

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМЕНІ М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ**

На правах рукопису

ФЕДУРУК ОЛЕКСАНДР КАСЬЯНОВИЧ

**ПОЛЬСЬКИЙ ЖИВОПИС 1945–1965 РР.:
РОЗВИТОК РЕАЛІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ І АВАНГАРДУ**

Спеціальність 17.00.05, Образотворче мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

**ДИСЕРТАЦІЇ НА ЗДОБУТТЯ НАУКОВОГО СТУПЕНЯ
ДОКТОРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

Київ-1996

Щ143 (4)

ЛННБ України ім. В. Стефаника

13-34.324



00761726 (T)

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України

ОФІЦІЙНІ ОПОНЕНТИ:

- член-кореспондент НАН України, професор, доктор мистецтвознавства Білецький Платон Олександрович
- доктор мистецтвознавства, професор університетів у Лодзі і Торуні Маліновський Єжи
- доктор мистецтвознавства Фоменко Валентин Миколайович

Провідна організація — Інститут штуки Польської Академії наук


Захист відбудеться 25 квітня 1996 р. о 13-ій годині на засіданні Спеціалізованої Вченої ради Д 015 402 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України (252000, Київ, вул. Грушевського, 4, 4 поверх, конференц-зал).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

Автореферат розісланий 21 березня 1996 року.

Вчений секретар

Спеціалізованої Вченої ради,
кандидат філологічних наук

 О.Микитенко

ЛННБ ім. В. Стефаника
АН України

Польський живопис повоєнного двадцятиріччя, поряд з мистецькою спадщиною початку століття та міжвоєнного періоду, належить до вершинних явищ образотворчості нашої епохи. На кожному історичному етапі малярство було важливим показником національної самобутності польської культури та міри входження її у світовий контекст. Означений період у мистецтві Польщі складає певну цілісність, обумовлену як суспільно-політичними чинниками, так і художньо-стильовими засадами творчості. Початок його визначила ідея відродження країни, що вирвалася з пут фашизму, а кінець — співпадає з процесом лібералізації і остаточним проривом демократичними силами тоталітарного режиму.

У ПНР бурхливе прагнення до плюралізму як антитези регламентації мистецтва і передумови його виходу із герметичної ізоляції воєнних років породжує різноманітні спроби оновлення стильових засад. Польський авангард, як і реалізм, представляв суму розмаїтих течій, напрямів, шкіл, груп, об'єднаних нерідко лише одним критерієм — пошуком нового виражального феномену. Художня практика не завжди виходила за межі експерименту, однак були в ній і справжні відкриття, і вершинні явища, що не лише поповнили золотий фонд національних духовних надбань, але й довели причетність польського малярства до сучасної світової культури. Значним був творчий доробок таких художників, як З.Пронашко, Ф.-Щ.Коварський, В.Стшемінський, Г.Стажевський, Є.Федькович, Т.Неселовський, П.Потворовський, С.Тесейр, Марія Ярема, Т.Бжозовський, Є.Новосельський, А.Врублевський, А.Нахт-Самборський, В.Таранчевський, Г.Рудзка-Цибісова, О.Рафаловський та інші. Живописно-образотворчі процеси у соціокультурному просторі і часі означеного періоду, що віддзерка-

лювали як суперечності суспільного буття, так і фактори, що консолідували націю, демонстрували значні творчі досягнення і реалістів, і прибічників авангарду.

Важка економічна ситуація в країні — щойно пережита війна, розруха, покалічені долі, непрості політичні стосунки в нав'язаному зовні суспільному ладі держави, пошуки нових морально-етичних орієнтацій. Водночас вистраждана надія на матеріальний і духовний розквіт нації, прогнозування нових шляхів її оновлення, бажання відбудувати, творити зроджують потужну енергію у всіх сферах життєдіяльності.

У перші повоєнні роки утвердження національної ідеї детермінує звернення до власної історії, до власних мистецьких традицій. Найближчим орієнтиром художньої свідомості стає творчість вітчизняних живописців попередніх років. Генетичний зв'язок забезпечили представники старшої генерації, такі видатні постаті, як В.Вейс, К.Дуніковський, В.Стшемінський, С.Чайковський, Ф.Паутш та ін., які прищеплювали новому поколінню художників вимоги професіоналізму, сміливого пошуку, орієнтації у сучасних мистецьких процесах.

В означений період змужніло покоління митців, які розпочали свій творчий шлях у міжвоєнну добу, вдосконалювали свої знання в Європі, де на престижних виставках виборювали провідні місця. Слід назвати імена М.Влодарського, Є.Ейбіша Я.Цибіса, Є.Аркта, Є.Гепперта та ін. І врешті на мистецьку арену вийшла нова генерація живописців, які визначили художньо-естетичну орієнтацію своєї доби і спрогнозували майбутні шляхи польського малярства. Це — Т.Домінік, С.Геровський, Р.Земський, О.Кобзей, Є.Кравчик, Я.Качмарський, Я.Лебенштейн, Б.Ліберський, А.Маазуркевич, З.Маковський, Є.Росолович, Я.Семполінський, Я.Тарасін, Є.Тхужевський та ін.

Історико-хронологічні межі відносно нетривалого періоду охоплюють кілька часових відтинків, визначених не стільки змінами форм суспільного буття, скільки мірою його сприйняття, усвідомлення, специфікою мистецького втілення. У першому повоєнному п'ятиріччі, позначеному особливою громадянською активністю, почуття національної гідності, ствердження власної державності стають визначальними в мистецтві, і в живопису зокрема. Примітними є консолідація творчих сил, гуртування їх у спілках, на численних виставках, у художніх салонах, галереях і, водночас, децентралізація культури, поява, поряд із Варшавою, Краковом, потужних мистецьких осередків у багатьох провінційних містах. Криза у сприйнятті об'єктивних реалій настає пізніше, на зламі 40–50-х рр., коли поляки остаточно усвідомили репресивні методи тоталітарної системи, спрямовані як на окремі творчі особистості, так і на усі суспільні процеси.

В художньому середовищі ейфорію оптимістичних прогнозів остаточно розвіяла сумнозвісна постанова 1948 р., що узаконовила брутальне втручання державно-чиновницького апарату у найінтимнішу сферу людського буття — в творчий процес. І хоча ця постанова вийшла в Москві, її наслідки дуже скоро були відчутними у Варшаві, де щораз гучніше лунали гасла боротьби за чистоту мистецтва, його реалізм, партійність, народність.

Регламентация польського живопису в умовах ідеологічного диктату мала прогресуючий характер, і невдовзі імпортований соцреалізм набув ознак академічного спрямування. Однак, поряд із цим, у ньому завжди нуртували життєдайні творчі сили, що передбачали орієнтацію на світовий мистецький досвід.

Третій період польського живопису склало десятиріччя, що розпочалося після 1955 р. і стало свого роду його очищенням від натуралізму. Польський варіант довів неможливість компромісу між авангардом і соцреалізмом і, водночас, показав відмінність фігуративного живопису від натуралізму. У другій половині 50-х рр. з появою на мистецькій арені нового покоління був здійснений остаточний прорив творчої ізоляції. Велику роль у цьому відіграли образотворчі презентації світового рівня такі, як бієнале у Венеції, виставки в Парижі, Нью-Йорку, мистецтва соціалістичних країн у Москві, а також групові і персональні експозиції польських митців майже в усіх європейських столицях. Високий престиж польського живопису відзначив, зокрема, VII-ий міжнародний конгрес критиків мистецтва (AICA) у Варшаві, в 1960 р.

Вивчення і осмислення польського мистецтва повоєнного двадцятиріччя виходить на загальну художню проблематику епохи. Живопис цього складного і суперечливого періоду, що розглядається як національна версія світових процесів, є фактично недослідженим, оскільки офіційна наука довгий час висвітлювала творчість цих років лише в контексті апологетики соцреалізму, а прибічники авангарду зосереджували увагу переважно на здобутках мистецтва кінця 60–80-х рр. Тому розробка даної теми може мати плідні наслідки як для польської, так і для української образотворчості, а також сприяти динамізації мистецьких контактів, обміну досвідом, зближенню культур двох народів-сусідів. У цьому вбачаємо **АКТУАЛЬНІСТЬ** порушеної у дисертації проблематики.

ПРЕДМЕТОМ ДИСЕРТАЦІЇ є польське малярство 1945–1965 рр. у різних стильових проявах.

МЕТА і **ЗАВДАННЯ** дослідження полягають у наступному:

- простежити розвиток польського живопису повоєнного двадцятиріччя в сукупності його різноманітних реалістичних та авангардних напрямів;
- узагальнити і дослідити творчість видатних художників, які своїм мистецтвом зробили значний внесок у вітчизняну та європейську культури;
- висвітлити закономірності розвитку польського живопису у річищі європейських і світових мистецьких процесів;
- виявити головні фактори оновлення польського живопису означеного періоду;
- активізувати процес ґрунтовного висвітлення сучасної європейської образотворчої культури, насамперед мистецтв народів, що межують з Україною і мають з нею усталено традиційні історично-культурні зв'язки.

Живопис ПНР середини 40–60-х рр. розглядається у порівняльному спектрі традиційних та авангардних форм творчості, у тісному зв'язку з мистецтвом інших європейських народів, в еволюції різноманітних живописних форм і мистецького мислення.

