



Наталія ЯНІШЕВСЬКА

ГЕОМЕТРИЗМ ЯК МЕТА ТА МЕТОД ФОРМОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ПОЛЬСЬКОМУ АВАНГАРДІ: АНАЛІЗ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА МИСТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ О. БОГОМАЗОВА ТА Л. ХВІСТЕКА

У статті розглядається теорія та практика авангарду польського й українського, зокрема шлях геометризації форм (геометризму), спільних для таких напрямків авангарду, як кубофутуризм, формізм, супрематизм, конструктивізм, що були в мистецтві цих країн у 1910—1930 рр. Увагу зосереджено на творчості двох художників: Олександра Богомазова та Леона Хвістека, одних із найяскравіших представників українського та польського авангарду відповідно.

Ключові слова: авангард, кубізм, футуризм, кубофутуризм, формізм, стрефізм, форма, геометризм.

Авангард як мистецький феномен — складний та суперечливий щодо розуміння його ідейного та формального втілення — залишається відкритим для досліджень та аналізу. Особливістю авангарду є існування у двох вимірах — візуальному та риторичному, адже митці ХХ ст. окрім практики мистецтва нерідко створюють власні філософські та світоглядні концепції, естетичні теорії, висувають футуристичні прогнози, часто ілюструючи їх у власній творчості.

Мистецтво українського та польського авангарду має чимало спільних рис, які цікаво зіставити, порівняти та проаналізувати. Олександр Богомазов та Леон Хвістек є яскравими постатями авангардного мистецтва, творчість яких (теоретична і практична) має спільні та відмінні риси. Щораз більше літератури, присвяченої дослідженню авангардних явищ у мистецтві поч. ХХ ст., як у польському, так і українському авангарді. Проте є актуальною потреба дослідження спільних рис, взаємовпливів, оцінки, порівняння та аналізу мистецтва обох країн.

Дослідження авангардизму в мистецтві ХХ ст. почалося, по суті, разом з його виникненням. Багато хто з фундаторів художнього авангарду були одночасно його теоретиками.

Для характеристики польського авангарду та зокрема творчості Л. Хвістека цінними для нашого дослідження є праці таких авторів як К. Estreicher, Т. Dobrowolski, Т. Kostyrko, J. Pollakówna, I. Jakimowicz, A. Turowski, J. Szczepinska, M. Czapska-Michalik.

Серед дослідників феномену українського авангарду виокремимо наступні імена: Д. Горбачов, Е. Димшиць, Л. Гуренко, О. Лагутенко, О. Нога.

Проблематика співвідношення українського та польського авангарду досі не має висвітлення у науковій літературі.

Мета статті — розкрити суть творчого методу митців авангарду О. Богомазова та Л. Хвістека, зокрема спосіб геометризації форм, організації руху живописних елементів у картині. Одночасно поставлено за мету проаналізувати теоретичний доробок обох митців, зокрема трактат «Живопис та елементи» О. Богомазова та «Багатоманітність реальності» («Wielość rzeczywistości») Л. Хвістека.

Ми не ставимо перед собою завдання зробити оцінку творчості двох митців, визначити, хто був кращим-слабшим як митець чи теоретик. Обидві статті є цікавими для аналізу їх теоретичного та мистецького доробку. Очевидно і зрозуміло, що Л. Хвістек



Леон Хвістек (1884—1944). Автопортрет. 1933

тек як доктор філософії є сильнішим з теоретичного боку, а О. Богомазов як митець-новатор отримав визнання світового масштабу.

Вибір саме цих художників зроблено з огляду на їх історично вагому роль у польському та українському авангарді. Крім того, уважний глядач помітить чимало спільного у їх живопису та рисунках. Спробуємо проаналізувати творчі методи обох художників, виходячи з їх теоретичних розробок, та зосередити свою увагу саме на їх відношенні до геометризації форм, динаміки, руху живописних елементів на полотні.

Отож, як і коли з'явилися феномени українського та польського авангарду.

Місцем-джерелом усякої мистецької новизни був, звичайно, Париж. Українські художники дізнавалися про усі новинки від колеги Олександри Екстер, яка регулярно їздила до Парижу, де завела знайомство з Пікассо, Аполлінером, Марінетті, Софіччі. У журналі «Искусство» виходить її стаття «Про кубізм» (1912), а вже з 1913 р. бачимо картини В. Семенка та О. Богомазова у кубофутуристичному дусі.

