

ЖИВОПИС ЯКИМА ЛЕВИЧА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Українське мистецтво другої половини ХХ століття залишається, на жаль, і досі чи не найменш дослідженим і описаним у вітчизняному мистецтвознавстві. Проблема полягає не тільки у неартикульованості загальних культурно-мистецьких спрямувань, а й у відсутності насамперед монографічних розвідок про творчість окремих художників. Поза тим сьогодні, з дистанції часу, стає дедалі очевиднішим, що своєрідність художнього поступу кінця 1950-х першої половини 1980-х, якими окреслюються межі цієї епохи, полягала, мабуть, саме у «поверненні авторської індивідуальності», виокремленні різних творчих спрямувань та позицій, що ламали тотальність офіційного соцреалістичного проекту, так чи інакше повертаючи у вітчизняну художню культуру цінності модернізму — суб'єктивність мистецького бачення та світосприйняття, формально-пластичні пошуки, інтерес до виразності художньої мови.

І тут творчість київського живописця Якіма Давидовича Левича постає не тільки одним із найсвоєрідніших явищ українського мистецтва, а й відбиває показові тенденції та суперечності часу. Тим більше, що її становлення припало на переламний у вітчизняній історії період «відлиги» кінця 1950–1960-х, а самотність авторської позиції та образності творів призвели до «неофіційного мистецтва» 1970-х — першої половини 1980-х, тому картини художника стали відомі глядачеві лише у пострадянський час. У цьому контексті підкреслено камерний, «тихий живопис Якіма Левича» наче стає «більшим за себе», по-своєму порушуючи непрості питання мистецтва, часу, долі і людини у складних колізіях історії. Сьогодні його полотна зберігаються у колекціях НХМУ, Музею історії м. Києва, Сумського, Запорізького, Кам'янець-Подільського художніх музеїв, Художнього музею Зиммерлі у Нью-Джерсі (США).

Творча біографія художника характерна та показова для його покоління. Народився у 1933 році у Кам'янці-Подільському, невдовзі з родиною переїхав до Києва. Навчався в республіканській художній школі ім. Т. Г. Шевченка та на живописному факультеті КДХІ в майстерні С. О. Григор'єва. Роки його студентства (1954–1961) через постійні «виключення» та «покарання» стали однією з київських легенд. Варто навести хоча б промовисте формулювання тодішнього ректора інституту О. С. Пашенка: «Під час літньої практики студент Я. Левич з великим захопленням спотворював людей та природу у буржуазно-формалістичному дусі»... Яскрава авторська індивідуальність художника наштовхувалася на жорстку догму офіційного мистецтва, творчі пошуки ніяк не збігалися із загальними вимогами «соцреалістичної продукції».

Студентство та наступні роки, 1960-ті, стали для нього непростим часом вибору шляху в мистецтві, що, як і для більшості покоління шістдесятників, був пов'язаний із переоцінкою художніх позицій та морально-етичних засад творчості. Серед них — відродження вільного, незаангажованого естетичного судження та самовіддана любов художника до мистецтва, що живе попри вимоги офіційного замовлення, наявність чи відсутність виставок та закупок. Пізніше один із критиків назве це «чи не останнім сплеском чистого художнього ідеалізму в нашому столітті» [1]. Сам же Я. Левич скаже: «Напевно, мені пощастило в тому, що моя молодість співпала з хрущовською “відлигою”. Цей період був дуже корот-

