

УДК 7.036

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-91-97

Волкова Мария Сергеевна, студентка магистратуры. Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2, 191186. mashvolkova.job@gmail.com. ORCID: 0009-0003-9163-5270

Volkova, Mariya Sergeevna, master's degree student. St. Petersburg State Institute of Culture, 2 Dvortsovaya emb., 191186 Saint-Petersburg, Russian Federation. mashvolkova.job@gmail.com. ORCID: 0009-0003-9163-5270

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕЙ ФОРМИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ АВГУСТА ЗАМОЙСКОГО

INTERPRETATION OF IDEAS OF FORMISM IN THE WORK OF AUGUST ZAMOYSKI

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества польского скульптора Августа Замойского (1893–1970) 1917–1923 гг. в контексте основных теоретических положений участников художественного объединения «Формисты». Формистский период рассматривается как важный этап становления художественной и эстетической программы скульптора и дальнейшей эволюции его образно-пластического языка. В ранний период творчества А. Замойский обращается к достижениям мастеров предыдущих эпох. Пройдя через этап пластических поисков, скульптор приходит к созданию собственной оригинальной концепции «формистской транспозиции». Фигура А. Замойского, крупнейшего польского скульптора XX века, остается на периферии исследовательских интересов. В 2019 г. коллекция произведения мастера, его рисунки и архивные документы, ранее хранившиеся в небольшом частном музее на юге Франции, были переданы Национальному музею и Литературному музею им. Адама Мицкевича в Варшаве, что открыло новые возможности для изучения его творчества. Актуальность исследования обусловлена малой степенью разработанности темы в отечественном искусствознании.

Ключевые слова: формизм, форма, скульптура XX века, Польша, формистская скульптура, чистая форма, теория чистой формы, польский авангард, Август Замойский.

Abstract. The article focuses on the work of the Polish sculptor August Zamoyski (1893–1970) in 1917–1923 in the context of the main theoretical provisions of the members of the art group "Formists". The Formist period is considered as an important stage in the formation of the sculptor's artistic and aesthetic program and the further evolution of his figurative and plastic language. In his early period A. Zamoyski turns to the achievements of the masters of previous eras. Having passed through the stage of artistic searches, the sculptor came to create his own original concept of "formist transposition". The figure of A. Zamoyski, the major Polish sculptor of the 20th century, remains on the periphery of research attention. In 2019, a collection of the master's works, drawings and archival documents, previously kept in a small private museum in the south of France, was transferred to the National Museum and the Adam Mickiewicz Museum Of Literature in Warsaw. This has opened up new opportunities for researching his work. The relevance of the study is defined by the low degree of development of this topic in Russian art studies.

Keywords: formism, form, sculpture of the 20th century, Poland, formist sculpture, pure form, theory of pure form, Polish avant-garde, August Zamoyski.

Творческий путь польского скульптора Августа Замойского (1893–1970) охватывает более полувека: пережив две мировые войны, сменив несколько стран и даже континентов, мастер провел последние годы жизни в уединении на юге Франции. Работы Замойского высоко оценивались современниками; скульптор много путешествовал по Европе и США, был постоянным участником художественных выставок, поддерживал близкие отношения с М. Дюшаном, М. Кислингом, Т. Тцара. Обстоятельства сложились таким образом, что в течение долгих лет творчество А. Замойского оставалось практически не изученным даже в его родной стране. После смерти скульптора работы хранились в небольшом частном музее, основанном его вдовой Элен Пелетье-Замойской во французских Пиренеях, неподалеку от цистерцианского аббатства Сильванес. В 2019 г. после долгих переговоров коллекция скульптур А. Замойского, его рисунки и архивные документы были переданы Национальному музею и Литературному музею им. Адама Мицкевича в Варшаве, что открыло новые возможности для исследования творческого и теоретического наследия мастера. Фигура А. Замойского имела принципиальное значение для формирования художественного языка польского авангарда. Скульптор стоял у истоков создания объединения «Формисты», был его активным участником, теоретиком и идейным вдохновителем.

