

О. К. ФЕДОРУК

*провідний науковий співробітник ІПСМ,
академік АМУ, заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор*

ЕКСПРЕСИВНО-ЛІРИЧНА АБСТРАКЦІЯ «КРАКІВСЬКОЇ ГРУПИ»

Головні поворотні віхи світового малярства повоєнного десятиріччя — сюрреалізм, малярство каліграфії Марка Тобя, «летризм» Анрі Мішо, сигнатури Мат'їю, action painting, ташизм, informel, малярство матерії — видозмінювалися у різних країнах відповідно до мистецьких смаків, звичаїв, установок і норм, одержуючи в кожній національній школі певні трансформації й відміни, які створювали прихильники новаторського мистецтва.

У Польщі — одній з перших серед країн Центральної та Південно-Східної Європи — найбільш чітко резонували пластичні ідеї піонерів сучасності. Тут будь-яка європейська виставка міжнародного рівня, — починаючи від Salon des Réalités Nouvelles, галереї Мегт й закінчуючи в середині 1950-х рр. такими визнаними явищами, як експозиція Д. Поллока в музеї сучасного мистецтва Парижа чи exposition d'objét Ж. Фотрійє, — сприймалася ентузіастично, знаходила відгомін, і рекламувалася почасти легально, а здебільшого напівлегально, ставала об'єктом серйозного аналізу, нового захоплення, давала поживу для серйозних дискусій, а також імпульси для творчого зростання.

Значною культурною подією в Польщі цих років стали ретроспективна виставка «Французький живопис від Давида до Сезанна» (1956) і «Французький живопис від Гогена до наших днів» (1959). З ентузіазмом сприймалися експозиції сюрреалістів Магріта, Дельво, визнаного авторитета Г. Мура, інформації з Парижа, Лондона, що надходили від художників Є. Куявського, К. Бранделя, П. Потворовського, будь-які новини про поточний мистецький процес Європи.

Якщо повоєнна Варшава інтегрувала кращі мистецькі сили, збирала їх мало не з усієї Польщі, то Краків зберігав їх постійно і консолідував з часів війни, формуючи суспільну думку про новаторські причини в малярстві. Краків ревниво і дбайливо ставився до власного іміджу значного мистецького центру Галичини, який витворила

йому в другій половині XIX ст. Школа красних мистецтв з її педагогами і вихованцями.

Практика повоєнного п'ятиріччя не минула даремно для продовжувачів традицій «Краківської групи», що мала великий творчий потенціал. Входили до неї мистці середнього покоління (Т. Кантор, Й. Стерн, М. Ярема) і представники молодшої генерації (Т. Бжозовський, К. Мікульський, Є. Новосельський, Є. Тхужевський). Кожен з них виокремлювався яскравою творчою індивідуальністю, дотримуючись конкретних засад у малярстві, ясних критеріїв творчості. Але об'єднавшись, художники створили монолітну групу, що була стійкою у закріпленні новаторської лінії мистецтва, яка надійно виявилася в період демонстрації «Виставки сучасного мистецтва» (1948). До середини 1950-х рр. кожен з учасників цієї групи був сповнений переконання правоти ідеалів, що визрівали у середовищі; деякі мали можливість ближче і ґрунтовніше познайомитися з досягненнями європейського малярства (Т. Кантор, М. Ярема).

Протягом 1949–1954 рр. реалізація вільного творчого діяння була неможливою, правильніше сказати, забороненою. Створювався штучний вакуум, загашувалася ініціатива, на протигагу офіційно декларованій доктрині енергія акумулювалася у вигляді андеґраунду в робітнях, під час приватних зустрічей, неофіційних зібрань творчо мислячих людей.

У Кракові панував специфічний, відмінний від столичної Варшави клімат, де ностальгія за кумирами минулого — авторитетами мистецтва міжвоєнного періоду, легендарними постатями авангарду приглушувалася і захисно-наступальною тактикою постімпресіоністів, і ударною стратегією новаторів, що своїми діями обрали мистецьку програму давньої «Краківської групи».

«Самоосвітнє» товариство А. Врублевського не мало авторитету і ніяких вагомих імпульсів, щоб впливати на мистецький процес: його члени тільки-но переступали межу учнівства, за якою їх у недалекому майбутньому чекали слава і великі справи у різних галузях творчості.