ким, але той «заряд свободи», який ми тоді відчули, суттєво вплинув не тільки на багатьох з нас, але й на весь подальший розвиток мистецтва» [2]. Однак, аналізуючи важливість світоглядних наслідків «відлиги», можна сказати, що чи не головною тенденцією постає тут саме «повернення» — в мистецтво, в культуру, необхідність заново опрацювати ті засади та принципи, що були на десятиліття викреслені радянською ідеологією з творчої свідомості художників. А вже сталінські десятиліття не тільки повністю «перереформували» традиційні уявлення про мистецтво та художню творчість, вивели з вітчизняного культурного простору цілі історичні епохи, стилі, імена, явища, навіть естетичні категорії, але й утвердили особливу модель мистецтва, де головним, окрім жорсткої ідеологічної пропаганди, була «не вірність натурі, а зовсім інша програма — спроби побудови велично “ніякої” та “нічиєї” живописної манери, утопія абсолютної доступності для всіх і кожного, яка дивовижним чином обходиться без засобів виразності і без автора» [3]. Саме з авторською індивідуальністю, з «присутністю художника в творі» на кожному своєму етапі перш за все боровся соцреалізм, що, як відомо, прийшов кінець кінцем на межі 1950-х до ідеї «писати картини бригадним способом». Звідси випливає і постійна «боротьба з формалізмом», а по суті — з фаховістю, що набувала ідеологічного наповнення. Невипадково найбільш творчі і незалежні митці сприймали попередні роки радянського мистецтва як «втрачені», «несправжні». Згадуючи про 1960-ті, Я. Д. Левич каже: «Сьогодні навіть важко собі уявити, яка прірва відчувалася у нас за спиною. А вже соцреалізм легалізував дилетанта, він зняв загалом проблему форми. Ідеологія вирішувала все. Мистецтво опинилося у певному вакуумі, потрібного було все починати спочатку <...> Нас оточувало дилетантство, у якому закони мистецтва були повністю відкинуті як непотрібні» [4, с. 17]. Ці обставини спричинили і те, що розпочата шістдесятниками «опозиція соцреалізму» в більшості не мала соціально-критичного спрямування, розгорталася в суто естетичній, формально-образній царині, розширюючи коло виражальних засобів, пластичних прийомів, а разом з тим — й індивідуально інтерпретованих традицій. Проте у суспільному сприйнятті авторські пошуки набували соціального забарвлення, утверджуючи знехтуванні владою права людини на суб'єктивність бачення, на іншість, на несхожість. Чи не тому так відрізняється одне від одного мистецтво художників цього покоління та творчого кола — Г. Гавриленко, А. Лимарев, І. Григор'єв, О. Дубовик, Ю. Луцкевич, В. Мамсіков, З. Лерман, М. Ванштейн... Воно не вкладається у визначені формальні межі окремих напрямків, а новачийність їхніх творів має насамперед індивідуальний характер, де на суто авторському, суб'єктивному рівні перетлумачувався досвід мистецтва попередніх епох. Нівелюючій одностайності офіційного мистецтва протиставлялась різна, в тому числі й традиційна, але індивідуалізована форма, що віддзеркалювала власне, самостійне бачення реальності. Як напише пізніше один із художників: «Це була, на мій погляд, мужня позиція: показати краще, залишене у минулому — те, що було зовсім відсутнє в офіційному теперішньому <...> Наш живопис вже цим був соціальним, він опонував тій реальності, що утверджувалася в Манежі. Ми виставляли слабкість проти сили» [5].

...Рання творчість Я. Д. Левича відбиває складні пошуки власного шляху в мистецтві. Він пише кілька робіт в цілком «офіційному дусі» («В обложеному місті», 1958; «1941», 1965; «На захист революції», 1968; «Повернення», 1970), що отримали визнання, широко експонувалися, висунувши молодого художника в число «майстрів тематичної картини». Він став членом НСХУ. Однак паралельно з ними починає писати зовсім інші твори, особливості яких і визначили його подальшу долю і місце в мистецтві.