МАТЕРІАЛ дослідження охоплює: творчість польських художників означеного періоду, репрезентовану в музеях і галереях Варшави, Кракова, Лодзі, Познані, Вроцлава, Любліна та ін. міст, у збірках приватних колекцій, на всепольських та міжнародних виставках різних років, а також у робітнях самих митців; вербальні тексти (документи архівів, друковані виступи, спогади, епістолярний доробок, що зберігаються у різних інституціях Польщі, дотична до обраної теми наукова література); зафіксовані автором особисті бесіди з провідними художниками, мистецтвознавцями, критиками.

В українській науці польське образотворче мистецтво у порівнянні, приміром, із літературою чи музикою займає небагато місця. Протягом останніх двох десятиріч увага до нього концентрувалася переважно у наукових розвідках Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, чому сприяли контакти з Інститутом штуки Польської АН.

Тема дослідження вимагала огляду широкої за своєю проблематикою літератури. Насамперед – це праці зарубіжних, переважно польських, російських, французьких авторів, котрі висвітлювали питання розвитку польського живопису. Серед інших слід виділити тритомну “Історію польського мистецтва” Т.Добровольського, колективне дослідження під редакцією Є.Дудкевича “Сучасне мистецтво. Студії й ескізи”, ґрунтовні монографії О.Котули, П.Краковського, М.Порембського, А.Ольшевського, Є.Малиновського, Б.Ковальської, Я.Богуцького. Важливим джерелом вивчення історії сучасного польського мистецтва стали “Матеріали до студій і дискусій”.

З-поміж російських дослідників слід назвати І.Светлова, Л.Тананасву, чії праці вирізняються об’єктивізмом та глибиною аналізу.

Вивченню першоджерел сприяли також каталоги численних виставок, документи Спільки польських художників, архіви Бюро художніх виставок, Інституту штуки ПАН.

НАУКОВУ ПОВИЗНУ праці забезпечує пріоритет систематизації і теоретичного осмислення великого емпіричного матеріалу (польський живопис повсенного двадцятиріччя), його оцінки і класифікації за образно-стильовими параметрами. Польське малярство означеного періоду розглядається вперше:

- як важливий етап перехідної моделі, коли всупереч політичним доктринам було здійснено вихід з герметизму і відроджена орієнтація на світовий мистецький досвід;
- комплементарно як цілісна система, що включає різні форми втілення художнього задуму;
- як паралельна дія і протистояння конкретних, реалістичних, нормативних і абстрактних, позафігуративних, ненормативних форм творчості;
- як спектр різноманітних розгалужень основних напрямів, для яких визначальними стають характер світосприйняття і спосіб відтворення дійсності;
- у загальному культурологічному контексті як сума досягнень не лише столичних, але й так званих периферійних художніх осередків.

Вперше обумовлено художньо-естетичне значення мистецтва даного часового відтинку, його самодостатній характер і логіку внутрішньої періодизації. До наукового обігу вводяться нові матеріали та документи.

ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ роботи полягає в тому, що її результати можуть стимулювати подальше вивчення в Україні художньої культури країн Центральної та Південно-Східної Європи, образотворчої славістики, бути корисними в процесах вивчення сучасного малярства у вузівських курсах історії зарубіжного мистецтва.

Основні положення дисертації **АПРОБОВАНІ** протягом 1970–1990-х рр. на республіканських, міжнародних конференціях, симпозіумах, пленерах у Києві, Москві, Варшаві, Кракові, Познані, Любліні, Мінську, Паланзі, Софії, Братиславі та ін. Більшість виступів були опубліковані. До цього слід додати участь у формуванні різноманітних художніх виставок. Поло-

ження дисертації опубліковані у вигляді книги та ряду наукових статей, використані для ініціювання та підготовки колективних досліджень, що інтегрували зусилля вчених різних країн на вивчення проблем мистецтва народів Центральної та Південно-Східної Європи.

НА ЗАХИСТ ВІНОСЯТЬСЯ такі основні положення дисертації:

1. Повоєнне двадцятиріччя у польському малярстві складає певну цілісність, обумовлену суспільно-політичними чинниками і художньо-стильовими засадами творчості.

2. Образотворчі процеси у соціокультурному часі і просторі означеного періоду віддзеркалюють як суперечності суспільного життя, так і фактори, що консолідують націю.

3. У розвитку польського живопису цих років розрізняємо паралельну дію і протистояння реалістичного та авангардного напрямів.

4. Опозиція офіційного, ідеологічно-детермінованого живопису і неофіційного вияву свободи творчості у різних часових відтинках означеної доби мала різний ступінь напруги – від толерантної співдії у межах окремих виставок і творчих угруповань до суспільного визнання виключно реалістів і повної ізоляції незалежних художників.

5. Польський варіант довів різницю між фігуративним живописом та натуралізмом, неможливість компромісу між авангардом і соцреалізмом.

6. Досягнення реалістичного живопису були забезпечені генетичним зв'язком поколінь, що визначив, з одного боку, розвиток традицій, з іншого – динаміку формотворчих новацій.

7. Шкала різновидів реалістичного малярства є надзвичайно широкою – від орієнтації на традиційне мистецтво до межових з абстракцією форм.

8. Авангардний живопис Польщі, позначений постійним пошуком нового виражального феномену, являє собою суму найрізноманітніших течій, напрямів, шкіл, груп. У повоєнне двадцятиріччя він розвивався в контексті європейського та світового авангарду.

СТРУКТУРУ ДИСЕРТАЦІЇ складають вступ, три глави, що обіймають десять розділів, список літератури, альбом ілюстрацій.

Виходячи з реальної практики розвитку живопису ПНР, матеріал розглядається в історичній послідовності, з врахуванням зміни суспільно-політичних і художньо-естетичних настанов у кожному означеному періоді.

У ВСТУПІ обґрунтовується вибір теми, актуальність вивчення польського живопису повоєнної доби як невід'ємної складової частини європейського мистецтва, стадіальність розвитку в означеному періоді, теоретичне і практичне значення результатів дослідження. Виходячи з реальної практики, уточнюється термінологічний апарат, що відтворює понятійно-предметні уявлення стосовно специфічних прикмет різних стильових течій та напрямів. Аналізується дотична до обраної теми література.

ПЕРША ГЛАВА “ШЛЯХИ ВІДОБРАЖЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ У ПОЛЬСЬКОМУ ЖИВОПИСУ ПЕРШИХ ПІСЛЯВОЄННИХ РОКІВ” складається з чотирьох розділів. У ній досліджуються розвиток національної живописної школи в нових історичних умовах, зміни мистецьких орієнтацій і версії втілення трагічних колізій, снадкосемні і нові засади колоризму, взаємодія традиційного і

сучасного як одна із провідних засад реалістичного живопису, а також форми політизації картини.

У першому розділі “Художньо-стильові орієнтації малярства другої половини 40-х рр.” розглядається творчість та мистецьке життя країни в умовах становлення державності і консолідації духовних сил нації, звільненої із фашистського рабства. Малодосліджений етап мистецького життя нової Польщі був складним, нестабільним, сповненим суперечностей. Війна призвела до великих жертв, фізичної загибелі багатьох митців і значних втрат культурних цінностей. Однак, бурхлива активізація творчого життя і плідний розвиток усталених традицій примножують здобутки польського живопису, накреслюють його нові естетичні і образно-стильові засади. У польському малярстві цих років усвідомлення мистецької ситуації міжвоєнного періоду впливало на процес формування естетичної платформи, визначеної вимогами нового часу. Водночас, осмислення трагедії війни узгоджувалося із прямолінійним і однозначним втіленням ідей соціалістичної системи, тематики політичних і економічних перетворень у ПНР.

Чимало політичних гасел видавалися на той час вельми привабливими і корисними для ствердження державності, відновлення живого організму нації. У цей період зростає інтерес до власних коренів, до морально-етичних засад класичних надбань. Доступ до мистецьких здобутків Заходу був ще обмеженим, однак, зацікавлення ним активізувало творчий пошук.

І реалісти, і авангардисти сприймали дійсність з позиції покоління, яке пережило трагедію війни і окупації, спізнало міру страждання власного народу і народів усієї Європи. У польському мистецтві другої половини 40-х рр., як і надалі, мотиви жертовності, ламенту підносяться до рівня морально-

філософської ідеї заперечення війни, агресії, насильства. Живопис цих років мав різні художньо-естетичні орієнтації. Об'єднуючим моментом було усвідомлення суспільного призначення мистецтва і потреба консолідації творчих сил. Однак, державна культурна політика першого повоєнного п'ятиріччя стимулює розвиток лише нормативної творчості, і невдовзі у загальному мистецькому процесі починають домінувати офіційно визнана тематика і готові політичні гасла.

У дисертації висвітлені різні аспекти мистецького життя нової Польщі: робота новоутвореної Спілки художників, її регіональних відділень, Бюро художніх виставок, реорганізація мистецьких закладів, виставочна діяльність тощо. Аналізуються експозиції перших повоєнних виставок: люблінських – в кафе “Під палітрою”, “Полонія” (1944), “Групи молодих пластиків” (1945), Загальнопольського зимового Салону у Кракові (1947), Загальнопольського весняного Салону у Познані (1947), “Варшавського Салону”, (1946), лодзінських воєводських виставок (1945, 1946) та ін. Результати аналізу дають уявлення про демаркаційну лінію, що вже розмежувала авангардистів та їх опонентів у різних творчих відмінах – від реалістів з орієнтацією на класичний живопис XIX ст. і натуралістів до особливо ініціативних колористів або, як їх ще називали, постімпресіоністів.

