

*Оксана Ременяка
(Київ)*

СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЄЖИ-ЮРІЯ НОВОСЕЛЬСЬКОГО

Відомий польський художник Єжи Новосельський зумів осмислити у своїй творчості традицію православного сакрального мистецтва і створити сучасну модифікацію іконописної традиції. Отриманий унаслідок вивчення іконопису та проблем православної теології мистецький досвід дав йому можливість відмовитися від «метафізичного реалізму», витворити особливу, рафіновану, «проціджену» іконописом авангардну стилістику.

На нашу думку, для розуміння механізмів формування мистецького стилю важливо простежити взаємодію двох, на перший погляд абсолютно протилежних культурних пластів у творчості художника, особистість якого формувалася на пограниччі культур Заходу і Сходу, зокрема України й Польщі, а також під впливом польського авангардизму.

Основні засади польського авангардного малярства втілилися в засновному 1933 року «театрі художників» Крикот, який, у свою чергу, виріс із видовищ Краківського клубу футуристів 1921 року, таких як буфонада Тітуса Чижевського – «Метаморфоза осла і сонця», сценографію до якої створили Зигмунт Василевський і Йозеф Ярема.

У театрі співпрацювали два мистецькі угруповання – капісти (від абрєвіатури К. П. – Комітет Паризький, куди входили Юзеф Панькевич, Ян Цибіс, Ханна Рудська-Цибіс, Зигмунд Василевський, Станіслав Щепанський, Артур Нахт-Самборський, Пьотр Потворовський, Юзеф Ярема, Юзеф Чапський), метою яких була організація філіалу Академії мистецтв у Парижі, що стало фактом у 1925 році¹; та Група Краківська (Саша Блондер, Марія Ярема, Леопольд Левицький, Адам Марчинський, Станіслав Осостович, Йонаш Стерн та скульптор Генріх Віцінський), утворена в 1931 році з художників революційних переконань, які в живопису схилилися до пізнього кубізму та абстракціонізму². Діяльність обох груп припинилася з початком Другої світової війни.

У 1956 році ідею театру воскресив відомий польський режисер, організатор численних гепенінгів, сценограф, письменник, теоретик мистецтва, актор і художник Тадеуш Кантор. Початок було покладено постановкою вистави Станіслава Віткевича «Mątwą» («Каракатиця»), адже саме нею завершилася довоєнна діяльність театру Крикот. У 1957 році, у період «відлиги», Група Молодих Художників (Група Młodych Plastyków), створена в 1945 році, переіменовує себе в Групу Краківську II, наголошуючи в такий спосіб на основних тезах об'єднання – осмислити й розвинути традиції, започатковані довоєнним мистецьким угрупованням.

Найпомітнішою постаттю цього угруповання став Єжи-Юрій Новосельський, живописець, графік, сценограф, світський теолог і теоретик мистецтва, у творчості якого в незбагнений спосіб переплетено досвід західної авангардної культури з візантійською традицією в її південнослов'янській інтерпретації³.

Є. Новосельський народився в 1923 році в Кракові. У 1940 році він розпочав навчання в Краківській академії мистецтв на відділенні декоративного живопису, навчався в таких відомих майстрів, як Станіслав Камоцький, Адам Хофман, Казимир Микульський, Мечислав Порембський. Проте в 1942 році він залишив навчання й поїхав до Львова, де розмалював церкву в Болехові,

намагався приєднатися до монастирської спільноти в монастирі Іоанна Хрестителя поблизу Львова, проте тяжка хвороба змусила його в 1943 році повернутися до Кракова, де художник поступово відновив старі мистецькі зв'язки, почав брати участь у мистецьких виставках. У 1945 році Новосельський продовжив навчання в Академії мистецтв, проте через рік знову перервав навчання, — диплом художник зміг отримати лише в 1961 році, здавши іспити екстерном.

Його педагогічна діяльність розпочалася в 1947 році, коли він став асистентом Тадеуша Кантора в Державній школі мистецтв у Кракові. Проте після звільнення Кантора він відмовився від роботи й переїхав до Лодзі. У 1962 році художник повернувся до Кракова й розпочав педагогічну діяльність у Краківській академії мистецтв. У 1976 році він отримав звання професора й продовжив викладацьку роботу до 1993 року, керуючи живописною майстернею.

Є. Новосельський — чи не єдиний у Польщі художник, захоплений православною іконописною традицією. Причини цього насамперед треба шукати в дитинстві, коли, маючи ледве чотирнадцять років, разом із рідними побував на прощі в Почаївській лаврі на Волині.

