

ЛЬВІВСЬКО-ВАРШАВСЬКА ФІЛОСОФСЬКА ШКОЛА І СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ

Личковах

Володимир Анатолійович

доктор філософських наук,
професор Національної академії
керівних кадрів культури
і мистецтв, академік АН Вищої
освіти України

Личковах

Владимир Анатольевич

доктор философских наук,
професор Национальной академии
руководящих кадров культуры
и искусств, академик АН Высшего
образования Украины

Lychkovakh

Volodymyr

D-r hab. of Philosophic Sciences,
Professor of the National Academy
of Managerial Staff of Culture
and Arts of Ukraine, Academician
of the Academy of Sciences of High
Education in Ukraine

Анотація. У статті розглядається філософсько-естетичний і культурологічний контекст становлення українського та польського авангарду першої третини ХХ ст. Розкривається суть і значення основоположних ідей Львівсько-Варшавської філософської школи для зародження авангардистської образності, гомологічного розуміння проблем семіозису, знака і значення в українському та польському кубізмі, футуризмі, абстракціонізмі, супрематизмі, “формізмі” тощо. Семіотичні особливості українського та польського авангарду виявляються через діалог ідей і образів К. Малевича, В. Стішечинського, Г. Стажевського, В. Кандинського, О. Богомазова, Я. Т. Пайпера, Л. Хвістека та інших митців у світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи.

Ключові слова: діалог культур “Україна — Польща”, український та польський авангард, семіотика, знак, значення, інтерпретація, Львівсько-Варшавська філософська школа.

Постановка проблеми. Як відомо, розвинутої естетичної концепції у Львівсько-Варшавській школі не було, оскільки для неї є характерними аналітичні, лінгвофілософські, логіко-математичні форми теоретичної рефлексії. Водночас у Західній Європі та США неопозитивістська естетика першої половини ХХ ст. 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) [1, 11–24].

Серед репрезентантів Львівсько-Варшавської школи були як польські (К. Твардовський, К. Айдукевич, Д. Громська, І. Домбська, Т. Котарбінський, С. Лесневський, Я. Лукашевич, Т. Чезовський), так і українські (С. Балей, М. Зарицький, Я. Кузьмів, О. Кульчицький, Г. Костельник, І. Мірчук, С. Олексюк, Я. Ярема) дослідники, що орієнтувалися здебільшого на австрійську аналітичну філософію брентанізму, зокрема на методи “точних” наук і дескриптивної психології. Сам Казимир Твардовський, хоч обґрунтував науковий статус “ясної” філософії на “пограниччі психології, граматики і логіки”, захоплював різноманітні філософські інтереси своїх колег і учнів,

зокрема в галузі естетики. Так, видатними польськими естетиками ХХ ст. стали такі вихованці “вчителя вчителів”, як філософ-феноменолог Р. Інгарден, мистецтвознавець І. Свенціцький, музикознавець С. Лобачевська, З. Лісса, літературознавець Ю. Кляйнер. Інтерес до філософських поглядів К. Твардовського виявляв і видатний історик естетики Вл. Татаркевич. Семіотичну концепцію філософії К. Твардовського розвинули його українські учні: Степан Балеї у логіці [2], а Степан Олексюк — у т. зв. семантичній естетиці [3].

Звернення до проблем семіотики, дискурсу знаку і значення було симптоматичним не лише для філософії, психології й логіки першої третини ХХ ст. (зокрема брентанізму як підґрунтя Львівсько-Варшавської школи), а й для естетики і мистецтва авангарду, які створювали нову семіосферу модерного суспільства доби “перцептивної революції” 1905–1915 років (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. Перебуваючи в одному світоглядно-естетичному середовищі із семантичною філософією мистецтва, українські та польські авангардисти (хто свідомо, а хто і поза свідомо) 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 творчі ідеї в маніфестах, публіцистиці, наукових трактатах (напр., Казимир Малевич, якого вважають представником як українського, так і польського авангарду одночасно). У зв’язку з цим і виникає проблема гомологічного зв’язку семіосфери авангарду з деякими ідеями Львівсько-Варшавської філософської школи, нечутного “діалогу” українських і польських авангардистів у сфері нового художнього мислення, нової чуттєвості, нової образності. Світоглядно-філософські, естетичні, художні паралелі, “досягнення і ризики” (Ст. Моравський) авангардних митців України та Польщі першої третини ХХ ст. набувають актуальності в теперішній період відродження традиційного діалогу культур на слов’янських теренах від Вісли до Дніпра, від Варшави до Києва, а посеред них — Львова [4].