Складності й суперечності розвитку живопису даного періоду відбила напружена творча дискусія, що розгорнулася у країні наприкінці 40-х рр. Групі колористів, що посягали на гегемонію у мистецтві, були протиставлені як аденти реалізму, так і представники авангардних рухів. Поштовхом до активної полеміки в середовищі мистецьких інтелектуалів стала стаття Т.Добровольського “Про герметизм і суспільну ізоляцію сучас-

ного живопису". Полярні полюси були визначені в ході суперечок про характер і місце мистецтва у суспільстві. Опонентами Т.Добровольського виступили З.Пронашко, Ю.Пшибось, С.Тессейр. Мистецька дискусія констатувала непримиренність реалістів та авангардистів, що мало суттєве значення для подальшого розвитку польського живопису.

Провідна роль у розкладі стильових орієнтацій залишилася за колористами, які у своїй діяльності спиралися на здобутки вітчизняного та французького малярства. Колористи рішуче виступали як проти прибічників "літературних тем", так і проти авангардистів, котрі, на їх думку, ігнорували засади професіоналізму.

У другому розділі — "Спадкоємні зв'язки і нові засади польського колоризму" наголос зроблено на практиці польських художників післявоєнних років, які генетично успадкували і послідовно розвинули естетично-художні засади капістів¹. Художники, котрі в 20–30-ті рр. почали як капісти, після війни проголосили єдино істинними і вартісними здобутки в галузі колористики, заперечуючи усі інші напрями, пов'язані чи то з веристичними класично-реалістичними засадами організації картини чи з пошуками на ниві позапредметного живопису. Капісти, а слідом за ними прихильники колоризму прагнули до втілення натури через пластичну "гру" різноманітних кольорових відтінків, дбали про збагачення малярства засобами самого малярства. Домінуюча роль кольору, живописних елементів мала, за сезаннівським принципом, будувати форму. Кольорова субстанція стає суголосною композиційній конструкції, передбачає її організацію, визначає лінійну і тональну ритміку.

¹Капісти — поширений у Польщі термін, етимологічно пов'язаний із назвою паризької групи "Komitet Paryski" (скорочено К. Р.).

Неабияке значення для колористів-постімпресіоністів мала практика національних майстрів (П.Михаловського, Г.Родаковського, братів М. та О.Геримських).

Колористів вирізняла активна творча позиція, плідна видавнича, мистецтвознавча, педагогічна діяльність. Зайнявши завдяки професійному авторитету ключові позиції у мистецькому житті країни, вони пропагували власний приклад відверто емоційного ставлення художника до оточення. Колористи фактично пропонували специфічний варіант неоромантизму, що передбачав установку на живописну національну традицію і культуру французького постімпресіонізму.

Засади цього напрямку сповідували видатні творчі особистості, які посіли кафедри провідних мистецьких вузів Польщі (З.Пронашко, Є.Ейбіш, Я.Цибіс, А.Нахт-Самборський, В.Таранчевський, Ч.Жепінський, Є.Гепперт, Г.Рудзка-Цибісова та ін.). Твори цих майстрів збагачували образотворчу культуру, несли розуміння живописних вартостей і традицій, професійної довершеності, високої моралі. У дисертації розглянута живописна спадщина цих та інших живописців, досліджено особливості їхньої малярської мови, наведено мистецькі паралелі з художниками інших країн (Є.Гепперт — Р.Дюфі, Ю.Чапський — Н. де Сталь та ін.). На підставі аналізу зроблено висновок про щільний зв'язок польських колористів з французькими постімпресіоністами (П.Боннар, Е.Вюяр). Підтвердженням цього є, зокрема, пріоритет певних жанрів (натюрморт, краєвид, портрет), увага до камерних інтер'єрних сюжетів, зображень художніх майстерень, творчі інтерпретації театральнo-ярмаркової культури, життя цирку, кабаре тощо.

Під оглядом особливого пістету до колористичної площини аналізуються натюрморти Я.Цибіса, краєвиди С.Щепанського і

Ч.Жепінського, романтичні цикли із життя жокеїв, вершників, циркових акторів Є.Генперта.

Значний внесок у розвиток колоризму внесла майстер на-
тюрмарту Г.Рудзка-Цибісова, яка багато уваги приділяла проб-
лемам світла, пошукові нових відтінків складної гами барв.

Живописна культура Ю.Чапського, зроджена на погранич-
чі польського капізму, демонструвала паризькому глядачеві
емоційність глибоких сакральних переживань. Ці та інші ху-
дожники збагатили колоризм власним світовідчуттям, новими
живописними інтонаціями. Колоризм вийшов на мистецьку
арену як згуртований мистецький рух, на противагу якому бу-
ли змушені динамізувати свою діяльність інші творчі групи.
Диктуючи норми творчості, колоризм поступово перетворював-
ся в академізм, однак, його найбільш талановиті представники
продовжували створювати полотна виняткової культури кольо-
ру та форми.

Третій розділ “Взаємодія традиційного і сучасного як одна
із провідних рис реалістичного живопису” розкриває перспек-
тиви розвитку польського малярства протягом 1944–1955 рр.
Мистецькі засади цього часу формувалися у важких реальних
умовах, і їхній розвиток мали визначити художники нових су-
часних поглядів як старшої генерації, так і молодшого поколін-
ня. Порушуючи проблематику недавнього минулого – війна,
окупація, – художники апелювали переважно до форм реалі-
стичного відображення дійсності, включаючи символізм та екс-
пресивний гротеск.

Незважаючи на складності реальних умов перехідного пе-
ріоду, у Польщі, завдяки міцним культурним традиціям, сфор-
мувався належний для розвитку живопису творчий клімат. У ці
роки були намічені основні мистецькі орієнтації, що мали зна-

чення для зміцнення духовного потенціалу малярства. Історизм став його важливою ознакою і забезпечив глибоке розуміння та переконливе художнє втілення образності і подій минулого. Ця тенденція реалізувалася у творчості вже відомих митців — К.Дуніковського, Ф.-Щ.Коварського, а також початківців — А.Врублевського, В.Цвенарського.

У колі польських реалістів вирізняється могутня постать К.Дуніковського, скульптури якого увійшли до золотого фонду мистецтва ХХ ст. Однак, протягом усього життя К.Дуніковський працював також як живописець. Поряд з монументальними формами із каменю К.Дуніковський малював високохудожні портрети, пейзажі, натюрморти. Станковий живопис був для нього насамперед способом вести камерний діалог з глядачем, втіленням найінтимнішого, вистражданого. Стильові засади його портретів, натюрмортів, композицій, вирішених у традиційному для польського мистецтва річищі постімпресіонізму, мали своє продовження у роботах 40–50-х рр. Поряд з цим, у творчості митця, колишнього в'язня Освенціма, усталюється образність, метафорична спрямованість, напружена експресивна виражальність якої визначена реальними подіями війни. Це алегоричний цикл “Освенцім” (1948–1955), позначений складною поліфонічною структурою, значною мірою умовності, що проектує увагу глядача до осмислення, “переробки” мотивацій конкретних сюжетів. Це натюрморт “Вмираючий амариліс” (1951), де митець, демонструючи програмно-тематичний задум, апелює до младопольських традицій символізму (В.Войткевич, Л.Готліб, В.Гофман), абстрагується від конкретики на користь асоціативним паралелем. В річищі метафоричної образності вирішує Дуніковський також свої великі живописні серії “Кактуси” (1955–1961), “Пейзажі” (1953–1957), “Баби з

Неборова" (1957–1958), "Музика" (1958–1961), "Абстрактні композиції" (1950–1960) та ін.

У польському живопису окресленого періоду мали місце також неокласичні тенденції, що стимулювали розвиток монументалізованих форм творчості. Вони мало впливали на загальний процес, однак, їхня естетична вартість була високою. Продовженням довоєнних традицій монументального мистецтва стає творчість Ф.-Щ.Коварського, який по-новаторському розв'язує теми значного громадянського звучання, навіяні трагічними подіями війни. Романтично обарвлені образи його полотен втілюють важливі для нації думки і пережиття. Відблиск елліністичної доби, антична міфологія ("Електра", "Ефеб"), філософська образність середньовіччя ("Дон Кіхот") набувають символічного значення і проєктуються на актуальні проблеми сучасності. Так само, як і трагічний мотив обездоленої людини, що звучить у портретах ("Голова єврея", "Голова єврейки") і в картинах ("Втікачі") художника як заперечення фашистського варварства.

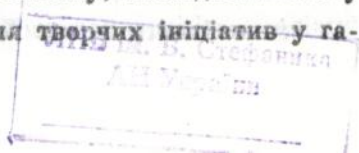
Тематика війни були стрижневою у польському живопису цих років і мали неабиякий вплив на подальший його розвиток. Відтворюючи реальну образність і конкретні події, художники оперували асоціативними рядами, знаками, символікою, метафорикою. Мистецтво шукало найбільш емоційних, експресивних форм вислову, і невдовзі на авансцені живописної культури з'являється плеяда молодих митців, чия творчість призвела до кардинальних формотворчих змін (виставка "Арсенал", 1955).

