу з його універсальністю духовного і творчого життя, «демоном інтелекту» (С. Вітвицький) з його гігантським діапазоном мислення (від математики і логіки до естетики і художньої критики), прибічником ідей Львівсько-Варшавської та Краківсько-Познанської філософських шкіл. Разом з тим, як зазначає К. Пасенкевич у передмові до філософських і логічних праць Л.Хвістека, їх автор йшов у науці самотньо, власними шляхами [121, VI]. Не зважаючи на свій «універсалізм» і «плюралізм», він послідовно обстоював зв'язок раціоналізму з пізнавальним емпіризмом в епістемологічних методах «критичного реалізму», «здорового глузду», «метафізичного досвіду», які носили індивідуальний характер.

Як філософ, він поєднував у теоретичній рефлексії протилежні позиції «критичного раціоналізму» і «семантичної естетики», тобто виступав одночасно як логістик і як естетик. Його художньо-естетичні погляди формувалися з дитинства і студентської молодості під впливом матері, яка була піаністкою і художницею, та теоретика мистецтва й художника-авангардиста С. І. Віткевича. Під час навчання і роботи в Ягелонському університеті (Краків) спілкувався з художниками «Краківської групи», об'єднаних навколо журналу «Zwrotnica», який редагував теоретик польського авангарду Я. Т. Пейпер.

У логіко-філософському мисленні притримувався ідей антиіраціоналізму й антиметафізицизму, синтезуючи номіналістичні погляди з позитивізмом і неопозитивізмом. Під впливом К. Твардовського та його учнів розробляє концепцію «строного мислення», що шукає «прості і ясні істини», спираючись на досвід і точне міркування».

Естетичні погляди Леона Хвістека розпорошені серед його філософських і логічних праць, зокрема у нарисі логіки і методології точних наук «Межі науки» [118], а також у культурологічній праці «Засади духовної культури в Польщі» [119] тощо. Як філософ-культуролог і естетик, автор відзначає неймовірний упадок і вихолощення духовної культури у зв'язку з розростанням іраціоналізму, доходючи висновку: «де культура почуттів не підноситься досить високо, діє гальмо» [102, с. 37]. Чуттєве пересичення нашої епохи, на його думку, може бути подоланим через строге мислення в науці, в т.ч. в естетиці.

Свою історико-естетичну концепцію Л.Хвістек розбудовує через співставлення двох типів дискурсу, двох методологічних парадигм естетики: раціоналістичної та іраціоналістичної. Прокладання межі поміж точними науками та «іраціональним безумством» філософ починає з *Давньої Греції*, стверджуючи, що «коли наука відступала, на поверхню впливав Платон» [102, с. 34], маючи на увазі міфопоетику його філософії та естетики.

Леон Хвістек про давньогрецьку естетичну думку

Протиставлення раціоналізму та іраціоналізму в естетиці Л.Хвістек розпочинає з філософії Давньої Греції. Хоча грецька наука, на його погляд, не мала критеріїв точного мислення, раціональний критицизм народився саме там. Його зародження у роботі «Межі науки» автор пов'язує із скептицизмом Зенона, Геракліта, Протагора, софістів, які дійшли до радикальної форми заперечення «здорового

глузду», здатного до «культивування абсурдів» [102, с. 34]. Однак в їхній філософській парадигмі з'являються ідеї гуманізму (вчення про людину), закладаються основи естетичного мислення, що виходить з *міри людини* як міри не тільки всіх речей, але й міри краси (Протагор). Поступово вибудовується новий ґатунок метафізики та естетики, що спирається на принципи раціонального мислення.

З цієї точки зору критичний пафос Л.Хвістека спрямований проти філософії Платона, котрий, хоч і був «творчою індивідуальністю вищої міри», проте саме його діалектика стала властивим джерелом філософської міфології [102, с. 35]. На думку Л. Хвістека, згубний вплив міфопоетики Платона згодом позначився на філософії Плотіна, Гегеля, Ніцше, Бергсона, навіть прагматистів В. Джеймса і Ф. С. Шиллера. Він начебто надав у їхнє філософування «наркотик провидіння та мрії», що з позицій раціонального критицизму викликає абсолютний осуд їх діяльності як «розумування, яке ґрунтується на почутті і пристрасті» [102, с. 43]. Натомість, для естетики як філософії чуттєвості й мистецтва такі метафізичні засновки зіграли визначальну роль, на що з часом указав ще один представник Львівсько-Варшавської школи Вл.Татаркевич в «Історії давньогрецької естетики» і в «Шести поняттях естетики».

Перший крок на шляху побудови *системи основ строгого мислення* зробив Аристотель. Високо оцінюючи запровадження ним у філософію, етику і поетику принципу логічної послідовності, Л. Хвістек відзначає в його особі «тріумф раціонального мислення» античної доби. І справді, не лише «перша філософія» і логіка, а й естетичні погляди Аристотеля дістали строгу систематизацію і категоріальний порядок. Адже будь-яка наука, резюмує Хвістек, є залежною від філософії, але не метафізичного, а логіко-критичного характеру, яка будується на принципах строгого мислення, розроблених Аристотелем і наповнених методологічним змістом у європейському позитивізмі та неопозитивізмі.

Отже, починаючи з філософії та естетики Давньої Греції, Л. Хвістек здійснює дискурсивну атаку проти ірраціоналізму (від Платона до Плотіна), обґрунтовуючи критичний раціоналізм в усіх філософських науках, в т.ч. в естетиці. Збудована на послідовній логіко-понятійній системі, естетична наука, що відповідає принципам раціонального критицизму не приведе «до занепаду уяви і чуттєвого життя», а, навпаки, викличе «життя буйне і творче» [102, с. 48].

Раціонально-критичний аналіз естетики XIX-XX століть

Як не дивно, критичний дискурс антиіраціоналізму Л.Хвістек спрямовує і проти філософії та естетики Г.В.Ф.Гегеля, вважаючи його «творцем сучасного ірраціоналізму», що продовжує лінію Платона і Плотіна. Це немов суперечить існуючій історико-філософській традиції, згідно з якою Гегель є представником «пан-раціоналізму», «пан-логізму» тощо. Хоча є відомими і звинувачення фундатора діалектичної логіки в містицизмі його універсальної тріадичної діалектики, що може призвести до езотерики і німецького національного герметизму. На думку Л.Хвістека, саме метафізика і велике знання людської природи є джерелом творчої сили гегелівської філософії та естетики, але у вимірах єдності з Духом, самопізнання людини в Ньому це загрожує «заразою ірраціоналізму», відлунням «популярної містики» [102, с. 39-40]. Натомість, високо оцінюється розвиток догматичного раціоналізму XVI і XVII століть (час розквіту математичних і природничих методів пізнання), що формують раціоналістичну культуру XVIII ст. (доба Просвітництва). За Л. Хвістеком, критицизм того часу спростовує міф про субстанціональність душі, який відроджується у філософському та естетичному вченнях Гегеля.

Вплив Гегеля на німецький романтизм XIX ст.. породжує нову епоху філософії, яка пов'язується із «розростанням ірраціоналізму». Представниками останнього у кін. XIX – поч. XX століть Л. Хвістек

вважає Ф. Ніцше з його «художнім сприйняттям дійсності» і А. Бергсона з його «культу інтуїції» і реабілітацією парадоксів Зенона з Елеї [102, с. 40]. Поступово «зараза ірраціоналізму» поширюється на «потворну доктрину прагматистів» і навіть «наукову філософію» Е. Гуссерля, яку Хвістек називає «ною схоластикю». На його думку, безвідповідальні ірраціональні системи породжують депресії і тривоги серед представників точних наук, які втрачають прості і ясні істини «чистої науки» під впливом модної метафізики і авангардного мистецтва. Так, хвильова теорія Шредінгера будується у співставленні сучасної фізики з т.зв. «ною дійсністю» в авангардному мистецтві, де відбувається «енергетизація» образу світу, а життя індивіда порівнюється з поведінкою електрона. Пізніше ці ідеї приведуть до екстраполяції корпускулярно-хвильової концепції на вирішення проблем усебічного розвитку особистості, що викличе спротив як серед фізиків, так і педагогів, що відстоюють раціональні дискурси «чистої науки».

Прискіпливу увагу Л. Хвістек приділяє вченню Е. Гуссерля і феноменологічним позиціям гуссерліанства, вважаючи їх «особливим різновидом ірраціоналізму» [102, с. 43]. На його думку, прагматизм, універсалізм і гуссерліанство у зв'язку із занепадом насправді «строного мислення», яке відмежовує точні науки та «ірраціональне безумство». Говорячи про феноменологічні методи Гуссерля, зокрема метод феноменологічної редукції і метод «винесення за дужки», він відзначає несумісність науково-логічних і чуттєво-естетичних моделей пізнання. З цього приводу Л. Хвістек згадує комедіографа Б. Вінавера, який кепкував з філософів, протиставляючи їм представників точних наук, подібно до того, як у Давній Греції сміялися над філософами, які, умовно кажучи, дивлячись на небо, могли впасти до ями.

Межа між точними і гуманітарними науками проходить, за Л. Хвістеком, по лінії людини в її метафізичних, антропологічних і естетичних вимірах. Саме тому «світ геометрії є принципово відмінним від світу чуттєвого» [102, с. 45], хоча у філософії Платона геометричні форми є універсальними ейдосами, виражаючи найвищий ступінь естетичної досконалості (особливо коло, сфера, куля, складні багатогранники). У ХХ столітті ці ідеї Платона втілює у своєму супрематизмі К. Малевич через зображення супрематичних фігур кола, квадрата і хреста, а також П. Мондріан у геометричній абстракції свого неопластицизму на прямих лініях, що перетинаються під різними кутами. Але Л. Хвістек критично ставиться навіть до махізму з його принципом «економії мислення», вважаючи, що останній призводить до ірраціональної реакції на нього, зокрема у мистецтві абстракціонізму, яке теж ґрунтується на принципах економії та мінімалізму (квадрат як «нуль форми» у К. Малевича, естетичне значення точки, лінії, площини у В.Кандинського та О. Богомазова, «унізм» В. Стшемінського, геометрична абстракція і «формізм» Г. Стажевського, кубізм Г. Берлеві та деяких інших представників «Краківської групи», а також авангардистських угруповань «Blok», «Praesens», «a.r.», «Artes» тощо [127]).

Філософсько-антропологічні та гуманітарні аспекти естетики Л. Хвістек розглядає через оцінювання деяких ідей М.Шелера і З. Фрейда. Він високо оцінює критику Шелером позиції анатома Білька щодо людини як «здегенерованої мавпи». Адже, виступаючи проти біологізації, зоологізації, анімалізації людини, філософська антропологія М.Шелера закликає утверджувати космічний феномен людини «в ім'я сили духа, культури і мистецтва» [102, с. 33]. А психоаналітика З. Фрейда дістає негативну оцінку, бо, на думку, Л. Хвістека, вона є замаскованою формою егоїзму і веде до «крайнього альтруїзму» [102].

В естетичних поглядах польського філософа, художника і мистецвознавця як правдивого представника Львівсько-Варшавської школи достойне місце посідає семантика, за визначенням Л.Хвістека, – «взяте в символи вчення про вирази» [102, с. 47]. На той час семіотика, починаючи від прагматистів і неокантіанців, а також філософії «значущих форм» К. Белла і вчення про естетику як «загальну лінгвістику» Б. Кроче, набуває універсального характеру в гуманітарних науках, в т.ч. культурології та естетиці. Зокрема, семантична філософія мистецтва просякає і в лоно Львівсько-Варшавської школи (напр., С. Балея, С. І. Віткевич, пізніше Р. Інгарден та його учні), і це не дивно, бо семіотичні методи дослідження мистецтва добре корелювали з позитивістськими і неопозитивістськими настановами К.Твардовського, сполучаючись пізніше з естетичними ідеями брентанізму і феноменології.

Відтак, Л. Хвістек через семіологію як мета-науку і семіотику власного живопису немов подолав особисто ту гносеологічну і методологічну «межу», яка трансцендентально поділяє точні й гуманітарні науки. Але все ж таки у своїх історико-естетичних поглядах він часто відмежовує методологію критичного раціоналізму, вільного від метафізичних засновків, від «розумування, яке ґрунтується на почутті і пристрасті» [102, с. 43]. Адже ірраціоналізм, на його думку, веде до «духовного рабства високої міри», де пізнання, за словами Г.Вейла, перетворюється в хаос, позбавлений сенсу і навіть «гітлерівську облуду». Натомість, «остаточна перемога була завжди на боці народів, які спиралися на принципи строгого мислення» [102, с. 48]. В естетиці та мистецтві це викликає не кризу почуттів й художньої образності, а креативну силу, евристичну думку, життя духу.

*Філософсько-естетичні засади мистецьких пошуків
Леона Хвістека*

Вище ми писали про історико-естетичні погляди і філософію мистецтва Леона Хвістека – видатного польського мислителя і митця першої половини ХХ століття, за своїми філософсько-естетичними позиціями близького до світоглядних і наукових ідей Львівсько-Варшавської школи. На продовження цієї проблематики звернемося наразі до теоретичних і практичних аспектів художньої творчості Л.Хвістека, до переломлення його розуміння мистецьких рис авангардизму у власній творчості, зокрема в її поступі від ідей «формізму» до ідей «стрєфізму» і «мотивізму». Особливо показовим в естетичних поглядах і художній творчості польського математика і художника є втілення його теорії множин у дійсності в концепції естетичного плюралізму, врешті, - у практичному, мистецькому експерименті з художніми формами, їх внутрішнім простором, композиційними і образними, живописно-виражальними структурами.

Такі теоретичні й художні пошуки були характерні для польського авангарду міжвоєнного періоду, як і всім авангардистським течіям Західної Європи, України і Росії того часу. Проблематика становлення, історії та суті польського авангардизму в мистецтві досить докладно розкрита в естетичних і мистецтвознавчих працях багатьох авторів, перш за все, у самій Польщі. Це монографії і статті З. Баранович, Ст. І. Віткевича, Б. Ковальської, П. Краковського, С. Кшиштофович-Козаковської, П. Лукашевича, А. Моравінської, С. Моравського, О. Оссовського, Т. Пейпера, Я. Пшибося, М. Порембського, В. Стшемінського, П. Рипсона, А. Туровського, Я. Щєпінської. В їхніх роботах розкриті філософсько-світоглядні, естетичні, мистецтвознавчі аспекти аналізу польських авангардистських течій і груп першої третини ХХ ст.: «формізм», конструктивізм, сюрреалізм, групи «Блок», «Praesens», «a.r.», «artes»,

«Краківська група» тощо. Розвиваються традиції критичного аналізу не тільки перших польських авангардистських журналів (напр., «Зворотніца» Т. Пейпера), але й естетичні погляди на авангард видатних польських філософів Р.Інгардена, В.Татаркевича, самих художників-авангардистів, зокрема Л.Хвістека.

Як слушно зауважив Л. Хвістек, «наука є залежною від філософських поглядів» [102, с. 47]. Як прибічник Львівсько-Варшавської школи, він ревно тримався позицій критичного раціоналізму не лише у філософії та логіці, а й у своїх естетичних поглядах, виступаючи проти ірраціоналізму та «метафізичних засновків» взагалі у будь-яких теоретичних концепціях. На противагу пануючим у першій третині ХХ століття прагматизму, неогегельянству, неокантіанству і гуссерліанству, він висуває під впливом емпіріокритицизму ідею «чистої науки», побудованої на раціональних принципах «строного мислення». Викладаючи математику і математичну логіку з 1922 року в Краківському університеті, а з 1930 – у Львівському університеті (де зблизився з учнями К. Твардовського і логістиками Польського філософського товариства у Львові), Л. Хвістек намагався екстраполювати ідеї математичної логістики на філософію, естетику, і навіть мистецтвознавство. Мається на увазі, що будь-яка наука має спиратися на «прості і ясні істини», які випливають з досвіду (емпіріокритицизм) і точного міркування (логічний принцип послідовності).

Як не парадоксально, ці (нео)позитивістські, філософсько-методологічні настанови вплинули і на *художньо-естетичний дискурс* Л.Хвістека, переломлюючи суто філософські концепції у художній творчості й мистецтвознавчих інтерпретаціях мистецтва, як в його історії, так і в модерністських напрямках того часу. Так, логіко-філософську теорію «множинності дійсностей», що ґрунтується на засадах математичних множин, Хвістек перетворює у

вчення про «множинність дійсності в мистецтві» (1918 р.). Маючи компромісне сприйняття різних філософських теорій дійсності, польський мислитель і мистець говорить про «симультанізм» у художній творчості – одночасне співіснування багатьох стильових аспектів у авангардистській образності. До речі, цю естетичну ідею він наслідував від французького художника Р.Делоне, який намагався синкретично поєднати художні прийоми кубізму, футуризму, абстракціонізму.

Л. Хвістек обгрунтовує ефект художньо-образного «симультанізму» (напр., у своїй картині «Поєдинок» – 1919 р.) методологічним зверненням до логіко-математичної «чистої теорії типів», або «теорії конструктивних типів» [120, с. 27]. У екстраполяції на історію мистецтва він розкриває співвідношення онтологічних і художніх типів дійсності, їх гомологічного, але не ієрархічного плюралізму. З точки зору онтології, за Хвістekom, існує 4 типи дійсності: 1) «популярна», 2) «фізикальна», 3) «чуттєвих вражень», 4) «візії». В мистецтві (живопису) їм відповідають: 1) примітивізм, 2) реалізм, 3) імпресіонізм, 4) футуризм [122]. Найяскравіше симультанізм виявляється в авангарді, зокрема у польському «формізмі», теоретичним і мистецьким представником якого був Л. Хвістек.

Свою естетичну концепцію, зокрема ідею плюралізму («множинної дійсності») і симультанізму в мистецтві Л.Хвістек викладає у низці статей, опублікованих у журналі «Формісти» в 1919/20 роках. Назва журналу не випадкова, бо саме тут розвивається естетика і стилістика польського «формізму», одним з фундаторів якого був саме Хвістек. Ще з 1917 р. як співзасновник Краківської групи експресіоністів, які еволюціонували у «формістів», він, будучи їх провідним теоретиком, розробляє концепцію автономної художньої форми, яка означила нове розуміння і авторський підхід до проблеми форми в мистецтві. Як писав Л.Хвістек у Каталозі до III

виставки формістів у 1919 р.: «Формізм – спроба створення нового стилю на основі понять реалізму і краси, які розвинулись з досвідів кубістів, футуристів та експресіоністів» [119]. Це, фактично, узасадничення феномену художньої форми, вільної від колишніх функцій наслідування природи, її «універсалізм» і «еклектизм», побудований на симультанізмі різних типів дійсності й відповідних художніх стилів, особливо – з «фрагментів» кубізму, футуризму та експресіонізму, що породжувало «новий стиль – формізм. Для його втілення у мистецтві пропонувалась техніка змінного ритму згеометризованих і органічних форм (як у роботах, присвячених фехтуванню – 2 ескізи, 1 гуаш, 2 акварелі, 1 картина олією і живописний образ – «Бенкет»).

