

УДК : 7.03 (438) + 7.03 (477) «1960/1980»

Мусій М. М.

## ТОТОЖНОСТІ ТА ВІДМІННОСТІ ТВОРЧОЇ СВОБОДИ- НЕСВОБОДИ В ПОЛЬСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1960-х – 1980-х рр.

*У статті розглянуто загальні тенденції мистецтва комуністичної Польщі 1960-х – 1980-х рр. і проводяться деякі паралелі з політично-суспільними умовами розвитку художнього процесу в УРСР. Увагу зосереджено на можливостях приватної та публічної реалізації творчих інтенцій художників та ставленні влади до мистецьких експериментів.*

Метою пропонованої розвідки є характеристика основних тенденцій мистецтва Польщі 1960-х – 1980-х рр., країни, яка на той час належала до соціалістичного табору. Важливо, що в суспільно-політичних умовах, далеких від демократичних та ліберальних, польське мистецтво зуміло віднайти ту нішу відносної свободи, яка, на відміну від України, не загрожувала політичними розправами митцям у Польщі. Це сприяло появі цілої низки цікавих мистецько-культурних феноменів. Польське мистецтво торувало собі шлях, балансуючи на межі дозволеного і забороненого, перебуваючи у постійних творчих експери-

ментах, спрямованих не лише на індивідуальну самореалізацію кожного художника, а й на розширення меж повоєнного модернізму. Не маючи претензій розкрити усі вияви та аспекти польського мистецтва такого значного історичного періоду, так само, як і згадати увесь спектр імен митців, у статті акцентуємо увагу на основних творчих тенденціях у суспільно-політичному контексті, які, на наш погляд, є найбільш значущими.

У 1960 рр. порівняно зі сталінським періодом, на думку польської критики, репресії та цензурні утиски були менш агресивними та стосувалися,

насамперед, літературного й журналістського середовищ. Як і в Україні, суспільно-політична активність інтелігенції виявлялася найчастіше у формі листів-звернень до влади, наслідком яких були переслідування на рівні професійної діяльності. Але для покоління, яке зазнало досвіду війни та сталінського режиму, це вже не могло бути тим покаранням, яке б паралізувало волю та не спонукало б до більш радикальної дії.

Польська культурно-мистецька ситуація даного періоду вирізняється на тлі не лише СРСР, але й інших країн соцтабору, як відносно свободою творчості, так і політичною індиферентністю художньої рефлексії — митці зосереджувалися, більшою мірою, на власних творчих інтенціях, аніж на актуальній суспільно-політичній проблематиці. Комуністична влада, декларуючи на міжнародному рівні соціалістичний вектор розвитку Польщі, толерантно ставилася до культурного життя всередині країни. Це дало змогу художникам відносно вільно почуватися у своїх творчих експериментах, далеких від соцреалістичної доктрини [1].

«Гра» з владою відбувалася на усіх рівнях, а способи оминання цензурних заборон було доведено до майстерності, що зумовило у багатьох випадках іронічні інтонації мистецтва. Цей період в історії польського мистецтва характеризується справжнім вибухом творчої активності в усіх мистецьких сферах. Серед усталеного виділялося польське кабаре, відоме своїми сатиричними текстами. Натомість в Україні, де простір можливої творчої свободи художника не виходив за межі його майстерні, іронічна рефлексія на існуючий порядок речей була фактично нівельованою.

Соцреалістичні настанови в Польщі, як і в СРСР, стосувалися, насамперед, живопису і скульптури, тоді як графіка, плакат, книжкова ілюстрація не підлягали суворим цензурним утискам і стали простором індивідуальної свободи. Часописи «Проект», «Польща», «Ти і я», «Світ» відкрили митцям можливості публічної реалізації своїх творчих задумів. Про масштаби розвитку цих видів мистецтва свідчить проведення I Міжнародного бієнале плакату у Варшаві (1965 р.) та створення Музею плакату у Вілланові, заснування Бієнале графіки у Кракові, які отримали визнання мистецьких кіл далеко за межами Польщі. Серед відомих нині плакатистів — Генрик Томашевський (Henryk Tomaszewski), Ян Млодоженец (Jan Młodożeniec), Ян Леніца (Jan Lenica), Францішек Старовеїський (Franciszek Starowieyski) та ін.

У мистецтві графіки вирішальну роль зігра-

ли дві провідні школи — варшавська (Галіна Хостовська (Halina Chostovska), Роман Опалка (Roman Opałka)) та краківська (Станіслав Вейман (Stanisław Wejman), Стефан Суберак (Stefan Suberak), Єжи Панек (Jerzy Panek) та ін.), творчі пошуки яких виходили за межі традиційного сприйняття мистецтва графіки як в ідейному, так і технологічному аспекті [2].