Огляд досліджень і публікацій. Довший час естетична самосвідомість вітчизняної нон-класики була відомою тільки доволі вузькому колу фахівців і шанувальників неklasичного мистецтва. Лише наприкінці ХХ — у першій декаді ХХІ ст. 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-Гібелінди, О. Федорука, Л. Канішиної, М. Каранди, Г. Рудик, М. Криволапова, О. Тарасенко, Г. Скляренко, О. Титаренка, О. Осьмак, Р. Ткаченко, О. Майданець, О. Щокіної, В. Вовкуна, В. Тузова, Г. Меднікової, автора цих рядків та ін. Усі 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. Флакера, 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 [5].

Естетика і мистецькі виміри польського авангарду найдокладніше розглянуті в роботах відомого українського мистецтвознавця Олександра Федорука, зокрема в його монографії “Перетин знаку” [6] і відповідних статтях в українському культурологічному альманасі “Хроніка–2000” [4]. В Польщі естетичні та мистецтвознавчі проблеми авангардизму досліджують А. Бушко, Б. Дземідок, Р. Інгарден, 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 [7]. Порівняльний аналіз українського і польського авангарду, крім спогадів П. Мечика, представлено у згаданих працях О. Федорука, хоча в доволі фрагментарній, несистематизованій формі, бо це вимагає окремого дослідження цілої групи авторів — як мистецтвознавців, так і естетиків, а також філософів і культурологів.

Проблеми семіотики у філософсько-естетич-

ному та мистецтвознавчому аспектах представлено в роботах класиків семантичної філософії мистецтва: Е. Кассіраера, А. Вайтхеда, С. Лангер, А. Річардса, Б. Кроче, Р. Колінгвуда, Ч. Пірса, Ч. Морріса та ін. У сучасній естетиці, культурології та “лінгвоестетиці” семіосферу мистецтва розглядають О. Афоніна, Є. Басін, Л. Богата, Є. Дніпровська, О. Кирилюк, Є. Кміта, М. Лотман та його школа, Я. Мукаржовський, Б. Парахонський, А. Понче, О. Тарасенко, В. Фещенко і О. Коваль, Я. Ядакці 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 в теоретичних розвідках самих митців-авангардистів (напр., О. Богомазов в Україні) або кураторів авангардного мистецтва (напр., Тадеуш Пайпер у Польщі).

Тому *мета* статті полягає в реконструкції семантичної філософії мистецтва в естетичних поглядах і творчих позиціях українських і польських авангардистів, в аналізі відео- та семіосфери авангардизму у світлі ідей неопозитивізму, зокрема Львівсько-Варшавської філософської школи. Такий підхід дозволить розкрити якщо не “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 ст.

Вклад основного матеріалу. Відомий американський філософ Т. Хілл у праці “Сучасні теорії пізнання” розрізняє три основні етапи в історії філософії, які послідовно формують зміст онтології, гносеології та семантики. На його думку, в той час, як антична і середньовічна філософія мали справу передусім із проблемою буття, а новочасна філософія — з проблемою пізнання, то сучасна філософія ХХ ст. дедалі більшої уваги приділяє проблемі значення. В історії естетики ця періодизація, як зауважив Джоффруа, тотожна семантичній трансформації 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) [8, 255].

В естетиці першої половини ХХ ст. поява семіотики й семантичної філософії мистецтва пов’язана, крім згаданих вище семіотичних концепцій, із ученням Клайва Белла про “значущу форму”. Під останньою він розумів якість, притаманну всім предметам, що 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»”) [9, 342].

Саме вчення К. Белла знаменувало перехід естетичної думки та мистецтва початку 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 другої половини ХІХ ст. з’явилися, зокрема, неопозитивістські концепції, що увібрали в себе ідеї “чистої свідомості” та “ясної” науки, філософії мови, логіки і лінгвопсихології. Як зазначає С. Моравський, в естетиці це позначилося її зв’язками із феноменологією (Гуссерль, Гайдеггер, Кауфман) та аналітико-лінгвістичною школою (як Віденською, так і Львівсько-Варшавською) [10].

