



U

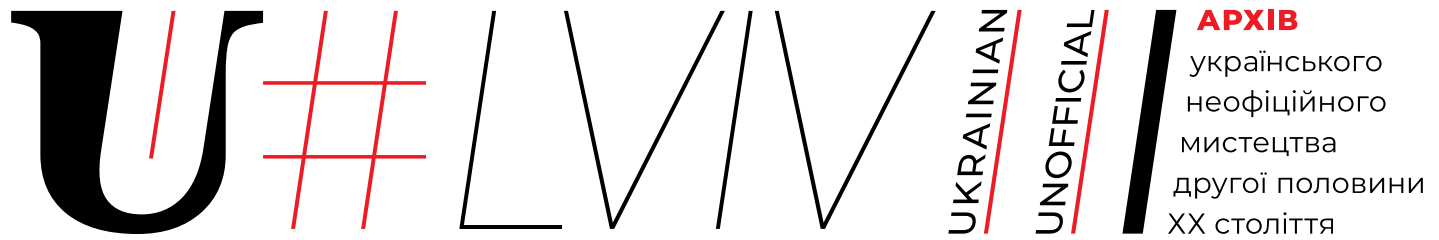
UKRAINIAN

UNOFFICIAL

АРХІВ

українського
неофіційного
мистецтва
другої половини
XX століття

за підтримки
УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД



БОГДАН МИСЮГА

ЛЬВІВСЬКЕ НЕОФІЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО 1950-х — 1980-х рр.

ДОСЛІДЖЕННЯ



→САЙТ

За підтримки

**УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД**

ДУКАТ
А У К Ц І О Н Н И Й Д І М

Видання підготовлено за підтримки
Українського культурного фонду.
Позиція Українського культурного фонду
може не збігатись з думкою автора.

Київ, 2020

**АНАЛІТИЧНА ЗАПИСКА
ДОСЛІДЖЕННЯ ЛЬВІВСЬКОГО НЕОФІЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА 1950-х — 1980-х рр.
В РАМКАХ ПРОЕКТУ UKRAINIAN UNOFFICIAL, ЩО РЕАЛІЗУЄТЬСЯ ЗА ПІДТРИМКИ
УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ**

Команда проекту:

куратор проекту UU#Lviv, автор аналітичної записки — Богдан Мисюга

куратор проекту Ukrainian Unofficial — Олена Грозовська

координатор проекту — Катерина Лісова

комунікаційний координатор — Михайло Кулівник

редактор — Анастасія Яцковська

контент-менеджер — Олександра Рак

фотограф — Катерина Вакулінська

«UU#Lviv» — другий том електронного архіву українського неофіційного мистецтва, створений за підтримки Українського культурного фонду. У співпраці з мистецтвознавцем Богданом Мисюгою команда аукціонного дому «Дукат» провела дослідження альтернативної художньої культури Львова 1950-х — 1980-х років і сформувала львівський розділ Архіву українського неофіційного мистецтва. У ході роботи над проектом було оцифровано твори живопису, графіки та скульптури, що зберігаються у закритих приватних зібраннях і музейних фондах, укладено детальні біографії митців, зібрано бібліографічні дані та знайдено унікальні архівні матеріали.

Команда проекту «UU#Lviv» дякує всім, хто долучився до його підготовки: Анні Лисик, Віктору та Лесі Корсакам, Оксані Зінченко-Лисик, Остапу Лозинському, Олегу Введенському, Ігорю Введенському, Олександрі Крип'якевич-Цегельській, Роману Петруку, Христині Чабан (Звіринській), Катерині Суєваловій, Ігорю Кожану, Оксані Білій, Івану Терещаку, Тарасу Возняку, Оксані Коваль, Ользі Долінській, Ользі Михайловській, Юлії Литвинець, Ганні Вівчар, Данилу Нікітіну, Едуарду Димшицу, Олексію Харьку, Олені Лебедевій, Катерині Щербаковій, Оксані Бойко, Ірині та Костянтину Муращикам, Ірині та Володимирі Данилівим, Остапу Сойці, Михайлу Французову, Богдану Шумиловичу, Іванці Крип'якевич-Димид, Михайлу Бокотею, Оксані Боднар, Богдану Пікулицькому, Анні Сидоренко, Сергію Якуніну, Андрію Стасіву, Оксані Жмурко, Любомиру Медвідю, Тетяні Мисюзі, Семену Кіпнісу, Оксані Карпюк, Олександрі Говядіну, Марії Щур, Олегу Базару, Даніелі Суриній, Тетяні Руденко

Український культурний фонд — державна установа, створена у 2017 році, на підставі відповідного Закону України, з метою сприяння розвитку національної культури та мистецтва в державі, забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості і суспільства, широкого доступу громадян до національного культурного надбання, підтримки культурного розмаїття та інтеграції української культури у світовий культурний простір. Діяльність фонду, згідно з чинним законодавством України, спрямовується та координується Міністерством культури України. Підтримка проектів Українським культурним фондом здійснюється на конкурсних засадах.

© Аукціонній дім «Дукат» 2017

© Мисюга Б. В., текст 2020

© Ваценко О. І., макет 2020

ЗМІСТ

ВСТУП

АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА СЕРЕДИНИ 1950-х — 1980-х рр.

Альтернативне мистецтво Львова середини 1950-х — 1960-х	9
• Передумови розвитку львівського альтернативного мистецтва та ознаки спротиву масовій культурі середини 1950-х — початку 1960-х	9
• Індивідуальний ескапізм і творчість К. Звіринського: ревізія європейського модернізму і власний стиль	26
• Середовища альтернативної художньої культури 1960-х років	41
• Мистецтво в умовах згортання демократичних процесів. Культура герметичних кіл: типологія екзистенціального бунту та стилістика пізнього модернізму	77
Альтернативне мистецтво Львова 1970-х	100
• Початок 1970-х: тоталітарний анклав: публічні компроміси та приховані протистояння (експресіонізм, метафізика, дадаїзм, абсурд)	100
• Альтернативна молодіжна культура другої половини 1970-х: новий герметизм, хіпі та «спілчанські аутсайтери»	124
• Кінець 1970-х: повторне «закручування гайок», перші культуртрегери	150
Альтернативне мистецтво Львова 1980-х	160
• Мистецтво індивідуалістів. Зародження трансавангарду: неоекспресіонізм і нова тактильна чуттєвість. Тренди науково-технічного прогресу та орієнтація на московський андеґраунд	160
• Перше незалежне мистецтво: неформальні об'єднання та галереї. Запізнілі тенденції неомодернізму та концептуалізм. Початок постмодернізму: нова національна міфологія та «нові космополіти». Нове мистецтво у руслі фестивальних рухів: зародження перформативного театру й акціонізм	189

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

202



ВСТУП

Протягом кількох десятиліть українська неофіційна художня культура розвивалася у тіньовій зоні мистецького простору. І коли після розпаду Радянського союзу «інше мистецтво» вийшло з підпілля, вітчизняні державні художні музеї через брак фінансування вже не мали змоги поповнювати свої зібрання. Зараз твори українських художників, які працювали у сфері неофіційного мистецтва, розпорошені по світу і зберігаються переважно у закритих приватних колекціях. Згадані обставини створили навколо цього явища інформаційний вакуум і уповільнили розвиток його вітчизняних мистецтвознавчих і культурологічних досліджень.

На сьогодні вже вийшло чимало публікацій, присвячених творчості художників неофіційного мистецтва, серед яких статті О. Авраменко, Г. Вишеславського, Г. Заварової, О. Петрової, В. Сахарука, О. Сидора-Гібелінди, Г. Склярєнко, Л. Смирної. За останні кілька років було реалізовано ряд проєктів, які висвітлили проблематику українського мистецтва другої половини ХХ ст. і спонукали до критичного переосмислення тогочасної художньої культури, зокрема «Тихий протест 1970-х» (2013, НХМУ, куратор Є. Березницький), «Мистецтво українських шістдесятників» (2015, НХМУ, куратори О. Балашова, Л. Герман), «Інша історія: мистецтво Києва од відлиги до перебудови» (2016, НХМУ, куратори Г. Склярєнко, М. Кулівник, К. Лісова), «Львів: Союзники» (2017, НХМУ, куратори Г. Хорунжа, С. Силантьєв); видано наукову роботу «Століття нонконформізму» (2017, Л. Смирна). Однак тема досі залишається нерозкритою. Кожний з вищезгаданих проєктів презентував явище загалом, але майже не торкався творчого спадку окремих представників українського неофіційного мистецтва.

У ХХ столітті одним з найпотужніших художніх центрів України, мистецькі традиції котрого формувалися під впливом європейського модернізму, був Львів. Саме тут у повоєнні роки залишалися працювати художники, які у першій третині ХХ ст. отримали європейську художню освіту та перебували в авангарді вітчизняної образотворчості, зокрема Роман Сельський, Маргіт Райх-Сельська, Леопольд Левицький. Саме ці майстри сформували своє коло учнів і справили доленосний вплив на тих митців наступних поколінь, чиє творче життя нерозривно пов'язане з цариною неофіційної художньої культури Львова 1950-х — 1980-х рр. Втім, не лише цей факт зумовив формування галицького обличчя «іншого» мистецтва. У наші дні мистецтвознавці все частіше звертаються до вивчення специфіки альтернативних мистецьких кіл Львова й дослідження творчості окремих майстрів неофіційного мистецтва, але існує лише кілька видань, присвячених цій темі. Чимало львівських нонконформістів є знайомими у локальних професійних колах, однак творчий спадок більшості дотепер залишається недослідженим і маловідомим не тільки для широкого загалу але й для вітчизняних мистецтвознавців; досі не існує єдиного системного джерела по цій темі з якісною фоторепрезентацією робіт і архівних матеріалів, не оприлюдненими залишаються величезна кількість мистецьких творів того періоду, епістолярії тощо; суттєво ускладнюють процес дослідження розпорошеність спадку ряду самотутніх митців по закритих приватних колекціях, а також відсутність відкритого доступу до оцифрованих зображень робіт і переліків фондів експонатів з музейних зібрань.

У 2019 році було започатковано дослідницьку програму «UU» (Ukrainian Unofficial), спрямовану на створення архіву українського неофіційного мистецтва, головною метою якого є регіональний огляд явища, висвітлення місцевих особливостей художньої культури зазначеної доби та презентація творчості окремих митців у локальних контекстах. Першим було реалізовано архів київського неофіційного мистецтва «UU#Kyiv», створений на основі моніторингу приватних і музейних зібрань, інформаційно-бібліографічної бази та науково-дослідницької діяльності українських фахівців і презентований у вигляді вебсайту. Проєкт висвітлив особливості неофіційної художньої культури Києва та представив творчість знакових художників у контексті досліджуваного явища.

Реалізація першого, київського розділу програми «UU» показала, якою нагальною є потреба у дослідженні та популяризації явища неофіційного мистецтва, у вивченні та оприлюдненні творчості митців інших регіонів України, насамперед Львова, Ужгорода, Харкова, Одеси.



МЕТА ДОСЛІДЖЕННЯ:

дослідити історію львівської неофіційної художньої культури середини 1950-х — 1980-х рр., позбутися інформаційного вакууму у вітчизняному мистецтвознавстві, створити інформаційну базу, що стане ємним джерелом для дослідників української образотворчості.

ЗАВДАННЯ:


- виявити особливості та окреслити проблематику неформального мистецького середовища Львова середини 1950-х — 1980-х років;
- вивчити мистецький спадок майстрів альтернативної художньої культури, провести аналіз їх творчого методу;
- вирізнити етапи розвитку львівського неофіційного мистецтва;
- представити системний виклад історії альтернативного мистецтва Львова середини 1950-х — 1980-х років, з урахуванням знакових явищ та провідних тенденцій;
- зібрати матеріали та створити систематизований архів, що міститиме профайли 16 львівських художників, які працювали у царині неофіційного мистецтва: Олександра Аксініна, Ігоря Боднара, Енгеліни Буряковської, Карла Звіринського, Генрієтти Левицької, Леопольда Левицького, Євгена Лисика, Петра Марковича, Олега Мінька, Романа Петрука, Маргіт Сельської, Романа Сельського, Богдана Сойки, Богдана Сороки, Зеновія Флінти, Олександри Цегельської. Кожен профайл містить детальну біографію митця, бібліографічний список, каталог оцифрованих творів (50–200 робіт), архів (фотографії, листи, документальні матеріали тощо).

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

спирається на аналіз художніх процесів з урахуванням специфіки історичних періодів, фактів особистого життя художників, їх взаємодії із середовищем. Періодизація та аналіз мистецьких явищ орієнтовані на західні методи дослідження модернізму та постмодернізму провідних теоретиків неklasичного мистецтва: К. Грінберга, Р. Краусс, П. Бюргера, Р. Арнгейма, М. Маклуена, С. Зонтаґ, Л. Філдера, І. Гассана, Р. Гамільтона.

СТАН ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ:

- праці, у яких досліджується явище українського мистецтва загалом та неофіційної культури зокрема: видання «Искусство украинских шестидесятников» (Л. Герман, О. Балашова, 2015), «Контркультура: графіка „неформальних академіків“» (О. Василенко, 2017); статті О. Петрової, Г. Скляренко, Г. Вишеславського, О. Сидора-Гібелінди, О. Авраменко, Л. Смирної, В. Сахарука, Г. Заварової та ін.;
- джерела, що висвітлюють безпосередньо неофіційне мистецтво Львова та творчість львівських митців: видання «Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» (О. Голубець, 2001), публікації Л. Волошин, Р. Яціва, Ю. Бойка, А. Дороша, Н. Космолінської. Комплексним вивченням львівського нонконформізму в рамках фундаментальної теми Львівської національної академії мистецтв «Некласична візуальна культура України ХХ–ХХІ ст.» займається Б. Мисюга: його дослідження львівського нонконформізму 1960–1980-х рр. висвітлено в численних публікаціях у наукових збірках і на спеціалізованих інтернет-ресурсах;
- монографічні джерелознавчі дослідження творчості окремих митців альтернативної візуальної культури Львова, серед них: «Герметичне коло Карла Звіринського» (Б. Мисюга, 2019), «Время и Вечность Александра Аксинина» (Л. Ілюхіна, 2018), «Призначення — природне, як небо. Ярослава Музика: життя і творчість» (Є. Шимчук, 2016), «Іван Остафійчук» (М. Бесага, 2012) та інші;
- доступні каталоги виставок, альбоми робіт зазначених 16-ти художників Львова;
- довідникові видання, такі як «Художники України», «Мистецтво України», «ЕСУ» тощо;
- приватні колекції, фонди державних і приватних архівів, бібліотек, Львівської національної галереї ім. Б. Возницького, Національного музею у Львові ім. А. Шептицького;
- оцифровані відео- та аудіоархіви львівського радіо, телебачення з фондів Інституту міської історії Львова, диктофонні записи «польових досліджень» автора за останніх 10 років.



**АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА
СЕРЕДИНИ 1950-х — 1980-х рр.**



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



**АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА
СЕРЕДИНИ 1950-х — 1960-х рр.**

**ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОГО
АЛЬТЕРНАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ТА ОЗНАКИ
СПРОТИВУ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ
СЕРЕДИНИ 1950-х — ПОЧАТКУ 1960-х.**

Для розуміння особливостей першого етапу львівського альтернативного мистецтва повоєнного часу неабияке значення мають його історичні передумови: це, передусім, величезний пласт візуальної культури львівського міжвоєнного авангарду, українське мистецтво часів німецької окупації з виставками Спілки праці українських образотворчих мистців 1942–1943 років, Державна мистецько-промислова школа та Українська академія мистецтв початку 1940-х, які дотримувалися суворо міметичні методики викладання з незначним відхиленням у бік ранньомодерної форми. Саме тут молодим художникам закладалися високі ідеалістичні цінності «правдивого митця», який піддається спокусі піти шляхом обивателя. Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, відкритий вже за більшовицького режиму, у 1946-му, інтерпретував мистецьку освіту як галузь ідеологічно-пропагандистську та вторинну в системі інших цінностей.



Львів - 1943 р. Мистецтво-пром. школа, класр. біблія, заняття з проф. М. Тимошенко.

Вже у першому потоці тут навчалися колишні учні мистецько-промислової школи: Володимир Патик, Софія Караффа-Корбут, Карло Звіринський, Микола Батіг, Дмитро Кривавич і багато інших. На першому етапі у більшості студентів виникали світоглядний спротив та інтелектуальна рефлексія.

Попри ідеологічну залежність львівських художніх вузів і велике число присланих «спеціалістів-фронтовиків» зі Сходу України, серед педагогів було чимало митців львівської «генерації авангардистів» та корифеїв попередньої епохи: в Інституті прикладного та декоративного мистецтва викладали Роман Сельський, Вітольд Манастирський, Леопольд Левицький, в Український поліграфічний інститут було запрошено Олену Кульчицьку.



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)



Роман Сельський

Пристань

1960-ті рр. (за рисунком 1938 р.)