Серед них принциповою і програмною стала картина 1959 року — «Трамвайчик» або «Дім на розі». Вона зображувала сценку у старому місті: невисокі будинки, трамвай, що котиться кривою вуличкою, поодинокі перехожі, що перебігають дорогу... Але головним тут був не сюжет, а образне бачення художника, який на певному «повороті дії обриває сюжетну оповідь, не дозволяє своєму живопису бути однозначним: радість і біль можуть в його картинах складати одне ціле, і між веселощами і смутком неможливо провести чіт-

ку межю» [6]. Своєрідною була і сама художня мова картини, де зображення наче розчинялося у густому живописному мареві. Складні тональні сполучення, глибока багатшарова просторовість, тремтливо-динамічна фактура переносила твір на межю фігуративності. «Відштовхуючись» від сюжетного мотиву, художник створював особливе середовище, де «натурність» переборювалася живописністю, а тому саме полотно ставало художньою цілісністю, в якій не було другорядних або «порожніх» місць, а кожен фрагмент насичувався складним пластичним змістом... Цей твір за підтримки М. Глуценка лише раз промайнув на невеликій міській молодіжній виставці 1963 року. Проте привернув увагу: він познайомив молодого художника з С. Параджановим, який запропонував долучитися до роботи над його майбутнім фільмом за мотивами «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері. Але ці плани не здійснилися... Цікаво, що на той час художник «не зрозумів» важливість для своєї творчості цієї картини та її головної теми, яка стане для нього визначальною: життя міста з його мінливими швидкоплинними подіями, дивність повсякдення, що виступає чи не головним «простором опозиції» до будь-якої ідеології. Показово, що саме у 1960-ті «буденність» все більше привертає увагу гуманітарної думки. Варто згадати хоча б есей М. Бланшо «Мова буденності», в якому він назвав повсякдення однією з найважливіших екзистенційних категорій, що опонує будь-яким ідеологіям, «розкриває життя в усьому його свавіллі...» [7]. Продовжуючи цю тему, сучасні дослідники зазначають: «Повсякденні практики <...> утворюють своєрідні “вільні зони”, захищені або такі, що захищаються від тиску соціальних явищ» [8]. Через непоказну сценку з буденного життя художник наче утверджував право на приватну свободу, на власний погляд і відчуття... До образно-формальних принципів, окреслених цією картиною, він повернеться на межі 1960-х. Однак протягом наступних років писатиме картини у різних стилістиках, випробовуючи різні художні мови: на короткий час захоплюється абстрактним живописом, постсезанівською традицією. Кілька його сюжетних робіт були показані на двох молодіжних виставках. Однак більшість опинилася в стані «неофіційності».

Причиною цього поставала повна протилежність його творів засадам соцреалізму. Адже якщо в офіційному мистецтві головне місце посідала велика ідеологічна «тематична картина» на історичний сюжет, то у Левича — це невеликі камерні композиції, де життя розгортається в колі «приватності» та повсякдення. Якщо радянське мистецтво оспівувало тотальний оптимізм, відкидаючи за «нетиповість» біль, сум, смуток, то картини Левича — саме про це: про самотність, гостре відчуття спливання часу, про душевне сум'яття та неспокій, про неявні, приховані порухи душі, почуття, настрої, які зрештою і визначають особливість внутрішнього життя людини. Якщо офіційна естетика підтримувала в мистецтві ясність сюжетного та формального вислову, репрезентативність та чітку логічність композицій, то в картинах Левича переважає туманність, неявність, дивне густе та насичене суто живописними змістами середовище, яке неможливо переказати, що притягує і бентежить, хвилює і викликає запитання... Показово, що його твори майже не піддаються репродукуванню, жодна технологія не може повністю передати тієї густої, рухливої і водночас зважено-поміркованої, глибоко продуманої кольорової просторовості, яка, по суті, і складає його твори. Однак ця принципова «камерність», нерепрезентативність, улюблена художником перлисто-сіра кольорова гама в радянських умовах набувала певної ідеологічності, по-своєму, тихо та ненав'язливо утверджуючи особливу вартісність та неповторність окремого, індивідуального, власного голосу...