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 людських переживань. Головною умовою творчого осмислення у Гуссерля виступає здатність уявлення за допомогою “феноменологічної” процедури, якою ми відкриваємо “чисті” можливості бачення речей чи обставин. Пізніше ці ідеї естетично розвине учень і послідовник Гуссерля, представник 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 при-

кладі співвідносності галузі існування за участі так званих інтелектуальних архетипів [11, 25]. Пізнання ідеї від Будди і Платона до Гуссерля пов'язується з феноменологічною редукцією. Завдяки цьому людина може надбудувати свій світ через ідеальний світ думки і може сублімувати свою енергію бажань у духовній діяльності.

Ці феноменологічні положення вплинули згодом і на естетичні погляди М. Гайдеггера, який убачав у художньому витворі здійснення істини як “несхованого сушого”. “Несхованість” проявляється через “просвіток” у сушому, виявленню “ніщо”. Відтак художній твір стає подією “роз-чинення” (“рас-творення”), 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.

Як би там не було, вплив феноменології на естетику і мистецтво авангарду полягає у визнанні інтенціональної природи й конституюючої функції естетичного сприйняття та переживання. Митець-авангардист не “відображає” світ, а творить його, “мімезис” тут переходить у “поезис”, а радше, — у трансгресію як “пере-ступання” стилю [12].

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 акцентував на відмінності між об'єктом естетичного переживання і реальним предметом. Тому з точки зору феноменологічної естетики той, хто “починає з суто дослідницького пізнання твору мистецтва як якогось 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” [13, 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 ученням Г. Ріккерта про естетичні цінності, марбурзьке нео-

кантіанство на чолі з Е. Кассіроном обґрунтовує семантичну філософію мистецтва, по суті — естетику символічних форм. Аналітична естетика, зокрема семіотика художньої (“значущої”) форми так чи так генетично також пов'язана із ученням Ф. Brentano про “дескриптивну психологію” та інтенціональність, з “емотивізмом” А. Річардса в естетиці (“Значення значень” 1923 р.).

Що ж до неопозитивістської концепції емотивізму в естетиці, то 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. У некласичній естетиці авангардизму ця проблематика пов'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, неперифіковані моральні уявлення. Позбавлені пізнавального, тобто істинного або хибного сенсу, судження морального суб'єкта є скерованими на термінологічне відтворення його емоційного стану в комунікативному, культуротворюючому акті. Лінгвістичний аналіз моральної ситуації, вираженої в мові етики, спирався тому на емотивізм як опис поняттєвих 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 і емоційних горизонтів культури у специфічній мові й текстах мистецтва. Естетика майже ототожнюється не тільки з лінгвістикою (як у Б. Кроче), а й із семіотикою.

Так, видатний представник лінгвістичної концепції мистецтва А. Річардс розрізняє два типи використання мови — символічний, або референціональний, та емотивний, або евокативний. Останній характеризується трьома основними функціями: 1) виразити ставлення (почуття) до слухача;

2) виразити ставлення (почуття) до об'єкта як референта; 3) викликати спрямований ефект у слухача. Якщо символічні значення властиві науковій мові та 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, спомин, емоцію і т. ін.). Для феномену евокативності є суттєвим, що об'єктом, або референтом чуттєвих відносин тут є 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. Річардс 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.

Повторимо, що естетика авангардизму нерідко стає своєрідною лінгвістикою (Б. Кроче “Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика”), семіотикою (С. Лангер, тартуська школа М. Лотмана, концепція мов культури Б. Парахонського). Ідеться 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 поєднував 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 взаємовідношення 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.

Абсолютизація ролі символів і чуттів у структурі світовідношення закріплюється у синтезацийних концепціях. Під впливом “філософії життя” і феноменології усталюються символічні теорії культури та модерного мистецтва (Е. Кассіре́р, А. Вайтхед, С. Лангер, Л. Вайт). Вони намагаються вирішити проблему евокативності в дослідженні “ефекту символізму”. Для цього аналізується природа і значення символічного передання емоцій, так зване символічне відношення. Але спроби поєднати в 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 і 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 задано в мові, тобто знаково-символічною формою текстів. Наяву зведення різноманітних чуттєвих взаємовідношень до мовної комунікації, до символіки, до сигніфіки мовлення, що найбільше виявилось в постструктуралізмі. Мова як найважливіший комунікативний засіб розбиралася як єдиний визначник евокативної цінності семіосфери. Інакше кажучи, остеронь залишалася культуротвірна функція естетичного переживання, через котре здійснюється адекватне освоєння художніх текстів.

У 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 у логіці й етиці [14, 9–11]. Тобто у вирішенні проблеми співвідношення абсолютизму і релятивізму в 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 водночас критикував “символоманію” логіко-математичного формалізму. Його філософський “реалізм” і “мінімалізм” були спрямовані й 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 [14].