Роман Сельський

Ламають кукрудзу

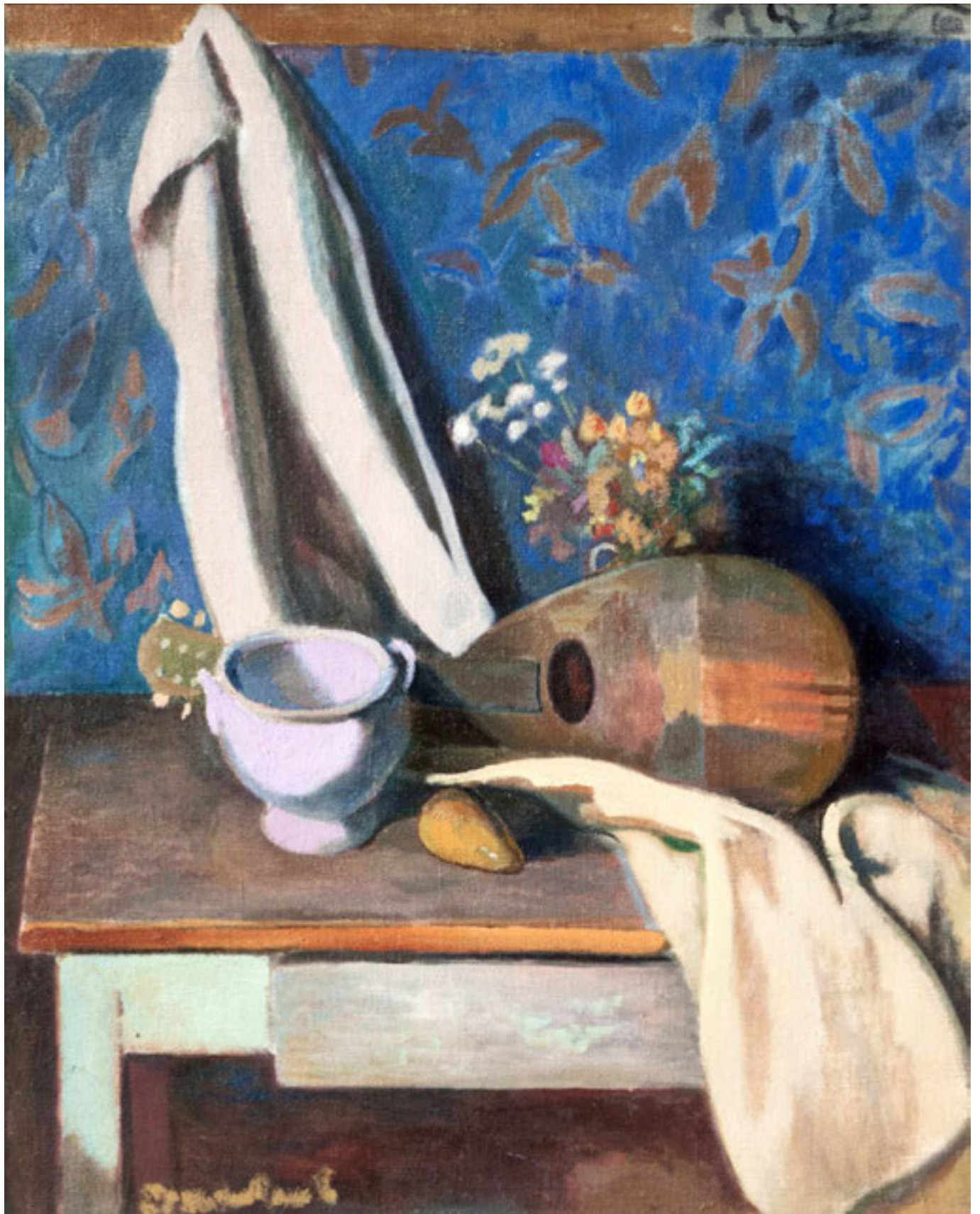
1946 р.

У державному художньому інституті, де основою художньої творчості вважалася реалістична імітація «радянської дійсності», студенти здебільшого глибше укорінювали свій внутрішній протест проти мімесису, опануючи натомість ази неklasичної малярської форми у класі Романа Сельського. Неофіційне навчання відбувалося на так званих салонах, коли у помешканні відомої мистецької пари, Романа та Маргіт Сельських львівські митці з європейською художньою освітою — Роман Турин, Вітольд Манастирський, Леопольд Левицький — дискутували про мистецтво: тут панували температура вільного дискурсу, можливість критичного погляду та висловлювання про різні форми мистецтва.

Роман Сельський сам доклав чимало зусиль, аби віднайти свій живописний метод: від імпресіонізму — через усі форми кінетичного вираження барвою — до авторської манери синтезувати абстрактну форму зі стилізованим образом природи. Така самовіддана жертва заради мистецтва була прикладом посвячення, впливаючи на всіх, хто відвідував салони Сельських, особливо на молодих людей, які були його учнями в інституті: Карла Звіринського, Володимира Патика, Михайла Захарчишина.



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)



Роман Сельський
Натюрморт. Польові квіти
1946 р.



Роман Сельський

Повернення з пасовиська. Жовква
1946 р.

Саме від Сельського львівські художники успадкували потяг до аплікаційних маніпуляцій з кольоровим папером і захоплення формалістичними теоріями Фернана Леже та Пауля Клее. Своєрідну неофіційну школу графіки мав і колишній член авангардного угруповання «Краківська група» Леопольд Левицький, котрий навчав творити графічний образ за прикладом художників прогресивних європейських мистецьких рухів



Роман Сельський

Птахоферма
1951 р.

міжвоєнного двадцятиліття — через властивості абстрактних чинників форми. Серед його ранніх учнів були Генрієтта Левицька, Теодозія Бриж та Еммануїл Мисько.

У прогресивних студентських колах не обходилося без конфліктів із системою: у 1949 році, прямо посеред навчального процесу, зі Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва «за формалізм» було відраховано Карла Звіринського, Володимира Патики, Михайла Захарчишина та Генрієтту Левицьку. Саме в той час учні Романа Сельського вивчали методи пуантилізму, перцепцію Сезанна та інші досягнення французьких постімпресіоністів, привезені свого часу до Львова художниками «Артесу» та «Комітету Паризького».

Героєм конфлікту тоді став викладач Василь Любчик, інформація від якого згодом з'явилася в одній з місцевих партійних газет. Оце публічне протистояння К. Звіринського та В. Патики з представником партійної номенклатури В. Любчиком сьогодні виглядає війною двох ціннісних таборів, на совісті одного з них — понад півтори тисячі знищених шедеврів зі збірки Національного музею у Львові.

Публічний бік життя «старих авангардистів» був поміркованим і цілком вписувався у систему: вони малювали індустріальні пейзажі, їздили у кол-

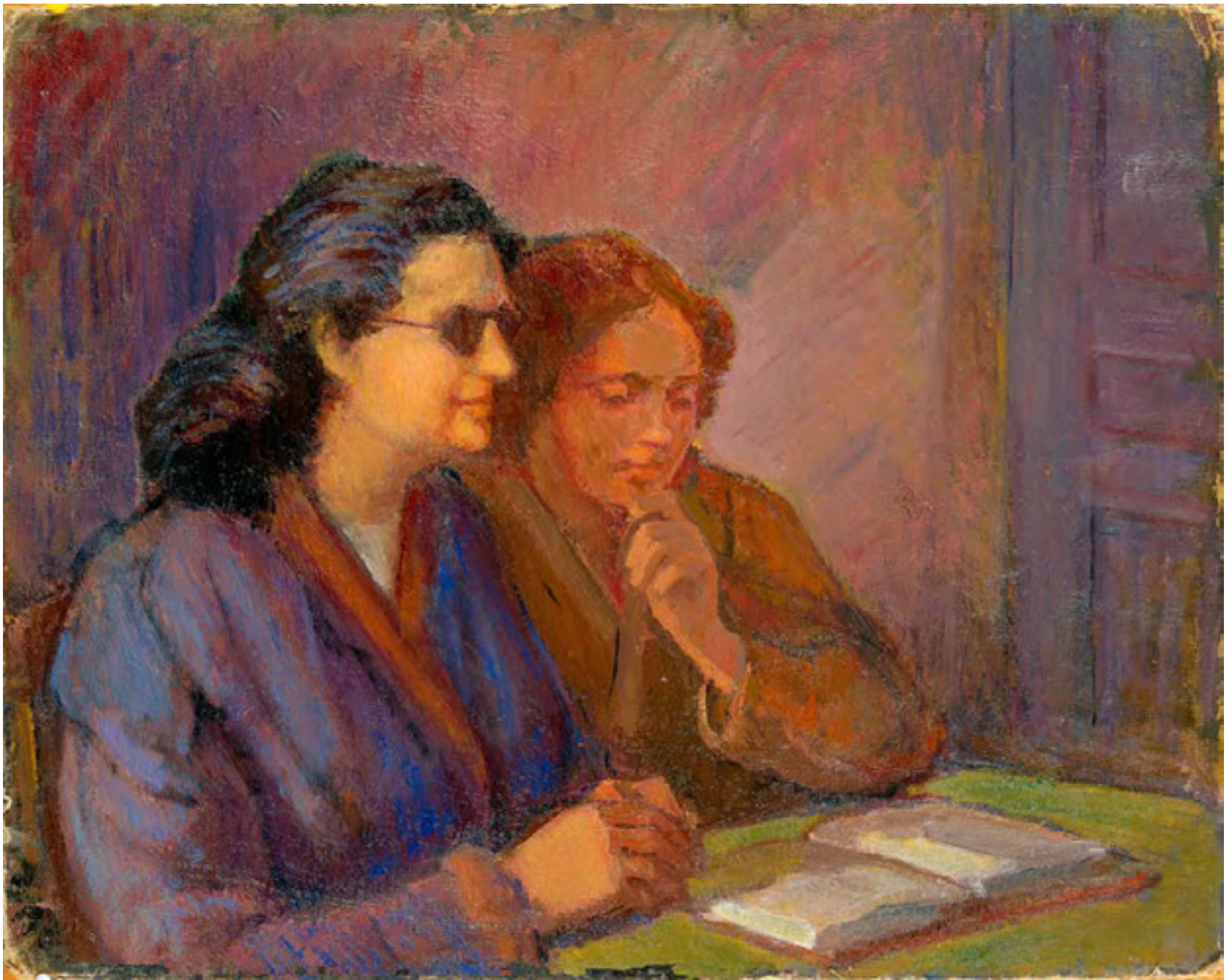


Маргіт Сельська

Будівництво
1950-ті рр.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Маргіт Сельська

Пацієнтки клініки Філатова
1950-ті рр.

госпи та на виробничі площі заводів, аби робити начерки до тематичних картин у стилістиці соцреалізму. Від середини 1940-х і до кінця 1950-х рр Роман Сельський творить у реалістичній манері: пише безліч натюрмортів, пейзажів львівського передмістя, етюдів для сюжетних композицій на тему «радянського села». У той самий період, до середини 1950-х Маргіт Сельська теж створює сюжетні композиції, але тим не догоджає соцреалізму, натомість працює у стилістиці вільної манери École de Paris.



Омелян Ліщинський

Краєвид
1950-ті рр.

Реалістичні образи творять і Вітольд Манастирський, Омелян Ліщинський та Леопольд Левицький. Це давало не тільки засоби до існування, але й відносний імунітет у заангажованому середовищі. Початок активних формальних експериментів у Карла Звіринського, як і у більшості українських модерністів, співпадає зі смертю Й. Сталіна у 1953 році, відколи починається хрущовська відлига —

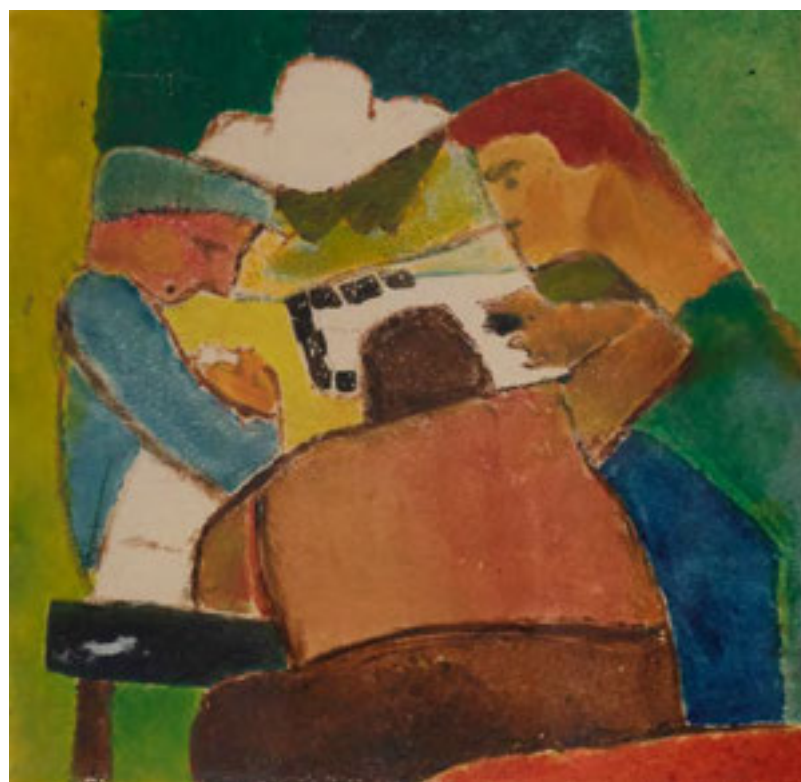


Леопольд Левицький

Портрет дружини
1950-ті рр.

час послаблення ідеологічного пресингу на соціальні сфери та тимчасової зупинки репресивної машини. Тому мистецька самоосвіта Звіринського стає красномовним проявом світоглядного бунту проти системи.

Ідеологічні протиріччя, що наростали у середовищі Львова й України загалом у середині 1950-х років, стосувалися духовних цінностей. Довоєнний образ освіченої людини — з її потягом до знань, мистецтва й літератури, повагою до сторонньої особи, протиставлявся образу агресивного міського натовпу — з його жорсткими правилами стадної більшості та зневагою до культури індивідууму.



Леопольд Левицький

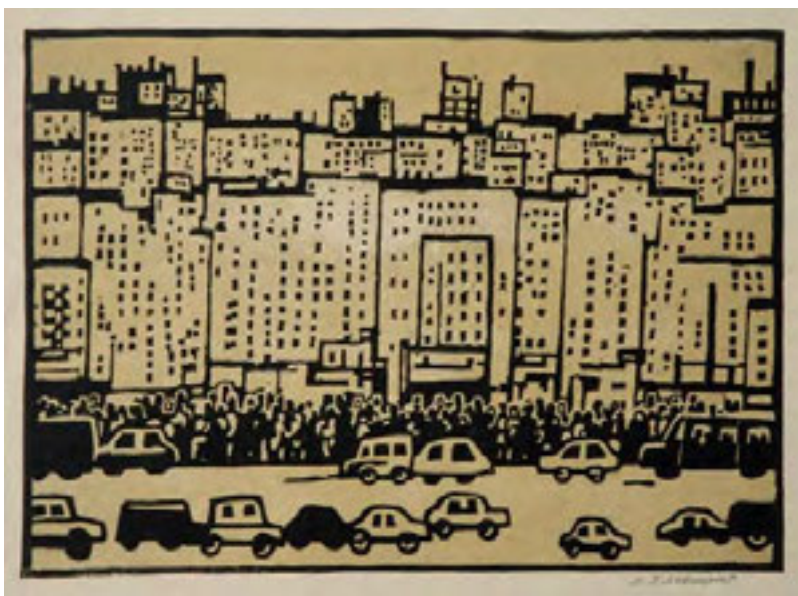
Гра в доміно
1959 р.

Серед популярних тем неофіційного мистецтва — метафоричні зображення вільної людини європейського зразка з увиразненими ознаками гідності (Олена Кульчицька), емансипації (Ярослава Музика, Маргіт Сельськ) та екзистенціального самовираження. Такий собі прихований бунт у львівському мистецтві виявлявся у саркастичному поданні образу натовпу (Леопольд Левицький, Ярослава Музика) та змалюванні індустріального міста у негативному ключі (Леопольд Левицький). Іншим проявом було формальне заперечення мімезису і творчість у руслі авангардних художніх практик.

Теми більярду та доміно (нові образи дозвілля), індустріальних ландшафтів та міщан, втілені у стилістиці конструктивізму та лучизму, розкриваються у монотипіях Леопольда Левицького кінця 1950-х. Невимовна тяга до абстракції, бажання по-новому маніпулювати барвою у творчості Маргіт Сельської, абстрактні пошуки Вітольда Манастирського — лиш декілька прикладів тогочасного вільного вираження у площині нон-кла-



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Леопольд Левицький

Велике місто
1950-ті рр.

сики. «Старі львівські авангардисти» пізніше змінили радянську мистецьку освіту зсередини, давши їй нових педагогів у лиці своїх учнів.

Зацікавлення авангардом виявляється у різних галузях культури по всій Україні. Музиканти досліджують додекафонію, у театральному мистецтві зростає потреба в шекспірівських інсценізаціях, де від глядача чекають глибокого осмислення теми, а не просто захопленого схвалення феєричного видовища.

Кольорові аплікації Карла Звіринського середини 1950-х є різновидом систематичного дослідження малярської форми — її психофізичних якостей, можливостей впливу на людину та здатності бути ретранслятором ідей художника назовні. До того ж, за зразком Романа Сельського, Звіринський ретельно вивчає мистецьку перцепцію та теоретичні основи авангардних стилів.