Важливим для художника став цикл «біблійних» або «піщаних» полотен кінця 1960-х. Вперше деякі з них були показані лише у 1988 році на виставці «Діалог крізь віки», присвяченій 1000-річчю хрещення Русі. Назва циклу тут умовна: Левич не ілюструє Книгу Книг, не використовує її сюжетів. Біблія для нього є насамперед сховищем величезного людського досвіду, тих архетипічних сюжетів, з яких і складається окреме життя. Характерно, що й тут його приваблюють суто «побутові», «звичайні» мотиви. «Диспут», «Весна на лікарняному

подвір'ї», «Повчання», «Йов», «Туманний ранок», «Проповідь» — маленькі притчі про простих людей, сповнені іронії, співчуття, розуміння, уваги. «Я входжу в світ Біблії, намагаюся співставити його зі своїм світом, зі своїм життям, — розповідає художник. — Але я не знаю, що таке пустеля, я там не жив, і я переказую все по-своєму. У мене немає, безперечно, біблійної могутності, немає її первозданної сили, але є свій, нехай невеликий досвіт <...> В цій серії зображені ті ж самі київські околиці, що й в інших моїх картинах» [4, с. 52]. Порівняно з іншими творами цей цикл більш «графічний», окремі деталі намальовані тут експресивно і виразно, а кольорова гама більш узагальнена: то сіро-чорна, то золотаво-перлиста...

Чи не найбільш драматичними та складними в творчості художника стали «чорні полотна» кінця 1960-х — початку 1970-х: «Хворий собака», «Сліпий», «Бесіда», «Жниця»... Темне, глибоке, густе, насичене кольорове середовище ніби «засмоктує» зображення, приховує його. При першому погляді на картинах майже нічого не видно, лише поступово з п'тьми проступають окремі фігури. Головним стає сама «магія живопису», далека від зовнішньої видовищності. Її зміст — глибоко всередині, потребує заглибленого уважного та зосередженого сприйняття... Мабуть, в українському мистецтві саме ці картини Я. Д. Левича є чи не найвиразнішою метафорою андерграунду — життя без перспективи, без виходу, «досвід неповторно-індивідуального тонко резонуючого переживання самотності» [9]. Адже ця ситуація особлива: художник творить, не передбачаючи можливості показати свої роботи публіці. Для мистецтва і митця — це трагічно. Чи були ці картини реакцією на зміни у суспільному кліматі в країні, де ліберальні тенденції «відлиги» змінилися роками безнадійного «застою», чи зафіксували вони той внутрішній перелом, що його переживав сам художник, змушений змиритися з існуванням в андерграунді? Адже якщо протягом 1960-х він так чи інакше балансував у мистецтві між тим, що треба (і що, до речі, йому добре вдавалося) і тим, що насправді хотілося писати, то далі так тривати більше не могло, роздвоєність гнітила. І він обрав свій власний, проте на той час — найбезнадійніший шлях: писати те і так, як підказував йому власний творчий голос. З 1970-го він більше на малює офіційних картин, його живопис більше не експонують.

Тільки у 1985 році після багаторічних зусиль йому нарешті вдалося представити свої роботи в київському Будинку художника на «Виставці дев'яти» разом з А. Лимаревим, Г. Григор'євою, А. Загорною, В. Морозовою, О. Агафоновим, В. Маміковим, О. Сулименком, Ю. Шейнісом. Офіційною реакцією була розгромна стаття О. Журавля «В полі ностальгії», що закликала «перекрити шлях посередності в мистецтві», звинувачуючи художників у відсутності «творів-роздумів про складність сучасного життя, проблем, які хвилюють людину наших днів...» [10]. Але, мабуть, несподівано для самого себе автор статті назвав один з головних мотивів виставки — ностальгія. Це справді була ностальгія за мистецтвом, за справжнім професіоналізмом, за культурою, яка не перекреслює, не відкидає, а зберігає, будує і продовжує...