Несмотря на тот факт, что польское искусство рубежа XIX и XX веков давно привлекает внимание отечественных исследователей, имя Августа Замойского совсем не знакомо широкому кругу зрителей. Единственная монография, посвященная

творчеству скульптора, была написана С. Коссаковской-Шанайца в 1974 г. [14]. В 2019 г. в издательстве Литературного музея им. Адама Микевича был выпущен каталог, сопровождавший выставку скульптуры А. Замойского «Мыслить в камне» [7]. Издание содержит обширный иллюстративный материал, а также статьи, где рассматриваются различные аспекты творчества мастера. Следует отметить, что в настоящий момент на русском языке не существует ни одной публикации, связанной с именем А. Замойского. Актуальность исследования обусловлена малой степенью изученности вопроса в отечественном искусствознании, а также возрастающим интересом к фигуре скульптора, о чем свидетельствуют зарубежные выставки и публикации последних лет. Предметом исследования является теоретическое и художественное наследие А. Замойского 1917–1923 гг., — периода, когда мастер был участником объединения «Формисты».

Рубеж XIX и XX столетий стал переходным этапом в истории польской культуры. Это время характеризуется радикальным изменением картины мира, необыкновенной концентрацией новых эстетических идей; находясь в процессе переосмысления общечеловеческих ценностей, художники задаются вопросом о поиске новых форм их выражения. На протяжении всего XIX столетия Польша, разделенная между тремя государствами, находилась в тесной связи с европейской художественной и культурной жизнью. 1880–1910-е годы были связаны с деятельностью модернистского объединения «Молодая Польша», участники которого, увлеченные философско-метафизическими идеями, стремились создать новое

национальное искусство, находясь под сильным влиянием западноевропейских символистских и импрессионистских тенденций [4]. Поляки с интересом восприняли философские идеи Ницше, Шопенгауэра, образный язык французских символистов. Сформировавшийся к концу XIX столетия корпус философских воззрений способствовал усилению роли субъективного начала в творческом процессе; эта тенденция нашла продолжение в творчестве художников следующего поколения.

Процесс трансформации происходил на польской земле, где, в силу определенных особенностей, западноевропейские тенденции проецировались на несколько иной тип художественного сознания. Именно здесь, в Польше, особенно остро стоял вопрос национальной идентичности. Обще настроение эпохи весьма точно характеризует цитата польского художника М. Шуки: «Для Польши предвоенного периода искусство было единственным прибежищем национального духа»¹ [16, р. 4]. Незадолго до обретения долгожданной независимости в стране одно за другим возникло большое количество художественных группировок. Крупнейшие польские авангардистские объединения — «Формисты», «Юнг Идиш», «Польские футуристы» — создавались в городах, находящихся во владении разных государств [12, р. 12]. Вполне естественно, что в этой мультикультурной среде формирование нового художественного языка шло разными путями, сохраняя общие национальные черты.

Идеи формизма зародились и распространились в Кракове, самом «французском» из польских городов. У истоков создания группы стояли братья Анджей и Збигнев Пронашко и Титус Чижевский, выпускники Краковской Академии изящных искусств. Новости о последних тенденциях европейского искусства быстро доходили до польских земель. В это время в Париже работала колония художников, в которую входили Л. Готтлиб, Л. Маркусси, М. Кислинг, Е. Зак, чьи письма и заметки об искусстве публиковались в польской периодической печати; журнал «Маски» был важной платформой, способствующей распространению новаторских художественных идей. Первый непосредственный контакт поляков с новейшими течениями европейского искусства произошел в 1913 г.: при содействии директора берлинской галереи «Штурм», немецкого мецената и критика Г. Вальдена, во Львове была организована выставка под названием «Футуристы, кубисты, экспрессионисты». Обстоятельства сложились таким образом, что в конечном итоге экспозиция была практически полностью посвящена творчеству экспрессионистов [8, р. 57]. Львов, ставший после Первого раздела Польши столицей австрийской провинции и находившийся под властью Габсбургов, наряду с Краковом был важнейшим художественным центром, отвечавшим за распространение в польской среде актуальных европейских тенденций. В выставке приняли участие А. Явленский, В. Кандинский, О. Кокошка, Б. Кубишта. Работы экспрессионистов вызвали у польских критиков и художников неоднозначную реакцию. Если представители одной части интеллектуальной элиты (в том числе писатель-модернист С. Пшебышевский и философ В. Витвицкий) открыто высказались о новом явлении в искусстве как о «слабом подражании Сезанну» и о «...суровом проявлении немецкого характера» [цит. по 8, р. 60], то будущие формисты восприняли творчество экспрессионистов с принципиально иной позиции. Идеи о необходимости создания новой творческой концепции возникли у молодых польских художников задолго до формирования группы [10]. Помимо желания отразить в работах те явления, которые одно за другим появлялись в европейской художественной среде, перед ними стояла задача противопоставить себя польскому искусству предыдущего поколения, в первую очередь, программным установкам «Молодой Польши». Первое название — «польские экспрессионисты» — носило весьма провокационный характер, не отражая в полном объеме творческих задач ее участников, но демонстрируя их близкое знакомство с европейским художественным процессом. В программной статье З. Пронашко «Об экспрессионизме» автор изложил обобщенное понимание нового течения как оппозиции академизму и импрессионизму [15]. В каталоге 1919 года Л. Хвистек указал, что название «Польские экспрессионисты» вызывает слишком сильные ассоциации с немецким искусством [8, р. 77], и после второй краковской выставки художники стали называть себя