У свіжості вражень були затаєні великі інерційні сили мистців лівого крила, які в соціальному зрізі поглядів сповідували ідеальну модель соціалізму, а в естетичному плані прагнули до пошуку нових виражальних засобів і до того стрибка консолідації, щоб надалі перейняти передвоєнну формулу «Краківської групи». Так створювалися надійні гарантії для інтеграції творчих намірів, вироблялися успішні спроби звернути на себе увагу заангажованого суспільства,

і в ході цих інтенцій здійснювалися декларації ідей, котрі перебували під забороною і які нове малярство охоче сприймало у вигляді животворних ін'єкцій.

У листопаді 1955 р. краківські художники об'єдналися з метою організації програмної експозиції, що мала виражати конкретні мистецькі цілі. У залах краківського відділення Спілки художників відкрилася «Виставка дев'ятьох».

Не так важливо, чи була це організована заявка демонстрації сил, виходу на авансцену мистецького життя країни, альтернативна позиція до тих засад, які мав принести варшавський «Арсенал» або, можливо, почуття усвідомленої правоти в творчості, почуття, що було викликане надіями на суспільні зміни та надією на ідеальну модель суспільства, зрештою, вивершення автономної мистецької капітелі авангардизму, — істотним у даному разі був момент публічної заявки, факт консолідації творчих сил, переважно, молоді, в ім'я нового, вільного від політичного пристосування мистецтва [1].

Природно, що виставка, яка збрала під одне крило такі потенційні сили, зробила виклик суспільству, не могла пройти непоміченою ані в Кракові, ані поза його межами. Вона сприяла єднанню з молодими варшавськими колегами, котрі відчували серйозні наміри краків'ян, і наочно підтвердила правомірність тези відчайдушних критиків про кончу потребу діалогу авангарду з глядачем.

Імена мистців інтригували, а їх твори викликали зацікавлення, похливі побоювання не виявити себе ретроградом, але більше тут було простої людської спраглості скуштувати заборонений овоч нової мистецької образності. Було очевидно: на авансцену культурного життя вийшли впевненим кроком художники після вимушеного шестирічного мовчання, вічікування і фактично заборони малювати — вони мали що сказати людям!

З Краковом польське малярство традиційно пов'язувало великі перспективи дальшого зростання і, звичайно, крилаті надії на романтичні ірреальні модифікації, так близькі гарячому серцю пересічного патріота-краків'янина. У пам'яті багатьох очевидців пламенів вогник споминів про творчі екзерсиси довоєнної «Краківської групи», про імпульсуючі спалахи справді національних інтонацій формістів, капістів, про дивовижного чаклуна у візуальній творчості Станіслава Ігнаці Віткевича. У Кракові малярство розуміли і поважали не лише свідомі шанувальники, а й широкі верстви освіченої публіки. Мати у себе вдома улюбленого майстра вважалося тут добрим тоном.

«Виставка дев'ятох» сколихнула мистецьке середовище усєї Польщі: у ряді міст були створені угруповання з платформами ствердження постулатів Нового Мистецтва і пропаганди нових напрямів у ньому. Ця проповідь Нового Мистецтва мала усталені корені, що сягали початку століття на етапі становлення європейської авангарди.

Нове Мистецтво на зорі Нової доби стверджували в багатьох столичних містах: Парижі і Петербурзі, Кракові і Києві, Мюнхені і Москві, Одесі і Празі. Так, у 1914 р. молоді кияни О. Богомазов, О. Екстер організували виставку «Кільце», якою стверджували, що згадана виставка «є лише першою ланкою, першим самостійним гомосом, який сказав своє слово на захист Нового Мистецтва» [2] — ці ідеї, що декларували мистецькі ідеї групи, панували в Європі.

«Принцип внутрішньої необхідності» Кандінського теж відкривав двері Новому Мистецтву.

Таким чином, ідеї Нового Мистецтва з його стильовими відмінностями вирували на континенті Європи як протест проти схематизму багатьох старих течій, починаючи від академізму і закінчуючи символізмом. У цьому плані ідеї Богомазова логікою заперечення академізму і натуралізму були суголосні ідеям аналізу мистецтва Г. Аполлінера і В. Кандінського, напружені роздуми останнього про духовне в мистецтві мали своїм кінцевим результатом такі слова: «Насправді не та картина «добре написана», яка вірна в своїх цінностях (неодмінне *valeurs* французів), або яка майже науковим способом розділена на «холодне» і «тепле», а та картина добре написана, яка живе внутрішньо повним життям. Так само і «добрим малюнком» є тільки такий, в якому нічого не може бути змінено без того, щоб не знищувалося це внутрішнє життя» [3].