Завдяки політичній ініціативі «Освоєння земель Західних і Північних», спрямованій на створення нових культурних традицій на цих теренах, у 1960 рр. влада фінансувала низку загальнопольських мистецьких акцій під гаслом «союзу світу праці з культурою та мистецтвом». Їх було здійснено у провінційних культурних осередках. Бієнале Просторових форм в Ельблонді, Фестиваль Золотого Грона в Зеленій Гурі та пленери в Осеках, згодом Симпозіум митців і науковців в Пулавах стали центрами творчого спілкування та обміну досвідом мистецтвознавців та художників різних спрямувань [3]. У 1960-х в мистецький простір увійшли відомі у майбутньому митці молодого покоління: Генрик Стажевський (Henryk Stażewski), Збігнев Длубак (Zbigniew Dłubak), Каєтан Сосновський (Kajetan Sosnowski), Генрик Морел (Henryk Morel) та ін.

Популярність цих фестивалів перевершила усі сподівання влади. Вони стали місцем спілкування авангардних художників зі всіх закуточків країни, різних поколінь художників «Краківської групи», групи «Замок» з Любліна, «Групи Х» з Вроцлава, «Групи 55» з Познані та ін. Творчі експериментатори прагнули вийти за традиційні межі мистецтва й ствердити концептуальний вектор розвитку польського мистецтва як один із домінуючих.

Мистецькі акції міжнародного рівня відкрили художникам можливості обміну інформації та розширення меж творчої самореалізації. Водночас, вони зумовили хвилю міграції митців за кордон. Поступальний процес налагодження контактів та партнерської співпраці зі світом отримав назву періоду «малої стабілізації», яка закінчилася студентським бунтом у березні 1968 р., антисемітськими переслідуваннями та кривавим придушенням робітничих страйків у грудні 1970 р. Згорання мистецьких свобод на межі 1960-х — 70-х рр. збіглося з дебютом художників молодшого покоління (Магдалена Абаканович (Magdalena Abakanowicz), Владислав Хасіор (Władysław Hasior), Роман Опалка (Roman Opałka)).

Виняткову роль у розвитку польського мистецтва відіграли галереї, які дбали про можливу його автономію стосовно офіційної мистецької політики, тому їх діяльність була відносно камер-

ною, аби не провокувати владу. Одними з перших таких осередків творчих експериментів були засновані у другій половині 1950-х рр. галерея Кривого кола на чолі з Маріаном Богушем (Marian Bogusz) (1956 – 1966 рр.), галерея Криштофори у Кракові (Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor)).

У 1965 р. – майже одночасно з'явилися дві галереї у Варшаві: «Вокзал» (Веслав Боровські (Wiesław Borowski)) та «Сучасна» (Марія і Януш Богуцькі (Maria i Janusz Bogucki)). Остання вирізнялася мобільністю у смаках та швидкою реакцією на зміну модних тенденцій у мистецтві. Натомість галерея «Вокзал» ініціювала проведення не лише виставок, а й мистецьких акцій, спрямованих на перегляд засад художньої творчості. Вона мала чітко визначений профіль своєї діяльності, надаючи перевагу експериментальному інтелектуальному мистецтву. Незважаючи на вузьке коло шанувальників, діяльність галереї істотно вплинула на творчі пошуки мистецького середовища не лише Варшави, але й польського мистецтва загалом. Виставлялися там митці, які нині зажили світової слави – Крістіан Болтанський (Christian Boltanski), Аннет Месагер (Annette Mesager), Лоренс Вейнер (Laurence Weiner), Бен Вотье (Ben Vautier), Збігнєв Гостомський (Zbigniew Gostomski), Марія Стангрет (Maria Stangret) та ін. У 1989 р. галерея зазнала фінансової кризи і на її основі було засновано однойменний фонд [4].

У Вроцлаві засновано галереї «Під Моною Лізою» (Єжи Людвінські (Jerzy Ludwinski)) та «Перфамо» (Анджей та Наталія Ляхович (Andrzej i Natalia Lachowich)). У 1970-х рр. зросла кількість галерей концептуального спрямування, але більшість з них зникли так само швидко, як і з'явилися.

Важливу роль у польському мистецтві відіграло «Бюро поезії» Анджея Партума (Andrzej Partum) у Варшаві, у якому він представив свої експерименти з візуальною поезією. Він був одним із перших, хто за комуністичної влади наважився самостійно видавати свої книги поза офіційною цензурою [5].