«формистами», сделав акцент на приоритете формального аспекта над содержательным и окончательно отведя сюжету второстепенную роль. Начиная с 1919 г., участники группы стали выпускать журнал «Формисты», выходящий под редакцией Л. Хвистека и Т. Чижевского, труды которых впоследствии стали теоретическим обоснованием художественного течения. В издании особо подчеркивалась связь нового польского объединения с французской культурой. Эстетико-философской основой формизма стали популярные европейские концепции; в эпоху радикальной трансформации пространственно-временных представлений польские художники и скульпторы были увлечены идеями М. Хайдеггера, А. Бергсона, Э. Гуссерля [3; 6; 9].

Первая же выставка, прошедшая в Кракове в 1917 г., продемонстрировала разнообразие стилистических подходов участников, разобщенность их взглядов и отсутствие какой бы то ни было единой программы. Среди приглашенных были представители Парижской школы, в т.ч. М. Кислинг и Е. Зак, единодушно отметившие очевидное влияние постимпрессионизма, экспрессионизма, живописи Сезанна [8, р. 62]. В статье «Формизм и современные художественные течения» польский художник и критик К. Винклер дал следующее определение формизму: «синтез элементов экспрессионизма, эмоционализма и кубизма» [цит. по 8, р. 81]. В концепции формистов было очевидное противоречие: желая противопоставить себя и свое творчество наследию символистски ориентированной «Молодой Польши», участники объединения восторженно отзывались о Пюви де Шаванне, художниках группы Наби; некоторые работы демонстрировали очевидное сходство с творчеством младопольца С. Выспянского.

Обширная теоретическая база формизма также была весьма неоднородной и противоречивой. Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций), художник, драматург и ближайший друг А. Замойского, разработал теорию «чистой формы», в основе которой лежала особая философско-эстетическая система. В работе «Новые формы в живописи и вызванные ими недоразумения» [17] автор изложил достаточно сложную для восприятия концепцию, суть которой сводится к главной идее о «чистой форме» как сущности искусства, некоем объективированном единстве во множестве. В основе философских и теоретических воззрений С. Виткевича лежит глобальная мысль об утрате человечеством духовной сущности. По мнению художника, в современном ему мире только искусство способно отвечать метафизическим потребностям человека. Виткаций пишет: «Искусство есть выражение того, что я называю „метафизическим чувством“, или, другими словами, выражением единства нашей индивидуальности в формальных конструкциях каких-либо элементов, таким образом, что эти конструкции воздействуют на нас непосредственно, а не через познавательное понимание» [17, р. 37]. В процессе создания истинного произведения искусства, неотделимом от личности автора, рождается «метафизическое чувство», проецируемое художником в некое формальное единство. Согласно рассуждениям Виткевича, только «чистая форма» — в театре, поэзии, живописи, — способна вызвать в реципиенте переживание и приблизить его к постижению тайн бытия. Форма в теории Виткация рассматривается как некая структура, объединяющая совокупность элементов («единство во множественности»). Чистая форма самодостаточна, полностью свободна от содержательного аспекта, она становится главным и единственным смыслом искусства.

Оппонент Виткевича, философ и математик Леон Хвистек, предложил собственное видение «теории множественности реальностей», исследовав ее положения в контексте изобразительного искусства [11]. Рассматривая четыре «субуниверсума» — мир повседневной жизни, физическая реальность, мир чувственных впечатлений и реальность воображения, — художник предложил связать их с разными живописными методами. Хвистек утверждал, что форма произведения искусства должна быть выдержана строго в рамках одного из выделенных видов. Развивая идеи формизма как нового художественного языка, Хвистек пришел к созданию «стремизма» — собственной системы, основанной на принципах плоскостной геометрии и ритмизации цветовых пятен. Рассуждения Л. Хвистека подверглись резкой критике со стороны С. Виткевича, поскольку противоречили его собственным теоретическим положениям [13, с. 6].



