

УДК 75.051

**Марія Ваврух**

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну  
та мистецтва книги Української академії друкарства*

## **Фактор національної самоідентифікації у живопису Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років**

**Анотація.** У статті подано короткий аналіз малярства Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років. Зроблено спробу виявити соціокультурні й духовно-моральні чинники появи у 1960-х роках нової парадигми розвитку українського малярства. Мистецтвознавчий аналіз концепцій художників дав підстави дійти висновку про дію національно-самоідентифікаційного фактора при визначенні перспектив розвитку малярства Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років. Ці процеси були невіддільними від загального тяжіння багатьох молодих художників до волевиявлення в особистому творчому розвитку.

**Ключові слова:** шістдесятництво, модернізм, національна самоідентифікація, живопис.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Малярство Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років – це складне і полярне в ідейно-змістовому наповненні явище в історії вітчизняної художньої культури другої половини ХХ століття. Серед загальної маси художників воно представлене когортою митців, які в нелегких умовах тоталітарної ідеології зуміли зберігати та примножувати високі мистецькі цінності. Ці цінності не втратили своєї новизни й актуальності в наш час.

Зазначений період у розвитку вітчизняної художньої культури мав свою специфіку, що полягала у співіснуванні двох відмінних стратегій, згідно з якими формувалися духовно-ціннісні ідеали часу. Однією з них була стратегія так званого соціалістичного реалізму – суто ідеологічної скерованості художньої творчості, органічно пов'язаної з політичною доктриною СРСР, матеріалістичним світоглядом і трактуванням мистецтва як інструмента виховання «нової спільності людей» (так званого радянського народу), позбавленої етнонаціональних відмінностей.

Іншу стратегію розвитку малярства уособлювали ті митці, які не могли погодитися з заідеологізованістю тематики, із заборонами на формальні пошуки. До таких належали представники старшої генерації художників, які здобували освіту ще в 1920–1930-х роках у мистецьких закладах Західної та Центральної Європи, а

також їхні учні, що не хотіли вдовольнятися перспективою малювання банальних тематичних картин для ілюстрування внутрішньо чужих їм ідеологем і шукали чогось глибшого, змістовнішого в естетичній творчості. Хоч тоді ця стратегія могла видаватися непомітною й малозначущою і навіть не сприймалася як альтернатива офіційній, але з дистанції часу її значення зростає, розкриваючи щораз нові грані вияву національного характеру. Саме національно-самоідентифікаційний аспект художньої культури України на сьогодні становить особливий науковий інтерес.

**Огляд публікацій.** Вивченню досвіду митців Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років через фактор національної самоідентифікації не було приділено належної уваги в окремому мистецтвознавчому дослідженні. Хоча низка дослідників, а саме В. Овсійчук [14; 15], О. Голубець [4; 5], Б. Горинь [6], Р. Яців [19; 20], Ю. Зайцев [9], М. Ваврух [1; 2] та інші у своїх публікаціях і заторкували окремі аспекти проблеми, однак їхнє наукове завдання полягало у відстеженні загальних тенденцій розвитку мистецтва. Вважаємо, що сучасному українському мистецтвознавству бракує цілісного погляду на цей період розвитку живопису, в тому числі на митців, що належать до «руху шістдесятництва» як суспільно-культурного явища, загальна конфігурація якого немислима без такої складової, як малярство Львова.

**Мета роботи.** Дослідити фактор національної самоідентифікації у творчості львівських живописців другої половини 1960-х – початку 1970-х років, визначити їхнє місце в українському образотворчому мистецтві ХХ ст.

**Новизна наукового дослідження** полягає у систематизації та дослідженні творів львівських художників другої половини 1960-х – початку 1970-х років, які не розглядалися в аспекті проблеми національної самоідентифікації. Також висвітлюється зв'язок між поколінням старших митців, які у 1920–1930-ті рр., завдяки здобутій на Заході освіті, знайшли способи засвоєння ними національно-модерністської практики, та молодією генерацією митців, які офіційно або неофіційно стали їхніми учнями.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок** полягає у тому, що спадщина митців зазначеного періоду має безпосередній вплив на розвиток українського образотворчого мистецтва наступного періоду. Матеріали дослідження можуть бути використані в курсі лекцій з історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст. у мистецьких навчальних закладах, для написання нового видання історії українського мистецтва ХХ ст., підготовки наукових монографій, каталогів, підручників, посібників тощо.