На початку 1970-х індивідуальна живописна система художника складається остаточно. Картини стають світлішими, більш різноманітними за кольоровими сполученнями. Але загальний підхід залишається незмінним: не відмовляючись від сюжетів, які зображують прості побутові сцени з життя міста та пейзажі околиць, він водночас зосереджується на кольорово-просторових проблемах, особливостях самого живопису як «кольору у просторі», а точніше — «пластично насиченого простору», де стриманість, обмеженість кольорової гами визначає особливу сконцентрованість образно-емоційного стану картини. Ретельно відбираючи сюжетні мотиви для своїх творів (фарбування старого будинку, невеличка похоронна процесія на осінньому цвинтарі, вечірня прогулянка з собакою та ін.), він пише їх довго і багаторазово, повертаючись до улюблених сцен, наче уточнюючи, доповнюючи, кожного разу по-іншому акцентуючи їхні художні інтонації. Такий принцип постає тут як шлях певного поглибленого дослідження, свідчить про внутрішню впевненість та свободу художника. Він створює власний світ, розкриваючи в ньому свої тайни і глибини. «Гість»,

«Шлагбаум», «Київський похорон», «Маляри», «Мілітарний пейзаж», «Луг», «Стара, що годує птахів», «Старі та собаки» та ін. — невеличкі новели, позначені тим особливим художнім баченням, що вміє розгледіти важливе та значуще у найпростішому та звичайному, проникнути особливим станом зосередженості, легкої іронії та смутку... Проте «сюжет» тут наче неважливий, він є лише поштовхо для витонченого, рухливого живописного середовища, яке майже «руйнує» саме зображення, розчиняє його у серпанковому мареві. Як розповідає художник: «Мені необхідно від чогось відштовхуватися. Нехай людина в моїй картині була, а потім пішла, але слід її залишився. В картині для мене повинно щось відбуватися, з ситуації потрібно щось вибудовувати, а потім — від цього відмовитися. Предмет ніби залишає по собі слід... так виникає ще один шар змісту, спомин про присутнє...» [4, с. 61–62]. Саме це «неспівпадіння», певний конфлікт між сюжетом і живописом визначить особливість творів Я. Левича, їхню дивну багатшарову образність, художній зміст, в «прочитванні» якого таким важливим стає погляд глядача, уважність споглядання, здатність проникнутися авторським задумом. Проте одночасно в картинах художника наче унаочнюється одна з наскрізних тенденцій вітчизняного мистецтва ХХ століття, позначена дослідниками як «відхід та зникнення», що відбиває особливе відчуття дійсності, де «реальний світ постійно підозрюється у нереальності <...>, звинувачується в обмані, у лицемірстві» [11]. І тут знову у самій художній мові, поетиці творів віддзеркалюється психологічна атмосфера епохи з її каламутними іграми в «дозволене та заборонене», з ідеологічним наступом на людські права та свободу. Однак «стратегія зникнення» посідає особливе місце і в самому світі мистецтва. Зокрема, як зазначає Ж. Санс, «здатність з'являтися і зникати, маніфестувати присутність через відсутність, по суті, і є метафорою творчості <...>. Перед нами вже не ті роботи, які відкриваються з першого погляду... Визнати зникнення — означає прямо поставити проблему смерті, проблему витоків, проблему оновлення, про яке й говорить кожний твір» [12]. Надзвичайно уважний до особливостей живопису, до взаємодії його складових — кольору, тону, простору, фактури — художник у своїх картинах постійно наголошує на його самоцінності, на унікальності того візуально-духовного досвіду, яке несе в собі саме малярство. Показово, що у своїх пошуках змістовно-пластичних засад живопису він звертається до класичних традицій та мистецтва раннього модернізму, з його ускладненістю образного вислову та багатшаровістю самої живописної структури. Його картини не можна зарахувати до жодного відомого художнього напрямку, їхня генеза виростає з досить контроверсійних складових. Зокрема, по-своєму інтерпретуючи головні ідеї модернізму — індивідуальність висловлювання та суб'єктивність світосприйняття, художник залишається вірним провідній темі вітчизняного реалістичного мистецтва — увазі до «простої людини» та тих вимірів життя, що зостаються незмінними за будь-яких обставин. Показово, що по-своєму відбиваючи у своїх роботах психологічну атмосферу часу, використовуючи живопис як особистий щоденник вражень та переживань, митець не акцентує прикмет епохи, його картини ніби живуть у позачасі, де ті чи інші ситуації здатні повторюватися, стаючи унікальними саме завдяки умінню відтворити «вечністю наповнений миг»...