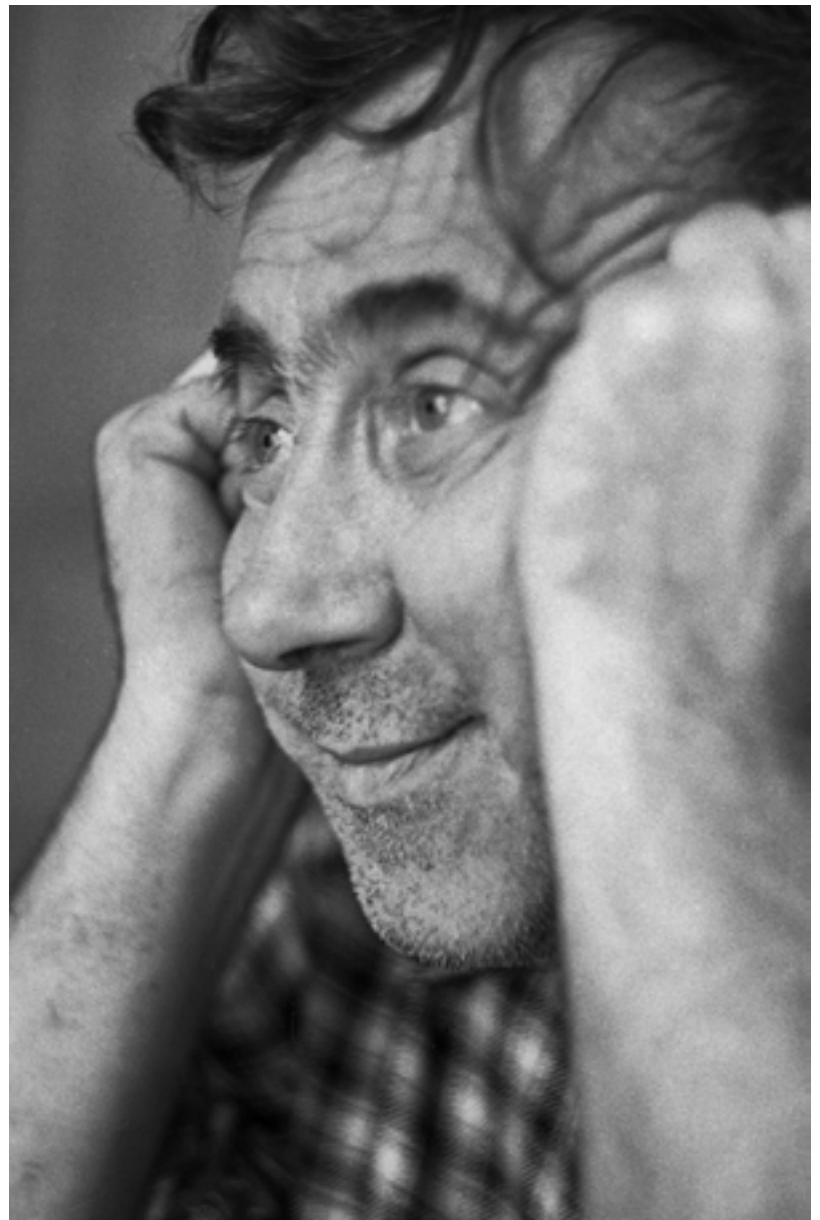
Саме у такому руслі розвивається мистецька школа Баугауз у Веймарі: колористичні пошуки Йоганнеса Іттена та Пауля Клее набувають ознак академічної теорії та мандрують навчальними закладами Західної Європи та Америки.



Леопольд Левицький

Сліпці
1960-ті рр.

Карло Звіринський натомість самостійно досліджуватиме цей напрямок аж до 1959 року — моменту, коли вже буде впевненим у необхідності організувати власну мистецьку школу. Саме в цей час у поміж студентської молоді з'являється талант майбутнього театрального художника Євгена Лисика, який вирізнявся серед інших віртуозним володінням засобами конструктивного динамічного малюнку, досконалим знанням пластичної анатомії людини та вмінням маніпулювати формою на кшталт кубістів і футуристів.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Леопольд Левицький

Більярд
1960-ті рр.

Будучи начитаною та харизматичною особистістю, він мав помітний вплив на однокурсників, за що накликав на себе немилість партапарату. На тлі всеосяжної кампанії «боротьби з формалізмом», Лисика виключили з інституту, втім — через рік поновили, але зі штампом «неблагонадійного».

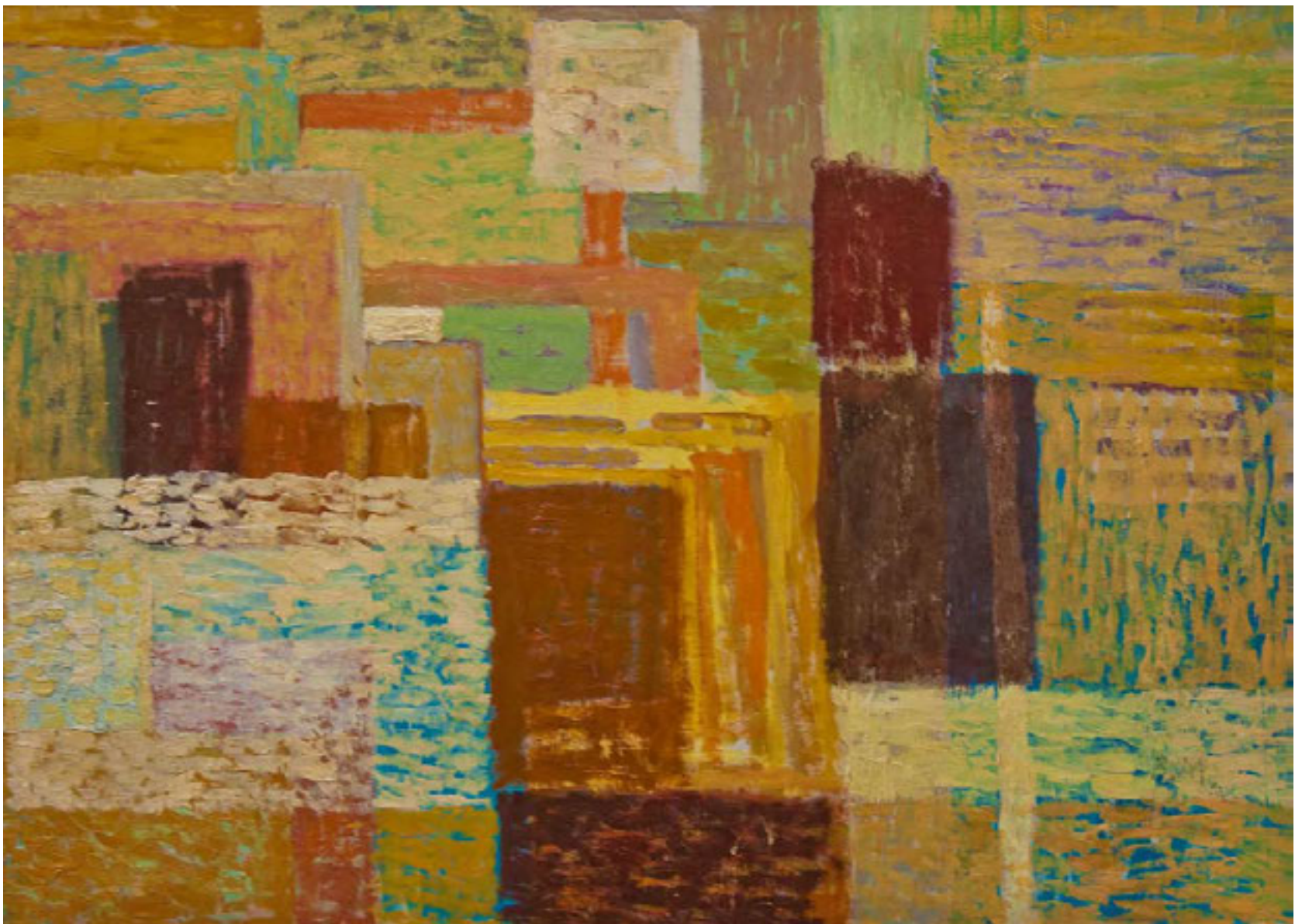
Культурна ситуація у повоєнній Європі складалася так, що вже від середини 1940-х років інтелектуальна еліта таких країн як Італія, Франція, Іспанія, Німеччина бурхливо рефлексувала на фатальну



Леопольд Левицький

Квадратова композиція (I–III)
1960-ті рр.

деградацію провідних верств, що призвела до двох світових воєн і мільйонів жертв. Нові моральні авторитети — письменники Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Ежен Іонеску — повертали до світу літератури значущість людської екзистенції, цінність особистих стосунків та важливість чеснот родинного виховання. У візуальній культурі натомість з'явилися форми ліричної абстракції та психічного автоматизму, зокрема у малярстві — тактильний вимір як прояв граничної ментальної чуттєвості.



Вітольд Манастирський

В майстерні художника
1957 р.

Культурне становище в окупованій більшовиками Україні не залишало надії подібним явищам, адже тут не існувало самого простору інтелектуальної свободи. Інакшою була ситуація в сусідній Польщі, де колишні учасники міжвоєнних авангардних рухів не припиняли зв'язку з вільною Європою. На початку 1950-х у країні спостерігався новий виток сюрреалізму та дадаїзму, а вже у 1957-му поляки долучилися до всесвітнього контексту абстрактного мистецтва.



Карло Звіринський

Крим
1950-ті рр.

У той час львівські митці контактували з польським культурним середовищем: Карло Звіринський — з художниками Єжи Новосельським, Раймондом Земським і Вацлавом Таранчевським, мистецтвознавцями Тадеушем Кантором і Петром Лукашевичем; Леопольд Левицький — зі своїм приятелем по Краківській групі Йонашем Штерном; Маргіт Сельська — з варшавською мисткинею Ерною Розенштейн.

Фігури К. Звіринського, Є. Лисика, Г. Левицької, В. Патика та інших у повоєнному Львові — явища унікального порядку. На руїнах «галицького П'ємонту українства», в умовах тотального нагляду за гуманітарною сферою ніхто й не сподівався так швидко віднайти новий осередок критичного мислення. Нащадки переважно сільської інтелігенції та їхні приховані моральні цінності — чин вільної людини та прагнення до знань — якраз і склали основу того феномену, який пізніше назвуть українським шістдесятництвом або ж — нонконформізмом.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Карло Звіринський

Композиція
Кінець 1950-х рр.

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ЕСКАПІЗМ І ТВОРЧІСТЬ К. ЗВІРИНСЬКОГО: РЕВІЗІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ТА ВЛАСНИЙ СТИЛЬ

Якщо аналізувати формальні пошуки Карла Звіринського кінця 1950-х — початку 1960-х, масштабні втілення його задумів, — то бачимо, що вагоме місце у них займає світоглядна рефлексія на дійсність. Цією рефлексією — від моменту свідомого осмислення художником стану справ у суспільстві, культурі та, зокрема, у мистецтві — був екзистенціальний бунт, основу якого складали ціннісні протиріччя між митцем-інтелектуалом та системою. І якщо у львівських модерністів старшої генерації — Романа та Маргіт Сельських, Вітольда Манастирського, Леопольда Левицького — це виявлялося у гротескних фігуративних формах на початку 1950-х, то для Карла Звіринського почалося з робіт абстрактного сюрреалізму наприкінці 1950-х, коли він став шукати позачасового осмислення буття. Саме це стало відправною точкою екзистенціального вислову: абстрактна композиція у холодних зелених тонах, де ледь помітними є контури «повітряного змія», як символу свободи. Така форма асоціативного підтексту вже зустрічалася в його абстрактних монотіпіях, де у геометричних різноколірних формах та їх взаємодії вгадуються образи іконописних сюжетів.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Карло Звіринський

У просторі
1960 р.



Карло Звіринський

Верба
1959 р.

«Верба» (розгорнута у пласкому форматі кора дерева) — одна з перших тактильних форм образного втілення відчуттів Звіринського. Тема лісу, що супроводжувала всю творчість художника, була для нього вірним засобом відпочинку, медитації та заглиблення у роздуми. Вдивляння в гущавину, як і для «закарпатського йога» Павла Бедзіра, стало формою медитативного абстрагування від реальності. Також «Верба» є візуалізацією ставлення митця до навколишнього світу, де «у кожному камені він бачить образ Бога».

«Вертикалі» — перші з предметних асоціацій Карла Звіринського — нагадують труби львівського органу, для якого писав музику близький приятель художника, Анджей Нікодимович. Майже водночас, у середині 1950-х, такі «вертикалі» виникли у творчості краківського авангардиста (колишнього львів'янина) Йонаша Штерна:



Карло Звіринський

Рельєф-VI
1960 р.

зворушений подіями у львівському гетто, цькуваням авангардистів повоєнної Польщі сталінською політичною системою, художник віднайшов у них молитовну медитацію. Вертикалі склали також основу додекафонної техніки довоєнного композитора-авангардиста Юзефа Кофлера: короткі за тривалістю ноти, що переривають лінійне звучання. Саме на музику Кофлера, після відвідин українськими композиторами міжнародного фестивалю «Варшавська осінь», взурував увесь вітчизняний музичний авангард 1960-х. Вертикальні музичні конструкції зустрічалися у творчості Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. Ймовірно, такий самий вплив справило на Звіринського знайомство з художниками Вацлавом Таранчевським і Єжи Новосельським, котрі активно експериментували з чуттєвими характеристиками форми.



Карло Звіринський

Вертикалі-I
1957

«Чутливість повоєнної Європи» в особливий спосіб виявилася у тих країнах, де із закінченням війни припинили свою діяльність тоталітарні режими, — в Італії, Іспанії та Франції. Тактильна абстракція Антоні Тапієса, його надірвані тканини стояли в опозиції до всілякої естетизації задля вираження світоглядного протесту проти «режимів», «норм» і «правил». «Бідне мистецтво» італійських художників протиставляло себе масовому смакові та класичному уявленню мистецького твору. «Після того, що сталося в Європі у першій половині ХХ ст., мистецтво не може бути таким як раніше», — писав італієць Альберто Буррі, який втілював образи війни у «закривавлених бинтах» на підрамниках. Фактурна маніпуляція з тканиною була й у творчості К. Звіринського, але у формі «білої плащаниці», чутливому образі Христової жертви.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Карло Звіринський

Рельєф. Коробки
1957 р.

Іншого типу тактильна абстракція Звіринського імітує множину мікропросторів (чи їх дзеркальну сутність) у кубиках картону та дерев'яних геометричних модулях. Ці композиції львівського модерніста нагадують об'ємні решітки та «просторові ніші» Джозефа Корнелла, котрий у кожному кубіку моделював мікропростір. «Скриньки мікросвітів» Дж. Корнелла несли в собі зміст середовища, конкретної події, внутрішнього світу окремих людей. Натомість Карло Звіринський міг кодувати у тих формах приховані поняття та знання, що їх зберігав у свідомості. Загальна структуралістична тенденція була властива всім прогресивним мистецьким шуканням того часу — в музиці, літературі й театрі. Вона була мотивована потребою україноцентричного мистецького середовища завершити картину національних цінностей — з правдивою хронологією подій в історії, мистецтві та інших галузях. На Заході структуралізм якраз починав відживати своє через наростаючу проблематику постіндустріальної культури, але в Україні всі ці процеси затрималися через сталінську політичну завісу.



Карло Звіринський

Рельєф-І
1958 р.

Тактильна чутливість К. Звіринського мала широкий діапазон смислового вираження: від досвіду зі світу природи (кора дерев, трава), через пластичні асоціації предметного середовища, аж до філософських асоціацій зі штучними техногенними фактурами.



Карло Звіринський

Бляха
1959 р.

Композиція «Бляхи», створена з металевих листів, пофарбованих у срібний колір, — наче іронія над «всесильністю» індустріального часу, з його літаками, блискучими колесами автомобілів і трубами великих заводів. До цього рельєфу візуально дуже близькою є композиція Альберто Буррі «Металеві форми», що експресивно відтворює «руйнування броні» чи деструкцію твердої матерії засобами техніки та зброї. Структуралістична композиція з дерев'яних брусків зустрічається у творчості київської художниці Алли Горської — як відчутна на дотик метафора натовпу.



Карло Звіринський

Рельєф-V
1960 р.

Іншу тактильну конструкцію вирішено у формі шнуркового павутиння, що його Карло Звіринський закріпив на чорному тлі за допомогою борошняного клею. Ця абстрактна композиція вільно-динамічної форми на основі «блукаючої лінії» добре співвідноситься з кредом К. Звіринського: «Усе моє малярство — то молитва». Така медитативна форма знайшла себе у творчості американського художника Марка Тобі, який вкладав у «вільно-динамічну павутину» процес усамітненої молитви. Усе це походило з вивчення азійської каліграфії і становило частину медитацій митця, що був прибічником релігії Бахаї. Дещо інший світогляд стоїть за вільно-динамічними формами дріпінгу Джексона Поллока. Його біле «павутиння» на чорному тлі — плід напівсвідомої траєкторії руки художника, що живиться екстазом вивільненої емоції.

Категорія пам'яті — глибинна основа будь-якого високого мистецтва — посідає не менш важливе місце в його знакових відтвореннях духовного світу через тактильне втілення філософських образів.