Серед польських художників привабливість нового мистецтва — кубізму — найперше пізнав Титус Чижевський, неодноразові перебування якого в Парижі не тільки справили вплив на його творчість, але і на увесь польський авангард.



Олександр Богомазов (1880—1930). Автопортрет. 1911

Збігнєв Пронашко (до речі, родом з Поділля і вихованець Київського худінституту) був у Мюнхені, Флоренції, Відні, Парижі. Не дивно, що по поверненні з-за кордону його починають хвилювати проблеми форми у тісному зв'язку з кольором, урівноважені композиції, висока дисципліна і упорядкування картини [1]. По його слідах іде брат Анджей, і вони обоє експериментують зі створенням декорацій у кубістичному дусі.

Що ж до хронологічних меж, то початок українського авангарду — 1910 р. (перші виставки авангардистів (Салон Іздебського), поява першої абстрактної картини (В. Кандінський)), 1913—1914 рр. (групи «Кверо», «Кільце») і до 1934 р. (впровадження ідеології соцреалізму).

Польський авангард зароджується у 1912—1917 рр. (народження формізму) і до 1927 р. (остання виставка фактично неіснуючої групи формістів), та конструктивізм 1921—1934 рр.

Історію польського авангарду відкриває формізм — течія, що зародилася на базі виставок «незалежних» (1911, 1912, 1913), групи, що спочатку виступила під лозунгом експресіонізму, а згодом (1917) назвали себе «формісти» [2].

Нові течії у європейському мистецтві пропонували широкі можливості, які не могли укластися в єдиностильовий рух. У живописі Стшемінського, Бер-



Л. Хвістек. Жіночий акт. Бл. 1919



О. Богомазов. Жіночий портрет. 1914



Л. Хвістек. Фехтування. Бл. 1919

леві, Рафаловського, Блондера, Стажевського бачимо пошуки коду живопису в умовних, як у математиці, точках і лініях площини, що «символізують» відношення в просторі, часі і над просторі [3]. Т. Добровольський, аналізуючи формізм, пише наступне: «Мистецтво формізму не було у якісному розумінні мистецьким відкриттям. Опиралося істотно на кубізм та у такій же мірі на італійський футуризм, у зв'язку з чим можна його окреслити поняттям «кубофутуризму», добре відомого в Росії» [4].

Формізмом живився синтетизм, який прийшов йому на зміну. У певному сенсі, формізм підготував ґрунт і для польського конструктивізму [5]. Одним із піонерів польського конструктивізму, одним із за-

сновників та основних теоретиків «Блоку кубістів, супрематистів та конструктивістів» (1924) став Мечислав Щука, який сміливо експериментував у різних напрямках і для його творчості характерна геометрична деформація форм [6].

Загалом для живопису формістів характерне поєднання фігуративності і абстракції, ритмічний баланс нестійких еkleктичних структур, геометричні модифікації простору і площин, обмежена гама кольорів, локалізація інтенсивних кольорових плям і відсутність світло-тіні. Форма мала домінувати на змістом, а спосіб схопити дійсність мав бути у край релятивним.

Об'єднання формістів було відкритим цехом новаторів, що сприяв включенню національного мистецтва в орбіту загальноєвропейської естетичної проблематики. Епітет «формістичний», утративши конкретику, став означенням акцій художнього авангарду (подібно як «формалізм» у радянському просторі втратив значення естетичної позиції і ототожнювався з «буржуазною ідеологією», а «формалістичне» клеймо на картині ставало її «путівкою» у «Спецфонд»).

Леон Хвістек — теоретик групи — визначав терміном «формізм» також новаторів, кубістів, футуристів і експресіоністів, так як усі вони використовують нестійкість границь предметів, що виступають у реальності уяви і завдяки цьому отримують глибокий художній ефект без банальності та відсу-



О. Богомазов. Вірменка. 1916



Л. Хвістек. Лодзь. Бл.1919

вання на дальший план змісту, яким платили ціну за високі досягнення художники примітиву, реалізму та імпресіонізму [7].