У цих художньо-естетичних ідей були як прихильники (краківські «формісти», зокрема К. Вінклер), так і опоненти (напр., представник «унізму» В. Стшемінський). Пізніше, у 1935 р. журнал «Форма» у Лодзі докладно висвітить позицію Л. Хвістека щодо спонтанної художньої творчості симультанізму як естетичну реакцію на баласт традиціонізму і пустоту спекулятивної абстракції. Прихильно ставився до просторових і колористичних експериментів філософа-митця і головний теоретик польського авангарду Я. Т. Пейпер, зокрема у краківському журналі «Zwrotnica», назва якого символічно позначала перехід на нові рейки творчості.

У 1922 р. настає своєрідна криза «формізму» (через зв'язок Т.Чижевського з «футуризмом») і його переінтерпретація у теорії «стрєфізму», яку Л.Хвістек теж побудував на ідеї симультанізму. Тільки зараз був зроблений вирішальний крок у розвитку польського абстракціонізму, який впливав з контрастування окремих «стрєф» – графічних і колористичних зон безпредметного живопису. У «стрєфізмі» закладена формула антинатуралістичного зображення, яке ґрунтується на інтелектуалізації живописного образу. Л.Хвістек тепер пропонує майже логічний поділ композиції на сфери, однак з

домінантою єдиної барви та однієї багатоповторюваної форми. Разом з тим, всупереч «унізму» В.Стшемінського, він протиставляє традиції народного мистецтва і біологічний віталізм художньої форми примітивістів «машинним» ідеалам конструктивізму, інтелектуальне мистецтво – суспільно-корисному. На цих засадах створюються зображення живих істот («Саламандра», «Метелики»), танців і спортивних поєдинків, образи міста та архітектонічні фантазії.

Що стосується художньо-естетичної підготовки Леона Хвістека як *митця* і *мистецтвознавця*, то він мав солідну мистецьку освіту (крім спеціальної математичної) як у Польщі, так і за кордоном. Ще у 1903-1904 рр., під час навчання в університеті, взяв студії у Краківській Академії мистецтв (під керівництвом Ю. Мегоффера), а в 1913-1914 рр. вивчав у Парижі мистецтво рисунку, де й познайомився із творчістю французьких кубістів. Як філософ і естетик у той саме час поглиблював свої знання в Сорбонні і Колеж де Франс. Майже ціле своє життя творчо спілкувався з відомим польським філософом, мистецтвознавцем і художником Станіславом Ігнаци Віткевичем, деякий час був під впливом емпіріокритика В. Гейнриха, дружив з багатьма представниками краківської наукової і творчої інтелігенції, майже 100 портретів яких залишив у своєму художньому спадку, представлених зокрема на індивідуальних виставках художника Л.Хвістека у Кракові та Львові (1934 р.).

Звичайно, як і інші польські художники-авангардисти, він був знайомий і з російським та українським авангардом у поезії та мистецтві. Говорячи про джерела польського авангардизму, Л. Хвістек у 1938 р. згадає, перш за все, про супрематизм К. Малевича, котрий, між іншим, у 1927 р. приїздив на один місяць до Варшави із своєю персональною виставкою (є й інші свідчення контактів польських художників з «колом» Малевича з його партії УНОВИС). Не менше значення для «формістів» мала і творчість

В.Татліна, його естетика «машинного конструктивізму». Зокрема, «татлінізм» і «супрематизм» поєдналися у польському авангарді через групу «Blok» (1924 р.).

Російські та українські авангардисти так чи так вплинули на творчість багатьох польських митців першої третини ХХ століття. Відомо, що вже у 1904 р., у час становлення ідей європейського авангардизму у Варшаві, в Салоні Кривульта відбулась виставка Василя Кандинського, якого там назвали «німецьким художником», бо він тоді жив і працював у Німеччині. У 1905 р. його ж художня виставка відкрилась і в Кракові (Палац Мистецтв), де в той час навчався Л. Хвістек. Справжня дружба зв'язувала авангардистів з кола Малевича і Татліна з польськими митцями К. Кобро, В. Стшемінським, Г. Стажевським, про що писав журнал Я. Т. Пейпера «Zwrotnica». Ель Лисицький, ініціатор утворення Кабінету абстрактного мистецтва у Ганновері (1925 р.), мав творчі контакти з Г. Берлеві, М. Щукою, Т. Жарновер. А концепція «стрєфізму» Л. Хвістека корелювала з художніми практиками «сферизму» і «променизму» («лучизму») в Росії та Україні, зокрема у мистецькій методології і творчості О. Богомазова. Вчення польського митця про «формізм» нагадує практику українського та російського «кубофутуризму». І, навпаки, польські митці – Я. Чонглінський, С. Новаковський та ін. – мали виставки і викладали у Росії, були знайомі з репрезентантами «Мира искусства». У співтворчості російських, українських і польських поетів-авангардистів народжувалася футуроодаїстична поезія (В. Хлебніков, М. Семенко, Є. Янковський), що вплинула на становлення познанської мистецької групи «Бунт». Багато митців єврейського походження як з Росії, так і Польщі разом студіювали в Ecole de Paris, а також у Лодзі та Києві під егідою національної «Культур-ліги». У славетних Салонах Іздебського в Одесі (куратор –

В. Кандинський) брали участь і польські художники, а авангардист К. Гіллер з 1916 р. до 1921 р. мав художні студії в Києві.

Відтак, творчість Леона Хвістека розгорталася в контекстах українсько-російсько-польських художніх і особистісних зв'язків, у нечутному «діалозі», а може, і «полілозі» європейських авангардистів. Його естетичні погляди, зокрема філософія авангардного мистецтва, зароджувались у лоні пануючих на початку ХХ ст. світоглядних систем і художніх напрямків. Особливе місце у становленні Л.Хвістека як філософа, митця і мистецтвознавця займає Львівсько-Варшавська школа, яка разом з традиціями Ягелонського університету і Краківської академії мистецтв сформувала його наукові і естетичні позиції. Прибічник «точної» науки і «строгого» філософського мислення, польський мислитель і митець створив концепцію «формізму» в мистецтві, симультанізму і стрефізму. Все це посприяло розвиткові польського авангардизму, його інтеграції в європейський культурний простір першої третини ХХ століття.

Художня творчість Леона Хвістека: теорія і практика

Свою естетичну концепцію і філософію художньої творчості Л.Хвістек будував на індивідуальних позиціях в мистецтві, закликаючи до цього кожного, хто хоче пережити естетичний досвід і мати уявлення про сутність мистецтва [121, с. 238]. На його думку, щоб говорити про справи мистецтва, треба передовсім зайнятися своєю власною психологією, аж до ведення щоденника власних художніх переживань. У такий спосіб вибудовується т.зв. «фіктивний музей», у якому фіксуються художні враження цілого життя (у Хвістека, починаючи від впливу матері-художниці, учениці Я. Матейки – і до музеїв та галерей Австрії, Польщі, Франції, Італії. Пізніше, за допомоги інтроспекції, відбувається їх актуалізація і осмислення в аналізі матеріалів «фіктивного музею», і через

індивідуальний досвід художніх переживань виробляється власне ставлення до шедеврів мистецтва, виникає «індивідуальна система естетики» [121, с. 244].

Говорячи про головні методи сучасної йому естетики в роботі «Засади духовної культури в Польщі», Л.Хвістек обґрунтовує три групи методів «теорії мистецтва»: 1) емпіричні, 2) індивідуальні (інтроспективні), 3) експериментальні. Звичайно, він розуміє можливість згубного впливу «строного» мислення на художній дискурс й естетичні переживання, бо воно «гальмує уяву», але рефлексія над теорією і практикою мистецтва, власним естетичним досвідом викликає «подвійний вибух творчості» [121, с. 233].

Відтак, дослідження методів естетики як теорії мистецтва і художньої творчості є вкрай необхідним не тільки для розуміння класиків малярства, а й для методології вироблення власного, індивідуального стилю в художніх експериментах авангардизму, що часто спиралися на творчість дітей, примітивістів, туземних народів (Пікабіа, Леже, Пікассо, А. Руссо). Заслугу авангардистів Л. Хвістек вбачає у збагаченні досвідного матеріалу через абстракції з речами, зближення малярства і орнаментики, живопису і музики, а головне – в експериментах з художньою формою, яку вважав головною компонентою образу.

Відповідно, в теорії й практиці художньої творчості провідними є *емпіричні методи*, які, за Хвістеком, поділяються на об'єктивні (психологічний і нормативно-критичний) та об'єктивні (аналітичний і генетичний). Разом вони мають дати відповідь на основне питання естетики – «що таке мистецтво?», подолати існуючий в ній «хаос понять і перехресних суджень» [121, с. 237]. За цих позицій Л. Хвістек критично аналізує естетичні погляди Ф. Ніцше («генетичний ірраціоналізм» і «біологізм»); І. Тена (концепція «раси»-середовища не має універсального застосування); німецьких філософів-естетиків («апріорні дефініції краси»); Л. Толстого

(хибність суспільного елемента в його визначенні мистецтва); Ст. І. Віткевича («метафізичний сенс»). На його думку, всі ці концепції-проби розкривають спільне і видове в мистецтві, але не доходять до специфічних відмінностей художньої творчості. Відкидаючи методологію метафізики, ірраціоналізму і апіоризму, Л. Хвістек закликає до систематичних наукових досліджень, ґрунтованих на досвіді, на розгляді фактично даного матеріалу творчості.

Тому, на основі власних філософсько-методологічних позицій єдності критичного раціоналізму та емпіризму й водночас онтологічного й художньо-естетичного плюралізму, філософ і художник намагається спрямувати *індивідуальний метод* на особистісні переживання мистецтва, на аналіз художніх вражень, від зовнішньої сугестії до внутрішньої інтроспекції. Це дає йому змогу розкрити проблему «дійсності» в мистецтві, яка є не подібністю реальності, а її художнім образом, складаючи його зміст.

Відтак існує стільки естетичних систем і стилів художньої творчості, скільки існує *типів індивідуальностей*, що відповідають типам світовідношення і типології «дійсності» в житті та мистецтві.

З таких настанов випливає і *експериментальний метод* в естетиці, який має психологічні і «чисто художні» аспекти. Як авангардист, Л. Хвістек протиставляє художній експеримент пануванню «шаблону» (канону) в мистецтві, надаючи вищого значення в образі художній формі, яка повинна переважати зміст («формізм»). У той саме період теоретик польського формізму не абсолютизує абстракціонізм, говорячи і про його певні змісти. Він виступає проти феноменологічного тлумачення абстрактних образів, пов'язаного з концепцією «чистої свідомості» і винесенням змісту «за дужки». На думку Л. Хвістека, «чистого бачення», тобто бачення, позбавленого змісту, не існує, що, до речі, вже збігається з феноменологічним вченням про інтенціональність («спрямованість

на...») свідомості. В обґрунтуванні експериментального методу його автор спирається і на твердження Леонарда да Вінчі, що людська уява завжди доповнює неокреслені форми, що знаходить місце в художній творчості й сприйнятті. З цієї точки зору навіть безрука Венера Мілоська є певною «схемою дійсності», а дійсність така, яка є в образі, його змісті. Саме тому абстрактний живопис є неймовірно важким, адже «зробити цікавий образ, відірваний від життя, насправді складно» [121, с. 248].

Так починаються експерименти митців, в яких «дійсність» у мистецтві порівнюється з різними «дійсностями» в бутті. Виходячи з власної програми визначеності форм, Леон Хвістек проводить авторські експерименти художньої деформації дійсності «без втрати суті», – які набувають назви «формізм», а згодом – «стрєфізм», підтримані відомим теоретиком польського авангарду Я. Т. Пейпером.

У розділі «Засади мистецтва» з тієї самої праці «Засади духовної культури в Польщі» Л.Хвістек звертається до проблем ставлення художника до дійсності, тобто ролі світовідношення у художній творчості митця, спираючись на історію польського формізму як боротьби з натуралізмом і «масовою» культурою. Аналізуючи естетичні особливості мистецтва Ренесансу (Тиціан, Тінторетто), імпресіоністів (Моне), кубістів (Пікабю, Пікассо, Архипенко), фундатор формізму підкреслює значення переломлення, а іншими словами, трансгресії художніх засад творчості, що пов'язані з *переворотами в історії культури*.

На думку Л.Хвістека, історичний розвиток культури і мистецтва спочатку супроводжується формулюванням засад і канонів творчості, а потім – їх ревізією (від Піфагора до Буало) [121, с. 177]. На початок ХХ ст. інтелект знищив у Європі мистецтво (гегелівська «смерть мистецтва»? – В. Л.), що викликано вічною боротьбою між ідеалізмом та емпіризмом в їхній односторонності. «Погане вживання» інтелекту в художній творчості відриває її від

філософсько-естетичних концепцій дійсності, які, по-своєму присутні не тільки у великих художників, котрі часто були філософами, але і у середньовічних примітивістів, митців Сходу, Африки, островів Океанії. Їхні художні образи є цілісними, а художник малює те, що хоче, щоб було. Тут мистецтво дає людині «голос».

І несподіваний висновок Хвістека: «мистецтво має бути вибухом інстинкту, зірванням пут» [121, с. 178]. Як це нагадує протиставлення інтелекту та інстинкту у філософії та естетиці Анрі Бергсона, аж до погодження з тим, що мета мистецтва – ірраціональна. Але, не зважаючи на популярність ідей формізму в Польщі, появи цілої групи «формістів» у Кракові з 1917 р., Л. Хвістек у 1930 р. говорить про незавершеність цього художнього експерименту, про недостатньою реалізацію його креативних елементів у духовній культурі. Визначаючи місце формізму в історії культури, він зазначає: «формістична революція ще не здійснила перевороту, не порозбуджувала Ренесанс» [121, с. 182]. Вихід із ситуації Л.Хвістек вбачає уу продовженні художніх експериментів, особистих щирих зусиллях у творчості, послідовному критицизмі у теоретичній праці і власній художній творчості.

Практичну реалізацію цих ідей засвідчує поява нової модифікації польського авангарду – «*стрєфізму*» Леона Хвістека. Після переродження формізму в еkleктизм з 1922 р. краківський художник і теоретик авангарду разом з Т.Пейпером декларує повну свободу у виборі естетичного бачення дійсності, аж до художньо-образної побудови асиметричної живописної фігури, що розпадається на стрєфи (зони). На його думку, найпростіший строфічний поділ у картині складається з контрастів прямої та кривої лінії, окремих кольорових зон, які не повинні перетинатися між собою. Уже з 1924 р. стрєфізм розуміється як система живописних основ, що

розвинеться згодом у мистецьку школу [131, с. 57], заперечуючи ренесансний реалізм та імпресіонізм.

У власній художній творчості Л. Хвістек використовував стрефізм як художній метод упорядкування і групування форм і барв на засадах подоби і контрасту. Він закликав сприймати стрефізм «безпосередньо і підсвідомо», як одну з багатьох засад художнього компонування, що йде від перцептивного відрізнення елементарних і складних форм, а також т.зв. «засадничих барв», що можуть займати тільки одну стрефу (зону). Як пише сам художник, «під стрефою я розумію частину полотна, відмежовану в такий спосіб, що два довільні її пункти можна з'єднати, не виходячи поза неї» [131, с. 57].

У Хвістека виникає ідея будування фігур в т.ч. і людських, з елементів різних площинних стреф. Відбувається певна «геометризація» образу, коли, скажімо, зображення жінки виконується з еліпсів і трапецій («Портрет дружини») або з конструкції відцентрованої спіралі («Портрет З. Яхімецької»).

Водночас, не зважаючи на лінійні вимоги геометрії (пізніше це закріпиться у фрактальній теорії Мандельброта), сам художник пов'язує стрефізм з *музичними* вираженнями і переживаннями (подібно творчості Чюрльоніса). «Формулу» стрефізму він уявляє як музичну гамму, а перехід в живописі від однієї стрефи до іншої порівнює з крещендо і димінуендо в музиці, тобто з наростанням або затуханням звукової (кольорової в малярстві) динаміки. Більш за те, «осциляція» живописних форм і барв нагадує художнику чвертьтони в музиці [121, с. 250], які надають їй живого, органічного, обертонового звучання. Невипадково одним з улюблених композиторів Хвістека був його давній друг з молодості Кароль Шимановський, який особливо враховував обертонову природу музики у вокальних творах, піснях та романсах. Отже, стрефізм у малярстві (як і в абстракціонізмі В. Кандинського) пробуджував музичні враження, викликані хвилеподібним коливанням фарбованої

поверхні, ритмами фігур і кольорів, барвними вібраціями форм і живописних зон. Своєрідною ілюстрацією цього теоретичного положення стала картина «Dansing», де зони танцюючих випромінювали не тільки динамічну пластику, але й музику світлотіні, гармонію кольорів.

Цікаво, що ідеї стрефізму Л.Хвістек намагався застосувати і в «новій архітектурі» («криволінійний стиль», архітектонічні фантазії у зображеннях міста майбутнього), що через півсотні років стали реальністю, і в літературі, а також в театрі і навіть у балеті. Концепція стрефізму тут була пов'язана з психологічними особливостями сприйняття, коли у перцепції відбувалось ділення поля зору, в якому існували окремі стрефи (зони), навіть різних інструментів у оркестрі оперного театру («Театр Майбутнього»).

Відтак, стрефізм Л. Хвістека виступив як деяка універсальна естетична концепція, в якій «інтелектуальний порядок поєднався з розкішною почуттів», а сам художник був названий «найбільш гедоністичним з аскетів мистецтва» (Т.Терлецький) [131, с. 60]. Разом з тим, деякі теоретики і практики мистецтва (Ст. І. Віткевич, К. Іржиковський) критично ставились до поглядів і творчості Л. Хвістека, звинувачуючи «демона інтелекту» і «маестро думки» за його «логістику» і плюралізм, розуміння розвитку і майбутнього культури, суспільну позицію і «дилетантизм» філософії, ба, навіть, за «чорт звідки витягнутий оптимізм» (слова друга молодості й водночас опонента – Віткевича). Викликала заперечення і його теорія елементів дійсності в мистецтві з огляду на її «компромісність» і «парадоксальність» (терміни Іржиковського із статті про Хвістека).

І все ж таки творчі позиції основоположника формізму і стрефізму були суголосні авангардистським шуканням в Європі, стали основою розвитку польського авангарду, вплинули на художників «Краківської групи» і Львівського «Artes' u». Показово, що ідеї формізму перегукувались із супрематизмом К. Малевича і

неопластицизмом П. Мондріана (сам Хвістек вказував на свій зв'язок з кубістами, футуристами і експресіоністами), а стрефізм корелював з «лучизмом» (променізмом) М. Ларіонова і «районізмом» Н. Гончарової [115]. У наш час близькими до естетичної концепції і художньої творчості Л.Хвістека є ідеї «сферизму», втілені у картинах петербурзьких художників (А. Маслов), і багаточаровість зображення в образах київського художника А. Фурлета.