Илл. 1. Август Замойский. Портрет Риты Саккетто. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/>



Илл. 2. Август Замойский. Слеза. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mng.gda.pl/>

Если формообразующие концепции Виткевича и Хвистека касались в основном живописных произведений, то другие участники группы активно размышляли о формальных проблемах, связанных со скульптурой. З. Пронашко предложил свое видение формы, разграничив понятия «kształt» и «forma»² [15, s. 15]. Под «kształt» он понимал некую природную форму, обусловленную внешними данными и находящуюся в постоянном движении, под «forma» — имманентную телу константную структуру. Художник или скульптор, по мнению Пронашко, выражает видимые объекты в их изменчивости через некую условность, систему. Рассуждения автора схожи с тезисами А. Бергсона, полагавшего, что в мире реально существует лишь движение, непрерывно перетекающее из одной формы в другую. Строгая фиксация этого движения есть грубое упрощение его сущностного смысла, подвластного лишь художественной интуиции; прочувствованная длительность дает художнику или скульптору потенцию для творчества [9].

Подобные рассуждения встречаются и в текстах А. Замойского, но значительно более позднего периода, когда формизм как явление ретроспективно рассматривается им в связи с сущностью вещей [19]. В статье «О создании формы», опубликованной в 1922 г. в краковском журнале «Игла», скульптор излагает свои мысли о достижении «чистоты» произведения искусства, оперируя терминами, заимствованными из эстетического дискурса [18]. Понятия «kształt» и «forma» для Замойского синонимичны. Автор пишет: «Нельзя лепить ни ради славы, ни ради денег, ни по какой-либо другой причине, кроме удовлетворения потребности в форме. Чем абсолютнее и исключительнее эта причина, тем чище форма <...> Соединение абсолютной гармонии природы и абсолютно чистой формы — вот интересующая меня проблема, и я убежден, что это проблема будущего истинного искусства. Под чистой формой я подразумеваю все, что возникло из чистой потребности творить» [19, p. 86]. Развивая мысль, автор добавляет, что форма должна быть детерминирована конвенциональным понятием красоты, которое каждая эпоха видит и формулирует по-своему. Красота становится главной целью и сутью произведения искусства, достижимой художником или скульптором, создающим новую формальную конструкцию. Схожие рассуждения встречаются в статье Замойского, посвященной формистскому танцу: «Суть произведения — это его конструкция, переплетение компонентов: цвета, движения тела и звука, а не изображение предметов, мыслей, чувств» [цит. по: 7, p. 145]. По мнению скульптора, объекты, существующие в природе, являются не предметом изобразительного искусства, а источником для создания произведений. Скульптор, ведомый «художественной интуицией», трансформирует видимые объекты в новые формы в соответствии со своим восприятием жизни и пониманием Прекрасного. Влияние природы на сознание мастера и ее отражение в скульптуре Замойский характеризует как «динамическую аллгорию», способ передачи реальной жизни и движения в камне, гипсе, дереве или бронзе [19]. В целом рассуждения автора сводятся к приоритету формальной конструкции и отрицанию миметической природы искусства. Скульптор говорит о необходимости создать автономную форму, абсолютно независимую от реально существующего объекта. Концепция мастера выглядит весьма утопичной; вместе с тем стремление Замойского-формиста создавать формы ex nihilo представляется чрезвычайно важным для понимания эволюции его образно-пластического языка.

Присоединившись к формистам в 1917 г., Замойский за пять лет создал по меньшей мере сорок скульптур, из которых сохранилось около двадцати. Эволюцию взглядов мастера отражают ранние скульптурные портреты. Замойский неоднократно обращается к образу Риты Саккетто — известной танцовщицы, его музы и первой жены. В гипсовом портрете 1917 года угадываются вполне конкретные индивидуальные черты модели: высокий лоб, достаточно широкие скулы, массивный подбородок, четко очерченные губы (илл. 1). В основе создания образа лежит внимательное, вдумчивое изучение натуры. Постепенно Замойский переходит к обобщению и упрощению форм. Второй скульптурный портрет Риты («Слеза», 1917) свидетельствует о поиске иного формального решения (илл. 2). Мастер создает образ, в котором отчетливо прослеживаются ре-



Илл. 3. Август Замойский. Лех. Ок. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mnp.art.pl/>