«Розвиток мистецтва неможливий без теорії» — неодноразово підкреслював Хвістек. І не дивно, що серед поляків так багато теоретиків нового мистецтва, зокрема Інгарден, Татаркевич, Осовський, а також митців теоретиків: Чижевський, Пронашки, Вінклер, Віткевич, Хвістек.

Проте зміна естетичних принципів та мистецьких стереотипів — не те, що передусім цікавило авангардистів. Основною метою «передового мистецтва» була культурна перебудова світу на нових моральних началах, і роль митця у суспільстві мала буди чи не вирішальною (адже футуризм великою мірою живився ідеями надлюдини Ніцше). «...Переважання художника над глядачем змушує Художню Особистість порушувати існуючі традиції, вступати з ними у боротьбу, встановлювати нові відношення і, таким чином, збагачувати Мистецтво» [8].

Футуристи одними з перших поставили питання про активну участь мистецтва в революційному перетворенні життя, про виведення творчості за межі мистецтва в життя. Творцями нового суспільства могли б стати художники, композитори та архітектори. Так описує роль митця О. Богомазов: «Мистецтво вийшло з стадії пізнання зовнішнього виду об'єкту, переходить до синтезу даних аналізу, а суспільство, ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (97), 2011

у значній більшості, ще не пройшло й вказаної стадії пізнання. Явище цілком зрозуміле, бо дійсний артист буде завжди вище натовпу, бо він завжди буде провідником, провісником нових відкриттів» [9].

Революційність футуризму в Росії та Україні була не настільки гострою, як в Італії, наприклад. У живописі він цікавився більше пошуками образотворення, а точніше формотворенням, аніж ідейними змінами у мистецтві.

Український авангард представлений рядом напрямків, такими як футуризм, кубізм, кубофутуризм, абстракціонізм, супрематизм, конструктивізм, бойчукізм.

Супрематизм Казимира Малевичем — це шлях «чистого пізнання». Формотворення зосередилося на геометризації, простих формах та локальних кольорах, за якими приховані міфологічні таємниці та глибинна онтологія. І власне Малевич — приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль дороги до очищення душі і вознесення до правдивого буття [10].

Геометризм як основний принцип формотворення мав місце у творчості видатного митця Олександра Архипенка, який у Парижі стає першим скульптором кубізму [11].

Авангард як явище культури охопив усі сфери творчої активності митців, тому варто кількома словами згадати про театральні новації. Власне театр — особливий феномен авангарду, що синтезував у собі



О. Богомазов. Аркуш з альбому. Бл.1910

творчі експерименти режисерів, музикантів та художників. «Театр — синтез усіх мистецтв», — стверджує О. Богомазов [12]. На Україні художнє оформлення здійснювали переважно представники течії конструктивізму В. Меллер, А. Петрицький, Хвостов, та найперше слід згадати ім'я О. Екстер.

Серед представників польського авангарду інтерес до театрального мистецтва бачимо у Збігнева та Анджея Пронашків (останній навіть співпрацював із театром у Львові), Шимона Сиркуса та Яна Гриньковського (уродженця Львова).

Взагалі, у мистецтві початку століття панувала активна дискусія щодо мети та суті мистецтва між такими течіями як кубізм, футуризм та експресіонізм, що виникли практично в один час, але у різних країнах отримали не однаковий розвиток. Так, наприклад, експресіонізм був поширений у Німеччині та німецькомовних країнах, а футуризм — в Італії та тодішній Росії.

Кубізм концентрував увагу на геометризації речей, показі різних точок зору, користувався майже ахроматичними кольорами. Можна сказати, що зміст відігравав другорядну роль щодо форми. Футуризм же навпаки — початки напрямку мали глибоко політичний та ідеологічний зміст, втім така революційність потребувала формально-технічної основи напрямку, що приводить до все більших заповичень із кубізму та експресіонізму.

Загалом, до характерних рис футуризму можемо віднести наступні: деформація, багатоплановість,

косі лінії, гострі кути, динамізм, чиста гама кольорів. Подібно до футуристів, і експресіоністи опиралися на антиестетизм, деформацію як принцип художнього зображення, свідоме руйнування норм, поєднання різнопланових художніх елементів, користування випадковими, різнозначними асоціаціями, різнообразними варіантами колажу [13].