**Виклад основного матеріалу.** Характерною ознакою образотворчого мистецтва Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років було піднесення творчої активності в молодіжному середовищі недавніх випускників Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (сьогодні Львівська національна академія мистецтв). Формування їхньої мистецької позиції відбувалося за доволі сприятливих обставин: більшість з них навчалися на факультетах кераміки та художнього текстилю, де особливу увагу приділяли специфічним для цих видів декоративно-ужиткового мистецтва – композиції, кольору, фактурі, пластиці. У роки їх-

нього навчання з'явилися умови для отримання значно ширшої інформації про стан розвитку мистецтва на Заході, та й загалом у світі, завдяки періодичним виданням, якими укомплектовувалися бібліотеки мистецьких навчальних закладів.

Але особливо важливим джерелом поширення знань стало спілкування молодих художників з митцями старшої генерації. Особливою була роль у збереженні зв'язків із мистецькими традиціями 1920–1930-х років Р. і М. Сельських, яких відвідували З. Флінта, І. Марчук, О. Мінько; майстерня О. Кульчицької приваблювала Е. Миська, Б. Сороку; досвід графічного мистецтва І. Боднар, І. Остафійчук переймали у Л. Левицького; традиціями школи М. Бойчука захоплювалися І. Марчук, І. Остафійчук, які передавалися молодим митцям завдяки відвіданню майстерень Я. Музики та О. Кравченка. Наприкінці 1950-х років значну роль у гуртуванні молоді на неофіційному рівні зіграло помешкання К. Звіринського, до якого приходили А. Бокотей, З. Флінта, І. Марчук, О. Мінько, П. Маркович, Б. Сойка, Б. Сорока, Р. Петрук, С. Шабатура. Багата інформація, яку черпали молоді митці Львова, а згодом і досвід, набутий вже у самостійній творчій практиці сприяли появі окремих творчих особистостей, здобутки яких виділялися на тлі загальної картини мистецтва соцреалізму.

У середині 60-х років ХХ ст. у мистецтвознавчих дослідженнях усе частіше з'являється термін «львівська живописна школа». Здебільшого він стосувався тих митців, які сформувалися довкола Романа та Маргіти Сельських, а також учнів К. Звіринського та Д. Довбошинського. Це впускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва 1964–1965 рр. Е. Лисика, І. Марчук, Л. Медвідь, О. Мінько, З. Флінта, А. Бокотей, Л. Пушкаш, П. Маркович, І. Боднар, І. Остафійчук, Б. Сорока, Б. Сойка, Р. Петрук (більшість з них займалися не тільки малярством, а й іншими видами образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва).

Нове покоління художників по-новому осмислювало світову мистецьку спадщину ХХ ст. Ця школа дала їм певну естетичну культуру, що виявилася не в окремих навичках, а в зацікавленні досвідом минулого та в спроможності культивувати формальні ідеї світового мистецтва. Художник 1960-х – початку 1970-х років усвідомлював себе причетним до формування нової парадигми в українському мистецтві, і в образотворчому мистецтві Львова зокрема. В її основі – вироблення дієвих механізмів у збагаченні мистецького пошуку різноманітним досвідом модернізму, у тому числі з вираженими українськими національними прикметами [9; 6].

Найбільшою мірою такий вектор розвитку національного мистецтва відображає творчість Євгена Лисика (1930–1991). Випускник ЛДПДМ 1965 року, який ще за часів студентства виробив власний підхід до навчальних завдань, він доволі рано зазнав утисків керівництва інституту за свої незалежні творчі погляди, що суперечили загальноприйнятим у той час нормам тоталітарного суспільства. З числа студентів інституту офіційно його було відраховано «за неуспішність», а насправді – за так званий формалізм, у якому тоді найчастіше звинувачували митців. Є. Лисик вступав на факультет монументально-декоративного живопису, але 1959 року, відповідно до наказу Міністерства культури УРСР, його, як і факультет монументально-декоративної скульптури, закрили. Тому поновлювався він в інституті вже

на факультет кераміки.

Факт прояву формалізму в стінах інституту призвів до посиленого ідеологічного контролю за навчальним процесом. Та все ж доволі багато прикладів вказує на те, що митець свідомо стає на шлях творчості, вільної від умовностей, спілкуючись з дуже вузьким колом однодумців. Відтак творчі зусилля Є. Лисика концентруються у сфері сценографії, в якій митець досягає значних результатів, створюючи нові естетичні вартості образотворчості як певної антитези офіційній доктрині соцреалізму.