Розглядаючи самотній живопис Я. Левича в контексті українського малярства другої половини ХХ століття, помітною стає його внутрішня близькість до загальних процесів. Зокрема, до тих «пошуків живописності», що хвилювали творчих митців із «протилежного», офіційного табору. Серед них, перш за все, витончена камерна творчість Е. В. Волобуєва (1912–2002), яка попри офіційне визнання, по суті, була протилежною соцреалістичній доктрині. Його твори з непоказними, дуже простими побутовими сюжетами, теж по-своєму насичені формальною складністю, тим «напруженням» між кольором та зображенням, що й складає внутрішній зміст живопису. Невипадково як природній колорист він все більше «звужував» сюжети своїх творів (сіруватий передвесняний сніг, сірий паркан із зеленими гілками, склянка з квітами на підвіконні та ін.), зменшував їхню предметність, прагнучи «залишити місце» для кольору. Здається, ще крок — і художник мав вийти за межі фігура-

тивності, в чистий кольоропис, що й був, можливо, його справжнім призначенням. В його нотатках читаємо: «Звільнитися від предметів. Створити образне середовище» [13]. Але цього не сталося... У цьому ряді, безперечно, і живопис 1970-х Т. Н. Яблонської, що й сьогодні викликає багато запитань. Варто навести проникливі міркування одного з провідних критиків 1970-х А. Кантора, який етапною картиною десятиліття вважав її «Льон» 1977 року, котра на той час виглядала «афектовано простою і визивно традиційною, хоча її живописна тканина була незвично складна <...>, а прямого наслідування певної традиції теж не було. Важливий самий дух класичної традиції — <...> внутрішня насиченість образу при його зовнішній простоті...» [14]. Живописні етюди до цієї картини, а також пейзажі художниці 1970-х-початку — 1980-х («Баскетбольний майданчик», «Весняний туман», «Початок травня», «Весняне марево», «На дитячому майданчику» та ін.) за інтонаціями та образним станом близькі до картин Я. Левича. Повертаючись до традиції вітчизняних «пейзажів настроїв» початку ХХ століття, Т. Яблонська доповнює їх досвідом класичного живопису, в той же час відтворюючи в них особливу психологічну атмосферу «паузи культури застою» із її напруженням внутрішнього людського життя, драми безвихіддя, яку так чи інакше відчували всі значні художники... Мабуть, саме поглиблена майстерність, професійність ставали для творчих митців тим рятувним островом, де мистецтво могло залишатися самим собою, зберігаючи класичну позицію автономного існування, естетичної дистанції від дійсності, незалежного споглядання і фіксації...

Наведені порівняння творів художників унаочнюють складність та неоднозначність мистецьких процесів 1960-х — початку 1980-х. Адже і офіційне середовище з часом змінювалося, поступово і обережно віддаючи свої території більш ліберальному, фаховому та «авторському» мистецтву, де ступінь самовиявлення та «розміри простору свободи» кожен встановлював собі сам...