Авангардисти шукають відповіді на питання мистецтва сучасного та майбутнього, яке, очевидно, повинне відмовитися від реалізму, який, як говорить О. Богомазов, є передачею вражень мовою літератури, а «новий художник» повинен розповідати мовою Живописного Мистецтва. Сенса мистецтва не у копіюванні: «Мистецтво повинно мати свої науки, які спираються на дані з наук практичних, та з цих даних вивести свої висновки та положення, точно пов'язані з природою та потребою Мистецтва» [14].

Питання «чистого живопису», «чистої динаміки», «чистої форми» тощо, тобто абсолютне заперечення зображень реального світу, щораз частіше стають центральними у теорії мистецтва. Як кубізм, так і футуризм через широке використання геометричних форм та простоти зображення предметів наближалися



Л. Хвостек

до безпредметності та були вступом до абстрактного мистецтва, домінантного у ХХ ст.

Мистецтво, що базується на уявній реальності, може переламати домінування змісту. Саме таким був футуризм — напрям, що акцентує на формах. Так теоретик формізму, захоплений футуризмом, і визначає естетику нового напрямку: «Форма була і є суттю усякого мистецтва, — стверджував Хвістек, — на противагу натуралізму, формізм користується розширеною концепцією образу реального світу» [15].

Мистецтво не залежить від реальності, а творить, конструює нові системи реальності і випроваджує їх у культуру. «Реальність не має своєї власної окресленої форми — скажу більше, реальності як чогось окресленого, даного а ргіогі не має», — говорить Хвістек [16].

Леон Хвістек — доктор філософії, теоретик мистецтва та художник, на творчість якого у значній мірі вплинула логіка та математика, наукові погляди Рассела, Пуанкаре, Гілберта, Фехнера. «Багатоманітність реальності у мистецтві» — трактат Хвістека, в якому викладено найбільше естетичних позицій митця. Спочатку теорія багатоманітності реальності мала служити для впорядкування основних правил філософування і наукового мислення, а згодом вона стала естетичним критерієм у боротьбі з дилетантством у новому мистецтві, адже була ключем до відкриття широких можливостей формотворення та «певної свободи творчості»¹.

Автор формулює три засади сучасного живопису, які він називає «естетичними канонами»:

1. Твір мистецтва має бути цілісним у собі.

2. Елементи композиції повинні бути розкладені згідно з певними законами (ритмічність композиції).

3. Форма має бути з певної однієї реальності [17].

Хвістек виділив чотири типи реальності: популярну, фізичну, чуттєвих вражень та уяви (фантазій). Відповідно до цих реальностей мистецтво поділяється на фази-види: примітивне мистецтво, реалізм у мистецтві, імпресіонізм, футуризм.



О. Богомазов. Спогади про Кавказ. 1916

Хвістек серед джерел творчості вказує на початковий несвідомий імпульс, а далі, через зоровий аналіз та теоретичне знання художник повністю віддається роботі художньої фантазії [18]. Цікаво також, як говорить про творчість Богомазов: «Творчість у мистецтві взагалі засновується на почутті (відчутті) та даних розуму, причому роль останнього допоміжна, а не вирішальна» [19]. Художника він називає «свідомим та чутливим резонатором сприймаємих відчуттів, що свідомо переводить їх у простір Картинної Площини» [20].

Хвістек також дефініює основні поняття змісту і форми у мистецтві. Критерій форми, згідно Хвістека, становить необхідний і найважливіший критерій оцінки твору мистецтва і є нерозривно пов'язаним із критерієм змісту. Під поняттям змісту розуміє закладення у творі елементів реальності. Форма становить зв'язок декількох елементів: композиції, колориту, техніки. Проте формотворення без змісту містить у собі небезпеку перетворити картину у простий орнамент². Поняття форми є надзвичайно багатим, а формальні критерії, що застосовані до твору без сумніву є більш сталими, аніж критерії змісту, так як останні залежать від типу реальності [21]. Таким чином можемо сказа-

¹ Власне, Вітольд Каліновський вказує на запозичення самого поняття «багатоманітності реальності» з теорії логічних типів Рассела / Див. Kalinowski Witold. *Od logistyki do teorii kultury. Wielość rzeczywistości Leona Chwostka / Witold Kalinowski // Studia z Dziejów Estetyki Polskiej. 1918—1939.* — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. — S. 224.