У Кракові діяла галерея «Пі» на чолі з Анною Потоцькою (Anna Potocka) – критиком, теоретиком мистецтва, нині директором краківського «Бункеру мистецтва». За її ініціативою засновано Музей художників під Краковом – ще один важливий осередок польського мистецтва.

Більшість творчих експериментів відбувалися напівлегально у формі мистецької гри. Така позиція по відношенню до влади була зручною для художників, які уникали суспільно-політичних

зобов'язань. Цьому сприяло те, що наприкінці 1960-х – 1970-х рр. увага офіційних структур зосереджувалася на дисидентському рухові, на тлі якого мистецькі досліди не виглядали загрозливими. Водночас, у разі надто промовистого звертання художників до суспільних проблем, влада реагувала негайно. Вона не вдавалася до відвертих репресій, але максимально обмежувала мобільність та соціальний комфорт художників. Наприклад, забороняла видавати закордонні паспорти конфронтуючим художникам і таким чином частково локалізувала мистецький простір у Польщі. В той час в Україні ні про паспорти, ні про можливість виїзду за кордони СРСР навіть не йшлося.

Невеликі галереї в Польщі ставали оплотом незалежного мистецького життя, при цьому міра свободи у мистецтві була еквівалентом свободи моральної, особистої. В Україні діяльність опозиційних режимів художників також визначалася, насамперед, чинниками морально-етичного характеру й у багатьох випадках виявлялася у площині національного самовизначення. У Польщі це було важливим у період введення військового стану та зміни політичної системи 1982–89 рр., коли мистецтво особливо критично балансувало між офіційною доктриною, нав'язуваною костьолами християнською етикою та свободою творчого вияву.

У цей період вагомою була діяльність галерей «Вежа» і «Деканька» у Варшаві, «Велика 19» у Познані, «Східна» у Лодзі, «Здержак» у Кракові, «Лабіринт», «Біла» у Любліні, «Острів», пізніше «Лазня», у Вроцлаві. Деякі з них після 1989 р. не змогли адаптуватися до нових економічних умов і припинили існування [6].

Значення діяльності галерей, як до певної міри вільного простору для експериментів, було винятковим для розвитку нових форм творчого самовираження. Примітно, що найбільш неординарні явища з'являлися на маргінесі офіційного мистецького життя, яке перебувало на той час у стані цілковитої стагнації, виявляючись, водночас, і в публічних формах – симпозіумах, пленерах, акціях.

В українському мистецькому житті цього періоду про можливості публічної реалізації сміливих творчих задумів говорити було неможливо. Аналогів польським галереям на той час в Україні фактично не існувало – простором для вільнодумства залишалися майстерні художників та оселі окремих представників інтелігенції. Єдиною можливістю представити публічно свої твори для українських митців залишалися планові виставки різного масштабу під керівництвом

Спілки художників, де головним селективним принципом упорядкованості залишався соц-реалізм. Роботи, які не відповідали критеріям «єдиного творчого методу», навіть у 1980 рр. потрапляли в експозиції аж надто рідко, щоб можна було говорити про певний діалог художника з публікою.

Поширенню концептуального мистецтва у Польщі 1970-х рр. сприяли захоплення творчої молоді поступальним процесом змін самої матерії мистецтва та можливість його реалізації. У практиці традиційного образотворчого мистецтва засоби творення були наперед обумовлені та надто коштовними для молодих художників. Концептуальне мистецтво зняло обмеження щодо матеріалу його реалізації – фотографія, перформанс, низькоякісний друк, предмети щоденного вжитку – арсенал безмежний та цілком довільний, який не вимагав значних фінансових вкладень та відкривав широкі можливості для втілення творчих ідей. Інтелектуальні пошуки у цьому напрямі відбувалися і в наступні десятиліття, реагуючи на актуальні проблеми філософії та теорії мистецтва. Серед мистецьких постатей, які уособлюють собою польський концептуалізм 1960-х – 1970-х рр., були Кшиштоф Водічко (Krzysztof Wodiczko), Єжи Росоловіч (Jerzy Rosołowicz), Юзеф Робаковські (Józef Robakowski) та ін.

Цілком інший світогляд і напрям творчих пошуків демонструють випускники Варшавської Академії мистецтв початку 1970-х рр. Вони шукали шляхів оновлення традиційних вартостей класичного гатунку, яким залишалося малярство. На відміну від старшого покоління, яке пропагувало «новий фігуративізм», молоді шукали джерел інспірації в американському мистецтві та польській традиції живопису. Найбільш відомими на той час дебютантами були дует «Нео-Нео-Нео» (Neo-Neo-Neo) (Єжи Зелінські (Jerzy Zielicki) та Ян Добковські (Jan Dobkowski)).