Ще більш цікавим може бути порівняння хвістекової концепції стрефізму з *теорією фрактальності* Б.Мандельброта і сучасним fractal-art. Як відомо, Л.Хвістек був чудовим математиком (за базовою освітою і професійною діяльністю) і саме на засадах математичної теорії множин створив свою філософсько-онтологічну і художньо-естетичну концепцію [122]. Розробляючи типологію множин у дійсності, він екстраполював її на мистецтво, виокремлюючи в його історії чотири художніх типи: примітивізм, реалізм, імпресіонізм, футуризм. Його теорія конструктивних типів у математичній логіці стали підґрунтям мистецької типології образності, а згодом об'єднали в єдине плюралістичне ціле наукові і художні уявлення про дійсність, а проблема світовідношення стали проблемою мистецтва, чого не сприйняв його друг-суперник Ст. Віткевич. Але, як зауважує Ірена Якимович, Хвістек, на протипагу Віткевичу «залишаючи мистецтву вторинну роль, своїм мисленням філософа і логіка інтегрував передовсім саму дійсність» [131, с. 8].

Відтак на основі конструктивного методу і теорій множинності у математиці, логіці і філософії, Л.Хвістек будує плюралістичні концепції дійсності, в яких розрізняє:

1. *Дійсність речі*, що складається з дійсності практиків («популярна») і дійсності фізиків (фізичні характеристики тіл).

2. *Дійсність чуттєвих вражень*-психологів (спираються на власні чуттєві враження) і візіонерів (їхні сни, галюцинації, екстаз, марення) [122, с. 46-47].

Знаменно, що на математичне та епістемологічне підґрунтя концепції множин Л.Хвістека вплинули праці французького математика Анрі Пуанкаре, який запропонував перший математичний опис хаотичної системи. Це означало перехід до хаосології (А. Колмогоров) і синергетики (І. Пригожин, Г. Хакен). А з точки зору сучасної математики будь-яка хаотична система повинна мати фрактальну розмірність (фрактал – це множина, що має властивість самоподібності, тобто однорідності в різних шкалах вимірювання, а фрактальність – наявність в об'єкта фрактальних властивостей, виражених в динамічному або статичному плані [113, с. 334-335].

Так ось, спираючись на теорію хаосу Пуанкаре, і пов'язуючи його номіналізм з раціоналізмом, а пізнавальний емпіризм з релятивізмом, Л.Хвістек створює концепцію множин у дійсності та мистецтві, яку можна порівняти із сучасною фрактальною теорією, в т.ч. у культурі та мистецтві (Д. Ніколаєв, О. Ніколаєва, С. Поморов, І. Яковець та ін.). З цієї точки зору його експерименти з диференціації простору, комбінування прямих і кривих ліній, утворення фігурних і кольорових «стрейф» (зон) корелюють із сучасною фрактальною геометрією, утворенням «патернів» у fractal-art [113, с. 158, 169].

Фрактальний ефект досягається у формістичних і строфічних картинах Л.Хвістека завдяки прийому *симультанізму* – багатократному повторенню тих само ліній, профілів, фігур, циклічній множинності зображення. Також допомагає фракталізації образу *осциляція* форм, тонів і напівтонів колористичної гамми живописної палітри художника, яку часто порівнюють з чвертьтонами в музиці. Підтвердженням цього є картини «Поєдинок

на шаблях» («Шермерка»), «Полум'я», «Скелі», «Башти», «Фабричне місто», «Дефілада», «Похід» тощо.

Фрактальне співвідношення окремих шарів і зон образу бачимо і на знаменитій картині «Бенкет» («Uczta»), що знаходиться в Національному художньому музеї у Варшаві. Композиційно картина побудована за фрактальним принципом, коли мотиви і форми повторюються, начебто дублюються в структурі живописного образу.

Цікаво, що елементи фрактальності існували і в історії живопису – Леонардо да Вінчі, П. Філонов, М. Чюрльоніс. Взагалі авангардистські пошуки відбувалися в умовах наукової і перцептивної революції кінця XIX – початку XX ст. – відкриття електрону, теорія відносності А. Ейнштейна, перехід від геометрії Евкліда до геометрії Лобачевського і Рімана тощо. Наукові відкриття відбивались на світогляді, філософії, естетиці, мистецтві. Сам Л. Хвістек говорив, що «велике, оригінальне мистецтво може розвинути тільки на ґрунті нової теорії [131, с. 69].

Уся творчість засновника формізму і стрефізму була обґрунтована теоретично, раціонально, науково, хоча він не відкидав повністю і роль «інстинкту», «інтуїції», «іраціоналізму» в творчому процесі геніального митця (в дискусії зі Ст. Віткевичем). Будучи «ворогом метафізики» як системи безвідносних істин у філософії та мистецтві, він визнавав «метафізичний досвід» у моментах переходу до рефлексії нового типу дійсності в мистецтві. Розглядаючи, крім «раціонального канону», іраціональні джерела художньої творчості, Л. Хвістек виділяв такі її чинники: 1) несвідома реакція примітива на «дійсність уявлень»; 2) візуальний аналіз імпресіоніста «дійсності вражень». Сюди ж додавалась усвідомлена робота художньої фантазії у кубістів, супрематистів, експресіоністів [131, с. 71]. Свій формізм він розглядав як поєднання абстрактних тенденцій з первинним інстинктом.

І справді, кращі роботи Леона Хвістека демонструють синтез його філософсько-логічних та художньо-естетичних міркувань, що обґрунтовують індивідуальну позицію і авторські методи живопису фундатора «формізму» і «стрєфізму». У роботі «Множинність дійсності в мистецтві» логічний закон послідовності, що походить ще від Аристотеля, впроваджується в теорію і практику художньої творчості. За словами Л.Хвістека, «щоб образ був твором мистецтва, він має представляти певну окреслену дійсність» [122, с. 49]. Закон послідовності в живописі виявляється в тому, що образ має бути зкомпонованим, тобто повинно існувати якесь правило розкладання форм і барв у образі. Тому до закону послідовності додається постулат приналежності всіх елементів образу до єдиної дійсності, що досягається у гарному малюнку і врівноваженій композиції. «Образ як цілість повинен мати форму» [121, с. 235]. У формізмі «Воля Форми» утверджується у цілісності образу з «візійною матерією» (це теж нагадує аристотелівське вчення про єдність форми і матерії). Відтак «формізм прагне до чистої краси і пов'язаних з нею чуттів радощі й ентузіазму», що переймається «з досвідів кубістів, футуристів і експресіоністів» [121, с. 53].

Водночас Л.Хвістек утверджує плюралізм і діалектичність у творчих позиціях митця, знаходячи естетичні компроміси між логікою та метафізикою, методологією та інтуїцією, раціональним та ірраціональним у художній творчості. На його думку, тут «строгі критерії зроблять мистецтво ремеслом, а апріорний метод доводить «до абсурду», до фразеології феноменологів» [121, с. 236].

Може, тому, особливо після гострої дискусії зі Ст.І.Віткевичем (1929 р.) щодо формізму і критики вчення останнього про «Чисту Форму», Л.Хвістек переглядає свої творчі позиції. Відходячи від ідей і практики формізму, він критично ставиться до мистецьких принципів П.Сезанна, кубізму, конструктивізму і «унізму» (В. Стшемінський) за їхній «холод і естетизм». На зміну холодній

формалізації і геометризації образу приходять метод стрефізму, який його автор характеризує як спробу повернення до художньої рівноваги між магічним і естетичним елементами через звертання до вельми простих засад композиції [131, с. 21]. З цієї точки зору дістають позитивну оцінку картини П.Гогена, А.Руссо (за присутність наївізму в їх живописі), дитяча творчість, візуальні та екстатичні елементи «вроджених схем» у стародавньому китайському мистецтві і візантійському малярстві, середньовічний іконографічний «примітивізм». У зв'язку з цим Л.Хвістек навіть переробляє формістичну «Венеру» (1921 р.) на стрефічний «Акт» (1939), а в теоретичній роботі «Стрефічні елементи в мистецтві уяви» (Львів, 1938) дає обґрунтування нових художніх досягнень. Зокрема, аналізує свою картину «Ріка жінок» як «змістовний стрефізм», де закликає до мистецтва, «зануреного у життя» [131, с. 70]. Свій «радикальний» стрефізм він протиставляє стрефізму бароко і пуантилізму імпресіоністів.

Відтак, не випадково, що у львівський період свого життя і творчості (після 1930 р.) Л.Хвістек звертається до нової стилістики живопису – «мотивізму». Саме тут, на його думку, долаються антиномії змісту і форми, а головним елементом образу стає мотив, узятий з повсякденного життя, навіть міста, вулиці, події, свята чи спортивного змагання. Трактуючи мотивізм як мистецтво уяви, яке виконується по пам'яті від реальних вражень, митець серед його художніх елементів вирізняє *музикальність*, пов'язану із спогадами про «звучання» окремих предметів, подій, явищ, біологічних, зоологічних, антропологічних, архітектурних форм. Виникає феномен естетичного «музикалізму», коли дух музики просякає всі онтологічні та мистецькі форми, що обґрунтував Генрі Валенсі (з його концепцією Хвістек познайомився у Парижі). Цей «музичний етос культури» [56, с. 10-11] втілюється у таких живописних полотнах

польського авангардиста, як «Ті, що сидять над водою» (1936), «Полум'я» (1937), «Продавець іграшок» (1937), «Футбол» (1938).

Разом з тим змінюються і його погляди на співвідношення логіко-методологічних і естетичних засад мистецтва. Замість творчої ролі «раціонального канону» на авансцену художньої евристики висувається інстинкт, ірраціональні начала («наркотик мистецтва»), історичний досвід «примітивістів». Адже «крім філософії і науки є ще мистецтво і поезія, де постулат послідовності та ясності стає марним» [131, с. 68]. Ще розвиваючи ідеї стрефізму, Л. Хвістек пропагує своєрідний «антиунізм», спрямований проти творчих позицій В.Стшемінського, що закликав до редукції множинності в єдине. Відбувається ревізія поняття «цілісності» композиції як раціонального постулату, що парадоксально приводить «до абсурду» і хаосу в творчості. Пропонується звернення до сфери підсвідомого, до форм, що жевріють у нашій свідомості а ргіогі.

«Малюю так, як малював у 5 років», – заявляв у цей період художник і звертається до «здорового інстинкту примітива», бо «діти повинні бути нашими вчителями» [131, с. 64]. У зв'язку з цим він високо оцінює малюнки своєї доці Аліни, наївне малярство різних епох, в т.ч. іконописні образи, творчість Фра Анжеліко, Нікіфора, А.Руссо, відвідує львівські виставки Х. Стренга (М. Владарського), на яких авторські праці співвідносились з мистецьким примітивом та народними іконами. І це був заклик не до спрощення малярства, а до досягнення свободи творчого інстинкту, дитячої простоти у самовираженні, безпосередньому креативному натхненні. Художнику «треба бути філософом, як є ним дитина», – наголошував Л. Хвістек у своїй боротьбі проти польських «капістів», яким, на його думку, заважав «баласт знання і правил» [131, с. 65].

Найбільше вражали Л. Хвістека *українські ікони*, які він бачив у храмах, музеях і на галерейних виставках у Львові. Сам художник говорив про «мистецький струс», який отримував особливо від

споглядання народних ікон, виконаних у стилістиці т.зв. «іконографічного наївізму» (В. Личковах).

Імпонувала митцю перш за все колористика – домінанта червоних, золотих і чорних барв. Їхню гармонію він описував як «опіум, що наркотизує». З позицій симультанізму сприймав гротескні форми, що примножуються в безкінечність (сьогодні це відповідає фрактальному принципу образної побудови множин). Несамовита духовна напруга народної іконографії нагадувала митцю «діонісійське шаленство» боротьби життя зі смертю. Ці думки про естетику української народної ікони з її глибинними світоглядними архетипами Л.Хвістек висловив у статті «Трагедія натуралізму», опублікованої в журналі «Щоденник художників» у 1935 р. [122, с. 65].

Антиципуючи концепцію К.Юнга про архетипи позасвідомого, польський митець і філософ доходить естетичного висновку, що сутність мистецтва пов'язана з «готовою схемою» дійсних форм предметів, які розкриваються у творчості примітивістів. Ці «готові схеми» (архетипи) виступають як «скелети прозорих конструкцій», наповнюючись життєвою матеріальністю. Саме в стилістиці народного, майже «лубочного», а може, і дитячого наївізму, художник створює у Львові цикл картин про марш війська через місто (1935 р.), який доповнюється пізніше образами «Похід», що у своїй фактурі має симультанічні епізоди, і «Дефілада», що стрефічно має поділ на горизонтальні зони.

Організуючи виставки львівського «Артесу» і «Краківської групи» у Львові і Кременці, Л. Хвістек мріяв про створення нової авангардистської групи, але загроза фашизму і війна, що наближалася, не дала зреалізуватися цьому проекту. Одна з останніх робіт так і називалася – «Танки» (про війну в 1939 р.).

Підводячи підсумки, слід вказати на значну еволюцію художньої творчості Леона Хвістека, як в його теорії, так і в

практиці. У боротьбі за нові форми мистецтва він пройшов шлях від «формізму» і «стрєфізму» до «мотивізму» і «наївного» реалізму, а у своїх артефактах – від картин «Дві сестри» і «Поєдинок» до «Гори св. Яцка» і «Танків». Показово відбувалася його еволюція в теоретичній сфері філософії та психології мистецтва. Ще у 1908 р. він пише психологічну працю про змінність бачення художніх образів, що вплинула на формування його концепції множинності в мистецтві, а в 1935 р. описує дійсність, що народжується з марева і марення. Утверджуючи спочатку логіко-епістемологічні «закони дійсності» в мистецтві, що відповідають критеріям «точних» наук, він доходить до визнання фікції, яка теж стає дійсністю в художніх образах, напр., сюрреалістів. Сповідуючи в молодості культ Тиціана і Тінторетто («буду новим Тінторетто!»), потім, під впливом кубізму, утверджує «творчу силу формізму». Від абсолютизації ролі раціонального канону в творчості йде до протиставлення «норми» і художнього переживання, яке, на його думку, своїм джерелом має «інстинкт» і є неможливим без «ентузіазму» і «захоплення».

У художній практиці Л.Хвістек розпочинав з подолання змісту через форму («формізм»), захоплювався ритмом площин, що перетинаються у формістичних образах. Це давало йому можливість використання семантики в аналізі художнього образу як семантичної моделі [133]. Але згодом він виступив як проти натуралізму, так і абстракціонізму, стверджуючи, що немає «чистого» мистецтва, ані «чистої» форми, ані «чистого» живопису. Закликаючи «малювати світ, який хочу, щоб був» («Творча сила формізму»), він виходить на пошуки простоти і натуральності, «матеріальної краси образу». Це приводить його до художньої творчості народу, до естетики «примітивізму» як «науки простоти, автентичності і діяння інстинкту» [115, с. 64].

Леон Хвістек і сам розумів небезпеки радикальних художніх переворотів, які загрожували ревізією основ мистецтва. Тому він

плюралістично визнавав у художній творчості як «ідеалізм», так і «емпіризм» в їх яскравому креативному виявленні. На його думку, вбиває європейське мистецтво інтелект, точніше, його погане вживання. Тому він і проводить боротьбу за нові форми в мистецтві на основі теоретичної праці, якої в Польщі, як уважав, було замало. Цьому сприяли і його дискусії із С.Віткевичем, К.К.Іржиковським, деякими краківськими і львівськими «формістами».

Одним словом, як сказав Т.Терлецький, Леон Хвістек – «багатодійсний» і постійно являє собою «радісну експансію індивідуальності» [131, с. 43]. І як би його не критикував постійний і достойний опонент Віткевич, шануючи його, він все ж таки визнав: *«Без Хвістека світ сірий і безбарвний!»*

2. 6. ЕНЕРГОІНФОРМАЦІЙНІ ВИМІРИ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОГО І ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ

Серед безмежного розмаїття естетичних і художніх шкіл, концепцій, течій, напрямків авангардизму, в т.ч. в Україні та Польщі, хотілось би відшукати той спільний струмінь, творчий «дух», що живить ізсередини будь-які художні формотвори, забезпечує «вітаїзм» авангардистського образотворення. Як би не різнилися формальні, технічні, стилістичні, композиційні, колористичні особливості «Нового мистецтва» поч. ХХ ст., всі вони, як на мене, спираються на той одвічний первень «леверкюнівської душі» авангарду, що пов'язаний з енергоінформаційними змістами культури, особливо у зламні часи її кризи і відродження, декадансу і революційних трансформацій. Наразі мова йде про «енергійну парадигму» культури, яку С.Хоружий виводить із феномена синергії в його релігійних, філософських та естетичних значеннях [92].

Крім синенергії як «злиття енергій», в основі енергоінформаційних потенціалів культури і мистецтва лежить Слово – божественний план буття, його причина і мета, що формує

реальність ідеї, переводить енергію в ергон, мислиме у дійсне, задумане – у зроблене, Ім'я – у Присутність. Інакше кажучи, Слово має креативну силу і у творчості виступає як внутрішня, іманентна Ідея (платонівський «ейдос»), що розгортає образ з його архетипових структур.

Ще у Давній Греції Логос («слово», «думка», «космічний порядок») підпорядкував сутність і структуру буття, визначав Дух, Розум і Душу світу і людини. Разом з Ананке – космічною необхідністю і божественною волею – він вибудовував долю («рок») навіть богів і героїв, не кажучи вже про звичайних смертних. Логос панував у Всесвіті і свідомості людей, в космічному та індивідуальному розумі («нус»), в структурі та «логіці» мислення і мови.

Давньогрецькі філософи виокремили й таку онтологічну характеристику Логоса, як «енергейя» (енергія). Енергійне, тобто динамічне, творчосилове, креативне начало Слова стає присутнім як у мисленні, так і в мові. «Енергейя» забезпечує самий процес мислення, когнітивного розгортання думки в її послідовних, зв'язаних між собою, «логічних» формах. Вона є породжуючим, евристичним, формуючим стрижнем становлення й артикуляції мислення як «гераклітівського потоку» свідомості – ідей, понять, мовних потенціалів.

У мові ж мислительна «енергейя» переходить в «ергон» – слово, як частку мовлення, озвучений акт визначення, найменування. Ергон – це вже продукт «енергейї», мовно оформлений результат мислення, вироблене ним слово. Відтак, дискурс як мовно-мисленнева реальність складається з єдності енергії та ергона, їхньої взаємодії та взаємопереходу. Пізніше ці поняття давньогрецького філософського дискурсу використали у своїх дослідженнях філософії мови фон Гумбольдт і О. Потєбня, позначаючи ними співвідношення мислення і мови, а також характеризуючи онтологічну природу походження і сутності «слова».

Енергоінформаційні структури Слова, еманції Духа і синергії просякають весь Космос буття – від природного світу до людського соціуму, культури, мови і мистецтва. Божественна енергейя і синергійна «співпраця Божественного і людського» охоплюють і складають сутність духовної сфери людського існування, визначають статус людини у Всесвіті, смисл і призначення її життя. Виходячи з цих позицій, наприкінці ХХ ст. виникає спеціальна галузь наукового знання – еніологія, – яка розслідує енергоінформаційні обміни і взаємодії в природі, соціумі, духовній сфері людської екзистенції.