Під впливом ідей Ф. Brentano і К. Твардовського у Львівсько-Варшавській філософській школі активно розвивалися семантичні концепції. Так, А. Тарські розробив семантичну концепцію істини в “метамові” дедуктивних наук, К. Айдукевич, а також І. Домбська зверталися до семантики “конвенціалізму”, Т. Котарбінський побудував теорію онтологічного та семантичного “реїзму”. Останній (від слова *ges* — “річ”) є модифікацією Львівсько-Варшавського “реалізму”, зокрема в мові, що називає і описує речі. Пізніше на цій основі Котарбінський створює теорію успішної діяльності, гідного 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 “Феноменології Життя та Людської Кондиції” [15].

Іншими словами, семіологія, зокрема семантичні концепції Львівсько-Варшавської школи охоплюють різні напрями філософської науки, від логіки до етики й прагматології, від психології та феноменології — до естетики.

Найбільше естетичну проблематику розроблено в 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 “сприйнятого судження”, з аналізу і психологічної класифікації помилок у шкільних письмових роботах з української мови, звертається до проблем семантичної естетики. Сучасний українсько-польський дослідник Львівсько-Варшавської школи С. Іваник говорить про семантичну концепцію естетики Степана Олексюка [3, 124].

Інший знаний представник цієї школи Степан Балея (1985–1952), звертаючись до класифікації психічних явищ почувань і психоаналізу, переломлює ці дослідницькі тематики і кризь 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 поповнює естетичний тезаурус поняттям “ендиміонський мотив творчості”. Останнє позначає характерний для обох поетів тип фантазування, побудований на об’єктивації незаспокоєних еротичних прагнень. 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 була видана польською мовою, а його психоаналітичне дослідження “З психології творчості Шевченка” вже двічі перевидано в 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 і художнім пошукам українського та польського авангарду в мистецтві. Світоглядна і духовно-ментальна спільність, а точніше, паралелізм і діалоги філософії, науки та мистецтва того часу обумовлювалися 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 початку ХХ ст. пов’язана із кардинальною зміною світосприйняття (поява багатовимірності й поліперспективності), що відбулося в усіх сферах духовної культури.

Наприклад, у фізиці протягом 1905–1916 років

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. Мінковські, 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 й мови, часу і простору, а головне, — їхнього взаємозв'язку. Вже взимку 1904–1905 років Е. Гуссерль прочитав серію лекцій у Геттінгені про феноменологію внутрішнього “часу-свідомості”, в якій розрізнив феноменологічний і об'єктивний час. Його вчення про інтенціональне конституювання часопростору (ейнштейнівського “хронотопу”) заклало філософські підвалини для поліперспективної 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. Екстер, О. Богомазов тощо).

У ті самі 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 “Сутінків Європи” О. Шпенглера (1911-1917), де його морфологія культури розірвала лінеарність історичного мислення, обґрунтувавши просторово-часову перервність, що було характерним для всіх носіїв “перцептивної революції” в науково-

му і художньо-естетичному дискурсі. Цього часу з'являються також лекції Соссюра про нову лінгвістику, пов'язану із структуралізмом та семіологією (1906–1911 роки), кінофільми Гріффітс (1908–1914 роки), “постмодерна” архітектура З. Гедіона, Ф. Райта, Гропіуса, Корбюзьє та ін. В літературі під впливом нового світосприйняття з відповідною філософією та естетикою пишуть Г. Джеймс, Г. Штейн, Д. Річардсон, М. Пруст (особливо показовим для “бергсонізму” є його роман “У пошуках втраченого часу” — 1909 р.) В музиці нові ідеї неklasичної гармонії виражають А. Шонберг, Г. Малер, А. Берг, А. Веберн, І. Стравинський.

Одним словом, як зауважує Д. Лау, у “вирішальну декаду” 1905–1915 років відбувається перцептивна революція, коли “замість порядку, що розвивається всередині об'єктивного простору-часу, сприйняття ХХ століття ґрунтується на синхронних системах без часового континууму” [16, 117]. На думку американського мистецтвознавця та історика мистецтва і естетики, з падінням об'єктивного просторово-часового ладу 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” [16, 123].

Висновки. 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 семіотичі кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Українські та польські версії цих та інших напрямів авангарду в їх семіотичних вимірах буде розглянуто в наступній статті.