У пострадянський час, в роки незалежності твори Я. Левича експонувалися на приблизно десяти персональних виставках. Автору цих рядків вдалося видати невелику монографію та, без перебільшення, унікальну книжку діалогів з художником, де Яким Давидович розкривається як чудовий співрозмовник, щиро захоплений мистецтвом і живописом [4; 15]. Однак глибоке дослідження його творчості, як і мистецтва складної епохи другої половини ХХ століття, ще попереду. Можна погодитися з думкою мистецтвознавця В. Лебедевої про цю епоху як «одну з найяскравіших сторінок у нашому живописі. Хвиля швидкоплинних сенсацій спаде, роботи цих майстрів залишаться як явище культури, що увібрало в себе справжні живі почуття...» [16]. Можна додати — справжню професійність і творчу поведінку, захоплення мистецтвом і його вічною таїною.

Література

1. *Ракитин В.* Другое искусство: Свобода и художественный идеализм // Другое искусство. Москва. 1956–1976. — М., 1991. — Т. 2. — С. 12.
2. Троє з шістдесятих // Культура і життя. — 1991. — 24 серпня.
3. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. — М., 2002. — С. 145.
4. *Склярченко Г. Я., Левич А. Д.* Вопросы без ответов. — К., 2005.
5. *Повзнер А.* Цит. за: Конференция на фоне выставки // Декоративное искусство. — 1991. — № 7. — С. 8.
6. *Цикорна С.* Равновесие достоинств // Неделя. — 1979. — № 1 (1 марта).
7. *Бланиш М.* Язык будней // Искусство кино. — М., 1995. — № 10. — С. 152–153.
8. *Козлова Н.* Социология повседневности: переоценка ценностей // Общественные науки и современность. — 1992. — № 3. — С. 48.
9. Другое искусство. Москва. 1956–1976. — М., 1991. — Т. 1. — С. 19.
10. *Журавель О.* В полоні ностальгії // Культура і життя. — 1985. — 10 лютого.

11. *Савицкая М.* Полет-уход-исчезновение // Полет-уход-исчезновение. Московское концептуальное искусство. — Кельн-Штутгарт, 1995. — С. 245.
12. *Санс Ж.* Стратегия исчезновения // Художественный журнал. — М., 1995. — № 8. — С. 49.
13. Волобуев Евгений Всеволодович. Живопись, воспоминания, мысли об искусстве: Альбом. — К., 2002. — С. 107.
14. *Кантор А. К.* Советская живопись на рубеже 70-х и 80-х годов // Советское искусствознание-82.— М., 1983. — Вып. 1. — С. 23.
15. Див.: *Склярченко Г.* Яким Левич: живопис на перехресті часу. — К., Дух і літера. — 2002.
16. *Лебедева В.* Тихая революция в живописи // Декоративное искусство. — М., 2007. — № 5. — С. 37.

Анотація. Стаття присвячена творчості київського художника Я. Д. Левича, яка є одним із найсвоєрідніших явищ вітчизняного «неофіційного мистецтва» 1960-х — початку 1980-х років, віддзеркалюючи одну з показових тенденцій часу — «повернення до живопису», пов'язану з кризою соцреалістичної доктрини та утвердженням в українському малярстві авторських версій модернізму.

Ключові слова: живопис, суб'єктивність, індивідуальна творча позиція.

Аннотация. Статья посвящена творчеству киевского художника А. Д. Левича — одного из наиболее своеобразных явлений отечественного «неофициального искусства» 1960-х — начала 1980-х. Особенности его искусства отразили характерную тенденцию эпохи — «возвращение к живописи», связанную с кризисом соцреалистической доктрины и утверждением авторских версий модернизма.

Ключевые слова: живопись, субъективность, андерграунд, индивидуальная творческая позиция.

Summary. The article deals with creativity of Kyiv-based artist Ya. D. Levich — one of the original artists of domestic «unofficial art» of the 1960s — early 1980s. Features of his art reflected the characteristic tendencies for the era — «return to painting», related to the crisis of socialist realist doctrine and copyright statement versions of modernism.

Keywords: painting, subjectivity, underground, individual creative position.