Еніологія спирається на дані природничих і гуманітарних наук, особливо щільно пов'язуючись з філософією, психологією, медициною, педагогікою, мистецтвознавством, інформатикою.

Сучасна енергоінформаційна естетика тільки зароджується [49]. Як онтологія чуттєвості й феноменологія виразних форм з точки зору еніології (науки про енергоінформаційні взаємодії у природі, суспільстві та культурі), еніоестетика є постнекласичною парадигмою новітньої філософії мистецтва й чуттєвої культури. Вона приходить на зміну некласичним концепціям естетики (в т. ч. постмодерністським) у складі світогляду та філософії універсалізму [48; 55]. Універсалістичні виміри науки і мистецтва відрізняються «єдністю розмаїтого», спираючись не просто на «діалог», а на «полілог» всіх складових культури. У постнекласичних дискурсах мова йде про комплементарність сайєнтизму і гуманізму, науково-технічного та аксіологічного, логіко-раціонального та естетичного.

Зокрема, у постнекласичній естетиці відбувається синтез традиційних ідей, принципів і категорій філософії мистецтва із світоглядно-понятійним апаратом сучасних наук, з дискурсивним тезаурусом комп'ютерних, інформаційних, цифрових технологій. Саме на цій хвилі нового духовного синкретизму, неоренесансної синергії «гуманізму» і «трансгуманізму» з'являється енергоінформаційна естетика як транспозиція ідей еніології на сферу філософії мистецтва та теорії чуттєвої культури. Останнім часом еніологія, що досліджує енергоінформаційні процеси у Всесвіті та у

людському світі, вже отримала власний науковий статус і легітимність [73], проте становлення її дисциплінарних специфікацій (еніомедицина, еніопсихологія, еніопедагогіка, еніоестетика тощо) тільки розпочинається.

На мою думку, в еніоестетиці є можливим більш адекватне категоріальне й концептуальне відбиття нових реалій чуттєвої культури та мистецтва, які з'явилися в естетосфері інформаційного й постінформаційного суспільства. Комп'ютерні технології та сучасний медіа-простір кардинально змінили не лише інформаційно-комунікативне середовище, а й способи мислення, почування, сприйняття, творчості. «Актуальне мистецтво» тонко реагує на ці зміни, трансформуючи художній дискурс та образну мову в бік дигітально-цифрових технологій і мультимедійних засобів. Паралельно формується і постнекласична еніоестетика медіа-арту [57].

На перший план висуваються енергоінформаційні потенціали художньої образності, які виявляються через специфічний мистецький дискурс та оновлену знаково-символічну мову. Вирішального значення набуває «енергейя» виразної форми, що конституює не тільки «синему» образо-знаку, а й його «фонему», аудіо- чи візуальну семіотику. Енергетика інформації насичує будь-який семіотичний дискурс, схоплюючись у сприйнятті як енерго-інформаційна «аура» чи «звучання» твору. Самий же мистецький витвір чи художній образ виступає тут як «ергон» – втілена «енергейя» дискурсу і творчості, знаково-символічне «тіло» сигніфікату, що має самоцінне предметне існування з відповідною енергетикою (напр., концептуальне мистецтво, object art, ready made тощо).

У будь-якому разі в основі такого мистецтва та еніоестетики в цілому лежить трансформована енергія Слова, що набуває в художньому дискурсі конститутивного значення. Слово як ідея, ім'я, інформація не просто надає образу певний зміст, а в артикульованій формі стає їхнім знаково-символічним втіленням, коли «енергейя» перетворюється в «ергон», «синема» – у «фонему», енерго-інформаційний «денотат» – у «сигніфікат». Тобто, з точки зору

еніоестетики в художній творчості «енергійного» характеру йде перманентний процес протікання енергоінформаційного «струму» від автора до образу, від образу – до перципієнта, створюючи енергетичне «коло» і «напругу» художнього образу. Особливо характерне це для творів, які містять навмисно закодовану інформацію, де мистецький текст сприймається як свого роду шифр, ребус, код, загадка.

В історії українського мистецтва енергоінформаційні змісти і структури завжди відігравали важливі образотворчі функції. Вже у «Кам'яній могилі» під Мелітополем (V-IV ст. до н.е) серед петрогліфів печери «Підкова» були знайдені піктографічні й буквенні знаки, відомі згодом у багатьох культурах Дворіччя, Сереземномор'я, Північного Причорномор'я.

КАМ'ЯНА МОГИЛА

Коди культури тут зародились,
Аратта першу державу дала,
Може, портали космічні відкрились,
Яв артанійський де перебува.
Нав міфотворчий тут теж розігрався,
А Прав небесний і досі шука
Матір Природи, земну Magna-Mater,
Оріїв-аріїв що окриля.
Графіті перші як ті піктограми
Иєрархічний порядок печер
Ладно тримають подальш від вандалів,
Акведук Духа наповнюють вщерть...

У палеолітичної Мезинської стоянки на Десні існувала справжня астрономічна інформаційна система у вигляді місячного календаря мисливців на мамонта. Інформація була закладена в іконосферу первісних уявлень про рух і фази Місяця, темпоритми

його обертання навколо Землі. Показово, що виникнення цих параастрономічних знань супроводжувалося і появою перших музичних інструментів, зокрема «звучних браслетів»

Трипільська культура середнього Подніпров'я вже мала розгалужену систему космологічної символіки, втіленої на гончарних виробках, керамічних статуетках богів і людей. Енергоінформаційна семіосфера була пов'язана з геометричними символами і знаками, які набували сакрального характеру: хрест, коло, спіраль, меандр тощо. Також існували зображення міфологічних тварин і птахів.

Глибинний енергоінформаційний потенціал закладений в праукраїнській міфології, де вичерпно представлений світогляд давніх слов'ян-русичів, їхні язичницькі уявлення про космо- і теогенез, які стали основою фольклору і найдавнішої літератури (напр., «Велесової книги») [13]. Еніоестетика українського міфу вплинула на весь подальший розвиток вітчизняного мистецтва, аж до образотворчого наївізму в авангарді ХХ ст.

У мистецтві й літературі Київської Русі часів християнізації енергоінформаційні імпульси образотворчості найбільш щільно були пов'язані з духовною практикою ісихазму. Чернечий культ ісихії (мовчання) та ісихастська («мовчазна», «сердечна», «умна», «внутрішня») Ісусова молитва були привнесені в київське православ'я свв. Антонієм і Феодосієм з афонських печер. Візантійське вчення про «священно-безмовних» разом з православною догматикою, архітектурою, іконографією, святоотцівською літературою і літургійною музикою увійшло у «плоть і кров» киеворуського мистецтва, стало його «духом», який визначив енергоінформаційні, сакральні змісти художньої творчості як синергії» [60].

РУСЬ І АФОН

Радо прийняли тут християнство,
Утвердивши Дух Святий в закон,
Скинули в Дніпро божеств поганс-
ьких – всі вони зазнали заборон.

(і)

«Аллїлуйя!» – Києвом розлилось,
Феодор Студит науку дав,
«Отче наш...» з Афону знагодився –
Нам молитву серцем влаштував.

Значний енергоінформаційний потенціал криється у мистецтві українського, зокрема «козацького» бароко. Продовжуючи духовні традиції Київської Русі, в т. ч. ісихазму (Паїсій Величковський), барокове мистецтво в Україні ґрунтувалося на естетичних принципах «калістики слова», «гносису ісихії», «синергії серця» [26, с. 78], які наповнювали образотворчою енергетикою емблематичність і символізм художніх «перцептів і концептів». Еніоестетика українського бароко виявляється через релігійно-естетичний синкретизм (В. Піщанська) його естетосфери, через дуалізм Божественного і людського, патетики і антитетики, сакрального і профанного, небесного і земного, «дивного і містеріального» (Г. Сковорода), що закріплюється у феномені кончетизму – дотепності, кмітливості, «гострого розуму». Козацький *Sacrum* набуває своєї енергоінформаційної та художньо-естетичної виразності [82].

ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ: ЕСТЕТИКА БАРОКО

Коли в минуле зазирнути,
Одразу образ виника
Легкої, чистої споруди –
Ех libris дяка й козака.

Гетьман Мазепа склав фундамент,
Іван і Лазар¹ – стіни й дах.
У врат церковних чули лямент²
Молитов Господу у снах.

Естетика прийшла Бароко,
Сльозинки змінив «водограй»,
Театр став правилом для ока,
Есхіл розширив душ розмай.

Тестамент³ в спадок залишив нам
Ирмолоїв⁴ чудний глас,
Коли у вірі заспівають на велелюдний Божий храм
«Ave, Maria», «Алілуйя», – і баритон, і тенор, й бас.

¹ *Архієпископи Лазар Баранович та Іоанн Максимович – засновники Чернігівського колегіуму, «духовні отці» «Чернігівських Афін», релігійні діячі, проповідники.*

² *Лямент (з латинської і польської) – сльоза, плач.*

³ *Тестамент (з латинської) – заповіт.*

⁴ *«Ірмолой» – церковна музична збірка.*

Українське мистецтво ХІХ століття, вбираючи до себе енергоінформаційні та естетичні потенціали попередніх художніх епох, випрацьовує нову парадигму еніоестетики. Вона конститується пробудженням і оформленням національної ідеї в літературі, музиці, живопису, театрі. Носієм і транслятором енергетики «культурної

душі» і самосвідомості народу виступає, перш за все, Слово в його літературних формах – від І. Котляревського, Т. Шевченка і П. Куліша до І. Франка і Лесі Українки. В естетичній свідомості українства оживає «сковородинівська», «шевченківська», «франківська» людина в її ціннісних орієнтаціях від «байкаря» і «кобзаря» до «каменяра». В українському романтизмі і неоромантизмі просинається дух «вічного революціонера», що готує націю «до бою». Еніосфера народництва і художнього етнографізму просякає всі види мистецтва, яке стає своєрідною етнокультурографією – репрезентацією етнокультури в образотворчих формах [58]. Енергоінформаційні змісти народної творчості, міфологічний і фольклорний Sacrum романтично відтворюються в українській естетосфері ХІХ століття, як, наприклад, у Лесі Українки:

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

Ліс співає, як у казці,
Ехом шириться мотив,
«Спис осіб» з присвятою Мавці
Ятрить потерчат-братів:
У скалі сидить Та сила,
Куця що перемага,
Ранком ремствує Килина,
А Русалка Польова
Їхні долі виправляє
На пропасниці життя...
Коло верби Лукаш грає,
А мовчить вся маячня!

Народження авангарду на початку ХХ століття вже безпосередньо пов'язане з *еніоестетикою*. На енергоінформаційні виміри авангардизму як в Україні, так і в Польщі найбільше вплинула стилістика символізму, сецесіона, раннього модернізму.

Існує навіть прямий зв'язок між українськими і польськими митцями на зламі століть, коли вони разом переймали із Західної Європи естетичні ідеї й художні методи новітніх напрямків посткласичного, неакадемічного мистецтва. Так, краківський символізм і сецесія, які представляли С. Виспянський, Ю. Мегофер, В. Тетмайєр, Я. Станіславський, визначили модерністські шукання М. Жука, О. Новаківського, М. Сосенка, П. Холодного [99]. Нові ідеї пропагували теоретики як «Молодої Польщі», так і «Української хати», які обґрунтовували необхідність модернізації художньої культури, її перехід від академічних до модерних форм. На перший план висувалася тематика зв'язку Людини з космосом, внутрішніх переживань людини, особливо в екзистенціальних «межевих» ситуаціях. Зокрема, ці теми були яскраво відображені у творчості молодого українського художника К. Піскорського (1892-1922).

Як зазначає О. Лагутенко, в Україні стиль «модерн» (сецесіон) розпочав свій рух у Львові на основі обміну художніми ідеями з Краковом. Виникає «Товариство любителів красних мистецтв» (1895–1914), починає видаватися перший мистецтвознавчий україномовний журнал «Артистичний вісник». Львівську (україно-польську) сецесію представляють Т. Терлецький, С. Дембіцький, М. Ольшевський, І. Северін («гуцульський варіант модерну»). В екофільності, органічності й етнокультурних змістах їхніх образів убачається, зокрема «поклоніння силам стихій», звернення до «символів живих творчих енергій» [43, с. 231]. Іншими словами, символізм і декоративно-орнаментальні форми модерну втілюють енергоінформаційні зв'язки людини і природи, внутрішніх сил людської духовності.

У національному варіанті модерну розповсюджуються мотиви міфології й фольклору (В. Кричевський), містичні відчуття «прозорості» матеріального світу (В. Замирайло), відтворення космічних ритмів у гармонії світобудови (К. Піскорський), піднесено-

романтичні настрої, які приймають космічного звучання (Ю. Михайлів). Все більшої естетичної цінності набуває народна орнаментика, староукраїнська ікона і гравюра, мистецтво середньовічної Європи і давнього Сходу. Все це вплине на появу неопримітивізму у творчості М. Нарбута, М. Бойчука, М. Синякової, О. Кульчицької, О. Саєнка. В еніоестетиці українського модерну поєднується художня мова сецесіона із символічним змістом, прийоми «наївного мистецтва», візантійської іконографії та захоплення мистецтвом Сходу, особливо у зв'язку з археологічними знахідками в Єгипті, Месопотамії, Індії. Від імпресіоністів тягнеться інтерес до естетики дзен-буддизму і японської гравюри, світоглядно впливають теософські шукання О. Блаватської, Миколи і Олени Рерихів. Одним словом, символізм, сецесія і ранній модернізм підготували в Україні стилістичний та енергоінформаційний ґрунт для виникнення вітчизняного авангарду, його еніоестетики, яка, не зважаючи на декларацію і маніфестацію «Величної Відмови» від класики й академізму, увібрала до себе духовні потенціали попередніх художніх епох, здійснила транспозицію українського Sacrum'у в нові нон-класичні форми.

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД

Архипенко й Семенко,
ВАПЛИТЕ, «Плуг» і «Гарт»,
Академічне N-ко
Напхнули в авангард.
Гаплик усім канонам,
Арт-класиці – каюк!
Радів футур-законам
Давид Давидович Бурлюк...

Енергоінформаційні потенціали мистецтва ХХ століття прозоро виявляються через «метафізику», «релігійність» і «містицизм» художніх комунікацій. В некласичній естетиці ці мотиви знаходять

місце у прагматичній концепції релігійного та естетичного досвіду, неотомістському тлумаченні літургійного спілкування, в екзистенціальному вченні про «безпосередню чуттєвість», у персоналістичних інтерпретаціях індивідуального переживання. Багато які ідеї еніоестетики беруться з т.зв. «нетрадиційних релігій», а також з індуїзму, буддизму, філософії та естетики дзен, східного релігійно-містичного сенсуалізму взагалі. (Доказ тому – факт зустрічі французького неоавангардиста Р.Філіу з Далай-Ламою і спільне обговорення проблем «духовного», «нематеріального», тобто енергоінформаційного в сучасному мистецтві, що відбивається в «еніоестетиці» як естетиці синергії).

Як уже зазначалося, головним досягненням некласичного мистецтва, починаючи з авангарду, є *еніоестетика* і *містика* Ніщо – кенотипи «пустого» простору, «застиглого» часу, монохромної колористики, беззвучної тиші. У творах подібної «дзенівської» спрямованості на перший план виходять споглядання та інтуїція (медитація), які стимулюються не лінією чи звуком, але їхньою відсутністю, паузою.

Східні традиції еніоестетики спираються на те, що «сакральное-досконале тягне за собою виснаження або деградацію мистця, адже внутрішня перспектива символу в тантрійському мистецтві є пустотною («шуньята»)» [2, с. 36]. Навпаки, лише в пустоті, у небутті чи забутті, в Ніщо можна відшукати сенси творчості, «чисті» енергоінформаційні потенціали сакрального мистецтва.

Теоретик естетики дзен-буддизму Д. Т. Судзукі, говорячи про «прозорість» (транспарентність) естетичного переживання, вважає, що воно у сприйнятті природи завжди містить у собі щось релігійне, радше «понадсвітове» [147, с. 183].

В енергоінформаційному аспекті естетика дзен-буддизму, враховуючи його споглядально-містичний характер, щільно пов'язана

з дзенівським аскетизмом, естетизм тут перетворюється в релігійність.

Небеса і земля і Я з одного і того ж кореня,
Десятки тисяч речей і Я з однієї субстанції (Канзан)

За естетичним вченням дзен-буддизму краса відчувається, коли є свобода руху й свобода вираження. Водночас в аскетичному спогляданні «безперервний рух сприймається саме так, як вічний спокій» [147, р. 187]. Подібні дзенбуддистські енергоінформаційні уявлення прийшли і до еніоестетики авангарду, зокрема у творчості К. Малевича, який сприймав «світ як безпредметність, або вічний спокій», звідки і походить його супрематичне малярство.

Концепція сакральної («прозорої») чуттєвості, в якій фокусується розуміння місця краси й мистецтва у взаємозв'язках людини, Бога і світу, є ключовою ланкою будь-якої релігійно-світоглядної та містико-естетичної системи. Енергоінформаційні концепти та образи езотеричного сприйняття особливо важливі для нетрадиційних релігій та еніоестетики авангардизму. Вони висувають на перший план нові способи обґрунтування й переживання понадчуттєвих відношень, аж до гностичних, містичних, магічних. Світоглядне знання в них підміняється гносісом – «прозорим» переживанням як формою безпосереднього знання. А замість спроб раціонального конституювання символу віри в релігії та творчості утверджуються емотивні «прозріння», «бачення», «одкровення», ірраціональні енергоінформаційні методи медитації й містичного відчування.

Метою обрядово-ритуальних і художніх дій тут стає сакральне світовідношення як гностична цілісність релігійно-медитативного або естетичного стану – «Святовідношення». В залежності від особливостей віровчення, ідеології та практики нетрадиційних релігій та авангардистських шкіл, у цьому святовідношенні гностично переживаються різноманітні рівні енергоінформаційних зв'язків з трансцендентними духовними сутностями – від

просвітленої ейфорії до демонічного екстазу. Цікаво, до речі, що в іконографії та мистецтві традиційного буддизму «риторично-досконалі якості (лакшана) персоніфікованих образів-символів редукуються до екстатичного стану «нерозрізнення» сакрального і профанного» [3, с. 147].

Естетичні модифікації гностичних форм і медитативних рівнів сакрального святовідношення обумовлені різноманітними способами національного та релігійного самоутвердження у часі та просторі. Їх вираження у чутті краси та в мистецтві корелює з етнічними стереотипами способу життя та віри. Ці стереотипи пов'язані з повсякденними фігурами практики і духовності, ландшафтних образів природи, екзистенційного руху, комунікативних взаємозв'язків, світоглядної та естетичної свідомості.