Карло Звіринський

Епітафія-III
1962 р.

Асоціативне значення форми — духовний вимір барви та силові поля композиції — те, що дозволило Карлові Звіринському розпочати свою мистецьку світобудову на основі давнього архетипу. «Епітафії» Карла Звіринського, що спочатку з'явилися у рельєфних формах пап'є-маше, нагадували петрогліфи давніх надгробків. Саме у цих «втрачених палімпсестах» таївся зміст його мистецького маніфесту. «Справжнє мистецтво мусить мати глибокі цінності», — наче промовляв у них Карло Звіринський.

Ці «тактильні епітафії» невдовзі переросли у живописні форми нової мистецької якості, додавши до архетипу петрогліфів цілу систему предметних асоціацій та семіотичних кодів. Тактильні «епітафії» (ассамбляжі з риб'ячих кісток), композиційно подібні до єврейських надгробків «мацев», зустрічалися у творчості вже згаданого краківського модерніста Йонаша Штерна. Його розчарування у комуністичній ідеології, екзистенціальний бунт проти нормативної культури Польщі 1950-х та навернення до юдаїзму спроектували таку тактильну форму візуальної пам'яті, де з риб'ячими кістками асоціювалися «кістки загиблих євреїв усього світу». «Епітафії» Карла Звіринського отримали масштабний розвиток вже на початку 1960-х у його живописних композиціях із предметами-знаками. У них художник змальовував предмети «покуті» (духовні обереги, пам'ятні зображення, ікони) та «предмети, що їх торкалась рука людини...» у форматі фронтальної композиції «наскельних графіті».

«Епітафії» Звіринського стали першою з форм герметичного мистецтва — царини, зрозумілої лише вузькому колу втаємничених. Її предметна семіотика властива поняттєвому світові учнів Звіринського, його близьких приятелів — тих, хто читав авторів схоластики та герметизму, фантазував з Екзюпері, снів з Бодлером, сумував із Кафкою та мислив із Гессе; хто шанував категорії пам'яті, критичного мислення та моральної відповідальності.

Одна з перших живописних «епітафій» Звіринського якраз і вводить глядача у простір закритого світу митця, де у різних композиційних модулях відтворено семіотику грецького літочислення та архетипи давніх культур: на місцях «дат народження й смерті» зображені «білий птах у польоті» (образ Святого Духа) та «мертвий птах у човні» (символ переселення душі). На чільному місці — угорі, де розміщують знак вірування (хрест чи Давидову зірку), — зображено сонце у вигляді вікна, наче метафора нової віри у «свободу». Всеїдині композиції розміщено монограму «Енох» (ім'я старозавітного праведного старця). Найбільше простору віддано графічній монограмі «Альфа і Омега» грецькими літерами (біблійна метафора скінченності земного життя).



Карло Звіринський

Епітафія-I
1960 р.



Карло Звіринський

Епітафія-VI
1960 р.

Інша «епітафія» Звіринського нагадує фрагмент листа давньої цивілізації. Більшість із форм, що з них складається картина, можна знайти в абетці ацтеків: фрагменти літочислення, ієрогліфи зі світу флори, космогонічні знаки Сонця та Місяця. Все, що Карло Звіринський вкладав у свої «епітафії», змістовно споріднене з тим, що творили Йонаш Штерн і Джозеф Корнелл: семіотичною формою нематеріального явища — події чи соціального середовища. Духовний вимір образу в перших «епітафіях» завжди був ознакою заглиблення у світогляд певної прадавньої культури.



Карло Звіринський

Ніч-І
1962 р.

Інше інспіративне походження мали епітафії з множинним відтворенням дрібних предметів. Тут зміст полягав у міжпредметних зв'язках, їх асоціативному значенні для самого художника: палітурні інструменти — спогад про навчання у майстерні Лаврівського монастиря наприкінці 1930-х; столярне приладдя — згадка про батька; шахи — образ логіки життя, геополітики, соціуму; метелик, що летить на світло, — символ жертвних романтиків. Також у цьому творі знову зустрічається клеймо з надписом «Енох», як означення праведного життя та добротності.

Цю «епітафію» Карло Звіринський міг присвятити будь-кому з тих, хто був для нього моральним авторитетом, або навіть певному збірному образу, що уособлював цінності його дитинства та юності.

Шлях від чутливої тактильної форми до складної семіотичної конструкції — це шлях осмисленого вибору творити елітарне мистецтво. У 1940–1950-ті роки його пройшли ті відомі митці Західної Європи й Америки, котрих можемо зачислити до «моральних авторитетів своєї країни». Повоєнну «чутливість» та «постіндустріальну феноменологію» у західному мистецтві можна й варто порівнювати з процесами в альтернативному мистецтві України загалом та львівському середовищі зокрема, де ідейно-сміслові зв'язки з західними явищами були дуже тісними. Герметична візуальна культура Львова, що виникла на ґрунті ціннісного спротиву митців-інтелектуалів у середині 1960-х, виявляє типологію високого та пізнього модернізму: явищ, які світоглядно визріли у західному світі на тлі суспільних процесів — повоєнної «посттравматичної чутливості» та «постіндустріального бунту». Львівський формат цих явищ має самотнє забарвлення, оскільки відображає світогляд інтелектуалів в умовах несвободи. Більшість із типологічних форм чи смислових конструкцій базуються на індивідуальних історіях та самостійних методологічних підходах львівських художників.



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)

СЕРЕДОВИЩА АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1960-х рр.

Історичний період хрущовської відлиги, що відобразився в культурі СРСР вже з весни 1954 року, в Україні та зокрема у Львові стартував аж у 1962-му. Ще 1959-го у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва тривала кампанія «проти формалізму у мистецтві», а в карпатських лісах добивали останні паростки вільного українства. Така непроста політична ситуація на західноукраїнських теренах могла допускати розвиток вільних форм у мистецтві хіба підпільно. Першим подібним осередком, очевидно, було вже згадуване помешкання Романа та Маргіт Сельських, що генерувало ідеї авангарду та європейську культуру вільного дискурсу.



Карло Звіринський

Абстракція
1950-ті рр.

У домі Сельських по два-три рази на тиждень збиралися, окрім господарів: Роман Турин, Омелян Ліщинський з сином Любартом, Вітольд Манастирський, Леопольд Левицький, донька Івана Труша Аріадна, Софія Вальницька. З роками до них долучалися представники наступних генерацій — Карло Звіринський, Данило Довбошинський, Володимир Патик, Степан Коропчак, згодом — ще молодші Роман Петрук, Петро Маркович, Олег Мінько, Богдан Сойка, Іван Завадовський та інші. Зустрічалися у Сельських, оскільки саме для них ситуація у мистецтві була найбільш загрозливою, до того ж, вони мали найбільший авторитет у тому колі. Говорили про мистецтво, про те, як у нових умовах не зрадити власному кредо, про можливий компроміс та його межі. «Салони Сельських» проіснували від 1940-х до 1970-х рр. Творчість цих художників не відповідала офіційним вимогам, не підтримувалася державою, їхні роботи не закуповувалися державними комісіями, вони не отримували фінансових престижних замовлень. Основним засобом існування була педагогічна робота. Роман Турин і Омелян Ліщинський працювали в Львівській художній школі, Роман Сельський — в Інституті прикладного та декоративного мистецтва. Для Сельського це був один з найскладніших періодів життя: з одного боку європейська освіта та світогляд, любов і повага студентів, з іншого — соціалістичний реалізм і навчальні програми. У ті часи мистецтво для нього було своєрідною формою відчуження — «втечею від дійсності у світ краси».

Важливу роль у творенні незалежного мистецтва відіграв учень Романа Сельського — Карло Звіринський, який створив авторську методику на європейських засадах, що заповнювала прогалини державної освіти.

На жаль, втілювати цю методику він міг лише нелегально, тому у 1959 році заснував так звану підпільну академію, яка діяла до 1966 року — часу згортання демократичних ініціатив і розпалу політичних репресій.

Програмою школи Звіринського було передбачено всебічну культурологічну освіту та вивчення усіх європейських напрямків — від класичного авангарду до сучасності. Багато з того, що здобували учні підпільної академії, було плодами їхньої самоосвіти у питаннях художньої форми, стилів, європейської літератури. Звіринський тут був радше культуртрегером і куратором напрямків пізнання. Результати методики Звіринського найповніше розкрилися згодом, коли його учні вже самостійно опрацьовували проблематику екзистенціального бунту, постіндустріального відчуження та творення індивідуальної азбуки внутрішнього світу.

Організація мистецької школи на базі авторської системи навчання була чималим викликом для молодого педагога. Він, очевидно, усвідомлював, що протиставляє систему своїх цінностей, оперту на родинне виховання та любов до книжок, величезній нищівній машині радянського нігілізму. Треба було вчити не тільки мистецтву: Карло Звіринський вважав за необхідне виховувати інтелегента і доброго громадянина. Тому впродовж кількох років (із записів видно, що з 1957 року) він готував не тільки програми мистецьких дисциплін, але й повноцінний конструкт світоглядного розвитку.

Велике значення надавалося ґрунтовному вивченню історії світового образотворчого мистецтва, музики й філософії. Учні підпільної академії мусили укладати таблиці стилів і художніх явищ. Карло Звіринський спонукав мислити системно, це було запорукою глибокого розуміння причинно-наслідкових зв'язків у культурі.



Карло Звіринський

Натюрморт зі згортком паперу
Кінець 1950-х рр.

Так, до прикладу, аналізуючи музику імпресіонізму він проводив паралелі між малярською технікою Клода Моне і партитурами французького композитора Клода Дебюссі. У музиці та пластиці епохи бароко винаходив спільні форми патетики й динамізму. Оминаючи складні загальноосвітні програми вищої школи, Карло Звіринський надавав своїм студентам унікальний інтенсив прикладної освіти. Ймовірніше за все, він навчав їх того, що зараз ми називаємо «історією форми».

Методика проведення занять теж була нетиповою. У маленьке помешкання Звіринського приходили не малювати натурні постановки, а слухати музику, дискутувати про мистецькі епохи та стилі. Кожен учень готував розповідь про знакове явище у світовому мистецтві та демонстрував свою інтерпретацію цього явища в матеріалі. Ці фундаментально підготовані рефлексії зазвичай виливалися в експозиції квартирних виставок, що їх Звіринський влаштовував у помешканні Лінинських.

На той час, коли Карло Звіринський розпочав свою формальну самоосвіту, «імпресіонізм вважався сучасністю». У короткий термін потрібно було перейти всі наступні напрямки неklasичної культури, класифікувати найсуттєвіші ознаки, і — обов'язково — здобути з того систему мислення.

Найкращою навчальною моделлю, що поступово звільняла від бездумного копіювання дійсності, була авторська метода Романа Сельського. Її початкову фазу — з усіма практичними основами кольорознавства та малярської техніки — учні підпільної академії частково проходили на заняттях у художньому інституті, де Роман Сельський викладав на паралельному відділенні.



Карло Звіринський

Абстракція
1950-ті рр.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Саме йому вони завдячували вмінням узагальнювати перспективні плани у пейзажі, шукати колірні співвідношення між тлом і предметом, стилізувати натурну форму. Проте іншим формальним крокам, що вели до синтетизму, навчав Карло Звіринський, доповнюючи їх теорією західних стилів і аналогами з творчості відомих Боннара, Гогена та Сутіна. Незадовго до того — у 1957–1959 роках — Звіринський ще сам вчився у Сельського, користаючи зі спільних пленерних вакацій та мандрівок.



Саме під час дземброньських вакацій навколо подружжя Сельських сформувалося коло однодумців із Заходу і Сходу України, котрі бачили у народному мистецтві перспективи для сучасного кіно, поезії, пластики та малярства. Один із учнів Сельського, художник Володимир Риботицький згадує: «Там, у Дземброні, на початку 1960-х склалася така атмосфера, що в одному колі зійшлися кияни Георгій Якутович, Сергій Параджанов, котрі творили у Карпатах фільм «Тіні забутих предків», і Роман Сельський зі своїми учнями. Багато розмовляли про українське народне мистецтво і втілення його традиції у мистецтві авангарду. Кожні такі зустрічі породжували у нас, молодих, нові ідеї і нові мистецькі форми...»



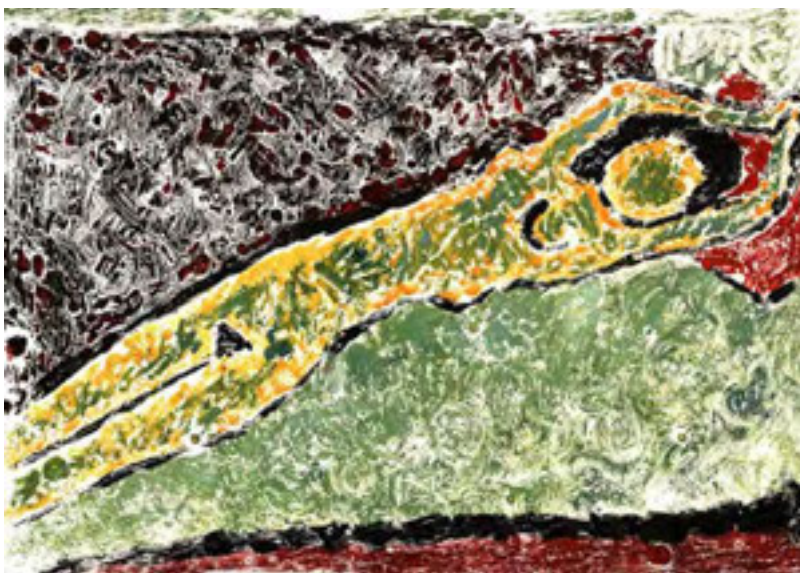
Карло Звіринський

Натюрморт із пляшкою
Кінець 1950-х рр.

Наступний авангардний напрямок, що руйнував міметичну модель світу, був кубізм. Ним Карло Звіринський захоплювався, і сам створив чимало живописних рефлексій за принципами аналітичного кубізму. Так, його «Натюрморт із пляшкою» являє собою класичну форму руйнування тривимірного простору на користь зорової перцепції, а «Натюрморт зі згортком паперу» демонструє мистецьку якість ортогональної проекції (погляд згори).



Андрій Бокотей
Богемний натюрморт
1960-ті рр.



Андрій Бокотей
Ню
Початок 1960-х рр.

Приклад опанування азів аналітичного кубізму невдовзі продемонстрували Богдан Сойка та Андрій Бокотей у своїх творах початку 1960-х — кубістичних інтер'єрах і натюрмортах. Головна ознака цих робіт — уміння маніпулювати формою не «на догоду» дійсності, але на користь мистецького задуму. Тому ті студентські завдання відображають також індивідуальні зацікавлення: для Андрія Бокотея це була сфера музики, для Богдана Сойки — осмислення простору. Паралельно з навчальною програмою учні Звіринського цікавились явищами раннього модернізму: у їх творах того часу можна зауважити натурні пози Едгара Дега, гіпертрофію жіночого тіла Амедео Модільяні та композиційні рішення Анрі Матісса.



Олександра Цегельська-Крип'якевич

Кубістичний портрет
Початок 1960-х рр.



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)

Захоплення Карла Звіринського синтетичним кубізмом, а особливо творчістю Жоржа Брака, передалося й учням. Тому серед чималої кількості абстрактних композицій Олега Мінька початку 1960-х років знаходимо площинні форми перцептивної рефлексії та виважені акорди синтетичного кубізму. Неначе зміщені у колажі перспективні плани предметного середовища виявляють пікасівський метод синтезу тактильних якостей речей та власне їх образів.

«Полотно повинно пульсувати», — вчив Карло Звіринський, і Олег Мінько здійснив чимало спроб досягти подібного ефекту.

Метод трансформації цього явища в інших творах Мінька є особливим, бо спирається на візуальні форми народного мистецтва та семантику природи Донеччини. У низку площинних композицій він вводить флористичні символи та силуети предметів побуту. Його сентимент до степової флори виявиться пізніше (навіть у поетичних рядках), а на початку 1960-х такі вплітання реальних предметів в абстрактні композиції, подібно до творів самого ідеолога кубізму Жоржа Брака, були знаком оживлення та повернення до чуттєвого джерела у мистецтві, «доторком живого світу».



Олег Мінько

Абстракція VIII

Початок 1960-х рр.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

Багато часу з періоду навчання у підпільній академії віддав синтетичному кубізму Зеновій Флінта: його композиції 1962–1963-х років можна згрупувати за принципом організації середовища: натюрморт (мале відкрите середовище), інтер'єр (велике закрите) і ландшафт (велике відкрите). На відміну від робіт інших учнів, кожна така композиція Флінти має безліч підготовчих ескізів і варіантів, де він маніпулює різними проєкціями предметів. Так, в абстрагуванні мертвої природи художник приділяє увагу «конфлікту форм» (неправильної та геометричної), в інтер'єрі — співіснуванню середовищ (відкритого й закритого), у ландшафті — поділу площини картини на підсвідомі означення горизонтальної поверхні, лінії горизонту та ілюзії наявності повітря.

Кубізація фігуративних об'єктів іншої учениці Звіринського, Олександри Цегельської, нагадує роботи Пабло Пікассо із серії «Меніни».