Пов'язавши свою творчу долю з театром, Є. Лисик свій метод розбудував по широкій горизонталі формального пошуку. Його сценографія вистав Львівського театру опери і балету ім. І. Франка (сьогодні Львівського національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької) була результатом значної інтелектуальної роботи та пошуків пластичних ідей вже на рівні ескізування. Для Є. Лисика не існувало жодних заборон на пластичну мову власних образно-сценічних втілень. Мислячи категоріями Простору, Часу, Космосу, Світла, він щоразу знаходив нові пластичні ключі для декорацій, змінюючи мистецькі засоби на користь монументальності звучання теми [14].

Основні роботи Лисика-сценографа припадають на 1960–1970-ті роки. Йому довелося подолати чимало труднощів для того, щоби відстояти своє право на формальний пошук, на неординарність мислення. Його творчий шлях спростовує тезу про те, що тоталітарний режим цілком підпорядкував своїм ідеям мистецький процес. Непересічний талант Лисика з надзвичайною силою виявився в оформленні балету А. Хачатуряна «Спартак», поставленого 1965 року. Сценограф запропонував власне оригінальне й принципово новаторське вирішення, вдаючись до своєрідних пластичних форм, широких узагальнень, що реалізовувались у монументальному ладі всієї вистави. Є. Лисик збудував оформлення «Спартак» на контрастному протиставленні інтонаційно багатой музики А. Хачатуряна аскетизму загального пластичного вирішення – суворій гамі декорацій і костюмів, мінімальній барвистості на сцені.

Тяжіння до монументальності, метафоричної промовистості та багатства асоціацій властиве й наступним роботам Є. Лисика – і вишуканим за колоритом ескізам до балетів «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, (1969), «Есмеральда» Ц. Пуні (1970), «Створення світу» А. Петрова (1972), і драматично напруженим, майже монохромним ескізам до опери М. Мусоргського «Борис Годунов» [15].

Про Є. Лисика влучно висловився його колега, «людина, якій випала честь бути у колі його могутнього притягання», Л. Медвідь: «... Лисик був тим важелем, що повертає український континент до просторів світової культури. Вважаю, що він був художником-філософом, для якого напрям українського культурного стержня проглядає кризь вселюдський епіцентр...» [13, с. 43].

Отже, маємо зауважити, що Є. Лисик усвідомлював спектакль як синтез мистецтв. Митець по-особливому опрацьовував музичний матеріал твору, до якого виконував сценографію, музика запалювала його творчу уяву та сприяла розкриттю всіх творчих можливостей. Мистецька вага створених ним сценографій полягала в новаторстві, яке виявлялось у композиційній вишуканості мови, тональному та

кольоровому аранжуванні, дбайливому ставленні до фактури поверхні тощо. Створені митцем композиції та їхні нові естетичні цінності збігалися з його власними поглядами на сучасне мистецтво.

До такої універсальної скерованості пошуків тяжіли й інші львівські митці. Так, Олег Мінько (1938–2014) упродовж 1968–1969 років, невдовзі після закінчення навчання на кафедрі художнього текстилю ЛДПДМ (1959–1965), створив композиції «Ностальгія», «Крик», «Безглуздя», «Біль», які можна трактувати як втілення його особистих переживань і психологічних колізій, що виникли через відсутність можливостей спілкуватися з широким колом глядачів. На основі каталогів виставок, які проводилися на обласному, республіканському чи всесоюзному рівнях, можемо констатувати, що художник у досліджуваній період не виставляв свої живописні твори на жодній з виставок. Причиною цього був особливий тиск з боку ідеологічних структур на творчу особистість митця, а звідси – заборона експонувати твори.

Проте він працював, часто звертаючись до історичних подій минулого України. Його небайдужість до української історії спрямовувала на вибір тем і сюжетів мистецьких творів. З-поміж них виділяється серія полотен «Степом», «Смерть кошового», «Поема про давній степ» та інші картини, виконані 1969 року. Зміст цих творів на основі історичної теми має відповідну символіку та глибокий філософський підтекст. Колорит його полотен стриманий, лапідарна мова з властивою для неї чіткістю та ясністю допомагає в розкритті головної ідеї композиції – відображення подій історичного минулого України через індивідуальне прочитання їх автором. О. Мінько доволі часто вдавався до творчих експериментів, пов'язаних з його схильністю захоплюватися модерністськими напрямками у мистецтві Західної Європи. Не менш вдалими є його пошуки в абстрактній системі образності («Гра в карти», 1961). Форма мистецького вислову О. Мінька в ранній період творчості певною мірою відобразилась і на його творчих пошуках кінця ХХ – початку ХХІ ст.