² Такої ж думки дотримується В. Кандинський, як бачимо з його розмірковувань про абстрактне мистецтво у книзі «Concerning the Spiritual in Art», tr. M.T.H. Sadler. — New York : Dover, 1977. — P. 51.



Л. Хвістек. Леда

ти, що окрім філософії багатоманітності реальності Хвістек є автором теорії єдності стилю у мистецтві (перша публікація у 1918), а згодом — теорії «зональності», в основі якої лежить думка про те, що нові концепції простору витікають з розвитку неевклідової геометрії.

Під зональними полотнами розумілося наступне: «Частина полотна обмежена у такий спосіб, що дві будь-які (довільні) її точки можна з'єднати, не виходячи за її межі... Кожна форма і кожен з основних кольорів (білий, чорний, і частина кольорів райдуги) може посідати лише одну зону (стрєфу). Крім того, є окремі зони: для дрібних форм, для грубих форм, для світла (світлі кольори), для тіні (темні кольори), врешті маємо окремі впалі та випуклі зони» [22].

У стилі стрєфізму малював жіночі акти, портрети та урбаністичні мотиви. Він був захоплений міською цивілізацією, динамічним характером урбаністичної архітектури, оспіваної футуризмом. Явище міста зафіксував у картинах «Місто», «Лодзь» (1919 р.), «Місто фабричне» (1920 р.). Художник відмовляється від перспективи та створює новий простір. Нова людина мала жити у новому місті і для цього, згідно Хвістека, потрібно урізноманітнювати форми архітектури, відкинути прямолінійність, якою перенасичене наше життя, та шукати криволінійних форм [23].

Картини Хвістека, наприклад, «Учта», «Мотилі», «Жіночий портрет», вказують на типове для його малярства роздрібнення на ряд округлих, овальних чи багатокутних фрагментів в ритмічному укладі, підпорядкованих певній єдиній основі, наприклад, напрямку, з вбудованими у цю скла-

данку предметними мотивами. Стрєфічні полотна Хвістека часто шокують гамою насичених кольорів з перевагою червоного та золотого («Учта», 1933, «Венера», 1928). Форми настільки різноманітні, що часто бачимо поєднання рівно протилежних елементів: статички і динаміки, округлих і гострих форм, холодних і гарячих кольорів, навіть різних стилів письма.

Серед польських митців авангарду якраз у роботах Хвістека найбільш помітною є близькість із італійськими футуристами. Наприклад, його славетна картина «Фехтування» (1919 р.) сповнена динамізму: мерехтливі кадри, що фіксують моменти руху. Округлі та трикутні геометричні форми, що якнайкраще покликані передати рух та напрям, переполюють картину. На полотні відбувається не просто поєдинок зі шпагами — це поєдинок форм, що наступають одна на одну, втручаються та заважають одна одній. Складається враження, що дві людські фігури виконують у цій боротьбі лише опосередковану роль: головний поєдинок відбувається на куди вищому рівні. С. Кшиштофович-Козаковська навіть порівнює такий спосіб реєстрації стадій руху у Хвістека з картинами Боччони, Каррі, чи Северіні [24].

Картини «Мотилі» та «Жіночий акт» (1919 р.) сповнені параболічних геометричних форм. Жіноче тіло сильно геометриззоване, колористика контрастна. В композиції відчувається вплив кубізму (геометризація форм), футуризму (округлі форми створюють ефект обертання, руху), експресіонізму (контраст доповнюючих кольорів).

Геометризм — поняття, що загалом визначає властиве авангарду спрямування до чіткості, композиційної жосткості, лінійності і оперуванню геометричними фігурами на полотні чи у тривимірних об'єктах [25].

Геометрія має безпосереднє відношення до виникнення кубістичної форми, а також є основою усвідомлення просторових відношень: у співвідношенні із поняттями швидкості, руху, світла простір отримує інші умови існування. Власне, простір і його властивості часто є об'єктом вивчення у картинах та скульптурі авангарду. Геометричність об'ємів, площин, прямих і кривих являє собою вихід із предмету у предметне поле.

Причини геометризації форм у мистецтві наводять різні. Твердження, що художники не відтворю-

ють реальність, а створюють свою, укладаючи геометричні форми, вже стало класичним.