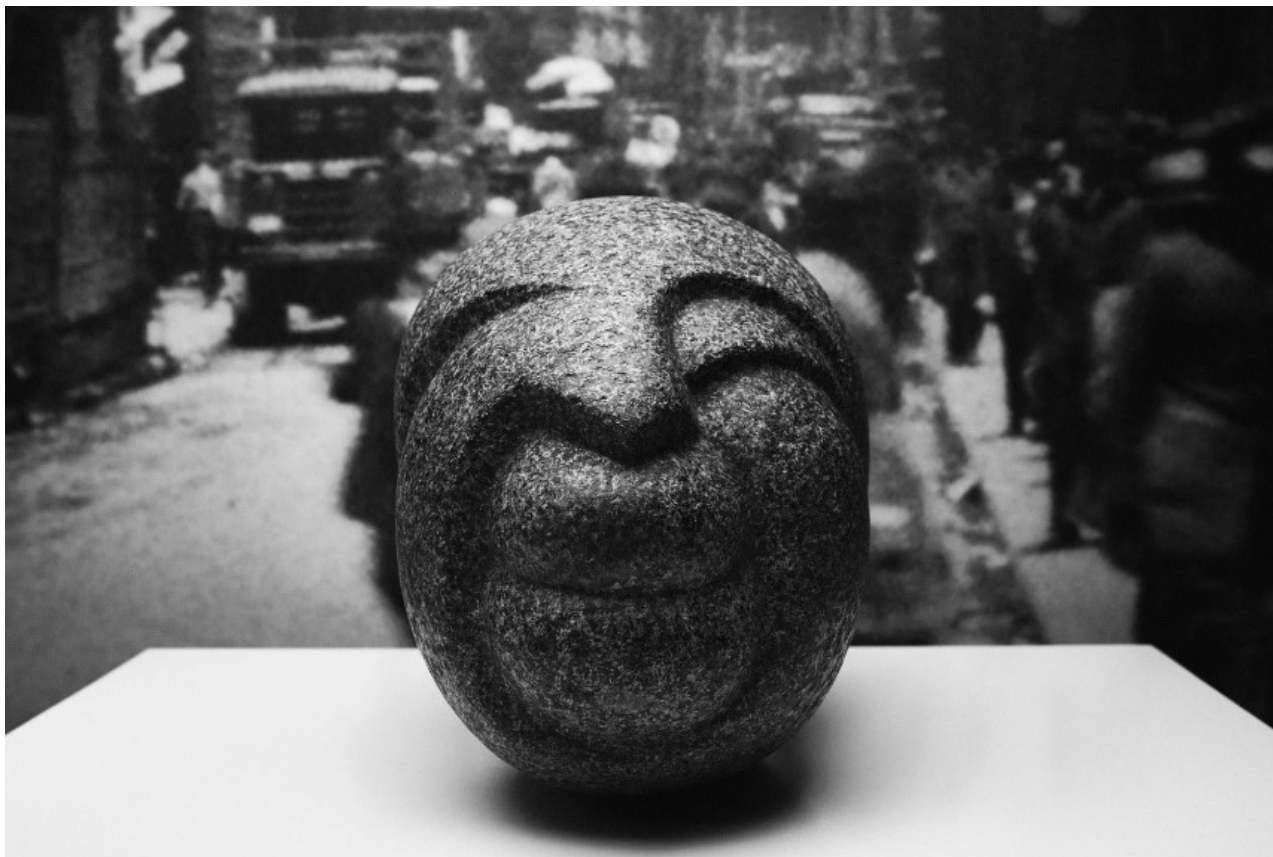


Илл. 4. Август Замойский. Портрет М. Вальтерскирхен. 1923 г. Бронза. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mng.gda.pl/>

минисценции модерна: подчеркнутая декоративность, вытянутые линии, искаженные пропорции. Сцепленные руки модели с тонкими, изящными пальцами прижаты к чрезмерно длинной шее. Возможно, Замойский намеренно прибегает к стилизации; оба портрета было бы уместно отнести к предформистскому периоду его творчества, для которого характерны заимствования и эксперименты в поисках нового художественного языка.