За умов тоталітарного суспільства О. Мінько, який перебував у вимушеній ізоляції, залишався на власних позиціях. Свобода творчості стала головним кредо митця у ті часи, вона підтримувалася і його однодумцями в тогочасному мистецько-культурному середовищі міста. Свідченням цього є діяльність Л. Пушкаша, Л. Медвідя, З. Флінти та інших [5].

Ласло Пушкаш (1940), українець угорського походження, розпочав свій творчий шлях ще в роки студій у ЛДПДМ (1959–1965), навчаючись на одному курсі з Л. Медвідем, З. Флінтою, А. Бокотеем. Між 1965–1971 роками він виконав композиції «Наречена», «Свято», «Копиці біля Невицького», «Осінь», позначені оригінальністю поетичної інтерпретації народних обрядів українців Карпат, що відтак закріпилися за автором як особлива ознака його стилю. Л. Пушкаш вдається до насиченої яскравими барвами кольорової палітри. Особливо слід відзначити композиції «Наречена» та «Свято», в яких колір підкреслює святковість зображуваних сцен, надає їм монументально-звучання. Л. Пушкаш, отримавши виховання у сім'ї священика, мав філософське бачення реалій повсякденного буття, яке задекларував ще в студентські роки, коли виконав цикл творів під назвою «Сходження Ісуса Христа на Голгофу», що в умовах воявоначо-атеїстичної політики було вкрай відважним творчим вчинком. Звернен-

ня художника до національного, підсвідомого, сакрального вказує на його позицію щодо філософського, світоглядного аспектів, підкреслює його незгоду з атеїстичною в своїй основі соціалістичною ідеологією.

У дещо іншому середовищі, без особливого впливу Сельських чи К. Звіринського, формувався талант Любомира Медвіда (1941). Він, як і його сучасники О. Мінько, Л. Пушкаш, З. Флінта та інші, дуже рано знаходить себе в низці творів («Евакуація», 1964; «Вказування шляху вершникові», 1964; «Сірий день», 1965 та інших), що відображали його особисті враження, спостереження, спогади, роздуми.

Упродовж 1959–1965 років Л. Медвідь навчався у ЛДПДМ на факультеті кераміки. Згодом він став однією з центральних постатей руху молодих львівських художників за відродження національного мистецтва. Це митець багатогранного таланту, серйозно цікавився музикою, літературою, філософією, писав притчі, у яких проводив паралелі із сучасністю. Очевидно, майбутні творчі орієнтири Л. Медвіда увібрали ці захоплення музикою та письменством, рівно ж як і філософією екзистенціалістів. Одним з основних базових елементів його творчого методу став сюрреалізм, хоча й пересмислений автором відповідно до власного поетичного світосприйняття. Він захоплювався мистецтвом С. Далі, М. Ернста, зачитувався творами Ф. Кафки, А. Камю, Е. Йонеско. Підходячи з власними мірками до сюрреалістів, Л. Медвідь навчався у них сміливого зіставлення предметів і явищ. Це надавало його творам глибини, багатозначності. Його багатий світ фантастичного реалізму має глибокі корені в українському фольклорі та в літературній творчості видатних українських письменників – М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки [4].

Попри те, що мистецькі фахові знання студенти могли отримувати з різних джерел, Л. Медвідь мав свій особистий погляд на загальнокультурні та національні вартості, він мав власну оригінальну позицію щодо питань духовності й моралі. Найважливішим об'єктом творчих пошуків для нього є людина. Людську екзистенцію митець бачить у різних часових і просторових параметрах. Людину він сприймає як найсуперечливішого фігуранта буття, у якого постійно змінюються інтонації та настрої. Варто згадати його твори раннього періоду – цикли «Евакуація» (1964), «Передмістя» (1965) та інші, створюючи які художник виходить не стільки з безпосереднього сприйняття людини та природи, скільки з їхнього осмислення й перетворення, що подекуди призводить до парадоксів уявлення і спостереження. У кожному випадку для його полотен характерна віртуозна живописна майстерність. В одному інтерв'ю митець зауважив: «Я мислив себе українським митцем, але мене мало спокушували вишивки, чи навіть народні пісні, – визнає Любомир Медвідь. – Мені видавалося, що українська проблематика полягає в іншому, ширшому, і що неможливо пізнати Т. Шевченка за «Садком вишневим» взамін його ж «Кавказу» [20]. Вважаємо, що таке розуміння професійної творчості означало для нього водночас свободу та відповідальність за кожен творчий крок, за вибір.