Відтак еніоестетика авангардизму пов'язана і з традиціями *християнського ісихазму* – релігійно-містичного вчення про вище виявлення мудрості-Софії, гностичну (енергоінформаційну) комунікацію із світом. Ісихастська практика «умної молитви» культивує осяяння, одкровення, аскетико-естетичне переживання релігійних хронотопів. Візантійські та вітчизняні ісихасти своєю відмовою від говоріння, мовлення, «слова буденного» аскетично наближалися до сакрального змісту тиші, внутрішнього осягання Слова Божого через синергію та синестезію – злиття енергетичних потоків. Адже вимовлене слово втрачає свій трансцендентний сенс і духовну сугестію, стає пустою звуковою оболонкою.

Повторимо, що в еніоестетиці авангарду особливо значущими у «дзенівському» чи «ісихастському» образі стають пустота, прозорість, «тло», але не «фігура». Тло малюнка, пауза в мелодії уявляються більш цінними, аніж художня матерія, що ними виокремлюється. Маргінальні сенси стають доміантними. Вище завдання сприйняття в такому випадку – просякнути в саме це сакральне (енергоінформаційне) Ніщо, в «нірвану» образу. Еніоестетична чуттєвість зливається з містичною (на такі настанови і

розраховані, мабуть, деякі картини художників групи «Амаравелла», твори монохромного живопису, в яких сприйняття переходить до ілюзії чи галюцинації, а візуальна гіперреальність уводить до перспективного за-буття. Гносис в авангардизмі відтворює духовну енергетику онтологічної єдності Буття і Ніщо, «Космос» і «Хаос» синергетики – сучасної наукової парадигми, що впливає з метафізики і містики ісихазму. Саме з ісихастською традицією С. Хоружий пов'язує «енергійну» парадигму вітчизняної культури, а Т. Григор'єва порівнює з нею східні містичні уявлення про Небуття, до-буття, Пустоту, які складають основи еніоестетики дзен-буддизму [21].

Енергоінформаційні прийоми «неантизації» (перетворення в Ніщо) беруться в авангардизмі не лише з естетики дзен-буддизму або ісихазму. Крім учення й духовної практики православного ісихазму, існує ще й західно-європейська традиція «чистого споглядання», пов'язана з *католицьким містицизмом*. Мається на увазі вчення про «переживання Ніщо» іспанського філософа-містика XVII століття Мігеля де Моліноса. Як на мене, він є передтечею деяких екзистенціальних і неотомістських ідей в еніоестетиці авангарду, і передовсім ідей «неантизації» і «містичного споглядання». В їх підґрунті лежить сакральне переживання Ніщо, котре досягається, за Моліносом, у містичному досвіді, пов'язаному як із людською плоттю, так і у спогляданні внутрішнього світу. У трактаті Мігеля де Моліноса «Захист споглядання» розрізняються два його способи – досконалий і недосконалий. Важливо, що недосконале сприйняття описується у Моліноса як ординарне, «набуте», тобто активне. Воно досягається у молитві віри та покірливості. А досконале споглядання виступає як екстраординарне, понад-природне, але абсолютно пасивне. Шлях до нього – містичний досвід, в якому споглядання осягає Бога як такого [138, р. 113].

Показово, що Мігеля де Моліноса як останнього великого іспанського містика (XVII ст.) називають «духовним путівником»,

адже він розкрив шлях досконалого споглядання внутрішнього світу. Відтак, вчення псевдо-Діонісія про містичний досвід після розколу християнської Церкви набуло дві релігійно-естетичні форми. Одна з них втілилась у візантійському (афонському) ісихазмі, транспонууючись у мистецтві православних країн, в т.ч. в Україні-Русі. Друга визначила католицький містицизм, найбільш експресивно виявляючись у західноєвропейському мистецтві готики, бароко, романтизму, символізму.

Звідси випливають деякі *конфесійні відмінності* джерел і релігійно-естетичної аури *українського і польського авангарду*. Як вже було зазначено, образотворчі системи вітчизняних авангардистів нерідко спиралися на візантійські іконографічні традиції, ісихазм і народний наївізм (від К.Малевича до М. і Т.Бойчуків), а польські авангардні митці тяжіли до католицької естетики досконалої форми (напр., «унізм» В. Стшемінського, «формізм» і «сферизм» Л. Хвістека), а також до релігійної енергетики традиційного примітивізму (як у творчості карпатського аматора Нікіфора). У мистецтві, як і в релігійній свідомості, «православ'я перейнято ідеальністю, а католицизм орієнтується на досконалість форми», – за влучним виразом М. Мамардашвілі.

Таким чином, еніоестетика авангардизму впливає з його прозрінь (інсайтів) у трансцендентну сферу сакральних, «кармічних», енергоінформаційних взаємодій. Вона пов'язана з виявленням пульсуючої енергетики макрокосму та мікркосму, вселюдського універсалізму ноосфери та кожної окремої людської «монади», сукупним інформаційним впливом їхньої синергії.

В Україні засадничі ідеї еніоестетики авангарду теоретично сформулював О.Богомазов, коли говорив про поєднання внутрішніх і зовнішніх енергетичних полів образу, про динамічну енергетику поля живопису. Свій естетичний «енергетизм» він утілював у багатьох роботах періоду кубофутуризму, від лісових пейзажів Боярки до «Трамваю» і «Пилярів». Викладаючи у національній Академії

мистецтв України, теоретик і критик авангарду свої еніоестетичні ідеї розповсюджував серед широкого загалу молодих художників.

Концепція супрематизму К. Малевича, фактично, являє собою український різновид еніоестетики. Розробка і впровадження «п'яти вимірів» мистецтва, естетизація принципу «економії» мають еніоестетичний характер, оскільки звернуті до онтичних і духовних структур супрематичного образу. Архетипові геометричні форми (квадрат, коло, хрест), і домінуючі чисті кольори (білий, чорний, червоний) несуть в собі енергетику вічного Космосу, складають інформаційний код культурного буття людства. Енерго-інформаційно вони пов'язані, як зазначалось вище, з візантійською іконографією, навіть ісихазмом, а також з народними традиціями «наївного» мистецтва і ремесла, особливо в їх декоративно-орнаментальних і колористичних виявленнях. Супрематизм, відтак, відродив «нуль-форми» живописного погляду на світ, енерго-інформаційні основи українського «святотішення».

Енергетика народної, в т.ч. карнавальної культури просякає футуристичні образи Давида і Володимира Бурлюків, конструє в них елементи неопримітивізму. Локальні відміни українського футуризму пов'язані з традиціями народного малярства, які відроджувалися у с. Скопиці і в с. Вербівка, у творчості М. Синякової. Еніоестетика національного неопримітивізму також розвивалася на основі т.зв. «візантійського відновлення» – у «візантинізмі» монументального живопису М. Бойчука та його славетної школи.

Енергоінформаційні ідеї просякають також естетику українського конструктивізму, особливо у кубофутуризмі і дизайні В. Єрмилова та «машинному мистецтві» В. Татліна. На хвилі європейського дадаїзму в Україні з'явилися «конструктивістсько-спіралістсько-динамістські» [99, с. 192]. Найяскравіший приклад – «Башта III Інтернаціоналу» В. Татліна, яка і сьогодні сприймається як енерго-інформаційна модель «III Тисячоліття», пластично

втілюючи еніоестетику постіндустріального суспільства, як колись Ейфелева башта – індустріального.

У цілому еніоестетика українського авангарду розкриває, за словами О. Федорука, «енергію емоційного ентузіазму» [99, с. 214] через трансформацію візуальних форм і «енергетику кольорової барви» [99, с. 199]. Від енергоінформаційних вимірів ісихазму і традиційного народного вітаїзму, супрематизму, «кольоропису», «поезо-малярства» і «скіфо-половецької пластики» походять нові змісти і форми вітчизняного авангардизму, що доповнюють ідеї «Нового мистецтва» в Європі і корелюють з пошуками польських авангардистів.

Еніоестетика польського авангарду, крім західноєвропейських і російських стильових впливів (від експресіонізму і дадаїзму до футуризму, леттризму і конструктивізму), мала і власні локальні відміни. Вище вже йшла мова про появу в Польщі специфічних течій унізму, формізму, симультанізму, стрефізму. Всі вони були своєрідним польським відголоском на панівні авангардистські напрямки і мали значний енергоінформаційний потенціал, пов'язаний з напругою трансформації художньої форми (як, напр., у В. Стшемінського – «Кубізм – напруга матеріальної структури»).

Під впливом естетичних ідей теоретика польського авангарду Т.Пейпера, котрий жив і працював в Іспанії (Мадрид) протягом 1915–1920 рр., у Польщі була відома і програма іспанського «ультраїзму» (Гільєрмо де Торре). Ідеал «ячництва» в мистецтві пропагував самоцінність творчої енергетики художника, давав повну свободу мистецького самовираження «Я». У такий спосіб мистецтво ставало образною маніфестацією суб'єкта творчості як інставрації, – становлення нових сенсів.

Звичайно, у творчості польських авангардистів відновлювались і енергоінформаційні потенціали народного мистецтва, від художніх традицій наївізму до «гуцульського» варіанту модерну. Так, на картинах виставки товариства «Зеспул» (1913 р.) критики відзначали

модерністські «символи живих творчих енергій», «поклоніння силам стихій» [43, с. 231], які мали фольклорне походження. З іншого боку, навіть католицька капличка на Міжнародній виставці Декоративного Мистецтва в Парижі (1925 р.), спроектована Я. Щепковським, теж поєднувала новітні архітектурні тенденції з народними традиціями.

Важливою рисою еніоестетики польського авангарду є її оптимістичний погляд у майбутнє, віра у вдосконалення людини, суспільства, цивілізації. Значна роль відводилась машинам і технологіям, архітектурі й дизайну. Польські футуристи, дадаїсти і конструктивісти спиралися на культ техніки, динамічної та функціональної форми, футурологічні прогнози Міста майбутнього. Вони мріяли про злиття мистецтва з життям, про художнє перетворення життєвого середовища людини, машин і навіть друкарських шрифтів у мистецькі артефакти. Це збігалось з естетичними програмами Баухауса, групи «Ді Стайл», ВХУТЕМАС'а, дизайнерськими проектами К. Малевича і В. Татліна.

Відтак, енергоінформаційні виміри естетики українського і польського авангарду пов'язані не стільки з пафосом трансгресії, переборення минулих стилів у мистецтві, скільки з утвердженням духу святовідношення вітаїзму у всіх сферах життя. За словами Б.Лівшиця, сучасника авангардизму, «це була нова філософія, героїчна естетика...» [46, с.17]. Метафорична «перемога над Сонцем» відкривала нові джерела цивілізаційної, людської та мистецької енергії.

ПІСЛЯМОВА

Дослідження естетики авангарду в «діалозі» українських і польських митців першої третини ХХ століття має не тільки історичне, а й культурологічне й мистецтвознавче значення. Вже не говорячи про саморозвиток естетичної думки, відзначимо як національно-регіональні, так і спільноєвропейські й транскордонні аспекти розвитку культури і «світу мистецтва» (А. Б. Оліва). Мистецький авангард, маючи універсальні, навіть космополітичні виміри художньої образності (абстракція, супрематичні форми і кольори, музика барв, геометрія просторового мислення, конструктивізм пластики), тим не менш звертається і до національних мов та кодів образотворчості. Невипадково авангардизм інколи називають «кодомовним мистецтвом» (О. Петрова). В образній композиції та експресії авангардистських творів так чи так відтворюються архетипи етноментальності, релігійно-естетичні особливості традиційного світовідношення, психологічні та світоглядні цінності національної культури, мистецтва, фольклору, народних ремесел тощо. У своїй сукупності це складає своєрідну «етнокультурографію» – відтворення етнокультури в художніх образах, що розповсюджується і на мистецтво авангарду в його національних формах, аж до виникнення т.зв. «етнофутуризму».

З цієї точки зору український і польський авангард має як спільні, так і відмінні риси. Їх об'єднує не тільки однакова культурно-історична доба, транскордонна географія, взаємозв'язки Києва і Варшави, Львова і Кракова, суперетнічна (слов'янська) духовна і мовна близькість. Обидва вони історично, світоглядно і стилістично «вписані» в європейський контекст становлення і розвитку «нового» мистецтва, у загальноєвропейські парадигми нон-класики. Саме некласичні філософські доктрини (від «філософії життя» Ніцше до феноменології Гуссерля і Гайдеггера), естетичні

концепції модерного мистецтва (від інтуїтивізму Бергсона і Бретона до екзистенціалізму Ортеги-і-Гассета і Сартра) обумовили курс на трансформацію образності, створили підвалини авангардистської трансгресії.

Були в українському і польському авангарді і власні теоретичні джерела, що мали спільне походження й художньо-творчу значущість. В цьому аспекті у книзі аналізувався вплив ідей Львівсько-Варшавської філософської школи на естетичні погляди і художні шукання деяких польських (напр., Л.Хвістек) і українських, особливо львівських (напр., Р. Сельській), митців, на «гомологію» семіотики їх образної мови, на «діалог» окремих художніх напрямків і шкіл в Україні та Польщі. Розкрито співвідношення теоретичних програм і мистецьких концепцій В. Кандинського і Я. Т. Пейпера, К. Малевича, Г. Стажевського та В. Стшемінського, О. Богомазова і художників «Краківської групи». Важливим теоретичним джерелом формування національних течій авангарду були польський журнал «Zwrotnica» і український «Мистецтво», в яких відбувався і взаємний обмін думками, а практично художники вступали у творчі комунікації на групових виставках – від «Салону Іздебського» в Одесі до київських, львівських, краківських, варшавських спільних художніх імпрез та європейських арт-парадів.

А в чому ж відмінності українського та польського авангарду в мистецтві? На мій погляд, польські митці-авангардисти в більшій мірі надихалися досягненнями західноєвропейської нон-класики, а українські – російським авангардом, будучи часто його складовою частиною і навіть генетичним фундаментом (К. Малевич, В. Кандинський, В. Татлін, О. Родченко та ін.). Хоча були й протилежні випадки, коли в імперських умовах культурного життя низка польських художників була безпосередньо пов'язана з Росією (З. Валішевський, В. Стшемінський, К. Кобро), а українські митці вчилися і працювали в Західній Європі (О. Екстер, О. Грищенко,

Р.Сельській). І все ж таки для багатьох польських художників центрами авангардизму були Париж, Берлін, Мюнхен, Мадрид («Ecole de Paris», «Der Sturm», «Bauchhaus» та ін.), а деякі з них позасвідомо дистанціювалися від російських впливів у зв'язку з т.зв. «колоніальним синдромом».

Ще однією відмінністю українського і польського авангарду є їхній зв'язок з національними моделями художнього символізму і модерну (сецесіону). На становленні багатьох польських авангардистів відчувся вплив школи С. Виспянського в живопису і графіці, Іржиковського в літературі, К. Шимановського в музиці, «Молодої Польщі» в поезії тощо. Польський модерн корелював з творчістю чеха А. Мухи, а також з «віденською сецесією» (Г. Клімт), французьким ар-нуво, німецьким югендстилем, які заклали основи авангардистської трансформації образності, мистецький перехід до декоративізму і конструктивізму. Український модерн був більше пов'язаний із «львівською сецесією» (брати Кричевські, О. Новаківський) і спирався на символізм вітчизняних художніх традицій (М. Жук, О. Саєнко, Г. Нарбут, І. Кавалерідзе, архітектор Городецький та інші представники «українського стилю» в мистецтві).

Мабуть, у зв'язку з цими відмінностями та особливостями український і польський авангард, крім спільних течій і напрямків, мали і свої власні, національно автентичні різновиди авангардистської творчості. В Україні це самобутній кубізм у скульптурі О. Архипенка, кубофутуризм у поезіях М. Семенка, супрематизм К. Малевича, динамічний конструктивізм В.Т атліна, «візантинізм» бойчукістів. У Польщі народилися «формізм» і «стрєфізм» Л. Хвістека, «унізм» В. Стшемінського, «капізм» Я. Цибіса, «новий класицизм» товариства художників «Ритм», футуроодаїзм у поезії.

Завдяки цим спільним та відмінним рисам і відбувся творчий «діалог» українських і польських авангардистів «першої хвилі», їхній естетичний взаємовплив і водночас художнє самовизначення.

Національні самоідентифікації й транскордонні взаємозв'язки в мистецтві посприяли входженню українського і польського «історичного» авангардизму в європейський культурний простір, естетичні парадигми якого сповідували й розвивали модерні митці Польщі та України. На жаль, подальші шляхи авангардистського руху в цих країнах розійшлися, і «друга хвиля» авангарду набула андеграундні форми, часто ізольовані одна від одної.

Сьогодні, після тривалої боротьби «нон-конформістів» проти канонів соцреалізму, появи неоавангарду, трансавангарду і постмодернізму як у Польщі, так і в Україні (в контексті європейської й світової арт-практики), знання багатющої історії авангарду першої третини ХХ століття має не тільки історико-культурну, пізнавальну, але й повчальну, дидактичну цінність. Становлення і розвиток авангардизму, виникнення його стилістичних і національних форм, філіація і утвердження нових естетичних ідей в «діалозі» митців, моделюють культуротворчі процеси у «світі мистецтва», створюють єдиний простір модернізації культури. В умовах глобалізації світу і одночасного збереження національної автентичності на прикладі історії авангардизму в Україні та Польщі є можливість знайти власний шлях у глобалізаційних процесах, екстраполювати ідеї глокалізації, європеїзації та регіоналізації на сферу культури. Тут етнонаціональна і європейська ідентичність накладаються одна на одну через транскордонне співробітництво, «діалог» культурників і митців у спільному духовному просторі об'єднаної Європи.

Підтвердженням цьому є, зокрема, виставкова діяльність Національних музеїв України та Польщі, міжнародні арт-фестивалі (напр., у київському «Арсеналі»), спільні пленери, теоретичні конференції, творчі симпозіуми художників і мистецтвознавців. Так, вже традиційною стала Міжнародна науково-практична конференція «Музеї і реставрація у контексті збереження культурної спадщини:

актуальні виклики сучасності», яка проводиться в Києві на базі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника і Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Співорганізаторами конференції є представництво Польської Академії Наук у м.Києві та Асоціація реставраторів України. Мова йде не тільки про збереження культурної спадщини, в т. ч. мистецького авангарду, а й про нові функції сучасного художнього музею, який перетворюється у центр культурного життя міста, регіону, країни, у соціальний інститут вироблення нової естетичної свідомості і модерного способу життя, про що мріяли ще О. Богомазов в Україні, Я. Т. Пейпер в Польщі, А. Мальро у Франції.

RESUME

Appeal to problems of semiotics, discourse of the sign and its meaning was symptomatic not only for philosophy, psychology and logic of the first third of the twentieth century (in particular, brentanism as the foundation of the Lvov-Warsaw school), but also for aesthetics and the avant-garde art, creating a new semiosphere of contemporary society in the era of «perceptual revolution» 1905–1915 (V. Wolf).