Визначним явищем стають самобутні полотна А.Врублевського, що не лише відбили прикмети мистецького соціуму перехідної повосної доби, але й певною мірою корегували його

динаміку. Національні надбання 40–50-х рр. у скульптурі (Ф.Стринкевич, А.Шапочніков), у літературі (Т.Боровський, Ю.Пшибось, Т.Ружевич), в музиці (К.Пендерецький, Т.Берд), у театрі (Л.Шіллер, К.Свинарський), у кінематографі (А.Вайда) резонують із естетично-художньою позицією А.Врублевського, яку він декларував не тільки в своєму живопису, але й у статтях, публічних виступах. Особлива увага приділена аналізу творчості митця, специфіки манери його вислову, де суттєвим є пропагована “арсенальцями” деструкція форми і символіка кольору. Строга піднесеність емоційно-нейтральної, майже документальної фіксації реальних подій стають у Врублевського втіленням екзистенції страждання, розпуки, болю (серія “Війна”, диптих “Материнство” та ін.).

Невід’ємною від реалій цієї доби була також творчість одного з найбільш трагічних художників повоєнної Польщі В.Цвенарського, полотна якого стали кульмінацією живописного відтворення страждань нації, зраненої жорстокостями війни і окупації. Їх виповнює гостра експресивна лексика, спрямована на втілення екзистенції трагічного. Живопис Цвенарського акумулював досягнення тогочасних мистецьких пошуків формальних рішень, його стиль розвивався у річищі метафоризму, розвитку традицій іконографії (Пієта, Голгофа), народної ярмаркової культури (Арлекіни, П’єро). Синтетично спрощена форма, експресивний контур в дусі Ж.Руо, активна колористична драматургія — усе це надавало образності підвищеної емоційності і динамізувало напругу мистецької форми.

Четвертий розділ “Тематизм як форма політизації мистецтва” розглядає творчість періоду, позначеного диктатом методологічних доктрин соціалістичного реалізму, наслідком чого у польському живопису було: обмеження творчих ініціатив у га-



дузі оновлення форм і стилістики; гегемонія тематичної картини як найвищого щаблю жанрової ієрархії; виключна орієнтація на досвід радянського мистецтва і припинення будь-яких контактів із Заходом. Мистецьке життя минало в умовах реалізації ідеологічної програми ПНР, що визначала пряму залежність культури від політики. Держава перебирала функцію всевладного мецената і проголошувала своє виключне право оцінювати не лише суспільну, але й естетичну вартість мистецтва. Творча інтелігенція, сприймаючи загалом тезу громадянської дієвості мистецтва, бачила його перспективу у подальшому розвитку засад вільної творчості. Натомість прихильники нової ідеологічної доктрини вдалися до кардинальних змін мистецьких орієнтацій в душі вульгарної соціології. У творчих колах виникло розмежування, інспіроване політиками: одні художники обрали для себе ізоляцію і самотність майстерень, інші – прийняли нову віру. До останніх належали Г. та Ю.Краєвські, в минулому члени мистецького об'єднання "Фригійська шапка", орієнтованого наприкінці 30-х рр. на соціально-революційну тему.

Процеси, стимульовані ідеями ортодоксального соціалізму, в ПНР тривали порівняно недовго. Вже у 1955 р. вони характеризуються у пресі як невдалий експеримент привнесення соціалізму у польське мистецтво.

У дисертації розглядаються твори ідейно-тематичного спрямування Г. та Ю.Краєвських, А.Врублевського, В.Вейса та інших художників, матеріали чотирьох загальнопольських виставок, висвітлюється стан тогочасної мистецтвознавчої науки, періодики.

Польський живопис 1949–1955 рр. проходив випробування ідеологічного гарту. Держава охоче підтримувала твори сю-

жетно-розповідної радянської орієнтації. Монополія літературного тематизму панувала загалом у живопису країни Центральної та Південно-Східної Європи, де в умовах тоталітарної системи пропагувався політично орієнтований неокласичний стиль. Загальнопольські мистецькі виставки перетворилися в своєрідний марафон продукування картин на задану тему.

Огляд творів соцреалізму, що сьогодні зберігаються в унікальному музеї в Козлувці, дає уявлення про історію, естетичні та моральні настанови тієї доби. З летаргійного сну польський живопис вивели ідеї, заманіфестовані варшавською виставкою молодих пластиків "Арсенал" (1955), що зруйнували стереотипи соцреалізму і намітили шляхи подолання його наслідків.

ДРУГА ГЛАВА "РАДИКАЛЬНЕ ОНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ АВАНГАРДНОГО ЖИВОПИСУ" складається з трьох розділів. У ній досліджується розвиток естетичних засад і художньо-виражальних засобів польського авангарду, Нове мистецтво краківських, варшавських, познанських творчих груп. В контексті з традиціями національними і позанаціональними розглядається стильова еволюція творчості В.Стшемінського, висвітлюються два напрями пластичного втілення образних метафор: чуттєво-експресивний, пов'язаний із "доробком "Арсеналу", інших груп, та інтелектуально-уявний, дотичний до діяльності галереї "Криве коло".

У першому розділі "Стильовий спектр авангарду ("Краківська група", "Варшавський клуб молодих художників", "Познанська група "4 Ф+Р")", досліджуються творчі реалізації польських художників 1945–1949 рр. у сфері радикальної зміни засобів виражальності і пошуків найбільш дієвих формальних чинників творчості. У загальномистецькому середовищі повоєнної доби, незважаючи на офіційну декларацію реалізму,

авангардовий рух був послідовним і цілеспрямованим. Він приносив у мистецький процес не лише якісні видозміни, але й дивовижну здатність залучати нових прихильників. Форми фігуративного живопису, скеровані до відображення життєвих реалій, співіснували з нефігуративним відтворенням внутрішньо-психологічного стану художника.

Польський повоєнний авангард виріс з нуртів Нового мистецтва міжвоєнного періоду і, за умов будь-якого найсміливішого новаторства, зберігав зв'язок з традицією. Перерваний війною процес авангардного мистецького руху, змушував польських художників вивчати досвід як власний, так і чужий. Орієнтирами були вітчизняні об'єднання "Блок" (1924–1926), "Презенс" (1926), "Артез" (1929–1935), "Краківська група" (1933–1936), що декларували власні програми і конкретні завдання, а також творчість зарубіжних художників.

Велику роль у становленні польського авангарду 1945–1949 рр. відіграли творчі ініціативи американських та європейських митців. В Америці під впливом Тихоокеанської школи множаться різновиди експресивної абстракції, в Європі усталюється емоційно-ліричний нефігуративний живопис (Вольє, Брієн, Тані), який входить у мистецьку свідомість під назвою інформель, зростають і утверджуються творчі ініціативи Суляжа, Хартунга, Мат'їо, Дюбюффе, набувають розголосу виставки "Конкретне мистецтво", "Нова реальність", активізується діяльність групи "Кобра" тощо.

Виставка "Молодий живопис у французькій традиції" (1946) в Кракові стала мобілізуючим імпульсом для реалізації внутрішніх резервів творчої інтелігенції Польщі. Організаційно цілісною, кількісною і творчо динамічною була краківська "Група молодих пластиків", очолювана Т.Каптором. Виставки

цієї групи мали значний розголос і виявили непересічне обдарування таких митців, як Т.Кантор, Т.Бжозовський, К.Мікульський, Є.Новосельський, Марія Ярема, Б.Швач, Ерна Розенштейн, Ядвіга Мазарська, Й.Стерн та ін.

Значною подією в культурному житті країни стала "Виставка сучасних", що об'єднала авангардистів Польщі і по суті стала значною віхою на шляху розвитку авангарду, намітивши виразні тенденції конструктивно-раціонального (геометрична абстракція) та метафорично-символічного, ірраціонально-емоційного живопису.

Важливим центром розвитку авангардного мистецтва в перші повоєнні роки була Варшава. У 1947 р. при Будинку війська польського організовується Клуб молодих художників і вчernih, образотворча секція якого об'єднала таких видатних митців, як М.Богуш, М.Влодарський, Г.Стажевський, Марія-Ева Лункевич, З.Длубак, В.Стшемінський, С.Фіялковський, С.Кригер, А.Ожеховський та ін.

Подібна ситуація склалася у Познані, де інтелектуальні сили активно зверталися до нефігуративної творчості. Існуючі тенденції визначилися в експозиції Познанського салону (1947), а також у діяльності об'єднання "4 Ф+Р" (Форма, Фарба, Фактура, Фантастика, Реалізм). Його учасники наголошували на синтетичній природі мистецтва, збагаченні засобів експресії, пропаганді монументальних форм.

Спектр художніх новацій у польському авангарді означеного періоду мав загалом ще периферійний характер, оскільки його динаміку сповільнювали об'єктивні причини: відірваність від провідних мистецьких осередків та світових художніх процесів, ідеологічні пута тоталітаризму та інше. Проте ініціативи

митців авангарду в умовах офіційного тиску і всіляких заборон захоплювали все ширші кола прихильників.