Захоплений сюжетом, який для митця ніколи не був випадковим, Л. Медвідь щоразу налаштовувався на нову оригінальну реалізацію творчого задуму. У картинних циклах «Передмістя» (друга редакція назви – «Периферія»), «Емігранти», у полотнах циклу «Спогади дитинства» – «Запуск паперового змія», «Старий сарай»,

«Нова вулиця в селищі Рудно» – ми спостерігаємо різний підхід. Про це також зазначає мистецтвознавець Р. Яців: «... Складається враження, що в 1960–70-х роках існували дві іпостасі Медвіда: одна реалізувала себе в складних метафізичних середовищах з рафінованими носіями знакової інформації, інша – в більш відкритих і доступних сприйняттю новелістичних формах, за участю навіть близьких до публіцистики прийомів. Але незалежно від задіяного комплексу виражальних засобів скерованість концептуального мислення Любомира Медвіда в пластичному мистецтві була позбавлена суперечностей та еволюціонувала до щораз масштабніших філософських узагальнень» [20, с. 16–21].

Слід відзначити, що творчість Л. Медвіда у 1960-х – на початку 1970-х років, на нашу думку, помітно виділялася на тлі творчості митців його середовища. Крім того, що вона була виразною альтернативою офіційному ідеологічному мистецтву соцреалізму, ця творчість була налаштована на діалог із сучасною європейською культурою.

Побратимом по духу Л. Медвіда, але із своїми, відмінними поглядами на мистецтво, був Зеновій Флінта (1935–1988). Він належав до когорти митців, які своїми вчителями з фаху називали Р. Сельського та К. Звіринського. Багаторічне спілкування з наставниками сприяло формуванню його позиції в мистецтві, давало можливість оригінальною художньою мовою показати своє ставлення до світу. У 1960-х роках – період його навчання у ЛДПДМ – постійно й наполегливо експериментував. У творах досліджуваного періоду домагався виразності композиції та багатства відтінків барв. Під впливом К. Звіринського він захопився творчістю Поля Сезанна, що проявилось у використанні митцем насичених кольорів і експресивних композицій, у зацікавленнях кубізмом, абстракціонізмом. У його творчому доробку з'являються твори із серії «Абстракції» початку 1960-х років, «Радість», 1961, «Вікно», 1966 та інші, що засвідчило орієнтацію митця також на класичні ідеї європейського модернізму.

Регулярні, упродовж тривалого часу зустрічі з вчителями не дозволяли йому потрапити під тягіння офіційної доктрини «радянського мистецтва», навпаки, дисциплінували та допомагали працювати й рухатись у напрямку до актуальних пластичних ідей. Виставки-одноденки, що організовувались у помешканнях когось з одногрупників, також були стимулом до активних творчих пошуків і постійних вправлень у композиції, колориті, творчих експериментах. Об'єктами, що збуджували увагу митця, так само, як і його наставника К. Звіринського, могли бути найбуденніші речі, що ставали головним елементом композиції твору: будинок, рибальські сіті, човен. Кожній речі приділялася особлива увага, кожна наповнювалась особливою естетикою, ритмікою співвідношень між дрібними деталями у цілому, зіставленням плям.

Сучасником Л. Медвіда та З. Флінти був Іван Марчук (1936) – типовий представник львівського середовища митців-шістдесятників. Мистецьку освіту він розпочав у Львівському державному училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша, а згодом здобував вищу фахову освіту в ЛДПДМ на факультеті кераміки. На І. Марчука великий вплив мали К. Звіринський, Р. та М. Сельські, О. Шатківський. Митець ще за молодих років продемонстрував опозиційність своєї творчості щодо соцреалі-

му і не страждав, за влучним висловом О. Голубця, «синдромом роздвоєності» [4, с. 78], не вигадував змісту своїх творів, малював те, що хвилювало його як митця, громадянина. Він зумів дистанціюватися від офіційної ідеології, через що тривалий час перебував у ізоляції, не маючи змоги спілкуватися з глядачем, оскільки його, як і О. Мінька, не допускали до участі в офіційних виставках.