Следующим этапом становится серия формистских портретов, в которых мастер прибегает к осознанной деформации и геометрической стилизации пластической формы. Работая над созданием образа Р. Рачинского, Замойский постепенно следует по пути удаления от видимой реальности. Оставаясь в рамках собственной теории «чистой формы» и создавая автономную художественную структуру, скульптор, тем не менее, не идет по пути абстракции: лицо деформировано, но не лишено характерных черт. Портрет Рачинского выполнен в дереве; впоследствии, отойдя от принципов формизма, Замойский полностью откажется от использования этого материала. Мастер много работал с деревом в период обучения в мастерской немецкого скульптора Й. Вакерле в Берлине. Возможно, преднамеренное использование этого материала свидетельствует о творческом переосмыслении польской народной резьбы. Несколько более прямолинейно эта связь с народной традицией отражена в гипсовой скульптуре «Лех», концептуально выделяющейся из ряда других произведений формистского периода (илл. 3). Скульптурный портрет основателя польской государственности, очевидно, должен был стать символом свободной Польши. Замойский создает экспрессивный образ, изображая мифического персонажа с длинными волосами, впалым ртом, широко открытыми глазами. Под подбородком скульптор оставил надпись: «Выполнен в стиле Закопане». Закопане, город-курорт и главный очаг гуральской культуры, в начале XX в. имел статус важнейшего художественного центра. Именно здесь была открыта школы резьбы по дереву, впоследствии преобразованная в школу деревянного промысла. С. Виткевичу, живо интересовавшемуся культурой Подгалья, принадлежит идея создания «закопаньского стиля» [5]. Формальное решение «Леха» — обобщенная лаконичная структура, жесткая геометрия широких плоскостей — свидетельствует как об увлечении Замойского национальным польским искусством, так и о его близком знакомстве с кубистической скульптурой [2, с. 228]. Образ Леха, в основе которого лежит однозначное эмоциональное послание, приобретает характер ритуальной маски.

Примитивистская тенденция отчетливо прослеживается в ряде работ Замойского формистского периода. Следует отметить, что в своих теоретических работах автор понимает примитивизм как метод в рамках своей миметической концепции, а не как непосредственное обращение художника к образцам трибального искусства [1, с. 159]: «Подражание — характерный признак примитивизма, проявления „грубого“ интеллекта. Будучи неспособным создавать Прекрасное, примитивное искусство находило его в природе; вершиной этого стал импрессионизм» [цит. по 7, р. 144]. Работая над портретом своей кузины Марии Вальтерскирхен, Замойский идет по пути создания бронзовой маски-архетипа (илл. 4). С. Коссаковская-Шанайца полагает, что прототипом образа Вальтерскирхен могла стать маска бога войны южноафриканского народа Гуро [14, с. 34]. Вероятнее всего, скульптора, увлеченного идеей «чистой формы», привлекала в целом характерная для трибальной скульптуры простота, тенденция к абстракции и схематизации, отсутствие нарративной составляющей. Сохранились карандашные наброски Замойского, которые позволяют проследить этапы поиска окончательного формального решения. Мастер начинает с реалистичного изображения модели, постепенно переходя к синтезу обобщенных форм. Скульптор создает лаконичный, выразительный образ, не лишенный индивидуальности: акцент сделан на заостренном кончике носа, изогнутых длинных ресницах, изящном головном уборе. Формистскому изображению М. Вальтерскирхен предшествовал реалистичный скульптурный портрет, вылепленный из глины и затем отлитый из гипса; к сожалению, судьба этой работы неизвестна [14, с. 35]. Подобный многоэтапный процесс создания образа от реалистичного изображения до синтетического портрета, который сам За-



Илл. 5. Август Замойский. Портрет А. Слонимского. Национальный музей, Варшава. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/> / Илл. 3. Август Замойский. Лех. Ок. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mnp.art.pl/>

мойский называл «формистской транспозицией», характерен для нескольких ранних произведений скульптора [7, р. 145].

Портрет Антония Слонимского, созданный в 1923 г., наиболее близок к абстрактной форме (илл. 5). Замойский писал: «Создать абстрактную скульптуру несопоставимо сложнее, чем этюд с натуры, иногда это занимает у меня целые месяцы мучений» [19, р. 28]. Лицо модели деформировано, трактовка глаз условна. Стремление к максимальной простоте, попытка при помощи предельно лаконичных, природных форм воплотить сущность предмета, его органическую структуру, вызывает ассоциации с «Новорожденным» К. Бранкузи. Портрет Слонимского, воспроизведенный в 1927 г. в диорите, стал предвестником следующего периода творчества Замойского, для которого характерна работа исключительно с твердыми материалами — базальтом, мрамором, гранитом.