Pan-European artistic semiosis also seized the Ukrainian and Polish avant-garde, that homologically with the philosophy and aesthetics of neopositivism, pragmatism, phenomenology and intuitivism produced the artistic imagery of cubism, futurism, cubo-futurism, abstractionism, and the like. Being in the same world-outlook and aesthetic environment with a semantic philosophy of art, Ukrainian and Polish avant-garde artists (some consciously, others subconsciously) introduced semiotic ideas of «Zeitgeist» into their art – from symbolism and surrealism to dadaism and abstract art. Many of avant-garde artists were themselves theorists of the new art, proving their creative ideas, ideals and values in their manifests, and theoretical essays, scientific treatises (e.g., Kazimir Malevich, who is considered the representative of both Ukrainian and Polish avant-garde at the same time).

Phenomenological, intuitivistic, neopositivistic orientations of scientific and artistic thinking aroused cubistic, futuristic, abstractionistic, constructivistic search by avant-gard artists. Theoretical foundations of semiosis of the avant-garde in Ukraine was laid by V. Kandinsky, K. Malevich, O. Bohomazov, in Poland – by T. Peiper, V. Strzemiński, H. Stażewski. The development of the Ukrainian and Polish avant-garde of that time is composed, in particular, of some kind of a dialogue of ideals and values between artistic groups and individual artists in Warsaw and Kyiv, Krakow and Lviv.

Pan-European and national languages of the avant-garde are based on principles of transgression, poliperspectivity, «energetism», non-figurativism, space and time constructivism, «dehumanization» (Ortega-y-Gasset) of the artistic image in aesthetosphere of the perceptual revolution in the early 20th century.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автономова Н. Очищение. *Советская культура*. 1989. 11 мая. (Предисл. к публ. текста В. Кандинского «Музей живописной культуры»).

2. Бадмажапов Ц. Б. «Канон жизни» художника в традиционной культуре Тибета. 250-летие официального признания буддизма в России. Улан-Уде, 1991. С. 36.

3. Бадмажапов Ц. Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддистской иконографической традиции. *Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока*. Новосибирск, 1990.

4. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства: (критический анализ). Москва: Мысль, 1973. 216 с.

5. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста. *Литературная газета*. 1989. 22 марта. С. 15.

6. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: «Задумливий страус», 1996. 152 с.

7. Богомазов О. Живопис та елементи. *Україна: Наука і культура*. Вип. 23. Київ, 1989; Горбачов Д. «Пророчий рукопис». *Україна: Наука і культура*. Вип. 23. Київ, 1989

8. Бычков В. Икона и русский авангард начала XX века. Корневище ОБ: книга неклассической эстетики / ред. В. В. Бычков. Москва, 1998. 270 с.

9. Бычков В. Малая история Византийской эстетики. Київ, 1991. 407 с.

10. Бэлл К. Значимая форма. *Современная книга по эстетике* / под ред. М. Рейдера. Москва, 1957.

11. Велямович Вл. Психофизиологические основания эстетики: Сущность искусства, его социальное значение и отношение к науке и нравственности. Санкт-Петербург, 1878. С. 196.

12. Верніков М. Леон Хвістек. Львівсько-Варшавська школа: Хрестоматія у 2-х т. Львів, 1989.

13. Войтович В. Українська міфологія. Київ, 2002. 664 с.

14. Воррингер В. Абстракция и одухотворение. *Современная книга по эстетике*. С. 474.

15. Enright R. Interview with T. Polatayk. *Border Crossing*. 1996.
16. Where the body encounters mystery, myth and horror. *Globe and Mail*. 1996. 27 січня.
17. Гартман Н. Эстетика. Москва, 1957. С. 548–600.
18. Гессе Г. До однієї токкати Баха. *Поклик*. Київ, 1985.
19. Гомперц Г. Задачи учения о мировоззрения. Новые идеи в философии / под ред. Н. Лосского и Э. Радлова. Сб. перв.: Философия и её проблемы. Санкт-Петербург, 1912. С. 55–92.
20. Горбачов Д. Пророчий рукопис: Вступна стаття Д. Горбачов / О. Богомазов. Живопис та елементи. Київ, 1996. 152 с.
21. Григорьева Т. П. Синергетика и Восток. Вопросы философии. 1997. № 3. С. 90–102.
22. Дильтей В. Введение в науки о духе: Опыт построения основ для изучения общества и истории . *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков*: Трактаты, статьи, эссе. Москва: Изд-во МГУ, 1987. С.108–135.
23. Дильтей В. Описательная психология. Москва: Изд-во «Русский художник», 1924.
24. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружения их в метафизических системах. *Новые идеи в философии* / под ред. Н. Лосского и Э. Радлова. Сб. перв.: Философия и её проблемы. Санкт-Петербург, 1912. С.119–181.
25. Osborne K. The Ghost of Malevich. *World Art*. 1996. № 12.
26. Загорулько М., Личковах В. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці: монографія. Чернігів: Десна–Поліграф, 2016. 272 с.
27. Затонський Д. Про модернізм і модерністів. Київ, 1972. С.14.
28. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва, 1962. 572с.
29. Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославовича. Москва, 1800. 46 с.; Сбитнев Ю. Тайны родного слова. Чернигов, 2010. 174 с.
30. Искусство и дети: Эстетическое воспитание за рубежом. Москва, 1968. С. 107.
31. Іваник С.Б. Семантична концепція естетики Степана Олексюка: (спроба реконструкції). *Вісник національного університету «Львівська політехніка»*: Філософські науки. Львів, 2012. № 723. С. 124–127.

32. Івашко Г. Однокрилий янгол. Роман Бабовал. Мандрівники ймовірного: Поезії. Київ, 1993.
33. Історія української естетичної думки: Монографія / за ред. проф. Личковаха В. А. Київ: Центр учбової літ-ри, 2013. С. 242.
34. Історія філософії: Словник / За заг. ред. В. І. Ярошовця. Київ: Знання України, 2006. 1200 с.
35. Кандинский В. Желтый звук: композиция для сцены. *Декоративное искусство*. 1993. № 1. С.24–27.
36. Кандинский В. Музей живописной культуры. *Советская культура*. 1989. 11 мая.
37. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва, 1992.
38. Кант Иммануил. Критика способности суждения. Москва: Искусство, 1997. 367с.
39. Кант Иммануил. Критика чистого разума. Сочинения. Т. III. Москва, 1964.
40. Каранда М. Українська естетика зламу XIX-XX століть. Історія української естетичної думки: Монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. Київ, 2013. С. 164–194.
41. Кафка Франц. Афоризм й гібрид. *Світовид*: літературно-мистецький журнал. Число IV /13/. Київ–Нью-Йорк, 1993. С. 5.
42. Качуровський Ігор. Свічада вічності. *Хроніка-2000*: Наш край. 1993. № 3–4. С. 204, 206.
43. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. Кн. 1. Київ: АМУ, 2006. С.223–291.
44. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
45. Левчук Л. Т. «Естетика» Казимира Малевича. *Українська естетика*: традиції та сучасний стан. Черкаси: «Маклаут», 2011. С.174–190.
46. Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец. Ленинград., 1933.
47. Личковах В. Sacrum як ідея святовідношення в українській філософії мистецтва. *Філософія етнокультури*: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ: Вид-во ПАРАПАН, 2011. 196 с.

48. Личковах В. А. Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики. *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 7-8. С. 142–165.

49. Личковах В. А. Энергоинформационные потенциалы искусства XX века: эниоэстетика авангардизма. *Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе и обществе*: международ. конгресс «Интер ЭНИО – 97». Симферополь, 1997. С. 81–83.

50. Личковах В. Від Фауста до Леверкюна: вступ до неklasичної естетики. Лекції з філософії сучасного мистецтва. Чернігів, 2002. 181с.

51. Личковах В. Леверкюнівська душа модерністської трансформації мистецтва; В. А.Личковах Некласична естетика в культурному просторі XX – початок XXI століть: монографія. Київ, 2011. С. 78–80.

52. Личковах В. Львівсько-Варшавська філософська школа і семіотика українського та польського авангарду. *Dydaktyka Literatury i Konteksty*. XXXV. *Żary*, 2016. S. 91-98.

53. Личковах В. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу: Автореф. дис...д-ра філос.наук. Київ: КДУ, 1996. 36 с.

54. Личковах В. Принципи (пост)модерного мистецтва. *Мандрівець*. 1999. № 3. С. 31–40.

55. Личковах В. Энергоинформационная эстетика: проблема актуальных хронотопов. *Международ. чтения по теории, истории и философии культуры*. Санкт-Петербур, 2000. С. 137-201.

56. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: монографія. Київ: НАКККіМ, 2011. 224 с.

57. Личковах В. А. Еніоестетика медіа-арту в українському постмодернізмі. *Трансформаційні процеси в освіті і культурі*. Одеса – Київ – Варшава, 2013. С. 14–19.

58. Личковах В. А., Файзулліна Г. С. Етнокультурологія: Репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі. Київ: НАКККіМ, 2018. 256 с.

59. Личковах В. А. Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців / Володимир Личковах // Філософія етнокультури. Київ, 2011. С.134–139.

60. Личковах В. А., Усікова Л. С. Синергія ісихазму та людська креативність у релігійнознавчому та естетичному вимірах. *Мультиверсум: Філософський альманах. Спецвипуск / Гол. ред. Лях В. В. Спецвипуск, 2012. С.221–223.*

61. Лозова Л. Я. Образ в іконі та в супрематизмі: спадкоємність чи заперечення? *Наукові записки НаУКМА. Том 114: Теорія та історія культури. Київ, 2011. С.78–83.*

62. Макаров А. Світло українського Бароко. Київ, 1994. Парахонський Борис. Бароко: Поетика і символіка. *Філософська і соціологічна думка. 1993. № 6.*

63. Малевич К. Автобіографічні записки 1918-1933. Київ: Родовід, 2017. 96 с.

64. Малевич К. О новых системах искусства. Витебск, 1919.

65. Мальро Андре. Воображаемый музей. *Искусство. 1989. № 7. С. 74–79.*

66. Манифесты итальянского футуризма: Собр. манифестов Маринетти, Бочч'они, Карра, Руссоло, Северини, Прателла, Сен-Пуан. Москва, 1914. С. 41.

67. Манн Томас. Собрание сочинений. Т. 10. С. 107.

68. Маринетти Ф. Т. Технический манифест футуристической литературы *Манифесты итальянского футуризма: Собр. манифестов Маринетти, Бочч'они, Карра, Руссоло, Северини, Прателла, Сен-Пуан. Москва, 1914. С. 36.*

69. Маслов А. Живопись. Графика. Санкт-Петербург, 1994. С. 2.

70. Мечик П. Дві зустрічі у Варшаві. *Хроніка-2000: Укр. культуролог. журн. Вип. 2 (92): Україна - Польща: діалог упродовж тисячоліть. Київ, 2012. С. 195–198.*

71. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ ст. Київ, 2002.

72. Морено Дж. Включи свою внутреннюю музику. Москва, 2009. 142 с.

73. Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе и обществе: Междунар. конгр. «Интер ЭНИО-97». Симферополь, 1997.

74. Неизвестный Эрнст. О синтезе в искусстве. *Искусство кино. 1989. № 6 С. 67.*

75. Новые идеи в философии / под ред. Н. Лосского и Э.Л.Радлова. Сб. первый: Философия и её проблемы. Санкт-Петербург, 1912.

76. Овсянников М.Ф. Кант. История эстетической мысли. Т.3. Москва, 1986. С. 32.

77. Олександр Богомазов. 1880-1930: Каталог. Київ, 1991 (без пагінації).

78. Оніщенко О.І. Художня творчість: проект некласичної естетики: монографія. Київ, 2008. 230 с.

79. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ – поч. ХХІ ст. Київ, 2004.

80. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.

81. Петрова О. Третє Око: мистецькі студії. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.

82. Піщанська В.М. Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва. Дніпро, 2017. 312 с.

83. Полянська Н. Сторінки випадкової подорожі: вибрані фрагменти. *Новый круг*. 1992. № 1. С. 136.

84. Попов С.И. Кант и кантианство. Москва: изд-во МГУ, 1961. С.128-129.

85. Прокопович М. До проблеми космополітизму та індивідуалізму. *Образотворче мистецтво*. 1993. № 1. С. 2–4, 32–33.

86. Рестані П'єр. Порада молодій генерації – працювати без комплексів. *Искусство*. 1989. № 7. С. 43.

87. Риккерт Г. Философия жизни: Изложение и критика модных течений нашего времени. Петербург, 1922. 166 с.

88. Романенко Г., Шейко В. Еволюція художньо-літературних об'єднань України: істор.-культуролог. вимір. Київ, 2008. 208 с.

89. Сартр Ж.-П. Бытие и Небытие / Любимов Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. Москва, 1985. С.123;

90. Сахарук В. Повернення андерграунду. Київ. 1993. № 2. С. 164.

91. Синельникова В. Корни и Фаворский свет: Исихазм и трансавангард Анатолия Маслова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010.

92. Синергия: Проблемы аскетики и мистики православия: Науч. сб. под общ. ред. С. С. Хоружего. Москва, 1995. 366 с.

93. Татаркевич В. Історія шести понять: мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне виховання / пер. з пол.. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
94. Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. Москва, 1979.
95. Трубенко А. І Філософія життя. Історія філософії: Словник / За заг. ред. В. І. Ярошовця. Київ: Знання України, 2006. С.651-653.
96. Турчин В. «Желтый звук» – синтетическая композиция В. В. Кандинского. *Декоративное искусство*. 1993. № 1.
97. Український авангард 1910-1930 років: Альбом / автор-упоряд. Д. Горбачов. Київ, 1996. 400 с.
98. 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.
99. Федорук О. Український авангард. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.. Кн.1. Київ: АМУ, 2006. С. 162–222.
100. 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.
101. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков*. Москва, 1987. С. 301.
102. Хвістек Л. Межі науки: нарис логіки і методології точних наук. Львівсько-Варшавська школа: Хрестоматія. С. 29–48.
103. *Хроніка – 2000*: Український культурологічний альманах. Вип. 80. Україна-Польща: Діалог упродовж століть. Київ, 2009. С. 487-508. Вип. 81. Україна-Польща: Діалог упродовж століть. Київ, 2010. С. 4–31.
104. Шейко В., Левіна В. Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект. Київ, 2010. 204 с.
105. Шмидт И. Гербарт. История эстетической мысли. Т. 3. Москва, 1986. С. 290–291; Татаркевич В. Історія філософії. Т. 3. Львів, 1999. С. 46–47.

106. Шпенглер О. Причинность и судьба: Закат Европы. Т. 1. С. 156–157.
107. Эдшмид Казимир. Экспрессионизм в поэзии. *Называть вещи своими именами*. Москва, 1986. С. 306.
108. Элиот Т. С. Социальное назначение поэзии. *Писатели США о литературе*: Сб. ст. Москва, 1979. С.163.
109. Энгельгардт. Прогресс как эволюция жестокости. Санкт-Петербург, 1899.
110. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание. *Новый мир*. 1989. № 12. С.222–235.
111. Эрберг Константин. Цель творчества. Петроград, 1919. С. 162.
112. Юккер Г. Моё отношение к конструктивизму. Юккер. Гейдельберг, 1987.
113. Яковець І. Художній музей ХХІ століття: Монографія. Черкаси, 2016. 464 с.
114. Ярецькая Д. Тереза Жарновер: художниця-авангардистка ... *Новая Польша*. 2015. № 3(172). С. 35–40.
115. Baranowicz Zofia. Polska awangarda artystyczna: 1918–1939. Warszawa., 1979. 264 s.
116. Bowlt John E. Ortodoxy and Avant-Garde. *Christianity and the Arts in Russia*. Cambridge, 1991. P. 145-150.
117. Buszko Anna. Piet Mondrian. *Sztuka i filozofia*. Warszawa, 1993. P. 190-202.
118. Chwistek L. Granice nauki. Lwów-Warszawa, 1935.
119. Chwistek L. Zagadnienia Kultury duchowej w Polsce. Warszawa, 1933. 206 p.
120. Chwistek Leon. Elementy streficzne sztuki wyobrazeniowej. Lwow, 1938.
121. Chwistek Leon. Pisma filozoficzne i logiczne. Т. 1. Warszawa, 1961. 280 s.
122. Chwistek Leon. Wielość rzeczywistosci w sztuce i inne pisma estetyczne. Warszawa, 1960.
123. Chybinska A. Kazimierz Twardowski jako absolutysta w dziedzinie logiki i estetyki. *Етичне та естетичне в людському світовідношенні*: Тези Міжнар.наук. конф., присвяченої пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського / Відп. ред. В. Л. Петрушенко. Львів, 2015. С. 9–11.

124. Dilthey W. Pisma estetyczne. Warszawa: PWN, 1982. S 433.
125. Dziemidok B. Osiagniecia i slabosci formalizmu artystycznego. *Sztuka i filozofia*. Warszawa.: UW, 1993. № 6. S.106–126.
126. Galecki Jerzy. Problematyka estetyki: Przedmiot i metoda. Warszawa, 1962.
127. Galeria Sztuki XX i XXI Wieku: Muzeum Narodowe w Warszawie / red. M.Porajska-Hałka. Warszawa, 2013. 40 s.
128. Golaszewska M. Estetyka na tle antropologii filozoficznej. *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace filozoficzne*. Z. 2. Kr., 1972. S. 35–50.
129. Gonczarenko O. Semiotyka deskryptywna Kazimierza Twardowskiego i Logika Stefana Baleya. *Зміни в людському самоосмисленні за умов сучасних інформаційних процесів: Тези Міжнародної наукової конференції «XXVI-ті Читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського»* / Відп. ред. В. Л. Петрушенко. Львів, 2014. С. 15–18.
130. Jadacki J.J. Semiotyka Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Głownie pojęcia. Polska filozofia analityczna / red. M. Hempolinski. Wrocław, 1987.
131. Jakimowicz Jrena. Witkacy. Chwistek. Strzemiński: Mysli i obrazy. Warszawa: Arkady, 1978. 220 s.
132. Kossowska I. Leon Chwistek. *Życie i twórczość*. URL: <http://www.sztuki.wizualne.at.culture/Culture.pl>
133. Kostyrko Tereza. Poglady estetyczne Leona Chwisteka. *Studia estetyczne*. 1966. T. 3. S.205-221.
134. Kowalska B. Polska awangarda malarska. *Blok*. 1924. № 6–7. S. 182.
135. Koziński J. Koncepcja transgresyjna człowieka: Analiza psychologiczna. W.:PWN, 1987. 440 s.
136. Kunisz K. Antropologia filozoficzna w tworczości Anny-Teresy Tymienieckiej. *Kondycja człowieka współczesnego. Зміни в людському самоосмисленні за умов сучасних інформаційних процесів: Тези Міжнар. наук. конф. «XXVI-ті Читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського»* / Відп. ред. В. Л. Петрушенко. Львів, 2014. С. 40–42.