Другий розділ “Мистецькі пошуки авангарду в Лодзі. Творча еволюція В.Стшемінського – від унізму до соляризму і теорії бачення” – це розгляд унікального продукту авангардних теорії та практики, що одержали реалізацію в Лодзі. Після Варшави і Кракова Лодзь була важливим осередком польської образотворчості. Вже у міжвоєнному двадцятиріччі місто мало славу одного із центрів європейського авангарду. З ним пов'язана діяльність групи “А.Р.” (Artyści Rewolucyjne), орієнтованої на пропаганду сучасного мистецтва. Програмуючи свої завдання, ця група, куди входили В.Стшемінський, К.Кобро, Г.Стажевський, Ю.Пшибось й інші, проголосила авангард єдиним напрямом, здатним розвинути в нових історичних умовах мистецькі здобутки попередніх епох. Їхніми зусиллями у міському художньому музеї відкрився один із найбільш знаних в Європі відділ сучасного мистецтва, комплектуваний творами європейських і польських художників.

Одним із лідерів польського авангардизму був В.Стшемінський. Належне визнання у світі таланту цього митця ще не настало, однак, розуміння його творчої манери поглибили останні виставки, що відбулися в Дюсельдорфі, Парижі, Бонні, ювілейна конференція в Лодзі (1993). Теорія і практика В.Стшемінського виходить із глибокого осмислення європейських, в тому числі російських авангардних рухів. Художник постійно підкреслював свій духовний зв'язок з К.Малевичем, який вважав, що супрематизм (від слова – *suprématie*) означає примат кольорових співвідношень. Показово, що засади унізму В.Стшемінський виводить із теорії К.Малевича, про що свідчить і запропонована перша назва цього напрямку – по-супре-

матизм. Виразом побудови уністичної картини мала бути єдність площини і поверхні, що служить її основою. У концепції унізму немає місця для контрасту барв, тут передбачалися єдність кольору і лінії, форми і поверхні картини.

Творчість В.Стшемінського, невід'ємна від діяльності угруповань "Блок", "Презенс", "A.R.", є спробою узгодження гранично динамізованих форм і живописних засад, ствердження безпосередньої сутності кольору, його напруги і світлоносності. Засадничими для унізму є позачасовий характер простору картини, єдність якої забезпечують візуальні, оптичні, а не концептуальні моменти. Приміром, об'єднання кольорових площин шляхом узгодження інтенсивності їхнього забарвлення. При цьому кольори не творять гармонійних поєднань, а співставляються на засадах близьких до монохромних сполучень. В.Стшемінський абсолютизує іманентні ознаки малярства поза його зв'язками з реальністю, конкретністю, описовістю, симетрією, прагненням до красивого.

У дисертації детально аналізується творчість митця, наголошується намір художника ствердити ілюзію візуального позачасового простору, а також самодостатність площини, що виступає абсолютною величиною, без початку і кінця. В.Стшемінському потрібен був час, аби зрозуміти неспроможність принципу повної абсолютизації площини на полотні. Відмова від унізму настала в другій половині 40-х рр., поступившись місцем теорії і практиці соляризму. В полотнах художника об'єктом виражальності стають невизначені миготливі блискітки, що певний час залишаються в пам'яті сітківки ока після погляду на сонце. Результативність теоретичних висновків В.Стшемінського щодо колористичних можливостей живопису підтвер-

джує аналіз полотен серії "Вирази" ("Вираз сонця. Жінка у вікні", 1948, "Вираз світла", 1949 та ін.).

Теорія бачення як естетична система, плідно реалізована у практичній діяльності митця, відбивала в першу чергу його особисті творчі потенції. Однак його соляристичні пошуки, що ґрунтувалися на організації кольорових контрастів і транспозиції світла, все ж не поривали із притаманною польському живопису традицією неоромантизму.

Значними були також заслуги В.Стшемінського у розвитку дизайну, функціональної архітектури, декоративного мистецтва. Своєю багатогранною діяльністю художник унааявлював дієздатність синтезу мистецтв як важливої засади авангардної культури.

Розділ третій "Два напрями пластичного втілення образних метафор: чуттєво-експресивний (виставка в "Арсеналі", групи Ст.-53, "Замок", "Е-Ф") та інтелектуально-уявний ("Група-55", галерея "Криве коло"). Жовтневим синдромом називають польські теоретики період розвитку мистецтва, зокрема живопису, що настав після історичних подій 1956 р., коли остаточно сформувалася нова естетична модель, скорегована політичними гаслами влади і соціальними запитами суспільства. У період 1949–1955 рр. авангардисти, практично загнані в глухий кут, займали позиції андерграунду, а так звані соцреалісти стали законодавцями творчої моди, скасовуючи будь-яку можливість існування інших напрямів. Саме в цей час поняття "формалізм" набуває гранично негативного сенсу. Ортодоксальна радянська естетика по-менторськи однозначно визначала канони художньої творчості, відступ від яких у країнах Центральної Європи, зокрема у Польщі, розглядався на рівні політичних санкцій.

Однак, у пульсуючому річищі мистецьких пошуків трансформувалися живодайні традиції міжвоєнного періоду — від постімпресіонізму до інзитних форм. До того ж новаторські здобутки європейського мистецтва ХХ ст. стимулювали прорив із тенет політичної дисципліни. Нагальною стає потреба формування національної школи живопису, регіонально-розгалуженої, із правом співіснування різних стилєвих напрямів. Художній процес, штучно стримуваний ззовні виривається із монотонної одноманітності помпезно-тематичних імпрез. Рубіжним знаком стає загальнопольська виставка “Арсенал”, експонована у Варшаві на V всесвітньому фестивалі молоді та студентів. Офіційно задумана як політико-пропагандистська акція виставка, однак, “дозволяла” відхід від норм академічного реалізму. До цього змушували відчутний опір офіційним догмам, самонародження нових творчих процесів і, врешті, нові талановиті твори, що не вкладалися у задані схеми, проте вже мали у мистецьких колах значний розголос і замовчувати їхнє існування стало неможливим.

Молодим художникам пропонувалося реалізувати свої позиції у межах запропонованої теми, в колі медитацій про долю народу і Батьківщини. Спроба поєднання запрограмованого тематизму і щирих творчих прагнень митців надала виставці характеру художньої сповіді покоління, яке шукало адекватної часові гострої і напруженої виражальності. У відтворенні трагічної людської екзистенції їх об’єднувала схильність до експресивності, метафоричності, гіпертрофія формальної пластики, деформація зображення, колористична дисонансність тощо.

Після “Арсеналу” стало зрозумілим, що натуралізм, прибраний в академічну мантию, вичерпав себе і свідція альтернативних програм, вільний дух змагань мають оновити творчий

клімат польського живопису, сприяти його престижу на європейському ринку. "Арсенал" надалі не оформився в послідовний мистецький рух, натомість на стартову лінію вийшло нове покоління художників (А.Врублевський, В.Цвенарський, С.Геровський, Т.Домінік, Я.Лебенштейн, Я.Тарасін та ін.), яким судилося у недалекому майбутньому змістити на карті Європи координати живопису Польщі.

Новий період розвитку пластичних мистецтв пов'язується з діяльністю творчих об'єднань різних міст країни. Популярними були в ці роки познанські "Е-Ф", "4 Ф+Р", "Р-55", люблінське "Замок", катовіцьке "Ст.-53", щецінське, торунське та інші угруповання, що декларували свободу художнього пошуку. Ці групи мали певні відмінності. Так, митців об'єднання "Ст.-53" (послідовники В.Стшемінського) цікавив насамперед аналітичний розклад простору на геометричні елементи і динамізуюча роль світлоносності (З.Станек, М.Обремба, У.Броль, С.Гайда, Т.Слимановський та ін.). Натомість творчість художників угруповання "Замок" (В.Боровський, Я.Земський, Є.Дуракевич, Т.Дзєдушицький, Є.Ярошинська, С.Михальчук) розвивалася у площині інформель, захоплення живописом матерії. Їхня програма передбачала розрив з ілюзією і репрезентацію чистого простору, аж до створення пластично-світлових інсталяцій (виставки у галереї "Фоксаль").

Найбільш послідовними і авторитетними у колі авангарду були варшавська "Група-55" і галерея "Криве коло", теоретичну платформу яких визначили М.Богуш, З.Длубак, Я.Богуцький та ін. Експресивному живопису "арсенальців" вони протиставили раціональний метафоризм, динамічний простір малярської площини. Головним постулатом "Групи-55" стає примат форми. На рівні образності — змістову функцію картини вирі-

шують засоби пластичної метафори, на рівні виражальності — головним стає розробка формальних засад.

В історії польського живопису 1955–1965 рр. важко переоцінити значення галереї “Криве коло”. Її виникнення було пов’язане з діяльністю дискусійного клубу, куди входили представники інтелектуального крила об’єднання митців при Палаці культури в столичному районі Старе Място. Орієнтація “Групи-55” на передові досягнення мистецтва ХХ ст. визначила головні засади функціонування галереї. Детально аналізуються інтелектуальна образність творів М.Богуша, створених протягом 50-х рр., що знаменували важливий етап розвитку польського живопису (“Портрет Гелени Вейгель у ролях Мартинки Кураж Б.Брехта і Нилівни М.Горького”, “Літургійна симфонія Онеггера”, “Ейнштейн”, “Концерт Баха у соборі св. Фоми в Лейпцігу” та інші), творчі експерименти З.Длубака, К.Сосновського та ін.