Література / References:

1. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л.Т. Левчук. — К.: Либідь, 1997. — 224 с.
2. Gonczarenko O. Semiotyka deskryptywna Kazimierza Twardowskiego i Cogika Stefana Baleya / Olga Gonczarenko // Зміни в людському самоосмисленні за умов сучасних інформаційних процесів: Тези... — Львів, 2014. — С. 15–18.
3. Іваник С.Б. Семантична концепція естетики Степана Олексюка: (спроба реконструкції) / С.Б. Іваник // Вісник національного університету “Львівська політехніка”: Філософські науки. — Львів, 2012. — № 723. — С. 124–127.

1. Levchuk L. T. Zakhidnoevropeis'ka estetika KhKh stolittia / L. T. Levchuk. — K.: Libid', 1997. — 224 s.
2. Gonczarenko O. Semiotyka deskryptywna Kazimierza Twardowskiego i Cogika Stefana Baleya / Olga Gonczarenko // Zmini v liuds'komu samoosmislenni za umov suchasnikh informatsiinih protsesiv: Tezi... — L'viv, 2014. — S. 15-18.
3. Ivanik S. B. Semantichna kontseptsiia estetiki Stepana Oleksiuka: (sproba rekonstruktsii) / S.B. Ivanik // Visnik natsional'nogo universitetu “L'vivs'ka politekhnika”: Filososf'ki nauki. — L'viv, 2012. — № 723. — S. 124-127.

4. Хроніка–2000: Український культурологічний альманах. — Вип. 80. — Україна-Польща: Діалог упродовж століть — К., 2009. — С. 487–508. — Вип. 81. — Україна — Польща: Діалог упродовж століть. — К., 2010. — С. 4–31.
5. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. Личковаха. — К.: Центр учбової літератури, 2013. — 388 с.
6. Федорук Олександр. Перетин знаку: Вибр. мистецтвознав. статті. — Кн. перша / Олександр Федорук. — К.: Вид. дім А+С, 2006. — 260 с.
7. Morawski S. Awangardy XX wieku — stara i nowa / Stefan Morawski // Miesiecznik Literacki. — 1975, marzec. — S. 53–72.
8. The British Journal of Aesthetics. — Summer 1973. Vol. 13. — № 3. — 270 p.
9. Бэлл К. Значимая форма / Клаив Бэлл // Совр. книга по эстетике // под ред. М. Рейдера. — М., 1957.
10. Morawski St. Srkic do przemian refleksji i samowiedzy estetycznej / Stanislaw Morawski // Studia estetyczne. — T. XIX. — W-wa, 1984. — S. 3–29.
11. Scheler M. Ideizujace poznanie istoty jako podstawowy akt ducha / Maks Scheler // Studia filozoficzne. — 1981. — № 2. — S. 3–28.
12. Личковах В. Трансгресія і художня творчість // Некласична естетика в культурному просторі XX–XXI століть: Монографія / Володимир Личковах. — К.: НАКККіМ, 2011. — С. 46–56.
13. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. — М., 1962. — 572 с.
14. Chybinska A. Kazimierz Twardowski jako absolutysta w dziedzinie logiki i estetyki / Alicja Chybinska // Етичне та естетичне в людському світовідношенні: Тези Міжнар. наук. конференції, присвяченої пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського / Відп. ред. В. Л. Петрушенко. — Львів, 2015. — С. 9–11.
15. Kunisz K. Antropologia filozoficzna w tworczości Anny-Teresy Tymienieckiej. Kondycja czlowieka wspolczesnego / Krzysztof Kunisz // 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. 40–42.
16. Lowe D. The History of Bourgeois Perception / Donald Lowe. — Chicago, 1986.
4. Khronika–2000: Ukraïns'kii kul'turologichnii al'manakh. — Vip. 80. — Ukraïna-Pol'shcha: Dialog uprodovzh stolit' — K., 2009. — S.487–508. — Vip. 81. — Ukraïna — Pol'shcha: Dialog uprodovzh stolit'. — K., 2010. — S. 4–31.
5. Istoriia ukrains'koï estetichnoï dumki: monografiia / za red. prof. V. Lichkovakha. — K.: Tsentr uchbovoi literaturi, 2013. — 388 s.
6. Fedoruk Oleksandr. Peretin znaku: Vibr. mistetstvoznnav. statiti. — Kn. persha / Oleksandr Fedoruk. — K.: Vid. dim A+S, 2006. — 260 s.
7. Morawski S. Awangardy XX wieku — stara i nowa / Stefan Morawski // Miesiecznik Literacki. — 1975, marzec. — S. 53–72.
8. The British Journal of Aesthetics. — Summer 1973. Vol. 13. — № 3. — 270 p.
9. Bell K. Znachimaia forma / Klaiv Bell // Sovr. kniga po estetike // pod red. M. Reidera. — M., 1957.
10. Morawski St. Srkic do przemian refleksji i samowiedzy estetycznej / Stanislaw Morawski // Studia estetyczne. — T. XIX. — W-wa, 1984. — S. 3–29.
11. Scheler M. Ideizujace poznanie istoty jako podstawowy akt ducha / Maks Scheler // Studia filozoficzne. — 1981. — № 2. — S. 3–28.
12. Lichkovakh V. Transgresiia i khudozhnia tvorchist' // Neklasichna estetika v kul'turnomu prostori KhKh-KhKhI stolit': Monografiia / Volodimir Lichkovakh. — K.: NAKKKiM, 2011. — S. 46–56.
13. Ingarden R. Issledovaniia po estetike / Roman Ingarden. — M., 1962. — 572 s.
14. Chybinska A. Kazimierz Twardowski jako absolutysta w dziedzinie logiki i estetyki / Alicja Chybinska // Etichne ta estetichne v liuds'komu svitovidnoshenni: Tezi Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, prisviachenoi pam'iaty zasnovnika L'viv's'ko-Varshavs'koï filofs'koï shkoli Kazimira Tvardov's'kogo / Vidp. red. V. L. Petrusenko. — L'viv, 2015. — S. 1.
15. Kunisz K. Antropologia filozoficzna w tworczości Anny-Teresy Tymienieckiej. Kondycja czlowieka wspolczesnego / Krzysztof Kunisz // Zmini v liuds'komu samoosmislenni za umov suchasnikha informatsiiniikh protsesiv: Tezi Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii “KhKhVI-ti Chitannia, prisviacheni pam'iaty zasnovnika L'viv's'ko-Varshavs'koï filofs'koï shkoli Kazimira Tvardov's'kogo” / Vidp. red. V. L. Petrusenko. — L'viv, 2014. — S. 40–42.
16. Lowe D. The History of Bourgeois Perception / Donald Lowe. — Chicago, 1986.