Пізніше майстер зізнався, що його творчість бере початок саме звідти: «Що власне сталось у Почаєві? Це питання. Бо, по суті, кого обходить, що я, польський художник, духовно народився в Почаївській лаврі ще до війни — і усе, що потім відбувалось у моєму мистецькому житті, бере свій початок звідти»⁴. На думку художника, Почаївська лавра на мистецько-духовній мапі Європи, а особливо на мапі польсько-української культури, посідає надзвичайно важливе місце, де непростий досвід кожної зі сторін поєднується в дивну й чудесну цілісність.

Як художник, що має справу з візуальними образами, у дослідженні сакрального мистецтва Є. Новосельський відштовхується від формальної природи дії — візуальної чи акустичної, тобто практично від ритуалу. Саме ці, зовнішні елементи, на його думку, є найбільш впізнаваними відмінностями західного і східного християнства, оскільки в них можна бачити істотні складові культурного та містичного досвіду обох культур і які, можливо, є більш важливими, ніж будь-які догматичні конструкції.

Унікальність Є. Новосельського як художника — у тому, що йому, окрім вагомого доробку живописних полотен належить чимала кількість теоретичних праць із мистецтва, в яких автор розглядає проблеми впливу культурного спадку на сучасний живопис, порушує ряд теологічних питань. Є. Новосельський аналізує традиції західного та східного християнства, тонко, так, як може лише художник, визначає головні відмінні риси православ'я, наголошуючи на психофізичній дії православного культу, задуманій так, щоб активізувати в підсвідомості ті чинники, які відповідають за інтелектуальну діяльність людини⁵.

Завдяки відстороненому, не заангажованому погляду на православ'я, як систему культурних та мистецьких цінностей, художник досягнув мистецтво зображення суті речей, їхнього самоцінного буття, а не простого відтворення оптичного відображення «в оці спостерігача». Пізнаючи роль пластичних і композиційних схем візантійського мистецтва, він простує від візуальної оцінки до суті ритуалу, проникаючи крізь поверхню в істотне, оволодіває мистецтвом зображення вічного буття, яке, на його глибоке переконання, здатна фіксувати лише ікона.

Аналізуючи засадничі риси православ'я, Є. Новосельський підступає до матеріалу здалеку, через аналогію або контраст, унаслідок чого доходить висновку, що між атеїстичним містицизмом сюрреалізму та спіритуалістичним містицизмом окремих християнських сект (наприклад, такої як старообрядницька секта хлистівців) є багато спільних елементів. І в першому, і в другому випадках це були пошуки засобів очищення індивідуальної та колективної етики, зміни системи сфальшованих понять та критеріїв шляхом повної ревізії людських стосунків⁶.

Окреме місце в теоретичних працях Є. Новосельського займає ікона, феномен якої цікавить художника, по-перше, як один із головних складових елементів православного культу; по-друге, як царина взаємодії фігуративного й абстрактного живопису в позахристиянських релігійно-містичних і культово-літургічних системах.

У своїх теоретичних працях художник доводить, що проблеми іконопису тісно пов'язані із загальним станом сучасної мистецької культури — найбільша духовна потреба в іконі простежується там, де відбувається живий і всебічний розвиток пластичного мистецтва, у середовищі, де активно твориться сучасна культура.

Органічно поєднуючи авангардизм з іконописною традицією православ'я, Є. Новосельський витворює свою неповторну живописну манеру, завжди впізнавану, яка завжди виділяється на загальному тлі завдяки постійним експериментам, у яких художник в той чи інший спосіб намагається подолати відстань між тілесністю й духовністю, світськістю і святістю, профанумом і сакрумом.

Якщо говорити про ретроспективний огляд польського мистецтва 60–80-х, не помітити творчий доробок Є. Новосельського просто неможливо. Його аскетичні натюрморти 50-х років із кухонним начинням, живописна серія кімнат із дзеркалами, міські пейзажі, численні жіночі та чоловічі портрети, багатофігурні сцени завжди вражали стриманою гамою й особливим, тільки йому властивим способом моделювання форми, в якій віддзеркалилася його «візантійська ностальгія» – результат тривалого й докладного вивчення художником сутності іконописної традиції.