Також часто виводять джерело геометричного мистецтва з бажання сучасної людини повернутися до чогось абсолютного і незмінного. Психолог мистецтва В. Воррінгер вважав, що геометричні форми — це бажання пізнати феноменальний світ, який відчували давні люди особливо сильно [26].

Та зацікавленість геометрією не завжди має ескапістичну мотивацію. Багато науковців вважають, що геометрія — не спосіб втечі від реальності, а можливість ще краще її пізнати та опанувати нею, адже світ геометрично упорядкований і математичний. Геометрія відповідає нашій глибокій потребі порядку, нас приваблює чітка композиція та правильні пропорції [27]. Зокрема, Ле Корбюзє вважав, що геометричні форми — це щось специфічно людське, і таке, що може вважатися загальнолюдським, а природа є недосконалою та важкозрозумілою.

Для практики авангарду геометризація форм — настільки органічний мистецький прийом, що часто доходить до абсолютизації геометричних форм (чого варта лише ікона «Чорний квадрат»!). О. Родченко з 1915 р. складав композиції виключно з геометричних форм. Подібна практика спостерігається і у поль-



Л. Хвістек. Місто. Бл.1919



О. Богомазов. Боярка. Став. 1914

ському мистецтві, зокрема наведемо приклад композицій Г. Стажевського, викладених лише з квадратів однакових розмірів, нахилених у різні сторони. Творчість настільки спрощується, що іноді прирівнюється до механічної праці робітника.

У контексті описаних тенденцій знаходиться творчість Богомазова. Трактат «Живопис та елементи» — це дослідження логіки художнього сприйняття та психології виникнення художнього образу, який, за свідченням Е. Димшиця «випередив теоретичні досягнення «супрематизму К. Малевича і «Крапки та лінії на площині» В. Кандінського...» [28]. У трактаті Богомазов поділяє мистецтво на три стадії і такий поділ є близьким до виділення чотирьох реальностей у Хвістека. Отож, історичний розвиток Картини та естетичного хвилювання, яке власне є виразником багатства картини, він виокремлює у наступні групи:

1. Повне несвідоме підкорення об'єкту — наближення до співпадіння з об'єктом — мистецтво примітивів.
2. Свідоме підкорення об'єкту — співпадіння з об'єктом — реалістичне мистецтво.
3. Свідоме розходження з об'єктом — Нове Мистецтво [29].

Для кожного виду мистецтва Богомазов виводить основні показники («елементи»), що визначають його існування: «Розвиток кожного мистецтва ґрунтується на розвитку його Первісного елемента, тобто на розвитку маси: звука, слова, матерії і т. д. Цей елемент, розвиваючись далі, створює Форму і наповнює її Змістом. Це положення загальне для всіх Мистецтв» [30].



О. Богомазов. Трамвай. Львівська вулиця в Києві. 1914

Мистецтво живопису ґрунтується на наступних положеннях:

1. На елементах (лінія, форма, колір (зміст), середовище (картинна площина).
2. На їх ритмічному зв'язку [31].

У трактаті він часто звертається до геометрії картини, характеризує поняття лінії, форми, площини та простору. Створення того чи іншого настрою на картині пов'язане з використанням певних геометричних елементів, нахилу ліній, ритму, інтервалу тощо.

Що ж до форм та ліній, то тут він закликає позбутися геометричного уявлення щодо цих понять. Геометрія Богомазова, що стосується форм, ритміки та інтервалу, більш ніж інтуїтивна: «Я передчуваю цілком слушне запитання читача: яким же чином знайти цей таємничий дільник? Звичайно ж, не аршином та циркулем. Він визначається різницею відчуттів: якщо ви забажаєте визначити відношення ліній білої стіни до прилягаючої до неї огорожі, ви повинні розібрати у своєму відчутті усі якості даних

ліній, — і визнає, — ...тут усе залежить від особистого смаку та чутливості художника» [32].