На протяжении всего формистского периода Замойский обращается к одному и тому же мотиву обнимающихся и танцующих фигур. Серия скульптур под названием «Их двое» свидетельствует о настойчивых и упорных поисках новаторского пластического решения (илл. 6). Отдельные композиции из гипса, дерева и бронзы, в которых внутреннее единство органично передано через переплетение мягких, округлых форм и точно найденное равновесие масс, стали вершиной формистских экспериментов мастера, в которых скульптура поднимается до уровня пластической идеи.

В 1923 г. Замойский организует в Закопане выставку, в ходе которой публично уничтожает несколько формистских скульптур. Постепенный уход от принципов формизма был таким же неизбежным и логичным, как и его своевременное появление в истории польского искусства. Почувствовав бессилие перед собственными теоретическими положениями, осознав единственно возможную перспективу развития формизма как пути к абстракции или конструктивизму, Замойский постепенно пришел к переоценке философской и пластической концепции; об этом свидетельствуют заметки и комментарии,

которые скульптор писал на протяжении всей жизни. В 1975 г. был опубликован труд «За пределами формизма» — сборник текстов, включающий в себя теоретические рассуждения автора, автобиографическую прозу, воспоминания о жизни и творчестве коллег [19]. Замойский стал единственным участником объединения, который смог дать оценку явлению несколько десятилетий спустя, предложив ретроспективный, пусть и субъективный, взгляд на причины возникновения и кризиса формизма как важной составляющей польского авангарда.

Формистский период творчества Замойского был коротким, но чрезвычайно важным отрезком его творческого пути. В эпоху радикальной трансформации художественных процессов скульптор стоял у истоков формирования художественного языка польского авангарда. Формизм стал для Замойского полем для экспериментов, поиска нового подхода к проблеме скульптуры, форма которой получила возможность говорить сама за себя.

Эстетические и художественные воззрения формистов носили полемический характер и порой противоречили друг другу; общим местом для участников объединения стало трансцендентное понимание формы и идея автономии произведения искусства. Формообразующие идеи участников группы нельзя назвать абсолютно новаторскими; в значительной степени их художественное и теоретическое наследие опиралось на достижения западноевропейских стран. Формизм как феномен польского авангарда отражает парадокс, в целом характерный для художественного процесса этой эпохи: желая находиться в абсолютной оппозиции по отношению к наследию предыдущих поколений, он тем не менее стал продолжением и развитием уже существующих тенденций.

Важной особенностью формизма является его риторическая составляющая: философско-эстетические и мировоззренческие концепции художников, их многочисленные теории остаются важным объектом исследования наряду с творческой практикой. Все участники группы старались изложить свои взгляды на проблемы формы в изобразительном искусстве,



Илл. 6. Август Замойский. Их двое («Взлет»). 1927 г. (по гипсовой версии 1919 г.) Черный мрамор. Национальный музей, Варшава. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/>

подвергая тщательному анализу разнообразные аспекты этого вопроса. Сложные философско-эстетические концепции С. И. Виткевича и Л. Хвистека выходят далеко за пределы формообразования. Рассуждения З. Пронашко и А. Замойского о проблемах формы представляются важными для понимания путей формирования образного языка современной скульптуры.

А. Замойский с интересом воспринял опыт и теоретические умозаключения друзей и коллег. Его рассуждения о форме коррелируют с идеями С. Виткевича, однако, если в основе философии Замойского лежит спонтанность, то в основе теории Виткевича — последовательная структура. Оставаясь в рамках художественной парадигмы первой четверти XX в., скульптор видел главную задачу формизма не только в том, чтобы создавать новые формы, но и в том, чтобы вы-

ражать через них новые идеи. Предложенная автором концепция чистой формы расширяет философско-эстетические и художественные горизонты европейского авангарда.

Скульптор не был авангардистом в общепринятом смысле, формальные эксперименты стали программным этапом его длинного творческого пути. Внимательное изучение оригинальной философско-эстетической основы формотворчества А. Замойского позволяет предположить, что мастер не столько воспринял зарубежные идеи, сколько самостоятельно вышел на них в собственных пластических поисках. Формистский период творчества А. Замойского следует рассматривать как важнейший этап формирования художественной и эстетической программы скульптора и дальнейшей эволюции его образно-пластического языка.

Примечания:

¹ Здесь и далее перевод автора.

² В польском языке существуют слова «kształt» и «forma», семантически близкие английским «shape» и «form», тогда как в русском и французском языках для обозначения обоих понятий используется одно и то же слово «форма» («forme»).