Таку політику влада здійснювала свідомо з метою придушити індивідуальність, втиснути в певні рамки, змусити увесь час піддаватися сумніву: а чи взагалі потрібне те, що творить митець, а може обраний шлях хибний? Ці питання неодноразово ставив перед собою художник, особливо, коли ще тільки розпочинав творчі пошуки. Але настає момент, коли людина в процесі свого самоствердження усвідомлює власне місце в складному, повному протиріччя світі, коли вона сама оцінює те, що робить, усвідомлює велику потребу у творенні [11]. Переживання художника, його внутрішній неспокій, оцінка тогочасної соціально-політичної ситуації відображена в його творах «А фініш так близько», «Ми малі на шахівниці», «А кругом тільки степ». Притаманний художникові драматизм світосприйняття впливав на діапазон його творчої фантазії, на мову його мистецького виразу.

Іван Марчук на початку свого творчого шляху працював у станковому та монументальному малярстві. Внутрішній простір його картин, різних за жанровою основою, насичений символами, метафорами, алегоріями. У 1965–1971 роках він створює низку композицій, об'єднаних у цикл «Голос моєї душі», які стали співзвучними його особистісним переживанням та роздумам про долю українства в історичній тягlostі. Цикл складний за своєю образною програмою та багатий за засобами художнього вираження. Художник пропонує глядачеві своєрідну модель сприйняття світу, намагаючись викликати безпосередню реакцію, активну працю думки. Його творах властива актуалізація морально-етичної проблематики. Асоціативна мова творів циклу «Голос моєї душі» залишає глядачеві простір для особистого, суб'єктивного сприйняття, вона викликає найрізноманітніші порівняння, роздуми, відчуття. Його художник називає «мої фантазії», таким чином даючи зрозуміти, що вони давали йому найбільше свободи у вираженні своїх почуттів. Він любить роботу, «яка не скоує яви», дозволяючи найповніше виразити задумане. «Фантазії», якими Марчук захопився ще в 1960-ті роки, він продовжує створювати й сьогодні, вони приносять неабияке задоволення митцеві під час творчого процесу.

Розглядаючи живопис І. Марчука в контексті малярства Львова 1960-х – початку 1970-х років, слід зауважити, що основою його творчості була глибока традиційність, яка сформувала сутність внутрішньої орієнтації митця. Серед традицій, що найвиразніше простежуються в його творчості, можна виділити український пейзаж XIX століття, у картинах митця прочитується «Живописна Україна» Т. Шевченка, у стилістиці відчувається відгук українського модерну кінця XIX – початку XX століття, фактурні ефекти світлотіні його полотен асоціюються з українськими середньовічними гравюрами. Зацікавленість І. Марчука сюрреалізмом і експресіонізмом сприяла виробленню такої художньої мови, яка в інтерпретації художника несла в собі доволі широкий діапазон символів, рис, образів національної культури.

Децю іншим за характером творчості у сенсі жанру, форми та змісту є мистець-



кий доробок Петра Марковича (1937). Живопис, серед багатьох професійних уподобань, став для нього одним з найбільших захоплень. За фахом кераміст (закінчив ЛДППДМ у 1965), він певний час працював у цій царині прикладного мистецтва, оскільки кераміка давала засоби для життя. Крім того, паралельно з керамікою, митець захоплювався металом, з яким працював наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років. Співзвучною з творчими шуканнями та зацікавленнями молодих митців того часу є композиція в металі «Козак Мамай», виконана 1967 року.

У малярство П. Маркович йшов власним мистецьким шляхом через експерименти й творчі пошуки. Для митця особливо цінним був досвід світового живопису ХХ ст. і українського модернізму. Звідси такий глибокий інтерес автора до духовного самовираження свого народу, до культурної традиції. П. Марковичу імпонували європейські модерністські напрямки 1920–1930-х років, він сміливо експериментує у манері французьких постімпресіоністів, дадаїстів, фовістів, використовує елементи конструктивізму. Водночас захоплюється сюрреалізмом, поп-артом, творчістю П. Пікассо. Це не призводить до еkleктизму, штучного поєднання різних стилів. На нашу думку, звернення до такої широкої палітри мистецьких традицій було внутрішньою потребою, своєрідним протестом проти однозначності та консервативності «стилю соціалістичного реалізму».