Численні виставки говорили про Нове Мистецтво, його відстоювали футуристи. Зрештою про «зближення до цілком Нового Мистецтва» [4] писав Г. Аполлінер у книжці «Кубісти». Щомісячник «Нове Мистецтво» у 1914 р. передбачав видавати в Парижі О. Архипенко, сповіщаючи про це в листі до Ф. Марінетті (від 26.X.1913) [5]. Акти народження Нового Мистецтва сповідував у своєму знаменитому рукописі «Живопис та його елементи» О. Богомазов. Зауважимо принагідно, в усіх випадках мистецтво кваліфікувалося як «Нове» з великої літери, що зумовлювалося особливим пієтетом мистців до програми творчих пошуків. У 1907 р. папа Пій X видав енцикліку проти «модерністів». Пій X переніс поняття модернізму до релігійної сфери, закидаючи інтелектуалістам відступництво від віри і небезпеку перед схизмою, що викликало іронічну посмішку

Аполлінера в його «Зоні»: «Грецька і римська античність тобі обридла... В Європі лише одне християнство розквітає свіжо. І з-поміж усіх європейців ви, Пій Х, ближчий, ніж інші, до модернізму» [6].

Іронія Аполлінера проти Пія Х, окреслена в «Зоні», змінювалася захватом від примітиву Руссо, ярмаркової секундової культури, від магічних африканських різьблень, розбитих на площини, прикрашених тканинами. Надходила ера кубізму-модернізму, що одним з головних принципів проголосив структурування предмета і матеріалу. Кубізм в уяві його прихильників і став синонімом Нового Мистецтва.

Центри європейського новітнього мистецтва — Париж, Берлін, Мюнхен, Москва, Краків, Київ привертали увагу художників багатьох країн. Кожному з них судилося стати Меккою паломництва: пошуки нових виражальних засобів, революційної форми, лексики, адекватної енергії нових ідей та ідеалів заворожували творчу молодь.

У середині 50-х рр. ХХ ст. «мистецька пам'ять» тримала чіпко гасла, ідеї реформаторів пластичної культури. Багато з них зажили великої слави, їх мистецькі орієнтації набули вигляду академізованої норми. Проте молодь хвилювали ідеї Нового Мистецтва і молодь ці ідеї бачила у відповідному зрізі, залежно від власних уподобань і смаків. «Виставка дев'ятьох» у Кракові перекидала місток у пластиці через десятиліття. Вона насамперед передбачила необхідність організаційного об'єднання мистців під егідою «Краківської групи» як фактора реально діючої авангардної школи, що стверджувала в нових умовах засади Нового мистецтва. Таким чином, традиції колишньої «Краківської групи» були офіційно узаконені в 1957 р. її продовжувачами, що вважали своїм моральним правом залишити стару назву об'єднання. До її складу увійшло 20 художників. Вони прийняли загальною програму і основні риси польської авангарди в її емоційній презентації. Досить швидко «Краківська група» завоювала престижні оцінки мистецької критики і здобула визнання в культурно-творчій атмосфері Польщі. Це означало, що відтепер у Кракові створюється могутній колективний осередок мистецької думки, спрямований на прорив творчої ізоляції, поза міліюче русло офіційної естетичної доктрини, що мала стабільну вісь бюрократичних установок на лінії «Москва—Варшава». Ця внутрішня засада розвитку товариства вимагала не лише консолідації, творчого гуртування різних майстрів малярства, але десятим чуттям передбачала турботу про перспективи мистецьких пошуків та їх спадковість. Необхідно було довести, що творча ініціатива не завмирає, а навпаки, розпрямлюється численни-

ми заявками та здобутками малярства *informel*. У Кракові, Варшаві, інших містах Польщі ідентичні спроби оновлення мистецтва ставали масовими. Це була демонстрація професійної майстерності авангарду на усіх мистецьких штибах у загальнопольському вимірі.