Список литературы:

1. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / Под ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 600 с.
2. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб: Азбука-классика, 2005. 480 с.
3. Гуссерль Э. Собрание сочинений. М.: Гнозис, 1994. Т.1. 192 с.
4. Коваленко Г.Ф., Никольская И.И. Польское искусство и литература. От символизма к авангарду. СПб: Алетейя, 2008. 352 с.
5. Собакина О.В. Закопаньский стиль в польском искусстве первой половины XX века: введение в проблематику // Художественная культура. № 4. 2020. С. 264–285.
6. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
7. August Zamoyski: To think in stone. Warsaw: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2021. 508 p.
8. Bartelik M. Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity. Manchester: Manchester University Press, 2005. 264 p.
9. Bergson H. Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein. Charleston: BiblioBazaar, 2009. 302 p.
10. Chwistek L. Moja walka o nową formę w sztuce // Wiadomości Literackie. № 51–52, 1935. S. 5.
11. Chwistek L. Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice. Kraków: Vis-a-Vis/Etiuda, 2022. 200 s.
12. Geron M. Formiści. Twórczość i programy artystyczne. Torun: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015. 303 s.
13. Jakimowicz I. Formiści. Warszawa: Arkady, 1989. 86 s.
14. Kossakowska-Szanajca Z. August Zamoyski. Warszawa: Arkady, 1974. 168 p.
15. Pronaszko Z. O ekspresjonizmie // Maski. № 1. 1918. S. 15–16.
16. Szczuka M. Le mouvement artistique en Pologne // Anthologie du Groupe Moderne de Liege. № 3–4. 1925. P. 4.
17. Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. 416 s.
18. Zamoyski A. O kształtowaniu // Zwrotnica. № 3. 1922. S. 62–67.
19. Zamoyski A. Au-delà du formisme. Lausanne: L'age d'homme, 1975. 197 p.

References

- Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriia. Istoriia. Poetika [Avant-garde in the culture of the 20th century: Theory. History. Poetics]*. Moscow: IMLI RAN Publ., 2010. (in Russian)
- Bartelik, M. (2005) *Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity*. Manchester: Manchester University Press.
- Bergson, H. (2009) *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*. Charleston: BiblioBazaar. (in French)
- Chwistek, L. (1935) 'Moja walka o nową formę w sztuce', in: *Wiadomości Literackie*, 51–52, p. 5. (in Polish)
- Chwistek, L. (2022) *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice*. Kraków: Vis-a-Vis/Etiuda Publ. (in Polish)
- German, M. (2005) *Modernizm. Iskustvo pervoi poloviny XX veka [Modernism. Art of the First Half of the 20th Century]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian)
- Geron, M. (2015) *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*. Torun: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika Publ. (in Polish)
- Heidegger, M. (1927) *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyera Publ. (in German)
- Husserl, E. (1989) *Aufsätze und Vorträge (1922–1937)*. Dordrecht: Springer. (in German)
- Jakimowicz, I. (1989) *Formiści*. Warszawa: Arkady Publ. (in Polish)
- Kossakowska-Szanajca, Z. (1974) *August Zamoyski*. Warszawa: Arkady Publ. (in Polish)
- Kovalenko, G. (2008) *Pol'skoe iskusstvo i literatura. Ot simvolizma k avangardu [Polish art and literature. From symbolism to avant-garde]*. Saint Petersburg: Aleteiia Publ. (in Russian)
- Lipa, A. (2021) *August Zamoyski: To think in stone*. Warsaw: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.
- Pronaszko, Z. (1918) 'O ekspresjonizmie', in *Maski*, 1, pp. 15–16. (in Polish)
- Sobakina, O. (2020) 'The "Zakopiański" Style in the Polish Art of the First Half of the Twentieth Century: Introduction to the Subject' in: *Khudozhestvennaia kul'tura [Artistic Culture]*, 4, pp. 264–285. (in Russian)
- Szczuka, M. (1925) 'Le mouvement artistique en Pologne', in *Anthologie du Groupe Moderne de Liege*, 3–4, p. 4. (in French)
- Witkiewicz, S. (2002) *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy Publ. (in Polish)
- Zamoyski, A. (1922) 'O kształtowaniu (On shaping)', in *Zwrotnica*, 3, pp. 62–67. (in Polish)
- Zamoyski, A. (1975) *Au-delà du formisme (Beyond formism)*. Lausanne: L'age d'homme. (in French)