Те, як пейзаж переходить в абстрактну форму мерехтливих тонів, показував сам Звіринський наприкінці 1950-х: в аплікації «Місто» унизу композиції упізнаються дахи будинків, натомість угорі розміщуються перспективні плани міського пейзажу у вигляді кольорових прямокутників.

Такі ж форми й мотиви можна зауважити у творах Богдана Сойки, де мерехтливі тони нічного міста стають композицією різнобарвних прямокутників, або Зеновія Флінти, де кольорові цятки багатолюдного стадіону зливаються в абстрактні плями симультанних тонів. Усе це нагадує метод Пауля Клее, коли поліхромна сітка прямокутників із цифрами асоціативно нагадує міський пейзаж. Подібне відтворення семантики міського середовища відоме у творчості заокеанського сучасника Звіринського — Стюарта Девіса.



Зеновій Флінта

Натюрморт
1962 р.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Зеновій Флінта

Натюрморт із м'ясоубкою
1962 р.



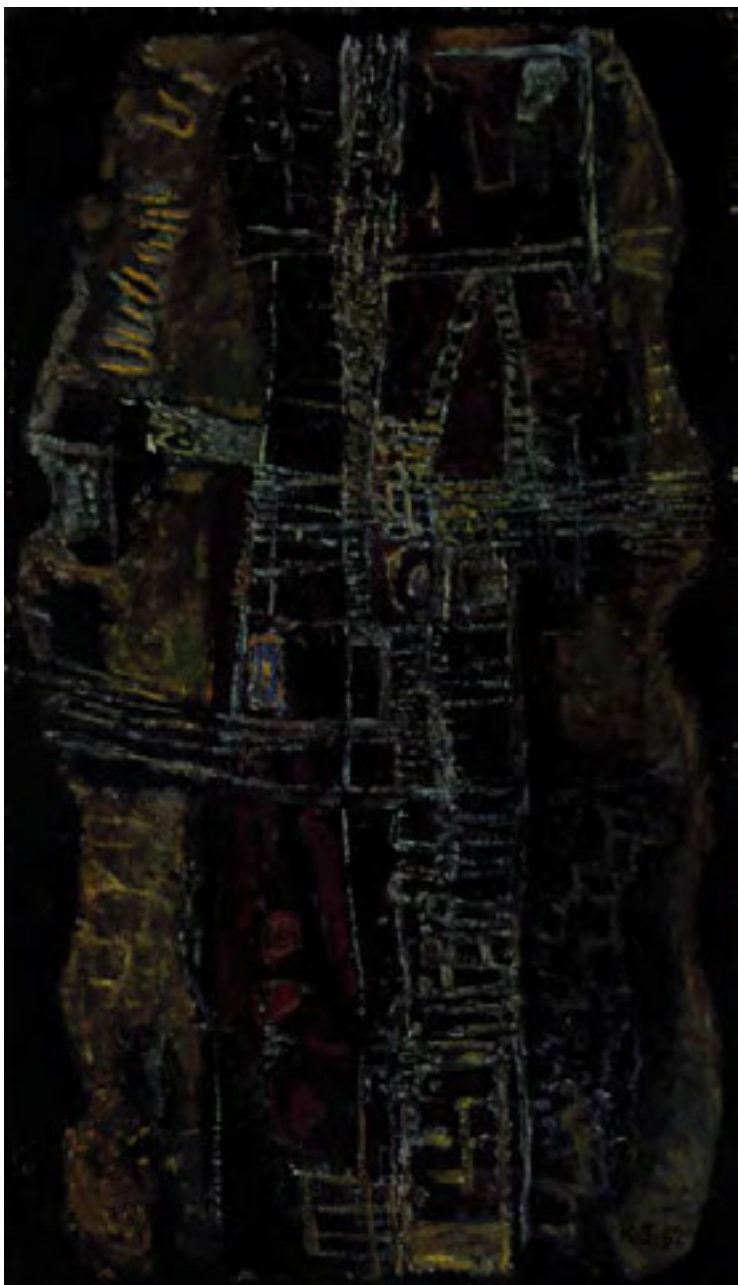
Карло Звіринський

Місто

Кінець 1950-х рр.

В аплікативній формі митець формує знаковий образ суєти, де місто постає не наративом із висотними будинками, а дегуманізуючою американською дійсністю, у якій губиться ідентичність особи, її екзистенція, людські цінності.

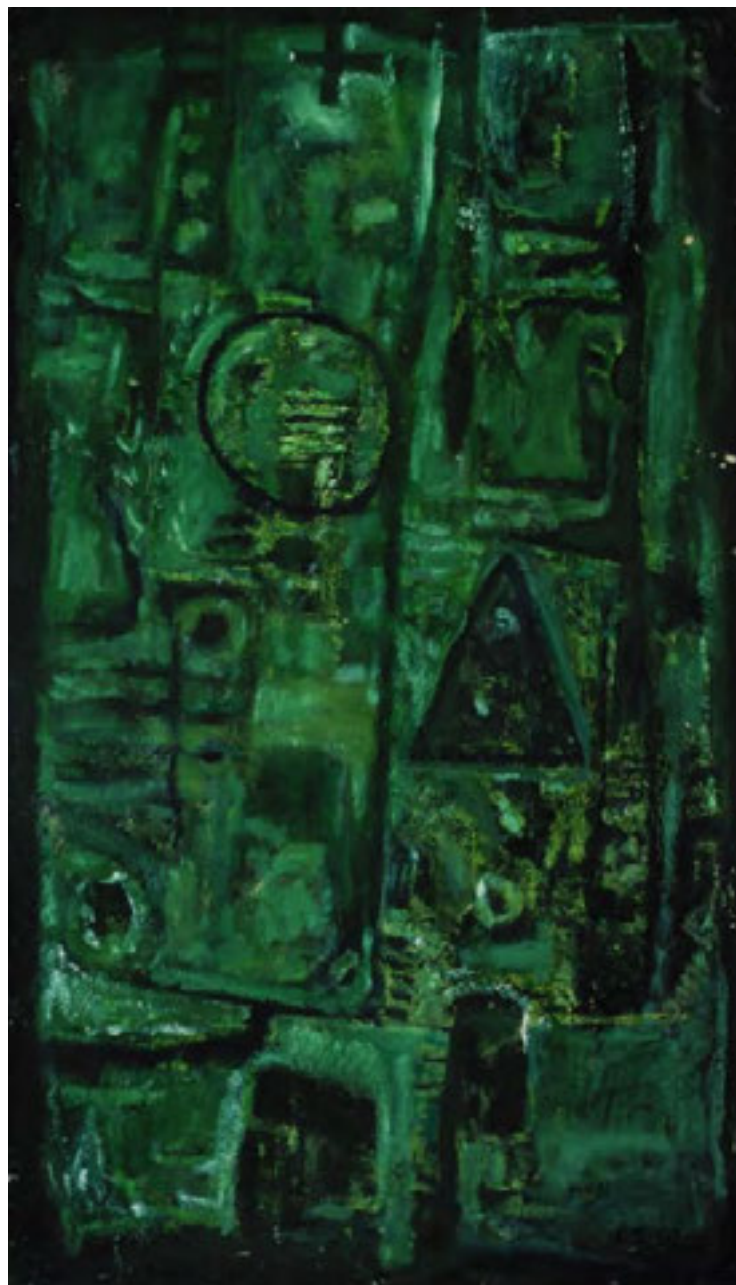
Робота з фіксацією відчуттів, їх візуальна проекція лежали в основі навчальної методики Йоганнеса Іттена — викладача, праці якого було видано німецькою мовою ще у 1930-х і перекладено польською наприкінці 1950-х. Карло Звіринський ще з юнацьких років вільно володів німецькою та польською, тому міг читати ці видання.



Карло Звіринський

Пейзаж після битви (з триптиха)
1962 р.

Дуже близькою до ситуації зі школою Звіринського є історія відомого польського модерніста Владислава Стжемінського, котрий, позбавлений викладання у рідній академії наприкінці 1940-х, гуртував навколо себе студентів-послідовників модернізму. Машинопис його «теорії бачення» був віддрукований під диктовку його учнями і виданий невдовзі після смерті митця. Теорію, яка вчить розумінню неklasичного мистецтва, мав і Карло Звіринський. Його власний шлях розу-



Карло Звіринський

Земля (з триптиха)
1962 р.

міння форми, як і у Стжемінського, накладався на методику викладання у неофіційній академії. На сьогодні збереглося кілька конспектів «підпільних лекцій»: авторські — самого Звіринського та навчальні — Зеновія Флінти та Іванки Димид-Крип'якевич, учениці початку 1990-х років.

Серед формальних завдань, що їх розробляв для себе Карло Звіринський, була й абстрактна рефлексія на дитячі сни.



Олег Мінько

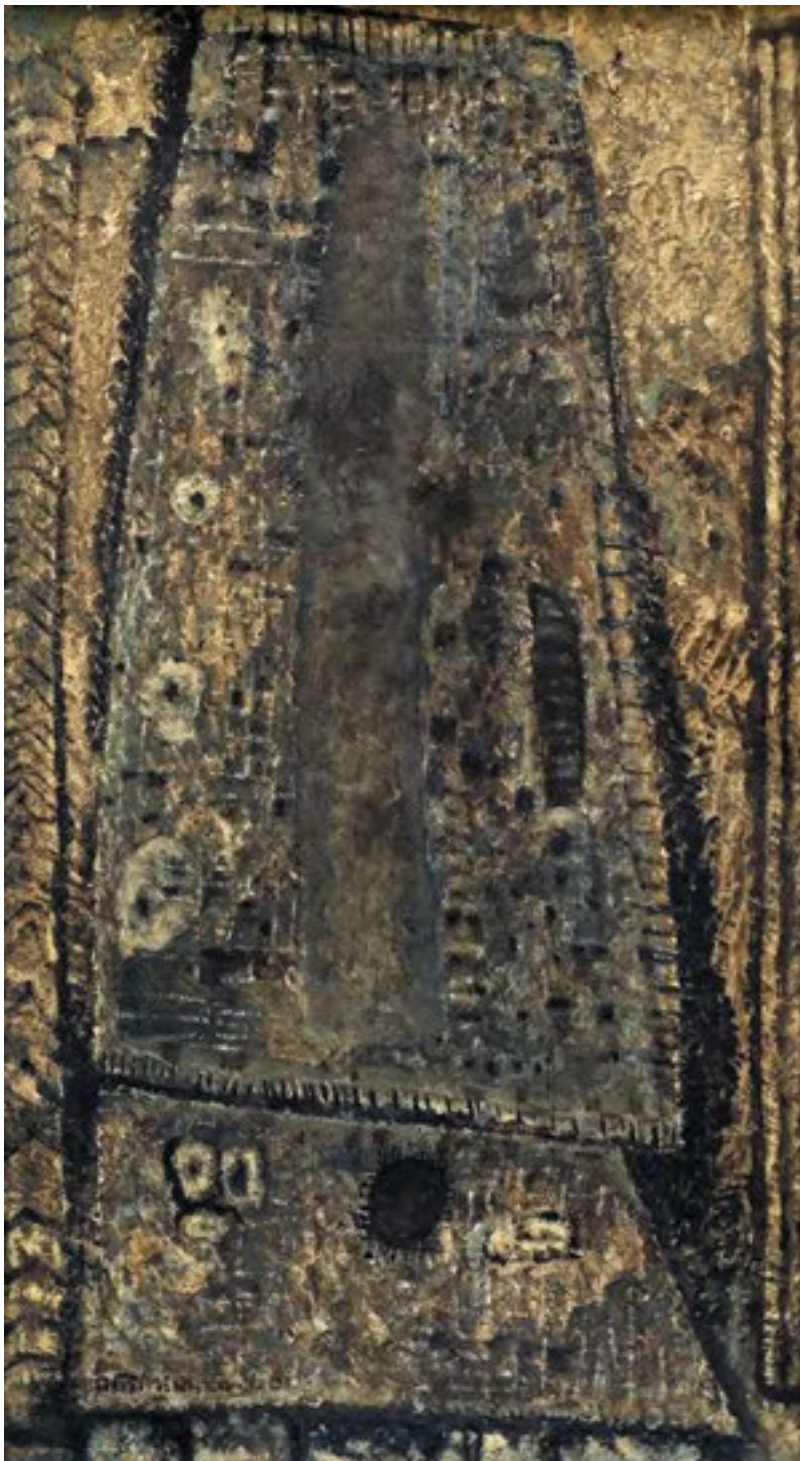
Символ побаченого II
1961 р.



Олег Мінько

Дитячі сні
1960 р.

Тут можемо робити припущення, що такі ж завдання він давав своїм учням, адже серед ранніх абстрактних творів О. Мінька, З. Флінти, І. Марчука знаходимо чимало таких, що мають «етимологію» снів. Для Олега Мінька це образи зозуль, лелек і човнів (згадуються у його поезіях), предметів сільського побуту; для Івана Марчука — ворони та старі верби, корова (образи дитинства); для Зеновія Флінти — горлиця, лелека, пшеничне поле та предмети з батькової кузні. Пізніше ці вправи з «видобування підсвідомих образів» живитимуть їхню уяву в роки «герметичної культури», коли сні стануть формою аутсайдерської метафізики — світу, що протиставляється обмеженій нормативній естетиці.



Олег Мінько

Замок
1966 р.

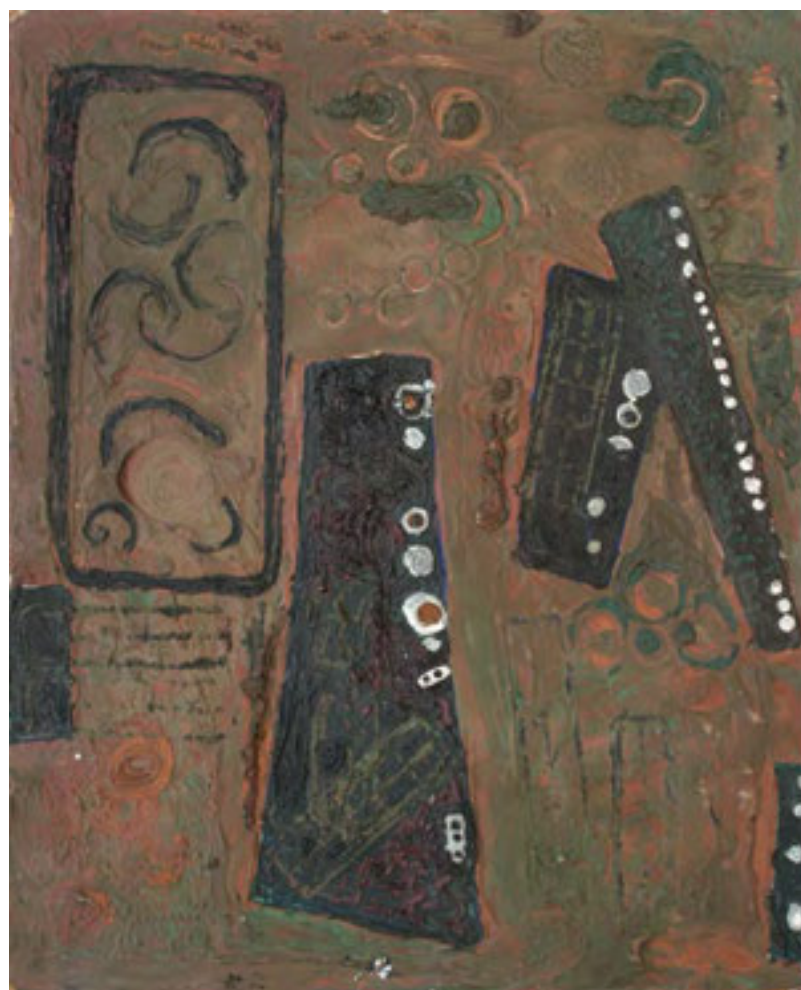
Інший рівень трансформації природи першим продемонстрував Олег Мінько ще у 1961 році: мінімалістичні композиції на синьо-зеленому тлі з предметами-знаками, позбавленими гравітаційних властивостей.

Тут неначе постає образ підводного життя, подібно до того, як це відбувається у роботах Хуана Міро. Метод перетворення середовища на знакову систему був властивий для всього кола Звіринського: Зеновій Флінта творив сюрреалістичні абстракції зі стилізованих деталей етно-інтер'єру, предметів наукового світу та панорамних ландшафтів; Роман Петрук знаходив метафізику у давніх формах кераміки; сам вчитель — у природі речей, що їх торкнулася людина. У ході таких завдань К. Звіринський давав настанови: «...Щоб побачене відтворити так емоційно, щоб вразило.

І потім, що найбільш вразило, — зробити з того конструкцію, зробити з того знак! Запам'ятати, зробити й побачити... знак речі, ієрогліф — найбільш місткий. Чи то буде пейзаж, чи то буде натура, чи то буде бачення ідеї, — якщо вже далі йшло», — згадує Роман Петрук.

Серед формальних експериментів Карла Звіринського було чимало того, що у західній аналітичній практиці типологічно визначається як «заперечення мімезису» (решітки) чи «духовний вимір реальності» (погляд згори). Саме «решітка» чи її подоба у ортогональних проєкціях міського ландшафту або натюрморту згодом допоможе учням Звіринського сприймати культуру давніх народів — лінійні композиції єгипетських ієрогліфів, площинні форми давньої Месопотамії тощо.