Личковах Владимир Анатольевич

Львовско-Варшавская философская школа и семиотика украинского и польского авангарда

Аннотація. В статті розглядається філософсько-естетичний та культурологічний контекст становлення українського та польського авангарда першої третини ХХ ст. Розкривається суть і значення основоположних ідей Львовсько-Варшавської філософської школи для зародження авангардистської образності, гомологічного розуміння проблем семиозису, знака і значення в українському та польському кубізмі, футуризмі, абстракціонізмі, супрематизмі, “формізм” і т. д. Семиотичні особливості українського та польського авангарда виявляються через діалог ідей і образів К. Малевича, В. Стіеминського, Г. Стажевського, В. Кандінського, А. Богомазова, Я. Т. Пайпера, Л. Хвистека та др. в світлі ідей Львовсько-Варшавської філософської школи.

Ключевые слова: діалог культур “Україна — Польща”, український та польський авангард, семиотика, знак, значення, інтерпретація, Львовсько-Варшавська філософська школа.

Lichkovakh Volodymyr

The Lviv-Warsaw Philosophical School and the Semiotics of the Ukrainian and Polish Avant-garde

Summary. 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 Lviv-Warsaw

school), but also for aesthetics and the avant-garde art, creating a new semiosphere of contemporary society in the era of “perceptual revolution” of 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 new art, proving their creative ideas, ideals and values in their manifests, and theoretical essays, scientific treatises (e.g., Kazimir Malevich, who is considered to be a representative of both Ukrainian and Polish avant-garde at the same time).

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

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

Pan-European and national languages of the avant-garde are based on principles of transgression, poliperspectivity, “energeticism”, 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. The latter one has been lasting in the digital revolution in the early 21st century. Principle of agonistics in history of human art, the Ukrainian and the Polish art in particular, finds its realization through transnational and trans-cultural dialogue, as well as artistic transposition of ideals and values of new world-attitude and its semiotics.

Key words: the dialogue of cultures “Ukraine — Poland”, Ukrainian and Polish Avant-garde, the Semiotics, discourse of the sign and its meaning, the interpretation, the Lviv-Warsaw philosophical school.