Ініціативи “Групи-55” та галереї “Криве коло” дали поштовх розвитку національного малярства, а також поклали початок систематизованій музейно-збірній діяльності, що скерувала погляди до Нового мистецтва.

ТРЕТЯ ГЛАВА “СТАБІЛІЗАЦІЯ РЕАЛІСТИЧНИХ І АВАНГАРДНИХ СПРЯМУВАНЬ: ПАРАЛЕЛІ ТА АЛЬТЕРНАТИВИ” складається з трьох розділів і охоплює період граничного розмежування фігуративного і нефігуративного живопису (середина 1950-х — 1960-ті рр.). Досліджуються вершинні явища реалістичної і абстрактної творчості.

Перший розділ “У колі нефігуративності: конструктивізм, оптично-візуальні форми, інформель, сюрреалістично-метафоричний живопис” — висвітлює семантичний спектр різних стилевих напрямів, представництво нефігуративного живопису в

системі національних художніх цінностей. У цих роках увага до авангардного руху стає певною естетичною нормою. Його стабілізація відбувається у річищі класичного конструктивізму, посилення впливів емоційно-ліричної абстракції, живопису матерії, сюрреалізму тощо.

Простежується стадіальність розвитку польської геометричної абстракції 50-х рр., її зв'язки із традиціями П.Мондріана, К.Малевича, В.Стшемінського, М.Щуки, Т.Жарноверувни та ін. У впровадженні конструктивістського напрямку і вирішенні мистецьких проблем часу і простору акцентується роль Г.Стажевського, одного із найавторитетніших митців і теоретиків сучасності. На матеріалі аналізу творчості Стажевського повоєнних років резюмуються провідні тенденції геометричної абстракції: конструктивізм ("геометричне мистецтво шукає засад конструкції" — Г.Стажевський) та інтелектуально-раціональний тип творчості.

Аналізуються монохромні композиції В.Фангора, структуралістично-поп-артівські (*objets trouves*) твори В.Гасіора, а також версії вроцлавського митця Є.Росоловича, познанських Я.Бердишака, З.Гостомського, що передбачали співдію в живопису параметрів простору, світла, інспірації в галузі оптичної фізики, "нейтралізацій дій" тощо. Шлях польських художників — через конструктивізм геометричних форм і площин до візуально-оптичних форм бачиться у річищі світових мистецьких процесів (виставки "Це — завтра" в Уойтченер галереї Лондона, 1956; конструктивного мистецтва в Нюрнберзі, 1959; "Нова тенденція" в Загребі, 1961; поп-арту в нью-йоркській галереї Джекис, 1962 та ін.). Однак, візуальний живопис у Польщі мав свої суттєві відміни. Насамперед, у ньому відчутним був сильний вплив колоризму (композиційна роль кольо-

рового акценту, співдії барв, багате нюансування відтінків тощо).

Альтернативно до геометричної абстракції поширюються в Європі різні вияви емоційно-експресіоністичного нефігуративного живопису. Експерименти Д.Поллока, У.Безіота, У. де Коонінга, С.Френсіса, Г.Гертігана знаходять щирих прихильників на французькому ґрунті. Запропонований американською школою *action painting* в творчості представників паризької школи — М.Тапі, Вольса, Брієна, Ж.Матьйо та ін. модулює до ташизму (від слова *tache* — пляма) та інформелю (*informel* — поза формою). У Польщі інформель як емоційно-ліричний різновид “гарячої абстракції” виникає всередині 50-х рр., вирізняючись від американсько-європейських аналогів, насамперед, сильним неоромантичним забарвленням. Легке, невимушене, розкуте мистецтво інформель невдовзі завойовує численних шанувальників. У роботі розглянуто інформель як відкриту систему, що стала виразом однієї з провідних тенденцій мистецтва означеного періоду, визначила новий щабель у розвитку польського колоризму, поєднавши виражальність поетичної емоційно-ліричної абстракції і жорстку, почасти драматично-експресивну, форму (Т.Домінік, Я.Тарасін, Я.Семполінський, Р.Артимовський, В.Яцкевич, З.Тимошевський та ін.).

У ці роки в польському живопису поширюється варіант інформелю, так званий живопис матерії, що, інтерпретуючи предметний світ, розширював межі творчого пошуку — від рельєфного урізноманітнення площини картини із застосуванням колажних прийомів, властивих поетиці Швіттерса, до використання предметів у їхній натуралістичній ідентичності. Живопис матерії апелював до сильної експресії, емоційної піднесеності, метафоризму або до геометризованих логічних

структур. Досліджуються численні варіації цього напрямку, форми залучення структурно-біологічних, рельєфних чинників, введення до тканини полотна різних матеріалів з метою поглиблення площини, надання їй третього виміру, збагачення фактури (Т.Кантор, Я.Мазярська, Т.Бжозовський, Т.Тишкевич, Б.Швач, О.Кобзей, Я.Земський, В.Боровський, А.Марчинський, Т.Рудович та ін.).

Серед представників живопису матерії вирізняється цікава постать Я.Лебенштейна, творчість якого наприкінці 50-х рр. визначила межу спротиву чистій абстракції, відчутний потяг до образного метафоризму, до l'art brut — суворого, бруталного стилю. Ієратичні полотна Лебенштейна, що будувалися за законами мистецького анатомізму, сприймалися як символ певного культу, поєднуючи міфологічне і, водночас, реальне. Митець знайшов у своїх композиціях (цикл “Фігури”) точку опори, що унаслідок мала можливість стверджувати вітальну маєстативність образу — тотему у позачасових межах. Узагальнено трактована людська постать, скоріше її ідеограма, “вирізьблюється” з рельєфу фарби і вписується у математично вивірені координати полотна: вертикаль постаті і горизонталь площини тла. Обов'язкова симетрія передбачає: у структурі — рівний розподіл мас вздовж вертикалі, своєрідного “хребта” — символу біологізму; у живопису — центробіжну динаміку ритмічно пульсуючих барв (“Фігура на зеленому тлі”, “Фігура в інтер'єрі”, “Фігура вісьова” — з колекції Центру Помпиду та ін.).

Наприкінці 40-х рр. польські художники, за винятком кількох, які пам'ятали довосенні твори французьких художників (Матта, Рйопеля, Броне та ін.), були малообізнані із сюрреалізмом. Доходили до Польщі чутки про великі успіхи чеських сюрреалістів на чолі з Незвалом, Штирським, а після вій-

ни – “Групи РА”, про Вечір сюрреалізму у Празі (1947) тощо. Гарячим пропагандистом цього спрямування стає Є.Куявський, який виїхав до Франції і, разом з іншими, у 1947 р. підписав декларацію паризьких сюрреалістів. Відчутним було захоплення ідеями А.Бретона в творчості колишніх членів львівського об'єднання “Артес” (М.Висоцький, Т.Войцеховський, М.Влодарський, С.Тесейр, а також українців М. і Р.Сельських, В.Ласовського та ін.). Велика виставка “У колі надреалізму”, що була організована М.Германсдорфером у Вроцлаві, демонструвала не лише семантику і технологію цього напрямку, а також його специфічні відміни на польському ґрунті. Сюрреалізм у Польщі не був стерильно однорідним і завжди виступав у різних трансформаціях, паралельно з ознаками інших спрямувань. Ілюзійно чиста культура Далі, Дельво, Маґріта, Ернста та ін. мала у Польщі відповідники в картинах Кантора, Скажинського, Мікульського, Марії Яреми. Естетика сюрреалізму у краківському середовищі походила також з досвіду сценографії і режисури театрів окупаційного періоду, поєднуючи постійне і випадкове, реальне і фантастичне, серйозне і гротескне, іронічне. Це були спроби творчого синтезу, поєднання виражальності театру і пластики. Сюрреалістичні інспірації спостерігаємо в картинах К.Мікульського, де вони узгоджуються із гармонійно злагодженим, ліричним настроєм.

У сфері емоційної лірики використовує сюрреалістичну виражальність Я.Спихальський. Залучення сюрреалістичної поетики зустрічаємо в творчості одного з організаторів групи “4Ф+Р” А.Леніці та ряду інших митців. Межову лінію сюрреалізму і експресіонізму, співзвучного естетиці О.Дікса і Г.Гросса, демонструють твори Б.Лінке.

Велику роль у повоєнному живопису відіграла метафорична образність, започаткована символізмом Я.Мальчевського, творами В.Войткевича, С.Віткаци та ін. Засади метафоризму в умовах потужного впливу “тематичної хвилі” та колоризму в середині 50-х рр. сповідувало чимало прихильників Нового мистецтва. Провідні ознаки метафоричного живопису, такі як політична заангажованість і, водночас, органічне поєднання реального та ірреального, об’єктивного і гротескового розглянуто на прикладі творчості А.Врублевського (серії “Шофери”, “Надгробки”), В.Цвенарського (цикл “Етюди”), Б.Лінке (твори “Море крові”, “Цирк”, “Автобус”). Підсумком розвитку цього напрямку у польському живопису стали виставки у Сопоті, Варшаві, Лодзі. Кращі риси метафоричного живопису стають надалі підґрунтям творчості художників Нової фігурації.