Завдання на пошук давнього архетипу мало особливе значення у підпільній академії. Звіринський сам зробив чимало для відтворення колективної підсвідомої форми: у тому, очевидно, бачив суть справжнього національного мистецтва. Його триптих «Земля» 1958 року виявляє відразу три типології: архетип, опертий на давні археологічні форми (фібули, «венери»), архетип-мапа (нагадує давні топографічні позначення), архетип-петрогліф (нагадує букварно-семіотичні форми меморіального походження, палімпсести).



Олег Мінько

Археологія
Початок 1960-х рр.



Олег Мінько

Єгипетський мотив
Початок 1960-х рр.

Майже всі учні Звіринського, які навчалися від початку існування академії, приблизно водночас (у 1962-му) виконували чимало архетипних відтворень. Зеновій Флінта трансформувал зооморфні зображення зі східного текстилю (зокрема, єгипетського) ще у натурних постановках етнографічного портрета.

Олег Мінько аналізував грецьку архітектуру, орнаменти й письмена; в Єгипті віднаходив універсальні повторювані знаки кам'яної пластики та монументального малярства. Його входження у світ архетипу було наймасштабнішим з-посеред інших, адже після адаптації чужоземних культур, художник чимало зусиль доклав для вирізнення своєї (трипільська археологія, писанкові знаки, давньоукраїнський текстиль). Саме він поєднав фактуру степового пейзажу — пшеничного поля та зораної землі — з її «супрематичним» відтворенням у текстильному орнаменті. Архетипи Олега Мінька — це теж типологія «петрогліфів», «мап» чи «археологічних артефактів», але розвинута напрямку тактильної абстракції та медитативного письма. До того ж, художник видобув з давньоукраїнського мистецтва підсвідомі форми медитативного автоматизму: спіралі, зигзаги, відцентрові лінії солярного типу, структуруючі вертикальні та горизонтальні ритми.

Архетипні форми у ранній творчості Романа Петрука стали важливим етапом творчої еволюції. Його «рубані» долотом спрощені дерев'яні форми черпають із народної іграшки, з її ритуальних якостей. Цим художник завдячує своєму викладачеві, відомому львівському графіку та авторові спецкурсу «композиція» у Львівському державному інституті декоративного та прикладного мистецтва Михайлові Куриличу: «Це він навчив мене приглядатися до народного мистецтва: шанувати таку природну випадковість матеріалу... в тому є своя краса.

Роман Петрук

Пара
Початок 1960-х рр.



Роман Петрук
Той, що сидить II
Початок 1960-х рр.





Роман Петрук

Скорботний Христос
Початок 1960-х рр.

Інколи сам матеріал диктує фактуру. Відгук моїх робіт є народний, і це мені прищепив, дав на то вплив Курилич. В нашому селі на старий новий рік ходять діти з такими обрядовими іграшками-цурпалками: молодий, молода, дід і баба... Курилич навчив любити справжність цих речей. Яка ця скульптура проста і досконала! Ці скульптури робили діти із вербової палички. Це дуже варто зауважити в народному, аби знати як би воно мало виглядати у сучасному...» Наївна форма простого знаку — людини, тварини, божества, — яку міг вирубати свого часу будь-який селянин, має поняттєву функцію означення предмету. Саме на таку форму свого часу звернули увагу Бранкузі та Джакометті, коли потрібно було «відрізати» від образу зайві розповідні деталі. Петрукові «Пара» та «Стіл» теж сягають архетипного мислення, бо відтворюють звичаєві поняття «родини» та «Євхаристії» (чи «трапези»).



Роман Петрук

Стіл
Початок 1960-х рр.

Інший тип втілюють його «сидячі», виконані у камені простим способом відсікання: скіфські баби, ідоли-святovidи, козацькі придорожні хрести — це той історичний матеріал, з якого Роман Петрук запозичив основні риси національного архетипу: закоріненість у масі, статичність, спіралеподібну поступальність форм.

Архетипні форми у пластиці західноєвропейського мистецтва були відомі від доби раннього авангарду, коли ще юні Архипенко, Мур і Бранкузі переносили на нову часово-просторову платформу обриси передколумбійських тотемів, африканських масок та скіфських «венер». Тоді кожний з відомих скульпторів мав свою теорію актуалізації архетипу, а Олександр Архипенко ґрунтовно виклав власну концепцію космічного динамізму в автобіографічній монографії («Archipenko: fifty creative years», 1960).



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)



Ярослава Музика

Чабан
1955 р.



Леопольд Левицький

Дама з котом
Початок 1960-х рр.

Окреме теоретичне дослідження архетипу в мистецтві здійснив свого часу Пауль Клее для своїх лекцій та практичних занять у Баугаузі. Видання його невеликої праці французькою мовою (1956) Карло Звіринський мав уже на початку 1960-х. Архетип як форма колективного підсвідомого виявив себе і у мистецькій практиці французьких ташистів — Жана Дюбюффе та П'єра Сулажа. Їхня інтерпретація довільного автоматизму малярської форми природно співіснувала з актуальними тенденціями «повоєнної екзистенціальної чутливості». Карлові Звіринському для навчальної методики архетип був необхідний як єдина консоліруюча площина формальних пошуків у руслі національному: він спонукав цікавитися історією і аналізувати давні культури.

Приблизно у цей час Карло Звіринський знайомиться з композитором Леонідом Грабовським. Його застосування архетипу в музиці мало ту саму мотивацію, що й у більшості київських шістдесятників: дослідження «невідомого свого». Відвідини Клубу творчої молоді на початку 1960-х, що їх згадує у своїх інтерв'ю відомий музикант, відкривали досі незнаний світ рідної історії та забутих звичаїв. Саме тут можна було зустріти інтелектуалів, яких цікавила експериментальна українська та західна музика. Цей контакт К. Звіринського з представниками київського музичного авангарду не переривався: їхні твори він давав слухати своїм учням, натомість композитори приїздили до у Львів, де художник демонстрував їм свої формальні знахідки у малярстві. Ще одним приятелем Карла Звіринського з музичного світу був композитор Анджей Нікодемович, який, будучи викладачем Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, потайки писав сакральні твори для органів львівської Катедри. Композитор багато працював із давніми музичними формами, беручи архетип за основний конструктивний елемент нової музики.

Колекціонування львівського мистецтва доби раннього модернізму теж було частиною інтелектуальної культури шістдесятників: адже, щоб розумітися на тому мистецтві, необхідно бути обізнаним у авангардних течіях, мати елементарні знання про історію європейських художніх процесів і явищ. Це своєю чергою спонукало до пошуку відповідної літератури: видання здебільшого польською, німецькою та англійською мовами привозилися з ближнього зарубіжжя або купувалися у новому магазині іноземної та букіністичної літератури «Дружба» на площі Міцкевича. Чимало розмов відбулося у Карла Звіринського з унікальним дослідником музичного фольклору Володимиром Гошовським. Його структуралістичні наукові праці — на межі історії та кібернетики — демонстрували новий шлях сучасного мистецтва: від аналізу давньої форми — через видобуття архетипу — і до структурної розбудови змісту. Втікаючи свого часу від «хранителів зрозумілої музичної форми», видатний етномузиколог опинився аж у Єревані.

Власні маленькі кола творили також львівські авангардисти Ярослава Музика та Леопольд Левицький, гуртуючи навколо себе учнів і молодих художників, які шукали «іншої дороги у мистецтві», ніж пропонувала офіційна культура. Так, з майстерні Музики вийшов молодий талант Ігор Боднар, з майстерні Левицького — Іван Остафійчук, Богдан Пікулицький та Богдан Сорока.



Богдан Сорока

Дажбог
1965 р.



Ігор Боднар

Перспектива людського життя
1967 р.



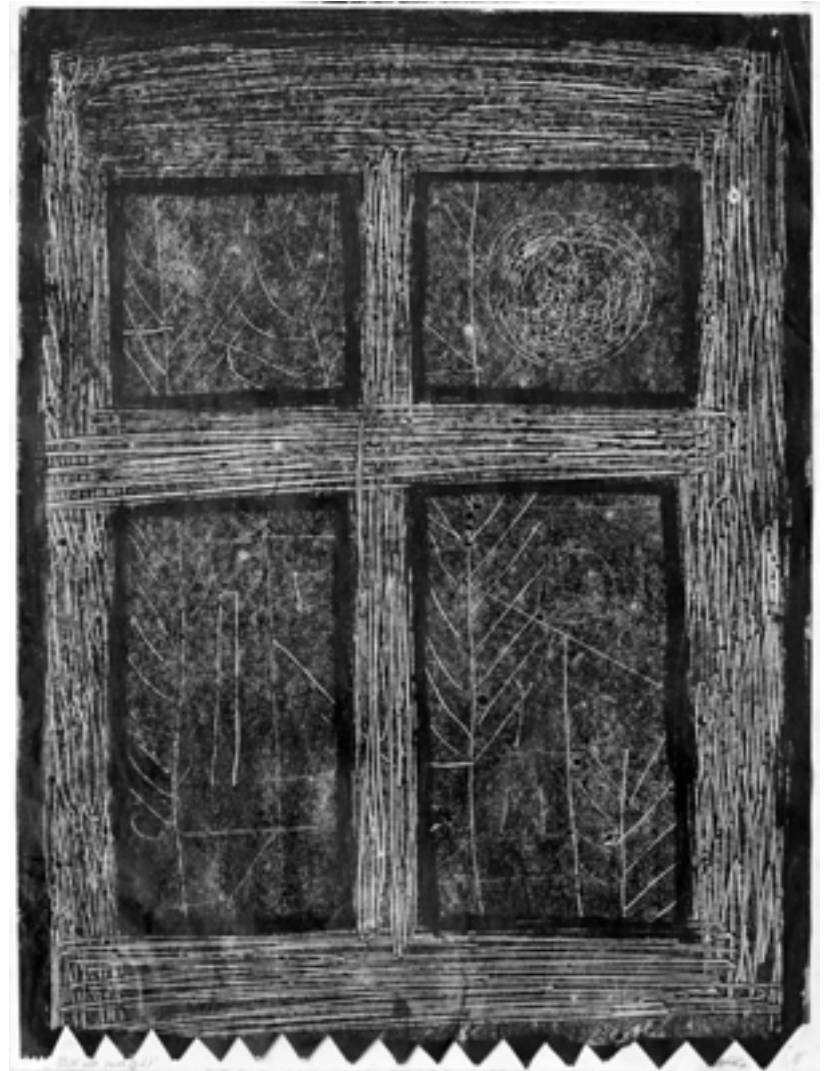
→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

До глибокого розуміння художньої форми львівський графік Ігор Боднар йшов дуже довго, а її інтерпретацію шукав у західних теоріях високого модернізму. Свого часу був учнем Ярослави Музики: завдяки їй зрозумів потенціал народного примітиву та основні принципи авангардних стилів. Навіть у часи хрущовської відлиги цю «мудрість львівських авангардистів» передавали, як заборонений скарб, особам перевіреному і надійному. З відомою львівською мисткинею, реставратором та етнографом Ярославою Музикою Боднара познайомила рідна тітка (мамина сестра), котра свого часу відбувала з художницею ув'язнення в ГУЛАГу.



Ігор Боднар
Писанкове
1961 р.

І. Боднар.



Ігор Боднар
Вікно надії
1966 р.

Приватна підготовка до вступних іспитів у художній вуз, консультації та опіка над молодим художником згодом переросли у довголітні взаємини добрих приятелів. Середовище Ігоря Боднара — товариство вразливих романтиків (а серед них були художники, поети, театральні артисти), які плекали ілюзію щастя у площині спогадів і дитячих спостережень.



Ігор Боднар

Ніч на полонині
1968 р.



Ігор Боднар

Квіткове розмаїття
1966 р.

Вже апіорі ці люди не могли мислити банально-практично, бо довкола них існувало нормативне радянське суспільство з безліччю штучних перепон. Такий собі «фольклорний романтизм» кінця 1950-х, не розглядався як вкрай небезпечно для офіційної культури явище. Метафорами мислили всі прогресивні львівські графіки, ілюструючи Івана Франка, Лесю Українку чи Василя Стефаника.



Ігор Боднар

Космічна серенада
1967 р.

Така «втеча від літератури» спостерігалася і в Ігоря Боднара, коли для образу екзистенції Франкових образів мусив підбирати масштабні метафори. Фігуративу для цього не вистачило, тому шукав символи. В архаїчному образі писанки знайшов прадавній відгомін материзни, в її орнаментах — переспів людської долі... Цей потяг до першовзорів (архетипу) дістався художникові від матері, знаної на Стрийщині вишивальниці: у неї перейняв перманентне вслухання в природу, звідти й сакраментальні мотиви дитячих спогадів. Боднар змалку знався з місцевими символістами: спілкувався з Оленою Кульчицькою, студіював у Петра Обалю, Романа Ганкевича, Ярослави Музики та Леопольда Левицького. У роки навчання у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва підтримував контакт із Ярославою Музикою, фактично будучи підпільним учнем художниці. Не без її впливу розробляє серію графічних монотипій на мотиви давніх українських знаків і орнаментів (1962–1968).



Ігор Боднар

Три верби схилилися
1968 р.

Культура «іншого шляху» виростала з прагнення глибшого пізнання історії світового мистецтва, а також з потреби самоусвідомлення себе як частини національного організму. Шістдесятники, наслідуючи «старих авангардистів», вчилися розуміти народне мистецтво, колекціонували його за прикладом еліти паризького бомонду. Адже саме у ньому містилося джерело несвідомого емоційного сприйняття світу, ховалися підвалини формальних закономірностей різних часів і стилів.

Дуже близько до народного стояла творча лабораторія Сельських, котрі з усіх карпатських пленерів привозили нові рецепти колористичних гармоній — відповідників емоційних станів. До того ж, Роман Сельський у 1960-ті розпочав нову фазу авангардного синтетизму, перенісши у монументальний формат поєднання натюрморту, пейзажу й абстрактних сентенцій.



Роман Сельський

Хата Якутовича. Дземброня
1973 р.



Стефанія Шабатура

Кассандра
1960-ті рр.



Данило Довбошинський

Слов'янський Перун
1967 р.

Архетипи давнього мистецтва обігравали у твоїй творчості графіки Ігор Боднар, Богдан Сорока, пластик Роман Петрук, живописці Олег Мінько та Петро Маркович.

Метафоричне осмислення народного, що дуже нагадувало кроки раннього модерну, вирізняло творчість графіків Софії Караффи-Корбут і Євгена Безніска, живописця Данила Довбошинського, майстрині ткацтва Стефанії Шабатури, а також виявило себе у ранній пластиці Теодозії Бриж. Саме вони становили першу фазу мистецького шістдесятництва, так звану «фольклорно-романтичну течію», офіційно дозволену та пропаговану згори у часи хрущовської відлиги. Ці майстри здобули добру реалістичну школу, але прагнули подальшого розвитку — відповідно до сучасних мистецьких рефлексій вільного світу.

Теодозія Бриж

Темна ніч всіх потомлених скрила
1969–1970-ті рр.





Охрім Кравченко

Відпочинок
1965 р.

Крім того, нової популярності набували ідеї розстріляного у сталінські часи видатного українського художника, монументаліста, іконописця Михайла Бойчука. Його ранні учні львівського періоду творчості Микола Федюк і Ярослава Музика якраз утворювали свої середовища послідовників. Проте найбільше ідеї М. Бойчука розвинув у 1960-ті Охрім Кравченко, його учень ще часів художнього інституту 1920-х.



Охрім Кравченко

Українська пісня
1968 р.

Випрацюваний «бойчукістський стиль» Охріма Кравченка, що поєднував «іконічний неовізантизм» та архаїчні форми народного мистецтва, різко дисонував із виставковим мистецтвом того часу, бо випереджав контекст за формою. Бойчукізм «був на язику» не тільки у нонконформістів: тоді ж у Києві засновувалася нова монументальна секція художнього фонду, і в мистецьких колах надзвичайно актуальною була тема становлення нового монументального мистецтва України.



Алла Горська

Ескіз до вистави «Отак загинув Гуска»
1962–1963 р.

Самобутнім явищем альтернативної культури Львова першої половини 1960-х років була хвиля українського відродження, що котилася з Києва. Клуб творчої молоді, організований в українській столиці під прикриттям комсомолу, став невдовзі одним із найпотужніших осередків національного відродження, а згодом і дисидентського руху. Відносини цього середовища з мистецьким Львовом розпочалися з театральної творчості Алли Горської. Художниця, естетичною основою авангардних шукань котрої була рання сценографія Анатолія Петрицького та Олександри Екстер, працювала над оформленням вистави «Отак загинув Гуска» (за п'єсою М. Куліша) у постановці молодого режисера Леся Танюка, що її планувалося здійснити 1963 року у Львівському державному драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Спектакль було заборонено на етапі генеральної репетиції. Публічна прем'єра ознаменувала б відродження філософського театру Леся Курбаса, що його славетний режисер якраз розпочав із постановок п'єс Куліша ще на початку 1930-х. Кількома роками раніше у Львові вже була спроба відновити курбасівський театр: у 1959-му сценограф драмтеатру Валерій Бортяков створив конструктивістську модель сцени, що становила єдине ціле з ритмами наративу, рухів і музики.