Вдаючись до аналізу способів моделювання, наприклад, «личного» письма в іконі, можна знайти чимало аналогій із живописними прийомами в роботах Є. Новосельського. Так, у багатьох іконах до середини XIV ст. тіні в «личному» письмі виписували так тонко й майстерно, що вони утворювали самостійну форму, яка могла існувати ніби відокремлено, хоча повністю гармонізувала з цілим і була його невід'ємною частиною. Внутрішній стан образу ніби просвічував крізь кожну, майже самостійну деталь лику. Саме за допомогою подібних прийомів написано лик в іконі «Спас Оплічний» середини XIV ст. Російські мистецтвознавці відзначають особливе моделювання тіней у цій іконі⁷, таке саме моделювання форм можна бачити в багатьох іконах, створених на українському культурному ґрунті, зокрема в таких, як Богородиця Одигітрія з Дорогобужа, Волинська Богородиця, Спас Пантократор XIII ст. із Музею ім. Андрія Рубльова.

Є. Новосельський у своїх роботах використовує подібний прийом моделювання форми. Для тілесності його натури характерна особлива, майже «неземна» пластика, сповнена візантійської ошатності і внутрішньої симетрії-рівноваги, яку польська критика свого часу називала «ієратично-поетичними портретами»⁸.

Поетика тілесної пластики досягає найвищого злету в його жіночих портретах, сакралізуючи жіноче начало в профанному світі. Сам Є. Новосельський з цього приводу пише: «Повний синтез духовності з емпіричною реальністю відбувається власне в жіночій постаті. Якщо художника цікавить проблема тілесності, спосіб поєднання духовних засад зі світом фізичного буття, цілком природньо, що він починає цікавитись образом жінки»⁹.

«Прості, мінімалістичні живописні засоби, за допомогою яких живописець вибудовує композиції своїх картин – коричневий, червоний кольори, на яких виділяється світла постаць, що є композиційним центром полотна, – здається, що усі ці елементи й самі картини дозрівають з роками, як добре вино. Картини, як люди – з роками лише набирають поваги і достоїнства. Звичайно, якщо це добрі картини» – так писала польська критика у 60-х роках минулого століття про живопис Є. Новосельського¹⁰. Одна з його робіт цього періоду «Віолончеліст» стала програмною на Закопанському художньому салоні 1959 року.

Проте «фігуративним» живопис Є. Новосельського можна назвати лише умовно, оскільки в ньому більшою мірою наявна абстрактна течія. Цю живописну антиномію художник вирішує у свій власний, лише йому властивий спосіб. Поряд із картинами, заповненими людськими постатями, існують композиції, побудовані лише з геометричних форм. Його натюрморти, за аскетично-мінімалістичним характером зображення нагадують «натюрмортні» фрагменти з українських барокових ікон, у яких композиція побудована за усіма законами зворотньої перспективи.

Сакральний живопис становить окрему сторінку творчості Є. Новосельського. У нашу епоху цитат ця частина його творчості стоїть відособлено, його «цитуння» спадку православної культури є осмисленим настільки, що перестає бути просто цитатою, а стає продовженням традиції, адаптованої художником до сприйняття в сучасному світі. Цей винятковий художник володіє неабияким знанням із теорії та історії мистецтва. Таємниця досконалого володіння мистецтвом іконопису лежить у площині розуміння Є. Новосельським суті й функції іконописного канону.

В іконопису канон, як система прийомів для найбільш досконалої форми втілення духовних образів, відіграє роль дисциплінарного начала та духовної цензури¹¹, що робить будь-які відхилення рельєфними. Канон – це закон, виконання якого доручено творчій особистості, а отже, він передбачає самостійне, невимушене трактування первообразу.

Зміна стилю в іконі зі зміною естетичного (чуттєвого) сприйняття епохи жодною мірою не порушує канонічних приписів, а є лише більш прийнятною для даної епохи інтерпретацією «надрозумного споглядання божества». Проте це стає можливим лише за умови збереження живописцем логіки канону, його духовного змісту та глибинної структури твору, інакше здрибнення й обважніння образу стають неминучими. Очевидно, що писання ікон має бути вільним і щирим художньо-творчим актом, у якому художник прагне вжитися в первообраз.

У цьому сенсі вивчення Є. Новосельським традицій візантійського мистецтва дало дивовижні результати. Він зумів поєднати в єдиному культурному ареалі соборне церковне бачення, для якого особистість – це абстракція, включена у вищу благодать та антропоцентризм західної культури. Саме це розуміння убезпечило майстра від сліпого копіювання і зробило живим інтерпретатором, активним співтворцем сучасної ікони. «Канон мусить існувати в середині, його неможливо нав'язати ззовні» – стверджує художник¹².