Другий розділ “Емоційно-лірична абстракція «Краківської групи»” розглядає творчість краківських художників, які значною мірою визначали новаторські тенденції розвитку післявоєнного живопису ПНР. У 1955 р. вони об’єдналися з метою організації програмної експозиції “Виставка дев’яťох”, що мала в Польщі гучний резонанс. Краків ревниво плекав власні традиції, закорінені діяльністю Школи красних мистецтв, і продовжені сміливими новаціями багатьох вихованців Краківської академії мистецтв. Перерваний війною авангард вирвався назовні після звільнення Польщі від фашизму, однак, знову був відсунутий тоталітарним радянським режимом на глухі манівці периферії, де акумулював творчі потенції в умовах андерграунду. 1955 р. краківські художники об’єдналися з метою відродження вільної творчої діяльності. У 1957 р. вже в нових історичних умовах відроджується “Краківська група”, до

складу якої цього разу увійшли і вже відомі (Т.Кантор, Марія Ярема, Я.Мазярська, Й.Стерн), і ті, хто невдовзі мали вийти на авансцену польського повоєнного живопису (Т.Бжозовський, К.Мікульський, Є.Новосельський, Є.Тхужевський та ін.). Ця група продовжила естафету польського довоєнного авангарду і запропонувала цікаву версію емоційно-ліричної абстракції, що органічно поєднала яскраву національну прикметність і прагнення до новацій, залучаючи досвід мистецтва інформель, дадаїстів-надреалістів тощо.

Якщо у Варшаві в об'єднанні авангардного руху ініціативу лідера взяла на себе галерея "Криве коло", то у Кракові її аналогом стає мистецьке середовище, що було згуртоване в галереї "Кжиштофори", де художні експозиції доповнювалися візуально неповторними виставами театру Т.Кантора "Кріко 2". Виставки у "Кжиштофорах", позначені високим професійним рівнем, консолідували авангардні рухи, визначали його стабільні ознаки і перспективи подальшого розвитку. Цьому сприяла постійна участь в них високих мистецьких авторитетів, неординарних творчих особистостей.

Цілеспрямованою прихильницею емоційно-ліричної абстракції була Марія Ярема, яка своєю діяльністю наводила мости між Краковом і Парижем (подібно до О.Екстер, котра на початку століття інтегрувала мистецькі процеси Києва, Москви і Парижа). В центрі художніх уподобань М.Яреми завжди була людська постать — не конкретна особа, а майже ірреальне узагальнення її сутності, найвищого субстрату, узгодженого з елементами руху, гармонії, порядку ("Танці", "Акти", "Рибалки"). У вирішенні проблем руху і простору вона надає особливу увагу ритмічній організації полотна ("Марія Ярема ввела до своєї творчості ритм" — Г.Блюмвн). Стильовою ознакою її

письма останніх років (серія "Проникнення", "Фільтри") стає ілюзорний кінетизм, коли багат шаровий простір геометричних площин, ритмічно регламентована гра формальних елементів (світла, кольору, ліній) і упорядковані в єдину систему.

У площину розвитку емоційно-ліричного, а також метафоричного живопису вписана творчість видатного майстра Т.Бжозовського, позначена впливами польського романтизму, а також мистецтва Молодої Польщі. На конкретних прикладах розглядається фігуративна семантика його картин, що нерідко виконує функцію авторського, дещо іронічного коментаря. Полотна художника колористично зацентровані, їхні візуальні концепції, що приховують символічний підтекст, уточнюють конкретні назви: "Будівельник", "Дезертир", "Сторож", "Нігті" та ін. Реалії тут є умовними, поступаючись місцем експресивній деформації. У творчості Т.Бжозовського домінуючою стає стихія малярства інформель. Водночас відчутними є також впливи l'art brut, закорінені в естетиці Ж.Дюбуаффе.

Серед художників, які сформували краківське мистецьке середовище і здобули визнання далеко за межами Польщі, вирізняється постать Є.Новосельського, творчість якого поєднала традиції давньої української ікони і авангарду. Вплив сакральної ортодоксальної культури в його живопису є вельми відчутним в творчості різних періодів — у так званих червоних, чорних картинах, фосфоризуючих силуетах. Його жанрові сцени, об'єкти, красвиди, портрети, натюрморти мають свій тасмнічний зміст, магійний простір існування і образний шифр, визначений власним стилем митця ("Вулиця", "Церква над рікою", "Натюрморт з красвидом", "Краєвид у Лодзі", "У роботі", "Гімнастки"). Геометризм рисунку, роль контуру, однотонність і особливий кут вибору площини, кадрування композиції,

включення до образної системи сюжетних елементів попередніх картин стають невід'ємними атрибутами творчості художника.

У дисертації проаналізовано особливості фактурної (пріоритет рельєфу) і структурної організації полотен Я.Мазярської, що сформували певний різновид живопису матерії ("Дефекти ненаписаних поєм", "У глибинах світу", "Конфлікт").

Чимало уваги приділено геометричній абстракції Й.Стерна, який з успіхом застосовував різні техніки, аж поки не віддав перевагу структуралістським композиціям. Художник широко використовував символіку, метафоричність поєднував із містичною ритуальністю, у раціональні композиції привносив сюрреалістичні елементи ("Низькі горизонти", "Зустрічі з ніччю", "Птаха", "Агресивна композиція", "Рибальські асоціації"). З середини 50-х рр. він стає гарячим прихильником живопису матерії, використовує в картинах конкретну предметність ("Дивний мандрівник", "Яма", серія "Риби").

Творчість Т.Кантора — одного з лідерів авангарду повоєнної Польщі розглядається на тлі поєднань ознак тогочасного європейського живопису і власних ініціатив. Художник перебував у колі різних захоплень, пов'язаних у першу чергу із синтезом мистецтв, насамперед у сфері організованого ним пластичного театру. На практику художника у різні періоди впливали Пікассо, посткубізм, інформель, живопис матерії. Завдяки йому у Польщі поширився хеппенінг (перший канторівський — "Панорамний морський хеппенінг", 1964—1965).

В особі К.Мікульського знайшла послідовного прихильника Бретонівська теорія ірреальної, затриманої в часі реальності, стирання межі між явним і уявним. Робота сценографа вплинула на характер полотен митця, визначила їхню статику, умовність простору, есхатологічну конкретику жіночих фігур і

краєвидів. Стерильна окремішність елементів, фрагментів, деталей, застигла врівноваженість у творах К. Мікульського мають позачасовий характер. Характерною рисою його полотен є метафоризм, що включає дію підтексту (наприклад, мушля равлика перетворюється у казковий палац, зображення іграшкової ляльки стає втіленням жіночої краси, дерево — атрибутом життя і т.п.).

Об'єктом аналізу став також живопис Є. Тхужецького, творчість якого унагляє етап переходу від конкретики до емоційно-ліричної абстракції. Художник активно використовує фактуру, насичені чуттєві барви, інтенсивну дію світла, експресивні фосфоризуючі ефекти (серії "Сталактити", "Сталагміти").

Творчі пошуки художників Кракова у сфері нефігуративізму таїли значні можливості збагачення виражальності, структурної організації малярської площини.

Третій розділ "Стильове спрямування творчості реалістів" висвітлює розвиток реалістичного живопису. Молодий повоєнний авангард рішуче відмежувався від реалізму, засвідчуючи різного роду маніфестаціями свою виключну лінію у створенні нових напрямів. Однак реалістичний живопис ПНР виявив свою життєздатність, і його присутність у загальному мистецькому процесі залишалася помітною. Обшир цього спрямування відзначався багатоманітністю образних інтерпретацій, поєднував сміливі новації і професійну досконалість.

З кінця 50-х років реалізм, попри хвилю модної на той час абстракції, продовжував мати численних прихильників, що певною мірою захищало польську малярську школу від мало-вартісних запозичень. Реалістичне мистецтво у всіх його видозмінах визначав, насамперед, протилежний до абстракції фігу-

ративний спосіб втілення дійсності. В центрі уваги реалістів залишалися значні філософсько-естетичні категорії, їх єднано прагнення до дієвості і комунікативності мистецтва. Реалістичний живопис увібрав різні стильові ознаки загально-мистецького процесу, що розширювало його виражальність і визначило широкий спектр напрямів. Їхню класифікацію забезпечує кореляція традиційного і новаторського, характер образності і формальних засобів. За цими ознаками визначено такі основні групи творів:

- а) реалізм, що межує з авангардом;
- б) конкретний реалізм, з тенденціями метафоричного висловлювання;
- в) фігуративність з прикметами натуралізму;
- г) наближена до експресіонізму Нова фігурація.

Запропонована типологія має до певної міри умовний характер і викликана потребою систематизації величезного емпіричного матеріалу, що демонструє масштабність загального процесу. До того ж у цей період польське малярство розширює свої обрії, залучаючи до загальнонаціонального художнього контексту митців, що творили за межами країни.