Активною була і творча діяльність групи «Вершки» (Śmietanka) (друга половина 1970-х рр.), до складу якої входили Лукаш Королькевич (Łukasz Korołkiewicz), Ева Курилюк (Ewa Kuryluk), Анджей Белявські (Andrzej Bielawski) та ін. Значною мірою їхня творчість була інспірована літературними та естетичними зацікавленнями, які пропагувалися новим часописом «Новий вираз» («Nowy Wyraz») (1972–81 рр.), де друкувалися твори молодих авторів, пов'язаних з цією групою [7].

1970–80 рр. в Польщі позначені значними суспільними конфліктами. Після впровадження воєнного стану культурне життя в країні пере-

йшло до костюлу. Саме костюл в роки німецької окупації та комуністичного режиму був оплотом польської традиційної культури, віри та вільної думки. У 1980 рр. він суттєво впливав на творчість патріотично налаштованих митців. Співпраця з костюлами почалася зі створення різдвяних шапок та великоднього Гробу Господнього – у заданих межах художники реалізовували не лише релігійні ідеї, а й впроваджували до таких творів елементи, які традиційно не мали у них місця, наприклад, патріотичну символіку. Одним із найактивніших учасників костюльних мистецьких акцій був Єжи Каліна (Jerzy Kalina) [8].

З часом на території костюлів почали влаштовувати регулярні художні виставки. Ініціаторами у Варшаві були Януш Богуцькі (Janusz Bogucki) та Ніна Смоляж (Nina Smolarz). Перші виставки «Знак Хреста» та «Апокаліпсис» мали на меті переглянути стереотипи сакрального мистецтва. В середині 1980-х рр. відбулися широкі презентації мистецтва як молодих амбітних художників, так і майстрів старшого покоління: «Небо нове, земля нова?» Марка Ростворовського (Marek Rostworowski) (1985 р.) та виставка в костюлі Діви Марії у 1984 р. за ініціативи Анни і Павла Сосновських. Ці акції започаткували хвилю так званих «костюльних виставок», яка поширилась всією Польщею й зумовила поширення на сторінках костюльної преси мистецтвознавчих дискусій.

Згодом вплив церкви став занадто відчутним у корекціях творчих шукань художників, що привело до зниження рівня робіт. Том у природно, що мистецтво почало шукати нових просторів для самореалізації, вільних від будь-якої ідеології, церковної чи світської. Заходи, обумовлені прийняттям культури під дах костюлу, були пов'язані з намаганням консолідувати польське суспільство. Для українського мистецтва 1980-х рр. церква не відіграла аналогічної ролі, хоча у період перебудови релігійні мотиви стали істотним джерелом інспірацій та виявом «внутрішнього бунту» для багатьох художників. У зв'язку зі специфікою суспільно-політичних умов в УРСР церква не мала змоги стати вагомим чинником у культурному житті країни, оскільки сама існувала у напівлегальному становищі.

У польському мистецькому середовищі 1980-х рр. намітився розкол серед митців незалежно від їхніх творчих позицій. Спілку художників і скульпторів у 1983 р. було делегалізовано, оскільки її члени перейшли в опозицію до влади. На її місці утворилося кілька нових спілок, але до них увійшла незначна кількість

художників, які не відзначалися особливою обдарованістю. Однак величезна кількість опозиційних на той час митців, не створили цільного альтернативного блоку — одні перебували у пошуках нових обріїв творчої свободи, інші залишалися на естетичних позиціях 1950-х рр. Між ними проявив себе патріотично спрямований рух, який і виявив себе у співпраці з католицькою церквою. Окремо виступало молоде покоління — воно вже оперувало постмодерністичною грою значень, яка давала змогу позбавитися надмірного пафосу та патетичної мистецької тематики.

Молода генерація, яка дебютувала у період воєнного стану, увійшла у вир художнього життя, незважаючи на труднощі, зумовлені суспільно-політичними зрушеннями. Бойкот офіційних культурних інституцій спричинився до поширення активної виставкової діяльності альтернативного мистецтва в усіх можливих місцях, часто пов'язаних з костюлом та інституціями, яким була притаманна відносна незалежність у формуванні програми. Саме у цей період з'явилися численні мистецькі угруповання, які представляли свої колективні проекти. До цього спричинила дисфункція мистецьких установ, і така форма єднання митців стала своєрідною інстинктивною формою самозбереження.