Квадрат, на думку Богомазова, — «сума усіх знаків Мистецтва Живопису» — найкраща форма для картинної площини, адже як замкнута форма містить рівномірність напруги сторін [33]. Подібно говорить про інші геометричні форми та аналізує їх психологічний вплив. Та поняття форми не ототожнюється з геометричними фігурами: «Рух лінії у просторі площини народжує Форму» [34]. Характеризуючи поняття форми, Богомазов зазначає, що не варто розуміти її лише як лінійну замкнуту форму, адже зміст форми — це матеріал (маса). Та найголовніше у формотворенні — це рух, адже саме він є джерелом утворення лінії (напрямку), форми, маси, динамізму кольорів, інтервалів та загальної ритміки картини. Богомазов наголошував, що світ постійно перебуває в безупинному русі, він мінливий і непередбачуваний. І саме так його варто сприймати.

Для вираження цього руху на картині він користується гострими кутами та крутими вигинами форм, контрастними поєднаннями кольорів та різкими акцентами. Феномен сучасного міста — це апофеоз динамізму, мінливості. І саме про це робота «Трамвай» (1914 р.). Так, трамвай рухається, але як пояснити динамізм усього довкола: будинків, людей, навіть неба? Динамізм середовища має тотальний характер, адже, по відношенню до трамваю, рухається усе довкола. Цікаво описує це явище мистецтвознавець Д. Горбачов: «Будь-який предмет, явище, подія, за Богомазовим, мають свою динамічну напругу, свою кількість і якість руху, свою неповторність, і він добирав з них найактивніші, найхарактерніші й найдійовіші риси. Лаконізм його малюнків — дивоглядний: виразність фігури, скажімо, перехожого досягається часом двома-трьома рухами ліній — як ієрогліф у китайській каліграфії... На його малюнках сперечаються, перегукуються і творять дружний ритм саме кутасті й овальні силуети. Пасивні місця художник вилучає, залишаючи пробіли, інтервал, «білий звук» [35].

Революційний характер ХХ ст. вимагає шаленого темпу життя, нових і нових змін, подібно як на полотнах Богомазова форми борються за першість, нашаровуються і надають широкі можливості для інтерпретації та анімації картини. У серії «Спогади про Кавказ» (1916 р.) бачимо гру гео-

метричних форм: трапеції вибудовують кристалічні конструкції гір, на які насуваються овали-хмари, і все це ніби супроводжується музикою, яку творить ритм кольорових площин.

Геометрія та динамізм у нерозривній єдності панують на полотнах Богомазова. Чи то портрети, чи пейзажі — вони отримують активне життя серед композиції з геометричних форм. Подібно як і у картинах Хвістека — саме цим вони схожі, художники як «резонатори» відчували нові тенденції у мистецтві, новий час та ритм життя.

Отже, можемо констатувати, що український та польський авангардизм розвивався у контексті європейського авангардизму, свідченням чого можуть бути наведені у статті приклади слідування найновішим тенденціям у мистецтві, що складають частину естетики та практичного спадку авангарду.

Таким чином, ми розглянули приклади творчості митців українського та польського авангарду, у творчості яких особливе місце посідало геометричне формотворення: Олександра Богомазова та Леона Хвістека, проаналізували спільні риси у мистецькій практиці та естетичних позиціях.

«Геометрія мала виконувати роль визвольницьку та реформаторську» — так пише про мистецтво поч. ХХ ст. Штабінський [36]. Кубізм та інші напрямки, що прагнули порвати з реалістичними зображеннями, знайшли найбільш відповідний шлях геометрії у творчості, адже геометричних фігур немає у природі, а, отже, за їх допомогою можна зображати невидиме, ідеї, щось вище від звичайної реальності, яка нас оточує, щось, що допоможе пізнати нам світ таким, яким він є.

Дослідження здійснено завдяки сприянню Каси Мьяновської на базі Інституту історії мистецтв Варшавського університету.