Володимир Риботицький

Без назви
1960-ті рр.

Ще один контакт Львова з київськими шістдесятниками — зйомки фільму «Тіні забутих предків» на Гуцульщині. Режисер Сергій Параджанов і художник Георгій Якутович багато часу проводили у карпатській Дземброні. Тут формувалося середовище актуалізації гуцульської культури й семантики карпатської природи в сучасному мистецтві. Дотичними до того були й учасники Клубу творчої молоді з Києва: Алла Горська, Галина Севрук, Лесь Танюк та їхні друзі зі Львова — Іван Гречко, Богдан Горинь, Михайло Косів. До того ж, саме у Дземброні проводило щорічні пленерні подружжя Сельських. Роман Сельський неодноразово бував із учнями у дземброньській хаті Якутовича, котру той купив саме для роботи над стрічкою. Студенти Сельського, які приїжджали до Дземброні навіть після закінчення інституту, — Карло Звіринський, Володимир Риботицький, Володимир Патик, Олег Боднар та інші — рефлексували серіями неоавангардних композицій із відтворенням фактури місцевого матеріалу, як це робив у своєму фільмі Сергій Параджанов.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Іван Завадовський

Смуток
1968 р.

МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ЗГОРТАННЯ ДЕМОКРАТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ. КУЛЬТУРА ГЕРМЕТИЧНИХ КІЛ: ТИПОЛОГІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО БУНТУ ТА СТИЛІСТИКА ПІЗЬНОГО МОДЕРНІЗМУ

Вже в середині 1960-х, після згорання демократичних рухів акценти творчості суттєво змістилися. Учні Звіринського утворили закрите герметичне коло. Зменшили активність спільного спілкування також художники з оточення Р. Сельського, Л. Левицького та Я. Музики. Натомість у неофіційному мистецтві з'явилася більша кількість авторських напрямків. Творчий діапазон розширився нотами розпачу, екзистенціального бунту та формального ескапізму.



Володимир Патик

Палаючий манускрипт
1964 р.

Багато було інспіровано самими подіями в Україні тих років: спалення стародруків із фондів київської бібліотеки, вандалське знищення вітража в університеті ім. Т. Шевченка, переслідування та репресії інтелігентів. Безпосередньою рефлексією була пряомолінійна міметична метафора, поєднана з образною експресією. «Палаючий манускрипт», «Млин» Володимира Патики, «Ведмідь у клітці» Євгена Лисика, «Мислячий» Теодозії Бриж або образ інтелігента у вигляді Дон Кіхота в монотипіях Івана Завадовського стали свого часу основними маркерами бунту проти порушення прав людини.



Євген Лисик

Ведмідь у клітці
1967 р.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

Унікальним явищем для Львова стала екзистенціальна сценографія художника міської опери Євгена Лисика, яка проектувала на сценічний простір метафізичний ракурс класичних постановок театру. Його оформлення балету А. Хачатуряна «Спартак» заголювало почуття особистої свободи. На початку та в середині 1960-х твори Лисика були суголосні сартрівському моральному концепту виховання повоєнного суспільства. Його вислів «людина приречена на свободу» був лейтмотивом творчості всіх інтелектуалів Східної Європи другої половини 1960-х. Саме тоді репресивна машина почала «закручувати гайки», і сценографія «Спартак» — з величезними торсами рабів на інтермедійній завісі — якнайкраще про це свідчить. На протигагу Західній Європі, де широкої популярності набув «театр абсурду», театральне мистецтво Лисика кінця 1960-х викривало крайнощі реального світу.



Євген Лисик

Ескіз інтермедійної завіси до балету А. Хачатуряна «Спартак», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка
1965 р.

Художник працював більше не з текстами, а з музикою та стрижневою ідеєю вистави. Тому, коли він розробив сценографію балету Хачатуряна «Спартак», композитор спершу відчував певний дисонанс між оформленням і музикою, але не змушував Лисика щось змінювати. Він погодився перекомпонувати деякі фрагменти, побачивши, що сценографія тут є не підрядним жанром, а рівноцінним. Ця екзистенціальна постановка із заголеними скулами внутрішнього бунту не мала аналогів у світі. Ніде ще сценографія на ставала таким таким глобальним естетичним концептом. Арам Хачатурян тоді приїхав до Львова на прем'єру і сам диригував театральним оркестром.

Типологія «масок» в альтернативній культурі Львова середини 1960-х виникла як ознака суспільної кризи, у котрій ситуативно актуалізувалися ціннісні протистояння двох умовних таборів: культурного освіченого суспільства і споживачького класу конформістів.



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)



Олег Мінько

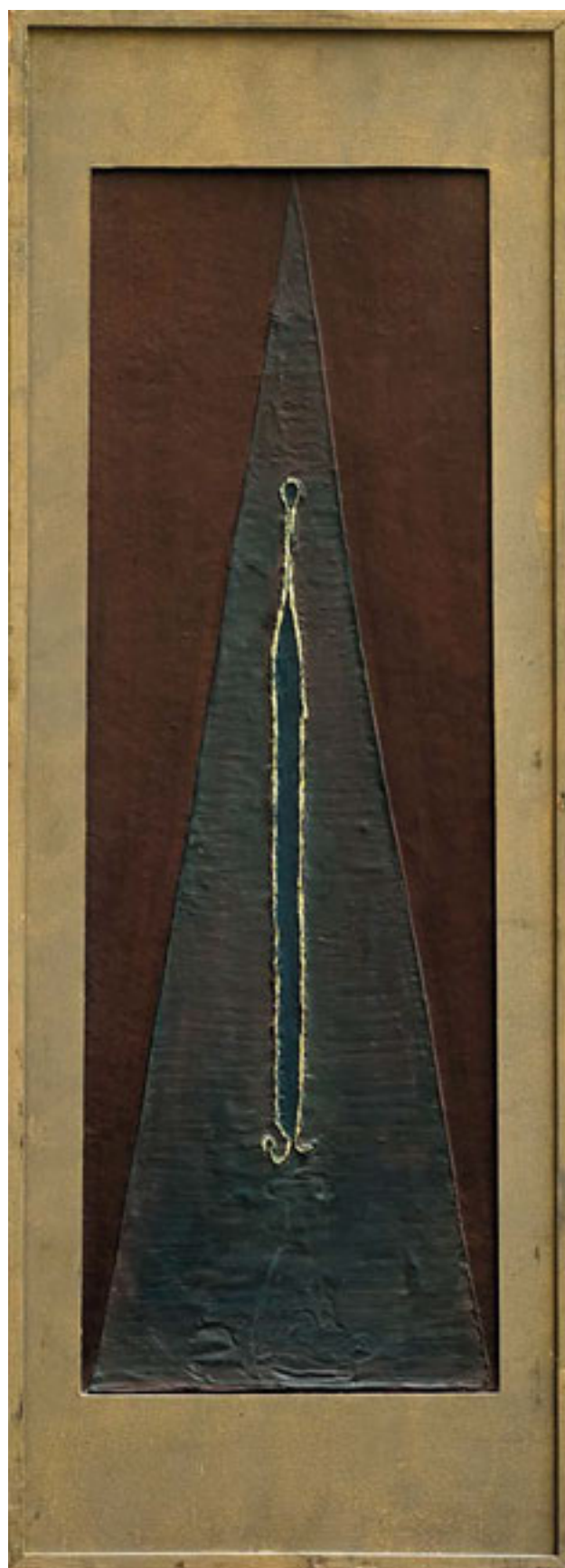
Голова з рукою
1967 р.

Постійні арешти й утиски інтелектуалів перетворили всю радянську імперію на «театр блазнів» — з багаторівневою чиновницькою пірамідою та подвійними стандартами. Тому поява масок як міметичної форми театру великою мірою пояснює зосередженість на прихованих емоціях чи їх надмірному вираженні.

Особливими є маски Олега Мінька, що висловлюють трагізм «загнаного в кут інтелектуала». Його міміка «мовчазного лиця» із замкненими вустами, «бунтівного крику», «задавленого спротиву» виявляє особливий тип симулякра (за Бодріярром), в якому «прозорість зла» — це неприхована імітація правди й моралі.



Олег Мінько
Чорна маска
1964 р.



Олег Мінько
Замкова шпарина
1965 р.



Олег Мінько

Голова коня
1967 р.



Леопольд Левицький

Маски
1960-ті рр.

Типажі «королеви», «коня» у Мінька також мають своє конкретне прочитання: образи художниці Алли Горської, поетеси Ірини Калинець і символ прикутої сили.

Похідними від масок Олега Мінька стали симулякри «замкова щілина» та «ключ» — як персоніфікації «кагебістського стукача» та «всесильного конформіста».

«Маска смерті» Петра Марковича — ще одна грань типології, яка будує стіну між матеріальним і духовним світами. Вона містить ознаки давнього образу «духів минулого», з їх апокаліптичною семантикою та належністю до культових ритуалів. Типологія масок у творчості тогочасних митців Львова розгалужена за своїм змістом, індивідуальною інтерпретацією міметичних значень і формальним втіленням, проте їх визначальна ознака — вираження екзистенціального бунту. Він також прочитується у творах львівських модерністів старшого покоління — Леопольда Левицького, Вітольда

Манастирського та Маргіт Сельської: спочатку у творах на тему «Мельпомени», а потім — у саркастичних гримасах уявних блазнів.

Герметизм Карла Звіринського або його «вміння заховувати інтимний простір цінностей» знайшло плідне відображення у творчості його учнів другої половини 1960-х, коли підпільна академія припинила своє існування, а за кожним причетним до кола Звіринського вже пильно стежили агенти КДБ.

Петро Маркович

Маска смерті
1968 р.





Петро Маркович

Композиція
1968 р.

Саме у час, коли потрібно було приховувати свої істинні суспільні погляди, у творчості Петра Марковича проявилися ознаки посттравматичної чутливості. Його особиста історія контакту з середовищем «силового моралізаторства» мала дуже тяжкі наслідки. Під час чергової «профілактичної бесіди» художникові показали рештки спалених людей у крематорії, де посеред попелу траплялося чимало гудзиків — єдиних нетлінних частин одягу. Відтоді гудзики різної форми та фактури були одним із незмінних елементів образної виразності в роботах Марковича. У тактильній абстракції «Чорні квіти» вони відтворюють людські долі: білі фактурні лінії з гудзиком на кінці, як символ завершеного життя.

Іншу тактильну форму, втілену в ассамбляжі, могли інспірувати події суспільного пресингу: оприлюднивши свою релігійність, Маркович отримав шквал осуду та насмішок. Забруднені порошком бляшанки від розчинної кави та клею розміщено навколо диску, котрий, як і денця деяких бляшанок, позначено хрестами. У центрі диску поставлено корок із червоною матерією всередині, що асоціюється євхаристійною чашею (вид згори). Ця позиційна подібність елементів ассамбляжу до персонажів іконописної Євхаристії є дуже доречною для характеристики кола К. Звіринського, бо саме серед його учнів, ця тема була дуже актуальною. «Євхаристії» у вигляді багатофігурних «столів» творили Роман Петрук у кераміці та дереві, Іван Марчук і Зеновій Флінта — у графічних техніках.



Роман Петрук

Вечеря
1960 р.

На цьому етапі у львівському альтернативному мистецтві з'являється також типологія «ликів» — фігуративних образів, пов'язаних із системою цінностей герметичних кіл. «Лики» можна вважати першою формою симулякра, що засвідчив ціннісний бунт львівських інтелектуалів у середині 1960-х. Саме «лики» були першими ознаками трансцендентного світу нового мистецтва, що опонував соцреалізму та його «предметним вартостям». У «ликах» закладено найпримітивніше розуміння святого, неосяжного, того, що необхідно шукати у справжньому мистецтві. Тому серед перших взірців «ликів» був образ страждаючого Христа з пробитою цвяхом долонею у Олега Мінька, лики святих і образи давньоукраїнських князів у Романа Петрука.

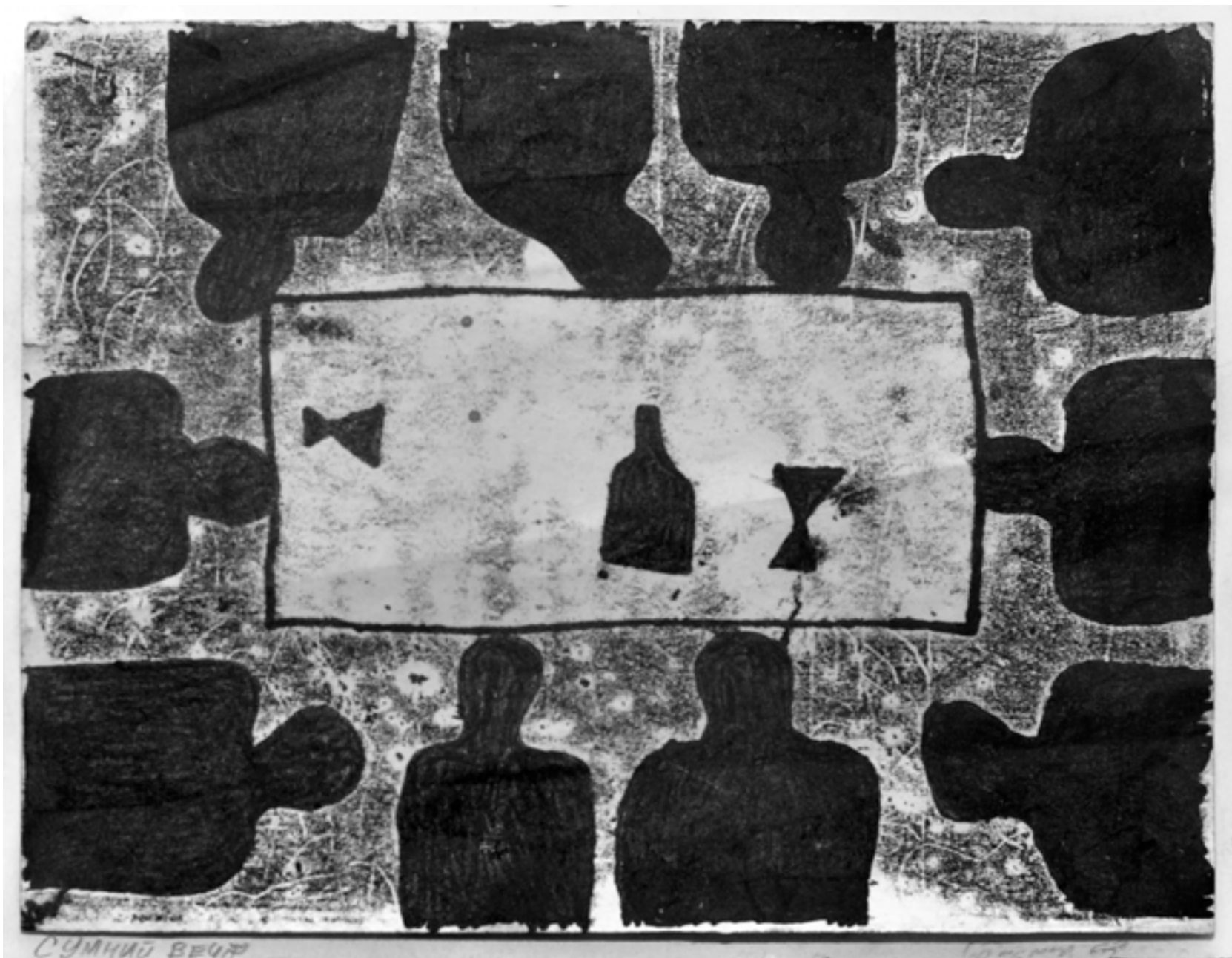
Ця перша форма метафори — зображати цінності у ликах моральних авторитетів — формувала світ інших координат, опертий не на відвертий мімезис, а на стилізовані міметичні образи давньої історії чи сакральної традиції. Саме так, у стилі давньої фрески, зображуються у Петрука давні князі або біблійні сцени.

Іншу грань виявляють його гротескні типи: «Наливайко», «Довбуш» та символічні персоніфікації Ю. Шевельова та І. Калинця, що уособлюють абстрактні символи «героя», «мученика» чи «інтелектуала». Петрукова інтерпретація трансцендентного образу у пластиці — це архетип «скіфських баб», наївність народної тривимірної сакральної скульптури, які утворюють площину наслідування «сакрального руху» (завислого у повітрі) чи фізіономічного маєстату позачасовості.



Роман Петрук

Довбуш
1968 р.



Сакральні лики Христа в іконографічних виразах «Голгофи», «Розп'яття» чи «скорботного Христа» проявилися також у більшості учнів Карла Звіринського в перший період становлення герметичної культури, оскільки виражали життєву позицію самого майстра — ширити християнський світогляд.

Стилізовані силуети у чорно-білих монотіпіях Ігоря Боднара — це також «лики», бо саме так художник кодував духовний вимір фігуративних сюжетів: «Сумний вечір» — це Євхаристія, «Світла постать» — силует з аурою святого, «Перспектива життя» — уявний «тунель» Страшного суду, «Реальні мрії» — авторська персоніфікація щастя.

Ігор Боднар
Сумний вечір
1967 р.