Поняття живопису в П. Марковича виходить поза рамки класичного розуміння. Хоча він створив кілька композицій у класичній академічній манері, проте у 1960-х – на початку 1970-х років захоплюється колажем, створює нові авторські техніки, використовуючи для цього не зовсім традиційні матеріали: смолу, лак, гудзики, металеві пластини, ключі, штучні перли, шнури тощо. Живописна палітра творів митця приваблює своєю вишуканістю, гармонійністю, вмінням підпорядкувати колірну гаму меті й завданням, поставленим у створюваній композиції. Наприклад, драматичний настрій творів його «гудзикового» циклу переданий через зіставлення контрастних кольорів, часто з виділенням домінуючого, яким є червоний колір. У інших творах, наприклад таких, як «Автобіографічне», «Ностальгія», «Лемківська сюїта», П. Маркович, за його власним висловом, вдається до «свободи інтерпретацій», що призводить до асоціативно-образного сприйняття. А це саме ті компоненти, без яких важко уявити собі твори митця [16].

У підсумку можемо зауважити, що живописців приваблювала мрія бути учасниками світового мистецького процесу. У той час реалізувати таке бажання було практично неможливо. Проте нелегально роботи окремих львівських митців демонструвалися на виставках упродовж 1971–1972 років у Лос-Анджелесі, Нью-Йорку, Філадельфії та Клівленді [16]. Твори львівських митців потрапляли і до приватних збірок за кордоном, наприклад, Віри Вовк у Ріо-де-Жанейро, отримавши певну популяризацію в Бразилії. Про творчі здобутки світового масштабу львівських митців говорять почесні нагороди, отримані пізніше у Лос-Анджелесі, Брно, Фаенці та інших містах.

**Висновки.** У представників молодшої генерації митців сильним було захоплення модерністськими напрямками: експресіонізмом, кубізмом, абстракціонізмом, сюр-

реалізмом, дадаїзмом; вони переймалися тогочасною світовою літературою, музикою, філософією екзистенціалістів. У їхній творчості прочитується філософське бачення реалій повсякденного життя. Творчими експериментами позначені тогочасні мистецькі здобутки Л. Медвіда, П. Марковича, З. Флінти та І.Марчука.

Значна увага в досліджуваній період приділялася історичній темі, оригінально та опоетизовано інтерпретувалися народні українські обряди, що стали прикметною рисою творчості Л. Пушкаша, О. Мінька та інших. Завдяки цим темам митці певною мірою намагалися своїми творчими досягненнями задекларувати зв'язок з традиціями львівського образотворчого мистецтва 1920–1930-х років.

Значення мистецького доробку львівських живописців 1960-х – початку 1970-х років полягає, насамперед, у виховній ролі, у формуванні молодого покоління митців, творчість яких розвинулась у 1980–1990-ті роки. Досвід згадуваних представників малярства посів вагоме місце в загальній історії національного образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., виробивши ту сукупність художньо-естетичних рис, які визначили подальшу перспективу українського образотворчого мистецтва.

1. *Ваврух М.* Роман Петрук: Формування творчої особистості / Марія Іванівна Ваврух // Мистецтвознавчий автограф. – 2007. – Вип. 2. – С. 117–120.

2. *Ваврух М.* Проблема творчості художника як особистості в тоталітарному суспільстві / Марія Іванівна Ваврух // Вісник ЛНАМ. – 2006. Спецвип. II. – С. 257–263.

3. *Вірук М.* Книжковий знак шестидесятників / М. Вірук. – Сант Баунд Брук : Св. Софія, 1972. – 308 с.

4. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / Орест Михайлович Голубець. – Львів : Академічний експрес, 2001. – 175 с.

5. *Голубець О.* Мистецтво ХХ століття: Український шлях / Орест Михайлович Голубець. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 198 с., іл.

6. *Горинь Б.* Не тільки про себе : [ Роман-колаж ] / Богдан Михайлович Горинь. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2006. – Твори : у 3 кн. / Б. Горинь; кн. 1. – 2006. – 346 с.

7. *Дзюба І.* Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Михайлович Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 333 с.

8. *Диченко І.* Євген Лисик. Нарис про життя та творчість / Ігор Сергійович Диченко. – К. : Мистецтво, 1978. – 110 с., іл.

9. *Зайцев Ю.* Антирежимний рух (1956–1991) / Ю. Зайцев // Історичні нариси. – Львів : Центр Європи, 1996. – С. 543–610.

10. *Зеновій Флінта.* 1935–1988. Живопис. Графіка. Кераміка: каталог виставки / [автор-упоряд. Є. Шимчук]. – Львів : Атлас, 1989. – 31 с.

11. *Іван Марчук:* альбом-каталог. / [автор-упоряд. С. Бушак, відпов. за вип. П. Туровсь-

кий, М. Ковтуненко]. – К. : ТОВ «Атлант ЮемСі», 2004. – 519 с., іл.