Кожне місто концентрувало силові поля дії, де шляхи Магелланів авангардового малярства перетиналися і радіально розходилися. Якщо у Варшаві таким центром протягом кінця 1950-х — середини 1960-х рр. стала галерея «Криве коло», то у Кракові — галерея «Кжиштофори», покликана до життя волею «Краківської групи» (вона існує до наших днів, знаменуючи шляхи етапів і трансформацій польської авангарди) [7].

Галерея «Кжиштофори» з самого початку не відчувала браку ініціативи, що сприяло ствердженню її культурних починань: виставки, які тут проводилися, перетворювалися у свята образотворчого мистецтва, вони доповнювалися візуально неповторними спектаклями театру Т. Кантора «Кріко-2». Сюди стікалися ручаї численних новаторів у галузі малярства.

Фактично галерея «Кжиштофори», виникнувши за ініціативою «Краківської групи», перетворилася в центр, де акумулювалася новітня мистецька думка. Щоб мати уявлення про її роль як координатора авангардових рухів у Кракові, слід уважно простежити за плином думки Т. Кантора, що викреслювала майбутнє галереї: «Отже, виставка новітнього мистецтва відбувалася в пивницях «Кжиштофори», там же організовано сучасний театр на 140 місць, кав'ярню і дансинг. Чи утвориться мистецьке середовище в зв'язку з цим... то покаже час. Концепція проста: до старого інтер'єру, що налічує добрих кілька століть... залучити сучасне устаткування і сучасну думку...» [8]. Як прогнозував Кантор, галереї судилася щаслива роль організатора мистецьких рухів у Кракові... Розпочалися ремонтні роботи в підвалах «Кжиштофори» з метою відкриття галереї — майже одночасно в брамі цього будинку Т. Кантор організував персональну виставку, яка підсумовувала творчу еволюцію мистця протягом 1948–1957 рр. (картини «Тадана», «Пасакас», «Раг-цях» — загалом понад 30 творів).

Щоб проілюструвати значення галереї, її роль у розвитку мистецтва і місце «Краківської групи» в художньому житті, процитуємо ще один уривок з каталогу до виставки, яка відбулася в 1968 р.: «Ситуація сучасного мистецтва в Польщі докорінно змінилася. Група модна і одержує підтримку. Художники часто подорожують, знайомлячись з досягненнями світового мистецтва. Кантор при різних аудиторіях виголошує промови на тему про розвиток світового

мистецтва. Зростає кількість виставок новітнього мистецтва» [9]. Це писалося понад чверть століття тому... дух, ідея Тадеуша Кантора донині панують в «Кжиштофорах», де ініціативу розвитку галереї взяли в свої руки наступні покоління. Про це мріяв колись реформатор польського мистецтва Кантор!

Важливою подією на шляху розвитку малярства кінця 1950-х рр. стала Друга виставка сучасного мистецтва (1957), що за масштабом мистецьких пропозицій перегукувалася з відомою краківською експозицією 1948–1949 рр., так званою «Виставкою сучасного мистецтва», де вперше після війни було висловлено хвалу Новому Мистецтву. Післявоєнний авангард Польщі поволі обростав історією, яскраві сторінки якої почали рясніти вагомими іменами і не менш промовистими фактами. Другій виставці судилося зіграти роль певної віхи в культурному житті Польщі — авангард бив у дзвони, заявляючи про свою мистецьку місію.

Виставка зібрала кращих представників польського малярства, в основному прихильників варшавської і краківської мистецьких шкіл, причому серед краківських учасників виявилися усі художники, що брали участь у попередній виставці.

Очевидно, присутність в експозиції творів Т. Бжозовського, Й. Стерна, М. Яреми, Т. Кантора, Є. Новосельського з Кракова, М. Богуша, С. Геровського, Г. Стажевського, Я. Лебенштейна з Варшави, А. Леніци з Познані, К. Островського з Гдині, З. Станека, У. Броль з Катовіц, Я. Земського, В. Боровського з Любліна, — одне слово, консолідація польського авангарду мала своєю метою показати єдність розмаїтих програмних установок, що обіймали популярне у Польщі малярство метафори, інтелектуальні напрями і творчість у розмаїтих розгалуженнях *informel*, структуралізму, сюрреалізму і т. д. Ішлося про організацію усього наявного полістильового мистецького життя, вихід його з рівня лабораторних студій до експозиційних залів. Причому першу скрипку відігравали в цьому оркестрі такі майстри, як Бжозовський, Ярема, Новосельський, Мікульський, Мазярська — уся краківська еліта звертала на себе увагу серйозністю формальних рішень, проблематизмом, професіоналізмом. Це викликало зливу позитивних відгуків.