Досліджуючи ікону, Є. Новосельський розуміє, що її призначення – показувати очевидність надприродного, схилити до медитації через статику й пасивність вічного тривання. Проте цю статичність не можна трактувати буквально, і художник намагається у своїх роботах активізувати приховану, внутрішню динаміку ікони. Він переконаний, що ікона насичена духом абстрактного живопису, який дає для творчої свободи художника можливість повної реалізації, не обмеженої жодними правилами гри, правами, які продиктовані самим способом відкривання, показування якоїсь іншої реальності, знайомої з досвіду власного творчого бачення¹³.

Є. Новосельський є автором численних вітражів, поліхромій, мозаїк у католицьких костелах: на Єлонках у Варшаві (1963–1964), у Веселій біля Варшави (1975–1978), на Азорах у Кракові (1978), в Ізабеліні біля Варшави (1980). Чимало його розписів можна побачити й у православних церквах Польщі: на Волі у Варшаві (1979), у Заверті, Грудку (1952–1955), Єленій Гурі, Білостоці-Дойлідах (1953, виконані разом з Адамом Стальони-Добжанським), Кентишині, Гданську (1954), Гродиську біля Дорогичина (1955), Вроцлаві (1966–1968), Гайнувці та багато інших.

Проте сам художник переконаний, що без контакту з авангардним мистецтвом результати його мистецької зустрічі з православ'ям були б зовсім інакшими. Саме абстракційні тенденції сучасного мистецтва дозволили йому позбутися зайвої живописності в іконопису, призвели до мінімалізму майже на межі з лінійною абстракцією.

Єжи-Юрій Новосельський – класична людина пограниччя культур, його творчість стала точкою відліку для наступних поколінь. Як говорить сам художник, його живопис став віддзеркаленням боротьби ангела з дияволом у людині. Традиція ж, у творчому переосмисленні якої художник досягнув значних висот, своїм корінням сягає початку XV ст. – епохи короля Ягайла, на запрошення якого православні українські художники виконували розписи в католицьких храмах Любліна, Кракова, Сандомирка, Вислиці.

¹ *Zwolińska K., Malicki Z.* Mały słownik terminów plastycznych. – Warszawa. 1975. – S. 153.

² Там само. – С. 127.

³ *Matynia A.* CRICOT – teatr artystów // Projekt. – N 1. – 1989. – S. 40–43.

⁴ *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Ławra Poczajewska. – Warszawa, 1991. – S. 146.

⁵ *Nowosielski J.* Uwagi o roli malarstwa w Kościele wschodnim // Znak. – 11 (1959). – Nr 64. – S. 1312–1328; Mistagogia malowanego wyobrazenia Ukrzyzowania Panskiego // Znak. – 16 (1964). – Nr 126. – S. 1483–1485; Paradoxs pojednania katolicko-prawoslawnego // Tygodnik Powszechny. – 20 (1966). – Nr. 4. – S. 1, 5; Ucieczka na pustynie. Proby opisania ukrytej swiadomosci monahizmu prawoslawnego // Znak. – 18 (1966). – Nr. 142. – S. 405–418; Miedzy Kaaba a Parthenonem // Znak. – 21 (1968). – Nr. 169/170. – S. 897–902; Nadrealizm i chlystowie // Znak. – 21 (1969). – Nr. 181/182. – S. 854–859; Problem ikony // Wiadomosci Polskiego Autokefalicznego Kosciola Prawoslawnego. – 1 (1971). – Nr. 3. – S. 23–30; Czas historyczny i przeczucie «metahistorii» w refleksji eklezjologicznej Prawoslawia // Novum. – 11 (1980). – S. 110–121; Ikona Zejscia do Piekla // Tygodnik Podlaski 1 (1984). – Nr. 3. – S. 5, 9; Ze Wschodu... (Ekumenizm czy cos wiecej?) // Tworcosc. – 18 (1987). – S. 91–95; Co sie stalo ze sztuka? // Tygodnik Powszechny. – 44 (1990). – Nr. 35.–S. 7.

⁶ *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Nadrealizm i chlystowie. – Warszawa, 1991. – S. 40.

⁷ *Попова О.* Икона «Спас Ярое Око» из Успенского собора Московского Кремля // Дренерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М., 1977. – С. 126–148.

⁸ *Rodziński S.* Świadectwo czasów // Projekt. – N 6. – 1980. – S. 38–45.

⁹ *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Miedzy Kaaba a Parthenonem. – Warszawa, 1991. – S. 42.

¹⁰ *Rodziński S.* Świadectwo czasów. – S. 38–45.

¹¹ *Булгаков С.* Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. – М., 1993. – С. 281–291.

¹² *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Problem ikony. – Warszawa, 1991. – S. 10.

¹³ *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Miedzy Kaaba a Parthenonem. – Warszawa, 1991. – S. 109.