12. Луцик С. Українські мистці у зіткненні з соцреалізмом / С. Луцик // Наші дні. – 1941. – № 1. – С. 59–64.

13. Любомир Медвідь. Декілька слів про майстра / Л. Медвідь // Альманах '95-96: ЛАМ, Львів: Брати Сиротинські і К, 1996. – С. 28–29.

14. Овсійчук В. Художник Євген Лисик / Володимир Антонович Овсійчук // Театральна бесіда. – 2001. – №2. – С. 18–25.

15. Овсійчук В. Творчий доробок львів'ян / Володимир Антонович Овсійчук // Образотворче мистецтво. – 1971. – №2. – С. 13–15.

16. Петро Маркович: альбом / [автор-упорядн.: Є. Лемцьо]. – Львів – Сіетл, 2006. – 178 с., іл.

17. Роман Петрук: альбом / [автори-упорядн.: Лідія Лихач, Микола Шток]. – К. : Родовід, 2007. – 288 с., іл.

18. Сучасна українська графіка: каталог мистецької виставки / [автор-упоряд. Т. Геврик]. – Нью-Йорк: Сучасність, 1971. – 12 с.

19. Яців Р. Глядач і сучасне мистецтво: криза сприйняття / Роман Миронович Яців // Мистецтвознавство'99: Наук. зб. – Львів, 1999. – С. 35–40.

20. Яців Р. Митець у щільності часу, простору і моралі / Роман Миронович Яців // Образотворче мистецтво. – 2005. – Ч. 3. – С. 16–21.

### **Фактор національної самоідентифікації в живописи Львова второї половини 1960-х – початку 1970-х років**

*Марія Ваврух*

**Анотація.** В статті пропонується короткий аналіз живописи Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років, зроблена спроба виявити соціокультурні та духовно-моральні аспекти появи в 1960-і роки нової стратегії розвитку української живописи. Історико-художничий аналіз концепцій художників дозволив зробити висновки про значення національно-самоідентифікаційного фактора для визначення перспектив розвитку живописи Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років. Ці процеси були неотделимими від бажання багатьох молодих художників до вираження в своєму творчому розвитку.

**Ключові слова:** шестидесятництво, модернізм, національна самоідентифікація, живопис.

### **Factor of national self-identity in Lviv paintings in second half of 1960-beginning of 1970**

*Maria Vavrukh*

**Annotation.** That period in our history has already get its impartial assessment. It played a great role in the development of the Ukrainian culture and arts. But till nowadays it didn't undergo expert review to those arts processes and phenomena, that had taken place in the descriptive arts in Lviv in 60-th and

at the beginning of 70-th of the XX century. I am going to investigate scientifically the development of arts of the small group of artists: sculptors, painters, graphic artists who in the frames of the totalitarian regime system of the socialistic realism tried to consolidate the priority of the creative individuality and to resist inside to the propagated arts. They fought for the national culture and for its uninterrupted.

It is very important to show the work of the official arts enterprises: the Union of Ukrainian Artists, educational institutions of arts, museums etc. The activity of some artists who were in the opposition to the method of the socialist realism under Soviet authority. Their opposition to the whole system and the method of the socialist realism is reflected in their works. And those works couldn't be inserted in the frames of the ideological soviet arts. They wanted to move in the channel of the modern European tendencies, which they knew from their teachers, the representatives of the old generation, the leavers from the Paris, Vienna, Rome, Krakow and others Academies of Arts. Here are their names: Roman and Margit Seiski, Yaroslava Muzuka, Leopold Levytsky, Oleksa Shatkivsky, Ivan Severa, Karlo Zvirynskiy, Danylo Dovboshynskiy and many others. Those were the persons who had the great influence on the formation of the young artists : Lyubomyr Medvid', Oleg Min'ko, Ivan Marchuk, Zenoviy Flinta, Roman Petruk and many others.

The knowledge that they had received helped them in their formation. That is why it was possible to appear a new generation of young artists, who determined the ways of the development and the level of Lviv arts in the next tens of years. Though officially they could not show most of their works on the exhibitions at those times, but the resonance about their enthusiasm and political convictions penetrated and spread and soon their pupils continued their work. So, the arts at that time were differentiated into official and non official one. And just that which existed beyond the official forms of the arts life, that reality which was learned by the means of cooperation of the narrow circle of the artists is put a confident problem for the scientific research.

**Key words:** national self-identiti, modernism, arts traditions, painter.