Через два роки (1959) у залах варшавської Захенти відкрилася Третя виставка сучасного мистецтва. Коло експонентів значно розширилося, хоча ядро зцементували визнані на той час прихильники авангарду. Зазначалося, що з напряму елітарного авангардове малярство переростає в масове, охоплюючи нові легіони прибічників,

що були готові досягнути важливі явища розвитку малярства на сучасному етапі. Рух народжувався зі середини, з потреби знайти відповіді на поставлені мистецтвом запитання, а також через зовнішні чинники завдяки зрослим мистецьким контактам Польщі і Заходу.

Але, як кожен динамічний поступ, рух, поруч з прогресивними елементами, включав компілятивні моменти, що були покликані до життя розмахом новітніх пластичних ідей, зокрема помилковими уявленнями про легкість їх втілення у пластичні образи («проникаючий в середовище рій сезонних сателітів» [10], — зазначав Я. Богущкий, маючи на увазі лібералізм і порожнечу концепцій організаторів виставки «ІІ Березневий Салон» у Закопаному (1959), що сприяла проникненню в малярство напівпрофесійного конформізму). До таких невдалих спроб можна віднести, з відстані часу особливо відчутне, компілятивне захоплення ташизмом, сюрреалізмом. Це була данина моді зовнішньо комерційна. Небезпека полягала в тому, що малярство з сфери духовної опускалося до сфери консумційної, догідливо запобігаючи перед смаками філістера, і, таким чином, ставало принадною оазою дилетантизму.

Однак мистецький простір визначали натури творчі, неординарні особистості, котрі змогли в потоці захоплень різного роду емоційною абстракцією зберегти індивідуальне обличчя, стиль і манеру письма. Незважаючи на рясну на напрями і школи малярську ситуацію, покликану до життя вибухом виставкового життя — свідцтвом активності мистецького процесу, вони не кинулися за легкою здобиччю і не полонилися численними творчими заявками, а твердо продовжували дотримуватися власних правил або використовували нові мистецькі ідеї до своїх потреб і завдань, основних спрямувань власної творчості. Насамперед це були провідні мистці з середовища «Краківської групи». Дякуючи їм польське малярство вийшло на передові рубежі і до першої половини 1960-х рр. закріпило за собою лідерство авангарди.

1. Група Дев'ятох — це Т. Бжозовський, М. Ярема, Т. Кантор, Я. Мазярска, К. Мікульський, Є. Новосельський, Е. Розенштейн, Є. Скажинський, Й. Стерн. У каталозі зазначалося: «Намітилося повернення до фігуративного надреалізму. Важкі роки не минули без сліду... Дехто починає стабілізуватись у власних звичках, поглиблюючи власні концепції...» (Wystawa Grupy Krakowskiej w Nowym Sączu. — 1988. — S. 15).

2. Первая виставка картин групи художников г. Киева «Кольцо». — К., 1914. — С. 4.

3. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. — Нью-Йорк, 1967. — С. 138–139.
4. *Apollinaire G.* Kubiści. — Kraków, 1966. — S. 16.
5. *Маркаде В.* Цит. стаття. — С. 174.
6. *Ważyk A.* Wstęp // Apollinaire. Poezje wybrane. — W., 1968. — S. 8.
7. Wystawa Grupy Krakowskiej w Nowym Sączu. — 1988. Пор.: Grupa Krakowska. — Galeria Krzysztofory. — 1968.
8. Галерея «Кжиштофори» знаходиться в центрі міста у підвальному приміщенні готичного будинку. Висловлюю подяку її співробітнику Ю. Хробаку за допомогу у збиранні матеріалу. У галереї є виставочний зал і театральна сцена, де наприкінці 1950-х рр. розмістився ірраціональний театр Т. Кантора «Кріко-2».
9. Wystawa Grupy Krakowskiej w Nowym Sączu. — 1988. — S. 20.; *Bogucki J.* Sztuka Polski Ludowej. — W., 1983. — S. 162.
10. *Bogucki J.* Sztuka Polski Ludowej. — W., 1983. — S. 162.