1. *Czapska-Michalik M. Formiści / Czapska-Michalik M.* — Warszawa : Edipresse Polska, 2007. — S. 9.
2. Энциклопедический словарь экспрессионизма / [гл. ред. П.М. Топер]. — Москва : ИМЛИ РАН, 2008. — С. 587.
3. Символ и форма. Польская живопись 1880—1939. — Москва, 2009. — С. 18.
4. *Czapska-Michalik M. Formiści...* — S. 7.
5. *Pollakówna J. Formiści / J. Pollakówna.* — Wrocław, 1972. — 19 s.
6. Символ и форма. Польская живопись 1880—1939... — С. 183.
7. *Pollakówna J. Formiści...* — S. 124.
8. Богомазов О. Живопис та Елементи / О. Богомазов; упор., пер. укр. Т. Попова. — К., 1996. — С. 17.
9. Там само. — С. 35—36.
10. *Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej.* — / G. Sztabiński. — Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — S. 23.
11. Горбачов Д. Український авангард 1910—1930 років : альбом / [автор передмови Д. Горбачов]. — К., 1996. — С. 4.
12. Богомазов О. Живопис та Елементи... — С. 84.
13. Энциклопедический словарь экспрессионизма... — С. 595.
14. Богомазов О. Живопис та Елементи... — С. 37.
15. *Chwistek L. Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie / Chwistek L.* — Warszawa, 1960. — S. 77.
16. *Chwistek L. Zagadnienia kultury duchowej w Polsce / Chwistek L.* — Warszawa, 1933. — S. 52.
17. *Pollakówna J. Formiści...* — 126 s.
18. *Kalinowski W. Od logistyki do teorii kultury. Wielość rzeczywistości Leona Chwostka...* — S. 228.
19. Богомазов О. Живопис та Елементи... — С. 33.
20. Там само. — С. 79.
21. *Pollakówna J. Formiści...* — 121 s.
22. *Krzysztofowicz-Kozakowska S. Historia malarstwa polskiego / S.Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolit.* — Kraków : Kluszczyński, 2000. — S. 341.
23. *Pollakówna J. Formiści...* — 154 s.
24. *Krzysztofowicz-Kozakowska S. Historia malarstwa polskiego...* — S. 340—341.
25. Энциклопедия русского авангарда / Т.В. Котович. — Минск : Экономпресс, 2003. — С. 88.
26. *Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński.* — Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — S. 11.
27. *Jencks Ch. Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury / Ch. Jencks ; przel. M.Bieganska.* — Warszawa, 1982. — S. 89.
28. Богомазов О. Каталог творів / Богомазов О. ; [автор передмови Е. Димшиц]. — К., 1991. — С. 5.
29. Богомазов О. Живопис та Елементи... — С. 16—17.
30. Там само. — С. 24.
31. Там само. — С. 40.
32. Там само. — С. 76.
33. Там само. — С. 42.
34. Там само. — С. 56.
35. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси (Олександр Богомазов) / Горбачов Д. // Хроніка. — 1992. — № 1. — С. 134.
36. *Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński.* — Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — S. 31.

Natalia Yanishevska

GEOMETRIC STYLING AS AIM AND METHOD
OF FORM-CREATING IN UKRAINIAN
AND POLISH AVANT-GARDE: AN ANALYTIC
STUDY IN O. BOHOMAZOV'S
AND L. CHWISTEK'S THEORETIC
AND ARTISTIC HERITAGE

The article brings a research-work in theory and practice of Polish and Ukrainian Avant-Garde art with paying special attention to the modes of geometrical elaboration of forms that in 1910—1930 had been common to such trends of Polish and Ukrainian Avant-Garde as cubo-futurism, formalism, suprematism, constructivism. The study is focused upon creations of two artists: Olexandr Bogomazov and Leon Chwistek, brightest representatives of Ukrainian and Polish Avant-garde movements respectively.

Keywords: Avant-Garde, cubism, futurism, cubo-futurism, formalism, surrealism, form, geometric styling.

Наталья Янишевская

ГЕОМЕТРИЗАЦИЯ КАК ЦЕЛЬ И СРЕДСТВО
ФОРМОТВОРЧЕСТВА В УКРАИНСКОМ
И ПОЛЬСКОМ АВАНГАРДЕ: АНАЛИЗ
ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
НАСЛЕДИЯ А. БОГОМАЗОВА
И Л. ХВИСТЕКА

В статье рассматривается теория и практика авангарда польского и украинского, в частности путь геометризации форм (геометризма), общих для таких направлений авангарда, как кубофутуризм, конструктивизм, которые присутствовали в искусстве этих стран в 1910—1930 гг. Внимание сосредоточено на творчестве двух художников: Александра Богомазова та Леоны Хвистека, наиболее ярких представителей украинского и польского авангарда соответственно.

Ключевые слова: авангард, кубизм, футуризм, формизм, стрефизм, форма, геометризм.