У творах першої групи переважають конкретні вияви образності, присутність об'єкту, хоча цей об'єкт не набуває самодостатнього значення. Межа між реалізмом і авангардом була в цих творах тонкою, проте її мінімальні зміщення не могли забезпечити остаточний перехід до традиційних форм або у сферу абстракції. Співдія класичних, романтично-імпресійних і конструктивних ознак могла бути паралельною або з перевагою однієї з них. Динамічне взаємопроникнення і трансформація цих ознак значно розширювали сферу пошуку засобів формотворення і виражальності. Типовим представником творчості

цієї групи був П.Потворовський. Розглядаються конкретні етапи формування стильової палітри митця, підкреслено виняткову колористичну насиченість його живописних полотен.

Пограничний характер живописної манери притаманний творчості Т.Неселовського, М.Влодарського, позначеній високою професійною культурою.

У групі творів, типологічно окреслених як конкретний реалізм з метафоричними ознаками, вихідною позицією стає інтенсивний відбір і синтез уже знайденого, що в новому контексті збагачувало усталені уявлення. Важливу тенденцію творчості молодшої плеяди реалістів визначало їхнє прагнення до суспільної активності мистецтва. Художньо-естетична орієнтація, скерована до фігуративізму і метафори, визначає так звану Лодзінську школу реалістів.

Детально аналізується творчість Б.Ліберського, Є.Кравчика, В.Гарболінського, а також інших митців, для яких втілення реальності узгоджувалося із фігуративністю.

Розгляд історичних чинників, естетичних мотивацій творів, межових із натуралізмом, ставить проблему відтворення конкретизованих політичними вимогами і досить звуженого кола тем. Особливість подібних мистецьких форм визначили орієнтації суспільного характеру, а також гасла про успадкування класичних здобутків реалізму другої половини XIX ст. Простежується діяльність "Групи реалістів", куди входило ряд відомих митців, аналізуються тематичні полотна Гелени та Юліуша Красевських, М.Біліни, Теодозії та Юзефа Млинарських, а також ряду інших творів, в яких міра натуралізму в зрізі реального була різною — від політичних агіток і наративної описовості до символічної метафоричності і алегоричної образності.

Малярство, що розвивалося в “берегах реалізму” впродовж повоєнного двадцятиріччя, формувало пластичну тональність, адекватну ритмам епохи. У мистецтві ПНР важко переоцінити роль метафори, що стала одним з важливих чинників розкриття образності. Метафоричність визначила врешті творчість Нової фігурації, що виникла на початку 60-х рр. не без сторонніх впливів, зокрема Ф.Бекона, хоча її розвиток спричинили внутрішні умови. Естетичне підґрунтя і художні засади Нової фігурації переконливо втілили Т.Папковська, Я.Прибильський, А.Фалат, краківські митці З.Гживач, М.Біснаш та їх однодумці, а також учасники об'єднання “Реконесанс” (Ю.Нажинський, Я.Ейсмонт, У.Бжозовська, Г.Ейсмонт та ін.).

Дослідження великого емпіричного матеріалу визначило місце реалістичного живопису в мистецтві ПНР повоєнного двадцятиріччя, роль цілого покоління художників, причетних до його здобутків і у конкретному часовому вимірі, і в історичній перспективі епохи.

ВИСНОВКИ. Польський повоєнний живопис як органічна частка художньої культури перебував у стані творчої мобілізації, спрямовуючи мистецькі сили на вихід із кризи і виборення престижних місць у загальносвітовому процесі. Сформована всередині 40–60-х рр. професійна школа живопису досягла значних успіхів, здобула визнання і підготувала ґрунт для нової генерації талановитих митців. Важливою ознакою польського живопису окресленої доби була його налаштованість на діалог із світовою культурою, неприйняття вимушеної ізоляції. Авторитет майстрів польської живописної школи був заслуженим і вписувався у коло проблем та досягнень тогочасного мистецтва Європи – як Західної, Центральної, так і Східної, Південно-Східної.

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВІДОБРАЖЕНО В ТАКИХ
ПУБЛІКАЦІЯХ:

1. В колі традицій та авангарду (польський живопис повоєнних років). — К., 1995. — 232 с.
2. Сучасний польський живопис. — К., 10. авт. арк. (Конфікована верстка у 1981 р.)
3. Польське образотворче мистецтво: героїка народного подвигу // Художня культура країни Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. — К., 1990. — С. 102–126.
4. Idea Matejki a wyzwolenie narodowe Ukrainy // Wokół Matejki. — Kraków, 1994. — S.72–77.
5. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-і роки) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К., 1994. — С. 5–43
6. Польский живописный портрет и его развитие // Искусство социалистических стран Европы: проблема героя. — К., 1988. — С. 18–43.
7. Портретная живопись ГДР периода становления (вторая половина 40-х — 50-е годы) // Искусство социалистических стран Европы: проблема героя. — К., 1988. — С. 69–85.
8. Идея социалистического содружества в современном изобразительном искусстве славянских стран // Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К., 1988. — С. 125–140 (у співавторстві).
9. К вопросу изучения искусства стран социалистического содружества на Украине // Состояние и перспективы изучения искусства европейских социалистических стран. — М., 1984. — С. 395–397.

10. Становлення реалізму в образотворчому мистецтві слов'янських народів як проблема історії славістики // Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів – К., 1983. – С. 198–224 (у співавторстві).
11. Біля витоків соціалістичного мистецтва Польщі // Мистецтво і сучасність. – К., 1980. – С. 178–192.
12. Połski Słownik Biograficzny. – Kraków, 1974. – S. 210–211.
13. Уроки Юрія Новосельського // Артанія – 1995. – №1. – С. 50–52.
14. Соціалістичний пафос польського реалістичного мистецтва // Образотворче мистецтво. – 1977. – №2. – С. 19–22.
15. Польський художник Анджей Врублевський // Искусство. – 1979. – №2. – С. 41–43.
16. У боротьбі за мир, гуманізм і соціальний прогрес // Образотворче мистецтво. – 1985. – №6. – С. 15–17.
17. Увічнена шана // Всесвіт. – 1985. – №5. – С. 157–160.
18. Покликане життям // Всесвіт. – 1986. – №2. – С. 153–160.
19. Традиции и новаторство в изобразительном искусстве социалистических стран // Искусство. – 1988. – №4. – С. 69–70.
20. Генезис и развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы // Советское славяноведение. – 1980. – №3. – С. 119–121.
21. Медальерное искусство современной Польши // Искусство. – 1980. – №7. – С. 55–60.
22. Ідейна єдність соціалістичного мистецтва // Народна творчість та етнографія. – 1983. – №4. – С. 13–21.
23. Політична картина у живопису Східної Європи. Жанр? // Образотворче мистецтво. – 1991. – №2. – С. 35–39.

24. Мистецтво Юрія Новосельського — над стереотипами // Між сусідами. — Краків, 1993. — №1. — С. 82–85.
25. Искусство социалистических стран Европы на современном этапе. — К., 1981. — 214 с. (вступна стаття і загальне редагування).
26. Искусство социалистических стран Европы: традиции и современность. — К., 1985. — 198 с. (вступна стаття і загальне редагування).
27. Искусство социалистических стран Европы: проблема героя. — К., 1988. — 200 с. (вступна стаття і загальне редагування).
28. Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. — К., 1990. — 207 с. (вступна стаття і загальне редагування).

Федорук А.К. Польская живопись 1945—1965: развитие реалистических традиций и авангарда.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.05 — Изобразительное искусство. Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М.Ф.Рыльского НАН Украины. Киев, 1996.

Основные положения диссертации раскрыты в трех главах, состоящих из одиннадцати разделов, и изложены в представленных научных публикациях. Текст прошел апробацию на международных конференциях в ряде стран, в т.ч. в Украине, России, Польше, Болгарии, Словакии. Хронологические параметры диссертации обусловлены потребностью освещения важного для польской культуры этапа переходной модели, когда был осуществлен выход из созданного герметизма и определены пути дальнейшего развития искусства. Исследуется творчество ведущих польских художников реалистического и авангардного направлений. Польская живопись означенного периода продемонстрировала значительные достижения, преемственность традиций и глубокое понимание современности.

Fedoruk A.K. Polish Painting 1945—1965: the Development of the Realistic Traditions and Avanguard.

Theses for the scientific degree of the Doctor of Art History. Speciality 17.00.05. — "Fine Arts". The M.Ryls'kyi Institute of Artstudies, Folklorystic and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 1996.

The main clauses of the theses are represented in the three parts (11 chapters) which are committed in the scientific publications. They had approbation on the different international

conferences in Ukraine, Russia, Poland, Bulgaria, Slovakia etc. Chronological parameters of the dissertation are conditioned by the necessity to show an important for the Polish culture stage of the transforming model. The future development of art was defined. The creative work of the well known Polish artists in realistic and avanguard trends is researched. The Polish painting of this period have demonstrated considerable achievements, acceptance of the traditions, deep understanding of the contemporary epoch.

Ключові слова: живопис, реалістична, авангардна творчість.

Андеру

Підписано до друку 14.03.96 Формат 60:84 1/16

Ум.друк.арк. 1,86 Обл.вид.арк. 2,0

Тираж 100. Зам. 135 1996р. Безплатний

Голграф.д-ца Ін-ту історії України НАН України

Київ-1, Грушевського, 4

H. H. H. at.

TONM

AB 34.324
MIST

AB 34.324
MIST

.....

ЦЕРКВ.

МИСТ