137. Lowe D. – The History of Bourgeois Perception. Chicago, 1986. P.113.
138. Miguel de Molinos. Defensa de la contemplación. Madrid: Editoria Nacional, 1983. 362 p.
139. Morawski S. Awangardy XX wieku – stara i nowa. *Miesiecznik Literacki*. 1975, marzec. S. 53-72.
140. Morawski St. Szkic do przemian refleksji i samowiedzy estetycznej. *Studia estetyczne*. T. XIX. Warszawa, 1984. S. 3–29.
141. Pasenkowicz Kazimierz. Przedmowa. Leon Chwistek. Pisma filozoficzne i logiczne. T.1. Warszawa: PWN, 1961. S. V-XXXI.
142. Porebski M. Sztuka a informacja. Krakow, 1986.
143. Przyboś J. Nowy Stażewski. *Przegląd Kulturalny*. 1959. № 23.
144. Rypson P. Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie Piotr Rypson. Warszawa: Museum Narodowe, 2015 (bukleta).
145. Scheler M. Ideizujące poznanie istoty jako podstawowy akt ducha. *Studia filozoficzne*. 1981. № 2. S. 3–28.
146. Strożek P. «Szermierka. URL: <http://www.sztuki.wizualne.at/culture/Culture.pl>.
147. Suzuki D.T Aesthetic experience as Transparency. *Varieties of aesthetic experience*. La, New-York, London, 1983. P.179-189.
148. O sztuce abstrakcyjnej. *Blok*. 1924. №8/9. S.6
149. Sztuka i społeczeństwo. Tom II. Kreatywne funkcje sztuki / pod red. A.Kuczynskiej. Warszawa: PWN, 1976. 397 s.
150. Terlecki T. Leon Chwistek [wywiad]. *Tygodnik ilustrowany*. 1933. R. 74. S.29.
151. The British Journal of Aesthetics. Summer 1973. Vol. 13. № 3. 270 p.
152. Varieties of aesthetic experience / Edited by E.J.Coleman. New York, London, 1983.
153. Wojciechowski A. Polskie malarstwo współczesne. Warszawa, 1977.
154. Wojnar Irena. Muzeum kultury duchowej współczesnego człowieka // *Studia estetyczne*, 1978, t. XV. Warszawa: PWN, 1980. S. 117–126.

**Список публікацій професора
Володимира Анатолійовича Личковаха
з проблем неklasичної естетики**

Монографії

Личковах В. Від Фауста до Леверкюна: вступ до неklasичної естетики: Лекції з філософії сучасного мистецтва. Чернігів, 2002. 181с.

Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ ст.: монографія. Київ: НАКККіМ, 2011. 224 с.

Личковах В. А. Естетика українського авангарду. Українська естетика постмодернізму; Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В.А. Личковаха. Київ: «Центр учбової літератури», 2013. С.195-210, 331-344.

Личковах В. А. Еніоестетика імені: Акрівірші. Статті. Есеї. Чернігів, 2014. 224 с.

Загорулько М., Личковах В. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці: монографія. Чернігів: Десна Поліграф, 2016. 272 с.

Статті, розвідки, тези доповідей

Личковах В. А. Сакральное в искусстве авангарда. *Нравственное содержание искусства и современный идеологический процесс*: Сб. тез. Всесоюз. науч. конф. Киев, 1990. Ч. 2. С. 71–73.

Личковах В. А. Экцентризизм человеческого мироотношения в искусстве и эстетике авангарда. *Людиознавчі філософські читання «Гуманізм. Людина. Сучасність»*. Дрогобич, 1990. С. 126–127.

Личковах В. А. Фауст і Леверкюн: культурно-історичні типи духовності. Тези доп. міжвуз. конф. Чернігів, 1991. Ч. 1. С. 27–28.

Личковах В. А. Принцип екцентризизму в естетиці постмодернізму. *Человек, бытие, культура* : Респ. конф. Переяслав-Хмельницький, 1991. Ч. 4. С. 85–86.

Личковах В. А. Фауст и Леверкюн: рациональное и сакральное. *Философия, эстетика и искусство в контексте культуры*: Тез. выступлений Всесоюз. теорет. конф. Москва, 1991. С. 58–60.

Личковах В. А. Становление полиперспективности авангардистского образа. *Философия и творчество*: Тез. докл. Всесоюз. конф. Киев, 1991. Ч. 2. С. 180–182.

Личковах В. А. Леверкюнівська душа авангарду. *Філософська і соціологічна думка*. 1992. № 9. С. 37–52.

Личковах В. А. Поліперспективність образу в постмодернізмі. *Етика, естетика та теорія культури*: Міжвідом. наук. зб. Київ, 1992. Вип.35. С. 112–117.

Личковах В. А. Філософія в техніці постмодернізму. *Філософська і соціологічна думка*. 1992. № 11. С. 162–164.

Личковах В. А. Світовідношення як переживання: (феноменологія, онтологія і естетика «життя миттєвістю»). *Філософська і соціологічна думка*. 1993. № 5. С.121–136.

Личковах В. А. Проблема отчуждения в польской эстетике постмодернистской ориентации. *Духовна діяльність та її специфіка*: Тези доп. Міжнар. конф. Запоріжжя, 1993. Ч. II. [Б. с.].

Личковах В. А. Идея полиперспективности мировосприятия в эстетике постмодернизма. *Культура та етнoетика: Проблеми історичного розвитку етносів*: Міжнар. конф. Київ, 1994. Вип.V. С. 13–15.

Личковах В. А. К построению эстетики универсализма. *Культура и рынок*. Тез. докл. Междунар. симп. Екатеринбург, 1994. Ч. II. С. 187-191.

Личковах В. А. Класика-авангард-постмодернізм: «музей» і «анти-музей» культури. *Діалог культур і духовний розвиток особи* : Всеукр. конф. Київ, 1995. С. 152–155.

Личковах В. А. Неклассическая эстетика как саморефлексия авангарда и постмодернизма в искусстве. *Парадигмы философствования*: Междунар. конф. Санкт-Петербург, 1995. С. 293.

Личковах В. А. Свято парадигм, або екзерсиси свободи. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 11–12. С. 240–243.

Личковах В. А. Классическое и неклассическое в эстетике. *Антична спадщина і сучасна філософія*: Тези вист. на міжнар. конф. з проблем давньогрецької філос. Маріуполь, 1996. [Б. с.].

Личковах В. А. Универсализм в эстетике и искусстве: утверждение человеческой целостности. *Культура школьника*: науч.-метод. сб. Санкт-Петербург, 1996. Вып. 5. С. 35–42.

Личковах В. А. Авангард – постмодернізм – універсализм: зміна парадигм некласичної естетики. *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 7–8. С. 142–165.

Личковах В. А. Чи потрібна і як можлива філософія сучасного українського мистецтва? *Українське мистецтво на межі тисячоліть*: Зб. матеріалів і тез. наук.-теорет. конф. Київ, 1997. [Б. с.].

Личковах В. А. До вивчення неklasичної естетики. *Філософія і мистецтво*: Трансформація викладання естетики у системі вищої освіти України Міжнар. наук.-метод. семінар. Київ, 1997. С. 27–29.

Личковах В. А. «Зазеркальє» неklasической эстетики. Перспективы метафизики: Классическая и неklasическая метафизика на рубеже веков: Междунар. конф. Санкт-Петербург, 1997. С.45–56.

Личковах В. А. Язык культуры. Понятие эвокативности в эстетике эмотивизма. Культура у філософії ХХ століття: Матеріали ІV ХМСЧ. Харків, 1997. С. 372–374.

Личковах В. А. Энергоинформационные потенциалы искусства ХХ века: эниоэстетика авангардизма. *Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе*: Междунар. конгресс «ИнтерЭНИО-97». Симферополь, 1997. С. 81–83.

Личковах В. А. Постмодернізм і проект естетики універсалізму. *Етика та естетика в структурі сучасного гуманітарного знання*: Матеріали наук.-теорет.конф. Київ, 1997. С. 45–47.

Личковах В. А. Архаїка сакрального в авангарді. Давид Давидович Бурлюк. Київ, 1998. С. 23-27.

Личковах В. А. Програма спецкурсу «Філософія сучасного мистецтва (вступ до неklasичної естетики)». *Зелена лампа*. 1998. №1-2. С.14–17.

Личковах В. А. Програма спецкурсу «Філософія сучасного мистецтва: Вступ до неklasичної естетики»: Програми курсів з філософських дисциплін. Київ, 1998. С. 40-48.

Личковах В. А. Авангард і постмодернізм у «задзеркаллі» неklasичної естетики. *Collegium* : Междунар. науч.-худ. журн. 1998. № 1–2 (7-8). С. 5–14.

Личковах В. А. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду. *Київ. старовина*. 1998. № 4. С. 51–57.

Личковах В. А. Маразмування як десакралізація раціональності в постмодернізмі. *Проблема раціональності наприкінці ХХ століття*: Харків. міжнар. Сковородинівські читання. Харків, 1998. С. 148–150.

Личковах В. А. Сакральні мотиви в українському трансавангарді: традиції православної естетики. *Християнство і духовність*. Київ, 1998. С.196–199.

Личковах В. А. Сіверянська еніоестетика: слов'янські архетипи: (Погляд на регіон крізь призму сучасного мистецтва). *Сіверянський літопис*. 1998. № 6. С. 141–146.

Личковах В. А. До питання про соціокультурний ландшафт мистецького життя. Ексцентризм і маскарадність у столиці та провінції. *Художник у провінції*: Наук. конф. Суми, 1999. С. 21–23.

Личковах В. А. Гностичне пізнання як джерело сучасної естетичної свідомості. *Виховання молод. покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України*: Наук. зап. Острог, 1999. Т. II. Ч. II. С. 100–104.

Личковах В. А. Концепція «прозорості» переживання в естетиці дзен-буддизму і сучасний літературно-мистецький авангард. *Матеріали першого українського симпозіуму з мовознавства і літератур країн азійсько-тихоокеанського регіону*: Зб. наук. праць Київ, 1999. Вип. 1. С. 72–78.

Личковах В. А. «Троїсті музики» з барвистого «Диво-саду»: (мистецьке світовідношення родоводу Саєнків). *Сіверянський літопис*. 1999. № 6. С. 72–76.

Личковах В. А. Світоглядні принципи авангарду: від трансгресії до ексцентризму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: Зб. наук. праць. Київ, 1999. С. 29–38.

Личковах В. А. Принципи (пост)модерного мистецтва. *Мандрівець*. 1999. № 3. С.31–40.

Личковах В. А. Вступна лекція спецкурсу «Філософія сучасного мистецтва (Вступ до неklasичної естетики)». *Зелена лампа*. 1999. № 1–2. С. 34–36.

Личковах В. А. Энерго-информационная эстетика: проблема актуальных хронотопов. *Международные чтения по теории, истории и философии культуры*. Санкт-Петербург, 2000. С. 197–201.

Личковах В. А. Концепція переживання в естетиці Х.Ортеги-і-Гассета і проблема феноменології простору в мистецтві авангарду. *Сервантес і проблеми розвитку європейської прози*: зб. наук. праць. Львів, 2000. С. 42–47.

Личковах В. А. Новації Чернігівського «Пласт-Арту». *Галерея*. Київ, 2000. С. 28.

Личковах В. А. Світоглядні принципи авангарду: від еквілібризму до гри в маразм. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць Київ, 2000. С.83–96.

Личковах В. А. Художня творчість у сучасному соціокультурному просторі: матеріали «Круглого стола» (Горський В. С., Табачковський В. Г., Личковах В. А. та ін.). *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: зб. наук. праць. Київ, 2000. С. 315–336.

Личковах В. А. Проблеми «нової чуттєвості» в неklasичній естетиці авангарду й постмодернізму. *Вісник Чернігівського педуніверситету*. Вип. 8: Філософ. науки. Чернігів, 2001. С. 34–40.

Личковах В. А. Культурологічний і гуманістичний потенціал спецкурсу «Вступ до неklasичної естетики». *Вісник Чернігівського педуніверситету*. Вип. 8: Філософ. науки. Чернігів, 2001. С. 90-93.

Личковах В. А. Авангардизм как трансгрессия стиля в искусстве. *Філософія, культура, життя*: Міжвуз. зб. наук. праць. Вип.11. Дніпропетровськ, 2001. С. 211–227.

Личковах В. А. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду: бібліограф. показ. Київ, 2001. С. 13–19.

Lichkovakh V. Rosyjski projekt estetyki uniwersalizmu: historia i wspolczesnosc. *Anthropos: Prace instytutu filozofii UMCS*. Lublin, 2001. С. 87–96.

Личковах В. А. Некласична естетика – осмислення нової образності. *Мистецькі обрії'2000*: альманах. Київ, 2002. С. 241–242.

Личковах В. А. Символ і чуття в неklasичній естетиці. *Філософія, культура, життя*: міжвузів. зб. наук. праць. Дніпропетровськ, 2002. С.262–272.

Личковах В. А. Русский проект эстетики универсализма: история и современность. *Метаморфози свободи*: спадщина М. Бердяєва в сучасному дискурсі. Київ, 2003. С.468–476.

Личковах В. А. Художественные тексты в авангардизме. *Деятельностное понимание культуры как вида человеческого бытия*: Материалы I Междунар. науч. конф. 17–18 декабря 2003 г. Нижневартовск, 2003. С. 271–273.

Личковах В. А. Етос культури та її постмодерний горизонт. *Вісник ЧДПУ*: зб. наук. праць міжвуз. культурологічного семінару. Вип.20. Філософ. науки. Чернігів, 2003. С.3–8.

Личковах В. А. Гоп-арт Миколи Небилиці: монографія. Чернігів, 2003. 60 с.

Личковах В. А. Естетика українського авангарду: космополітизм versus національна ідентичність? *Людина – світ – культура. Нототундус – cultura: Актуальні проблеми філософських, політологічних і релігієзнавчих досліджень*: матер. міжнар. конф. Київ, 2004. С. 283–284.

Личковах В. А. Трансгрессия в культуре: творчество как преступление и как инставрация. *Деятельностное понимание культуры как вида человеческого бытия*: материалы II Междунар. конф. 23–24 декабря 2004 г. Нижневартовск, 2004. С. 24–28.

Личковах В. А. Русский проект эстетики универсализма: история и современность. *Русская философия культуры в XX столетии*: Сб.науч. ст. укр. и рос. культурологов. Чернигов, 2004. С.85–91.

Личковах В. А. «Передвижництво»: повернення в майбутнє. *Галерея*. № 4 (20). 2004. С. 20.

Личковах В. А. «Фармалізм» естетики Канта і нон-фігуративнае мистецтва. *Мистецтва*. – Мінск: «Беларускі Дом друку». 2004. № 4. С. 7–12 (білорус.мова).

Личковах В. А. Формалізм естетики Иммануила Канта и нон-фігуративное искусство // *Філософсько-антропологічні студії* 2004. Спецвипуск. Дніпропетровськ, 2004. С. 239–247.

Личковах В. А. Естетичні ідеї І.Канта в проєкції на мистецтво авангарду // *Філософська думка*. 2004. № 5. С.135–155.

Личковах В. А. Бердяевский проект эстетики универсализма и искусство будущего // *Философия и будущее цивилизации: тез. докл. и выступ. IV Рос. филос. конгресса (Москва, 24–28 мая 2005г.)*: В 5 т. Москва, 2005. Т. 4. [Б. с.]

Личковах В. А. Естетичні ідеї І. Канта в проєкції на мистецтво авангарду ХХ століття. *Вісник ЧДПУ*. Вип. 32. Серія: Філософ. науки. Чернігів, 2005. С. 17–27.

Личковах В. А. Регіоніка в сучасній українській естетиці. *Дні науки філософського факультету – 2007*: міжнар. наук. конф. (18–19 квітня 2007 року). матер. доп. та вист.: Частина II. Київ, 2007. С. 28–30.

Личковах В. А. Проблема эвокативности искусства в анализе языков культуры. *Деятельностное понимание культуры как вида человеческого бытия*: Материалы V межд. научн. конф. (Нижевартовск, 2–3 ноября 2007 года). Нижевартовск, 2007. С. 9–14.

Личковах В. А. Метафізика дивовижності і естетика зачарованості Чернігово-Сіверського краю. *Totallogy-XXI: Постнекласичні дослідження*. 17/18 випуск. Київ, 2007. С. 467–475.

Личковах В. А. Трансгрессия в культуре: творчество как преступление и как инставрация. *Творчасць. Філософія. Мастацтва*: Матэрыялы II Міжнародной навукова-практычнай канферэнцыі / Адк. рэд. В. А. Салеєу. Менск.: БДАМ, 2007. С. 25–31.

Личковах В. А. Творчество как трансгрессия и как инставрация. *Второй Российский культурологический конгресс с международным участием „Культурное многообразие: от прошлого к будущему“*: Программа. Тез. Докл.в и сообщений. Санкт-Петербург: ЭЙДОС, АСТЕРИОН, 2008. С. 373–374.

Личковах В. А. Леверкюнівська душа модерністської трансформації мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 2 (66). С. 92–93.

Личковах В. А. Естетосфера авангардизму. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*: збірник. Вип. 170. Серія: Філософія. Черкаси, 2009. С. 4–16.

Личковах В. А. Этос самоидентификации в искусстве // *Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ*. № 3. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 71–78.

Личковах В. А., Колотова О. О. «Дзеркало» і «Задзеркалля» в топографії мистецького погляду. *Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал*. 2013. № 1 (36). С. 6–8.

Личковах В. А. Естетичні транспозиції візантійського ісихазму у вітчизняному авангарді й постмодернізмі. *Поліфонія діалогу у постсучасній культурі*: зб. наук. пр. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 101–108.

Личковах В. А., Файзуллина А.С. «Этнофутуризм» в России и Украине: общие мотивы в этнонациональном самоутверждении

культур. *Культура как вид человеческого бытия и познания* : сб. материалов Всероссийской науч. конф. с международ. участием в ИГПИ им. П. П. Ершова (22–23 нояб. 2013 г.; г. Ишим) / науч. ред. В. И. Полищук; отв. ред. Г. В. Сильченко. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2013. С. 96–103.

Личковах В. А. Этносамоидентификации в искусстве. *Dydaktyka literatury i konteksty*. Т. XXII. Zary: Lużycka wyższa szkoła humanistyczna w Żarach, 2013. С. 159–166.

Личковах В. А. Етнокультурологія у веселковій імперії Ольги Петрової. *Магістеріум*. Вип. 52: Культурологія. Київ, 2013. С. 61–64.

Личковах В. А. Еніоестетика і медіа-арт в українському постмодернізмі: (на прикладі творчості Тараса Полатайка) // *Медіаосвіта: європейський досвід та українські перспективи в контексті шкільної та післядипломної педагогічної освіти*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. 18-19 квітня 2013 р. Чернігів: Ієрогліф, 2013. С.130–135.

Личковах В. А. Еніоестетика і медіа-арт в українському постмодернізмі: (на прикладі творчості Тараса Полатайка). *Трансформаційні процеси в освіті і культурі*: Зб. матер. Міжн. наук.-практ. конф., Одеса – Київ – Варшава, 24-25 квітня 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С.14–19.