Однією з перших і найбільш активних у художньому житті була варшавська «Група» (Grupa), до складу якої увійшли Ришард Гриб (Ryszard Grzyb), Павел Ковалевський (Paweł Kowalewski), Ярослав Модзелевський (Jarosław Modzelewski), Ришард Возняк (Ryszard Woźniak) та інші. Цілком різні в естетичних уподобаннях і творчих манерах, у спільних проектах вони зуміли витворити певну «додаткову вартість» колективного витвору, певний ситуаційний надлишок, якого неможливо досягти наодинці в майстерні. Серія виступів, які базувалися на поетиці абсурду, стала безпрецедентною в польському мистецтві.

Активними у 1980 рр. були і дві інші групи — «Коло Кліпса» (Koło Klipsa) (Маріуш Крук (Mariusz Kruc)) та «Свідомість Нова Вагітність» (Świadomość Neue Veremennost') (Мірослав Балка (Mirosław Bałka)) у Познані. Але ці групи стали, скоріше, трампліном для талановитих особистостей, які не затрималися у них надовго.

Наймасштабнішими виставками того часу були «Експресія 80-х» (1986 р.) у Сопоті, а також виставка «Що чути?» у 1987 р. у Варшаві [9]. Обидві були спрямовані на певний підсумок і узагальнення творчого вибуху молоді 1980-х рр. і представили розмаїття яскравих творчих особистостей та найновіші тенденції польського актуального мистецтва. Друга виставка мала також і комерційні амбіції, проте не знайшла відповідної публіки, здатної придбати експериментальні та відверті твори, оскільки прошарок суспільства, який міг собі це дозволити, фінансово перебував лише у стані формування і його смаки й донині часто залишаються у межах академічного реалізму XIX ст.

Переможні вибори 1989 р. і формування нового демократичного польського суспільства позбавили митців бунтівного запалу. Нові суспільно-політичні умови вимагали ревізії вартостей, які загубилися у буденності. Основою творчої діяльності стала адаптація до нових ринкових умов та певної стагнації мистецького розвитку. Свобода перестала бути недосяжною метою — те, що у попередні десятиліття було основним рушієм творчості, в 1990 рр. стало реальністю, яка не викликала творчого інтересу.

Підсумовуючи, слід зауважити, що всупереч офіційним настановам комуністичної влади у Польщі та завдяки її лояльності до культурного розвитку країни, польське мистецтво з кінця 1960-х рр. відновило та розвинуло традицію модернізму, тимчасово обірвану в роки Другої світової війни та першого повоєнного десятиліття. В Україні, яка на той час була складовою СРСР і перебувала під посиленням наглядом радянського режиму, аналогічний розвиток мистецтва був штучно припинений, більше того, цілком заборонений. Якщо польське мистецтво другої половини XX ст. є цільним поступальним творчим процесом, то в Україні прогресивні тенденції, розвиваючись у напівпідпільних умовах, мали характер більш стриманий і залишалися у межах традиційного образотворчого та декоративного мистецтва. Це зумовило вибух творчих сил у другій половині 1980-х рр., які намагалися компенсувати «втрачений досвід» попередніх десятиліть.

1. *Kucharska P.* Kłopotliwy gość. Polska ekspozycja na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w Moskwie (1958/1959) // [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_katalog2\\_kłopotliwy\\_gosc](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_katalog2_kłopotliwy_gosc), 09.01.07, 22:34.
2. *Gryglewicz T.* Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku

- XX— Kraków: UNIVERSITAS, 2005.— S. 87–88.
3. *Rottenberg A.* Sztuka w Polsce 1945–2005.— Warszawa: STENTOR, 2006.— S. 106.
4. Там само.— S. 145.
5. *Gorzałdek E.* Andrzej Partum // [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_partum\\_andrzej](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_partum_andrzej), 08.01.07, 21:48.
6. *Rottenberg A.* Sztuka w Polsce 1945–2005.— Warszawa:

- STENTOR, 2006.— S. 162. es\_katalog\_totalitaryzm\_demokracja, 09.01.07, 22:04.  
7. Там само.— S. 178. 9. Rottenberg A. Sztuka w Polsce 1945–2005.— Warszawa:  
8. Piotrowski P. Polska sztuka między totalitaryzmem a STENTOR, 2006.— S. 316-318.  
demokracją // <http://www.culture.pl/pl/culture/artvkuyl/>

*M. Musiy*

### **DISTINCTIVE FEATURES OF ARTISTIC LIBERTY IN POLISH AND UKRAINIAN ART OF 1960–1980**

*The article shows general tendencies in art of communist Poland of 1960-1980 and compares political and social circumstances of artistic development in Poland and Ukraine of this period. The author gives special attention to opportunities of private and public realization of artistic intentions and emphasises attitude of the communist power to artistic experiments.*