Личковах В. Естетичні дослідження в Київському університеті імені Тараса Шевченка у другій половині ХХ – поч. ХХІ століть. *Постать Тараса Шевченка та українська філософська культура*: матер. «круглого столу» філософського факультету (в рамках Шевченківського літературного конгресу) 11 березня 2014 р. Київ: КНУТШ, 2014. С.17–19.

Личковах В. А., Файзуллина А. С. Культурные идентификации в российском и украинском «этнофутуризме»: общие мотивы. *Identity of a personality and a group : psycho – pedagogical and sociocultural aspects: Materials of the international scientific conference on January 27–28, 2014. Prague, 2014. P.169–173.*

Личковах В.А. Эстетические транспозиции идей исихазма в отечественном авангарде и постмодернизме. *Історія філософії у вітчизняній духовній культурі: Вісник Товариства російської філософії при Українському філософському фонді*. Вип. 11. Полтава : ТОВ «АСМІ», 2014. С. 452–463.

Личковах В. А. Етноренесансна естетика Миколи Хвильового: культурно-історичні, соціально-політичні, національні ідентифікації в мистецтві. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*: Серія «Філософія». Вип. 15. Острог, 2014. С.147–150.

Личковах В. А. Эстетические транспозиции идей исихазма в отечественном авангарде и постмодернизме. *Вестник Ишимского гос. пед. ун-та им. П.П. Ершова*. № 3 (15). Сер. «Культурология и философия» / отв. ред. В. И. Полищук. Ишим, 2014. С.115–124.

Личковах В. А. Ольга Петрова як художник та культуролог. Трете Око. *Мистецькі студії*: Моногр. зб. ст. Київ: Фенікс, 2015. С.457–467.

Личковах В. Еніоестетика імені як поетичний тезаурус людського життя. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Вип. 32. Івано-Франківськ, 2015. С.16–20.

Личковах В. А. Під сигнатурою Іоанна (Максимовича): Християнська філософія імені та еніоестетика і поетика акровірша. *Релігія. Філософія. Культура*: матер. міждисциплінарної всеукр. наук.-теорет. конф. Чернігів: ЧНПУ, 2016. С.9–16.

Личковах В. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи: (до постановки проблеми). *Людина – соціум – історія: складності сучасних взаємин*: тези міжнар. наук. конф. пам'яті Казимира Твардовського / відп. ред. В. Л. Петрушенко. Львів: «Ліга-Прес», 2016. С. 13–17.

Lychkovakh V. The semiotics of the Ukrainian and Polish avant-garde: the Dialogue of Ideals and Values // *Dialogue and Universalism: Journal of the International Society for Universal Dialogue*. – Special issue 2016: Values and ideals: theory and Praxis: Abstract. – International society for universal dialogue: XI World Congress. July 2016, Warsaw, Poland. Warsawa, 2016. P.85.

Личковах В. А. Українсько-польський діалог у мистецтві образотворчого авангарду першої третини ХХ століття. *Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євроінтеграційний вектор*: матер. міжнарод. наук.-твор. конф. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 21–25.

Личковах В. Семіотика українського і польського авангарду (на прикладі творчості О. Богомазова і художників «Краківської групи»). *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 23 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. Рівне : РДГУ, 2016. С. 129–135.

Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі діалогу К. Малевича – В. Стшемінського і Г. Стажевського). *Вісник «КПІ» ім. Ігоря Сікорського». Філософія. Психологія. Педагогіка. № 2 (47). 2016. С. 10–16.*

Lychkovakh V. Львівсько-Варшавська філософська школа і семіотика українського та польського авангарду. *Dydaktyka literatury i konteksty XXXV. Żary, 2017. С. 91–98.*

Личковах В. Рецензія на монографію О. С. Афоніної «Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 187–188.

Личковах В. А. Етнокультурологія Анатолія Фурлета: малярська репрезентація історії української культури. *Другі наук. чит., присв. пам. д-ра істор. н., проф. О. І. Пупра*: матеріали всеукр. наук.-теор. конф. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 150–153.

Личковах В. Культуротворчий потенціал еніоестетики імені. *Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики*: матер. І-ї Всеукр. наук.-практ. міждисципл. інтернет-конф., присв. 145-ю від дня народження Лесі Українки. Київ – Дніпро – Слов'янськ, 16 лютого 2017 р. / За ред. В. А. Федя, П. Е. Герчанівської, Є. А. Антоновича та ін. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. С. 8–11.

Личковах В. А. Перевізник Аратти: етнокультурологія «Кам'яної могили» у творчості Анатолія Фурлета. *На шляху до синтезу філософії, науки та релігії*: зб. тез VI Всеукр. наук.-практ. конф. «Міф, філософія, наука: історична траєкторія взаємин», 21–22 квітня 2017 р. / за ред. І. В. Карівця. Львів: СПОЛОМ, 2017. С. 64–67.

Личковах В. А. Естетотерапія акровіршами (авторська презентація книги «Березовий гай: Санаторна лірика (Акровірші)». Ніжин, 2017. 80 с.); *Філософсько-гуманітарні читання*: зб. наук. пр. за результ. міжн. наук.-практ. конф. «Духовність та милосердя в

сучасній медичній практиці» з нагоди 140-річчя від дня народж. В. Ф. Войно-Ясенецького (СВ. Луки, Арх. Кримського). Вип.4. 2017. Дніпро, 2017. С. 219–228.

Личковах В. А. Ідея «музею» в культурологічній, естетичній та мистецтвознавчій думці. *Музей як візуальний текст культури*. матер. V Всеукраїнської наук.-практ. конф. (5–6 вересня 2017 р.) Черкаси. С. 7–10.

Личковах В. А. Музей: ідея і реальність у західноєвропейській та українській культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 25. Рівне: РДГУ, 2017. С. 173–181.

Lychkovakh V. Studies of Ancient Greek spiritual culture in Ukrainian Aesthetics. *Starożytność i jej filozoficzne kontynuacje. 30-te Odczyty Poświęcone Pamięci Twórcy Szkoły Lwowsko-Warszawskiej Kazimierza Twardowskiego*. Lwów. P. 33.

Личковах В. Філософсько-естетичні засади мистецьких пошуків Леона Хвістека. *Місце методології у філософському та конкретно-науковому дискурсі: історія і сучасність*: тези наук. конф. Львів, 2018. С. 74–78.

Личковах В. Роздуми над монографією Інни Яковець «Художній музей 21 століття». Черкаси, 2016 / Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: Актуальні виклики сучасності. Зб. наук. пр. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 171–175.

Личковах В. А. Математика – філософія – мистецтво у синергії творчості Леона Хвістека. *Знання. Освіта. Освіченість*: зб. матер. IV Міжнар. наук.-практ. конф. Вінниця: ВНТУ, 2018. С. 176- 180.

Личковах В. А. Філософія авангардного мистецтва у творчості Леона Хвістека. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: матер. конф. Київ, 2018. С. 35–39.

Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 30–36.

Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Семіотичні паралелі художньої образності українського та

польського авангарду(стаття друга). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 2. С. 25–31.

Личковах В. А. 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). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 48-53.

Личковах В. А. 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). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 4. С. 36–42.

Личковах В. А. Реставрація естетики вітаїзму в мистецтві українського авангарду. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*: матер. ІV міжнарод. конф. Київ, 2019. С. 130–134.

Личковах В. А. Енергоінформаційні виміри естетики українського авангарду. *Візуальність в естетичних практиках: український вимір*. матер. VI наук.-практ. конф. Черкаси, 2019. С. 3–4.

Личковах В. А. Історико-естетичні погляди Леона Хвістека в культурному просторі його творчості. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 16–18.

Lychkovakh V. Aesthetics of the Ukrainian avant-garde: energy-information dimension. *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. Філософські науки. Вип. 1 (85). Житомир: Вид-во ЖДУ, 2019. С. 103–110.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Я. Т. Пейпер. Обкладинка журналу «Зворотніца», 1923



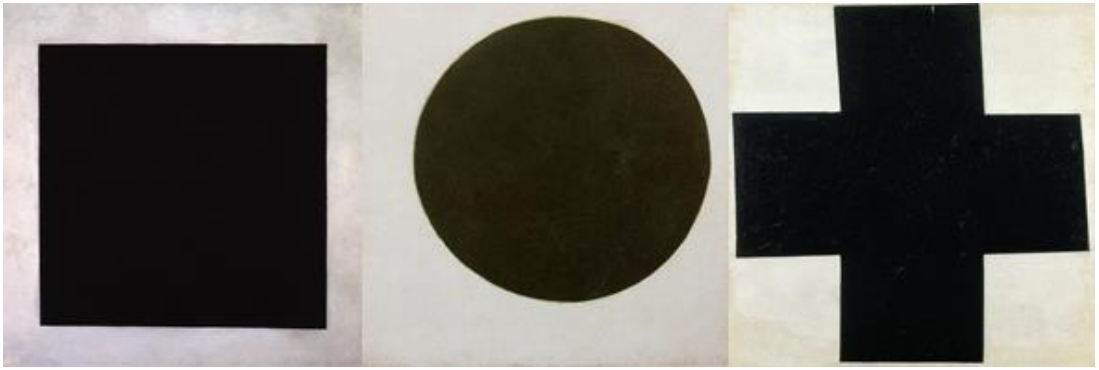
Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Мистецтво», туш, 1920



В. Кандинський. «У сірому», 1919



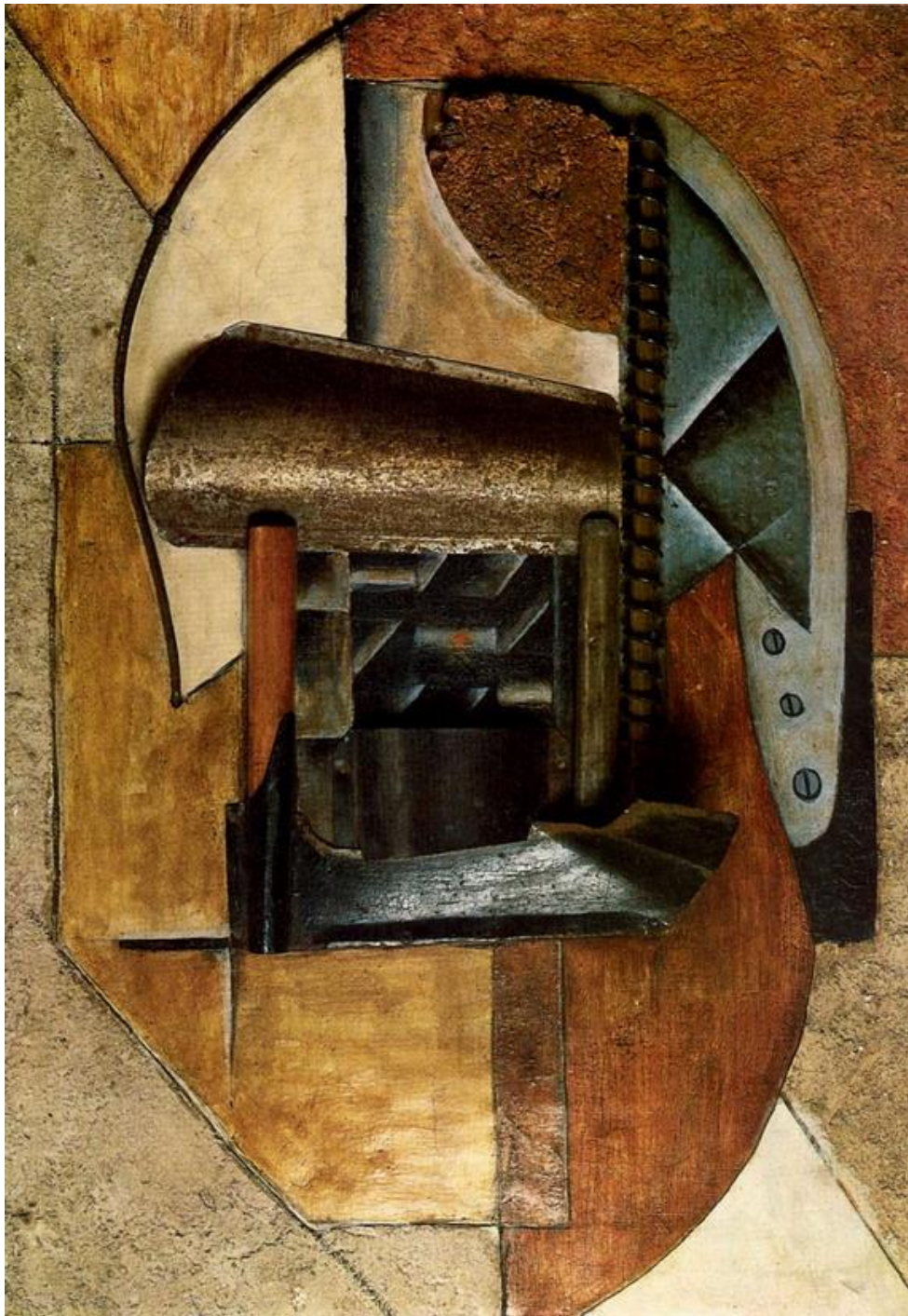
В. Кандинський. «Жовте-червоне-синє», 1925



К. Малевич. «Першофігури супрематизму», 1923



К. Малевич. «Супрематизм», 1916



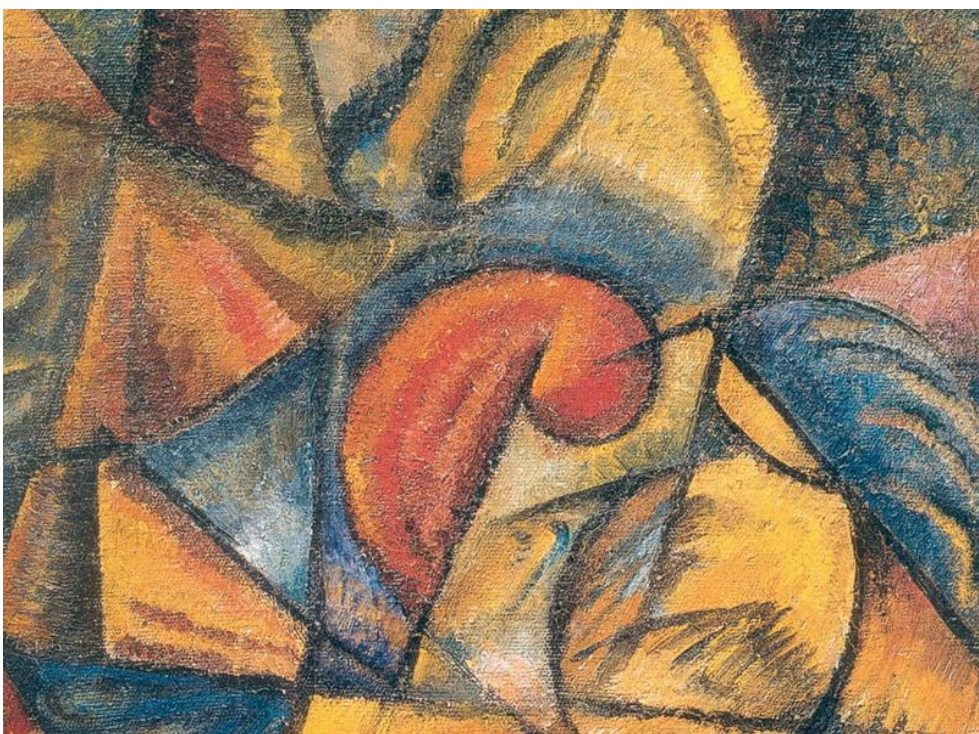
В. Стешінський. «Знаряддя і продукти виробництва», 1920



Г. Стажевський. «Композиція», 1927



О. Богомазов. «Трамвай», 1914



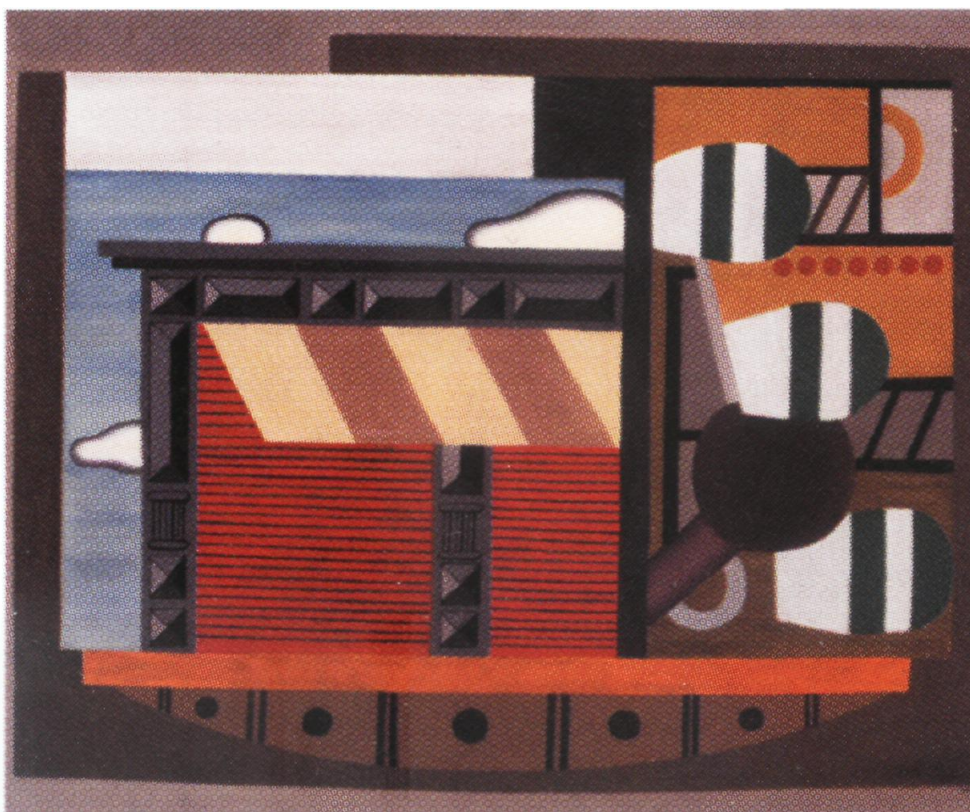
О. Богомазов. «Безпредметна композиція», 1916



Л. Хвістек. «Бенкет», 1925



Ю. Панкевич. «Вулиця в Мадриді», 1916–1918



М. Влодарський. «Композиція форм», 1926



К. Подсадецький. «Безпредметна композиція», 1916

Наукове видання

Володимир Анатолійович Личковах

**ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО
ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ**

Монографія

На обкладинці використано репродукцію картини
Давида Бурлюка. «У церкві» (1922)

На четвертій сторінці обкладинки репродукції картин:
Давида Бурлюка. «Кінь-блискавка» (1907),
Леона Хвістека. «Фехтування» (1925)

Редакторка Катерина Тишкевич

Комп'ютерний набір Тетяни Файзулліної

Підп. до друку 25.01.2021. Формат 18x12 1/8. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 12,08. Умов. друк. арк. 16,94.
Зам. 75. Тираж 300.

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.