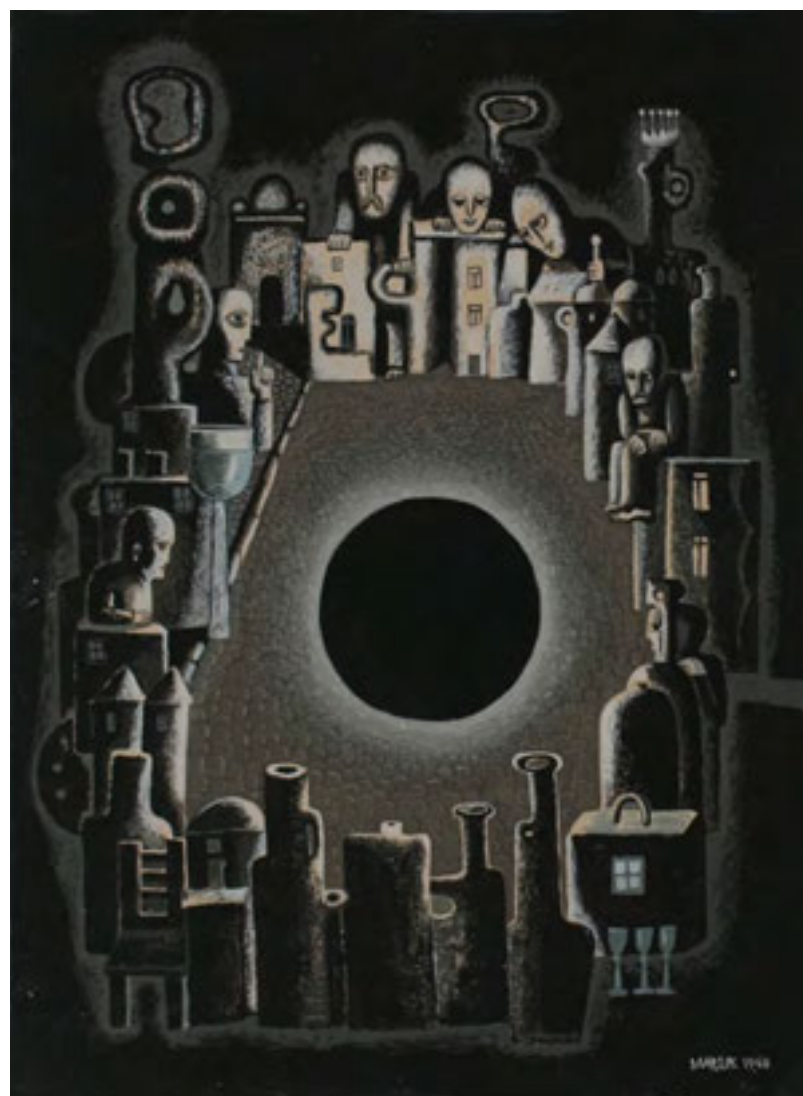
Олег Мінько
Ностальгія
1968 р.



Олег Мінько
Біль
1968 р.

Наче поствізантійська ікона сприймаються твори Олега Мінька «Біль» і «Ностальгія». В останньому персонаж тримає руку в «богородицькому жесті», який в іконописі зазвичай вказує на постать Христа Еммануїла чи на сувій Святого Письма.

На долоні чоловіка сидить коник-стрибунець, образ якого у даному разі відіграє роль симулякра «невловимої свободи» — найбільшої цінності інтелектуалів в умовах тоталітарного суспільства. Також вагомого значення набуває вікно на тлі, яке у типології аналітиків західного модернізму пояснюється як «просторовий перехід» чи «портал часу», — інший вимір свободи (Р. Краусс). Прив'язування назв Мінькових полотен до людських відчуттів якраз акцентує на екзистенціальному бунті тогочасного мистецького середовища. Саме такий наголос на емоціях відзначаємо у гостро-міметичних ликах Петра Грицика: образи «страху», «смутку» та «розгубленості».



Іван Марчук

Диво посеред нас
1968 р.

Гіпертрофовані лики у роботах Івана Марчука, з його виразним запереченням «тіла», більше скидаються на феномен симулякру Жюльєна Делеза, де у ликах «є образ істинного світу» з правдивими уявленнями про людські якості, а також абстрактні поняття «синівського обов'язку», «духовної сили». Так, закорінена в землю голова жінки може сприйматися як образ материзни, припнутий до неї кінь — як універсальний архетип «сили». Синкретичні видовжені лики давньоруських воїнів («Це наше знамено») у творах Марчука є іконічними символами войовничих предків, їх трансцендентним образом.



Роман Петрук

Княжна
1968 р.



Роман Петрук

Маска Наливайка
1968 р.

Модерністська типологія «лику» чи, радше, антропоморфне відтворення екзистенціального бунту по-різному проявилось у творчості львівських художників-нонконформістів. Наслідування традиції давнього іконопису, парафрази історичних зображень, гротескні симулякри історичних психотипів, портрети-метафори сучасних героїв — лише невелика частка палітри образного розширення «лику», за яким стоїть процес творення ціннісного поля львівських інтелектуалів другої половини 1960-х років.



Петро Маркович

Чорні квіти
1968 р.

Згортання демократичних процесів і стрімка ревізія модерністичних мистецьких напрацювань у середині 1960-х спричинила також удаване повернення до предметності. Сам Карло Звіринський тоді почав писати натюрморти, але об'єкти у них мали багато спільного з його «епітафіями» кінця 1950-х. У багатопредметних натюрмортах Карло Звіринський кодував свій внутрішній світ, і його семіотична мова того часу — це мова предметів, наділених потаємним змістом. Художник також творив симулякри, суміщаючи у них коріння дерев і натюрморти, малюючи такі собі «гнізда зі скарбами». Похідні назви цих картин також натякали на певну систему цінностей: «мідне», «срібне» чи «золоте», і до кожної композиції докладалися модерні типи «вікна», «павутини» чи «покуті». Складні симулякри, як і вся типологія образів кінця 1960-х, у творчості учнів Звіринського зазнали неабиякого впливу християнського містицизму, та й самого християнського світогляду. Загальноосвітня частина підпільної академії мала на меті виховання духовно багаті особистості. Так, самотня форма симулякрів Зеновія Флінти, де він ледь упізнаваними фігуративними натяками творить багатосюжетні знакові розповіді, нагадує іконічні типи «страстей», «діянь святих» чи «Страшного суду». Симулякри Петра Марковича теж мають свою історичну основу та предметне пояснення. Його «чорні квіти» (фактурні хробаки з голівкою гудзика) — образ плинності людського життя, навіяний побаченими колись у крематорії рештками людського одягу.

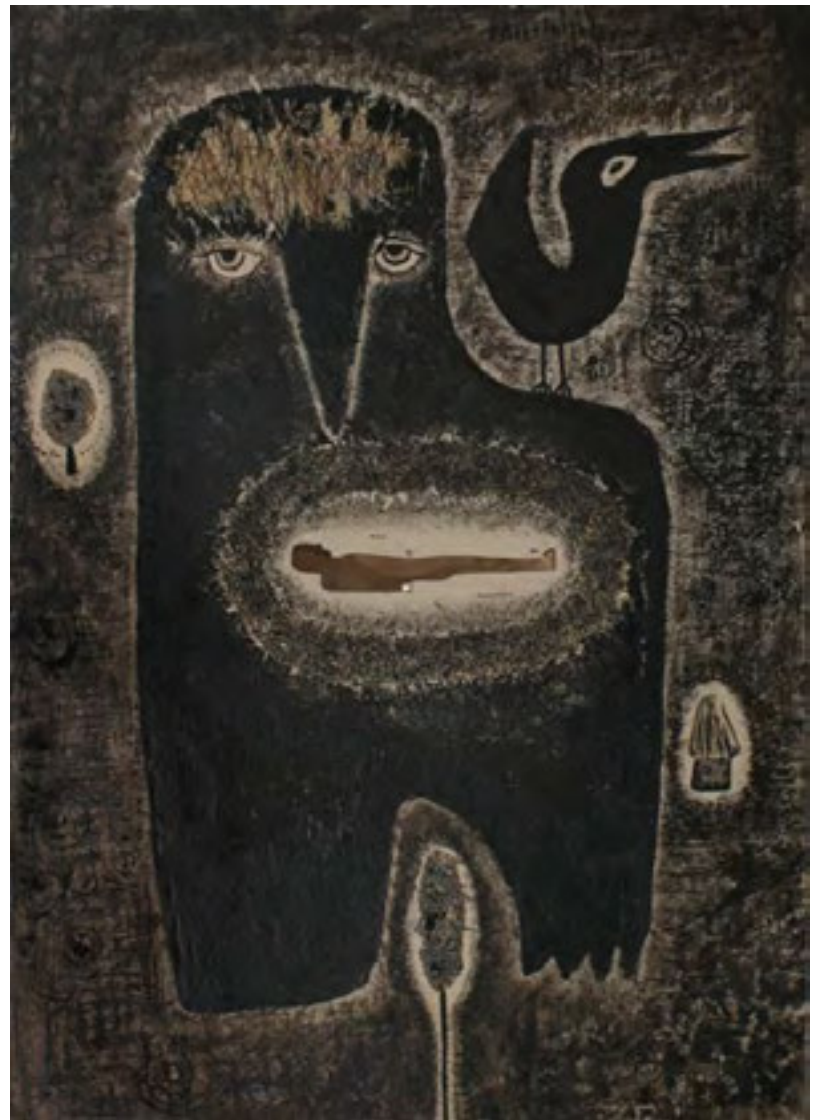


→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Зеновій Флінта

Знаки часу
1968 р.



Іван Марчук

Було сказано всім
1968 р.

Твори Івана Марчука від середини 1960-х являють собою візуалізовані «народні притчі», що їх художник виводить зі свого підсвідомого світу дитинства. Його «ворони», «небіжчики», «павуки» — маленька частка дитячих страхів або ж стереотипів, що вилилися у низку симулякрів.



Любомир Медвідь

Евакуації. Літ метелика
1967 р.

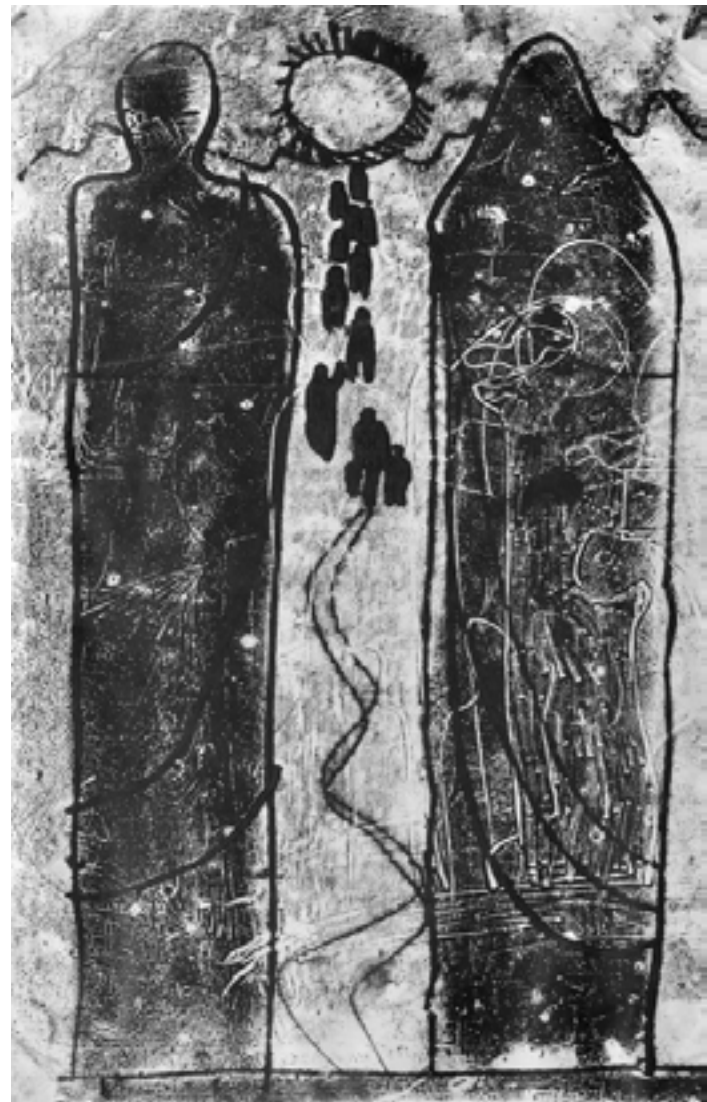
Дещо з типології симулякрів Карла Звіринського можна знайти й у творах інших його учнів: шахівницю, навісний замок, підкову, а також дещо видозмінену типологію «решіток» чи «дрібниць». Серед наслідків герметичних процесів кінця 1960-х — повзучий процес соціального відчуження інтелектуалів, подібно до аналогічної ситуації за часів тоталітарних режимів в Іспанії та Італії 1930-х. Його маркером у Львові було ширення естетики дадаїзму та сюрреалізму. Найповніше ця стилістика виявилася у творчості Любомира Медвідя.

Популярні теми герметичного мистецтва були універсальними для всіх осередків альтернативного мистецтва: мотиви Євхаристії, зради, «внутрішньої еміграції» зустрічалися у творчості франківського художника-дисидента Опанаса Заливахи, київських майстринь Галини Севрук і Алли Горської. Особлива сюрреалістична іконографія була властива митцям-інтелектуалам, які симпатизували фігуративному мистецтву «доброї школи», але натомість втілювали свою екзистенціальну ідею у гіпертрофованих образах людей і тварин. Трагедія українців, депортованих зі своїх етнічних земель під час операції «Вісла», втілена у серії сюрреалістичних композицій Любомира Медвідя «Евакуації».



Ігор Боднар

Світла постать
1967 р.



Ігор Боднар

Реальні мрії
1967 р.

У творчості молодого графіка Ігоря Боднара таке типове для естетики високого модернізму образне кодування умовних символів — симулякри, тотеми, вікна до інших світів — мало вигляд авторської міфологеми. Його «нічні олені», «нічні музиканти» стали фантомами друзів художника, передусім театралів, поетів і музикантів. Гротескними формами людських облич автор іронізував над вадами земної природи.



Любомир Медвідь

Забава курей і хат
1967 р.

Образна розбудова мікросвіту, своєрідне «складання пазлів» відбулося поколінням пізніше Карла Звіринського, але все ж це було відкриття спільних істин, і вже від середини 1960-х художники Р. Сельський, К. Звіринський та І. Боднар любили разом дискутувати про високі матерії на призьбі Іллюків у Дземброні.

Модерністські типологічні форми «ликів» і «масок» чи смислові постмодерністські конструкції «симулякрів» та «інтроспекцій» базуються не тільки на індивідуальних історіях і самостійних методологічних підходах львівських художників. Велике значення мають світоглядні обставини того часу і похідні від них художні форми, що, власне, їх візуалізують. Типологія «ликів» — образ «захованих цінностей» львівських герметичних кіл, що опираються на конкретні постаті української історії чи постулати віри; «маски» — типологія екзистенціального спротиву нормативному суспільству, що викриває його вади; «інтроспекції» — одна з форм суб'єктивної візуалізації ціннісної ієрархії митців-шістдесятників, «симулякри» — своєрідна «іконографія» постіндустріального абсурду, де художник виступає деміургом соціального відчуження.



Ігор Боднар
Нічний олень
1967 р.

Доля мистецького спадку шістдесятників вже від літа 1965 року була наперед кимось прорахована, бо кожний зі згаданих митців, що проявив бодай якусь виставкову активність у ці роки, зазнав згодом тяжкої кари від тоталітарного режиму. Богдан Сорока, чиї графічні ілюстрації прикрасили швейцарське видання І. Калинця «Відчинені вертепи» 1969 року, був підданий жорсткому цькуванню з боку львівського керівництва Спілки художників. Авангардну графічну виставку Олега Боднара у залах Спілки письменників було примусово демонтовано ще до відкриття, а художник Олег Мінько після частих викликів до спецслужб поринув у тривалу депресію.



Ігор Боднар
Погляд крізь пристрасні очі
1968 р.



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)



Альтернативне мистецтво Львова 1960-х — результат демократичних процесів в українському мистецтві ХХ ст., що відбулися завдяки хрущовській відлизі. Повернення національних цінностей відобразилося в епічній тематиці, метафоричній сюжетній лінії та застосуванні форм народного мистецтва. Тогочасна львівська культура крокувала особливим шляхом, метою якого було історичне відродження міжвоєнного авангарду. Таким чином, на початок 1960-х років у прогресивному мистецтві Львова можна було відстежити три основні тенденції: тематичне повернення українського епосу у стилізованій формі раннього модерну; поновлення бойчукізму; розвиток неоавангардного напрямку, що повертав до контексту львівського мистецтва пластичні винаходи фовізму, кубізму, конструктивізму та футуризму; і насамкінець — підйом чуттєвої пізньомодерної рефлексії, яка йшла в ногу з найновішими культурними трендами вільного світу. Неабияка заслуга у формуванні перших двох трендів належить «старим авангардистам», представникам мистецьких процесів міжвоєнних років. До того ж, лівова частка справи з поширення авангардної культури виконувалася програмами неформальних навчальних осередків під керівництвом Романа Сельського, Карла Звіринського та Ярослави Музики. Останню з тенденцій одиноким представляв Карло Звіринський, бо йшов до цієї фази своєї творчості ще від середини 1950-х.

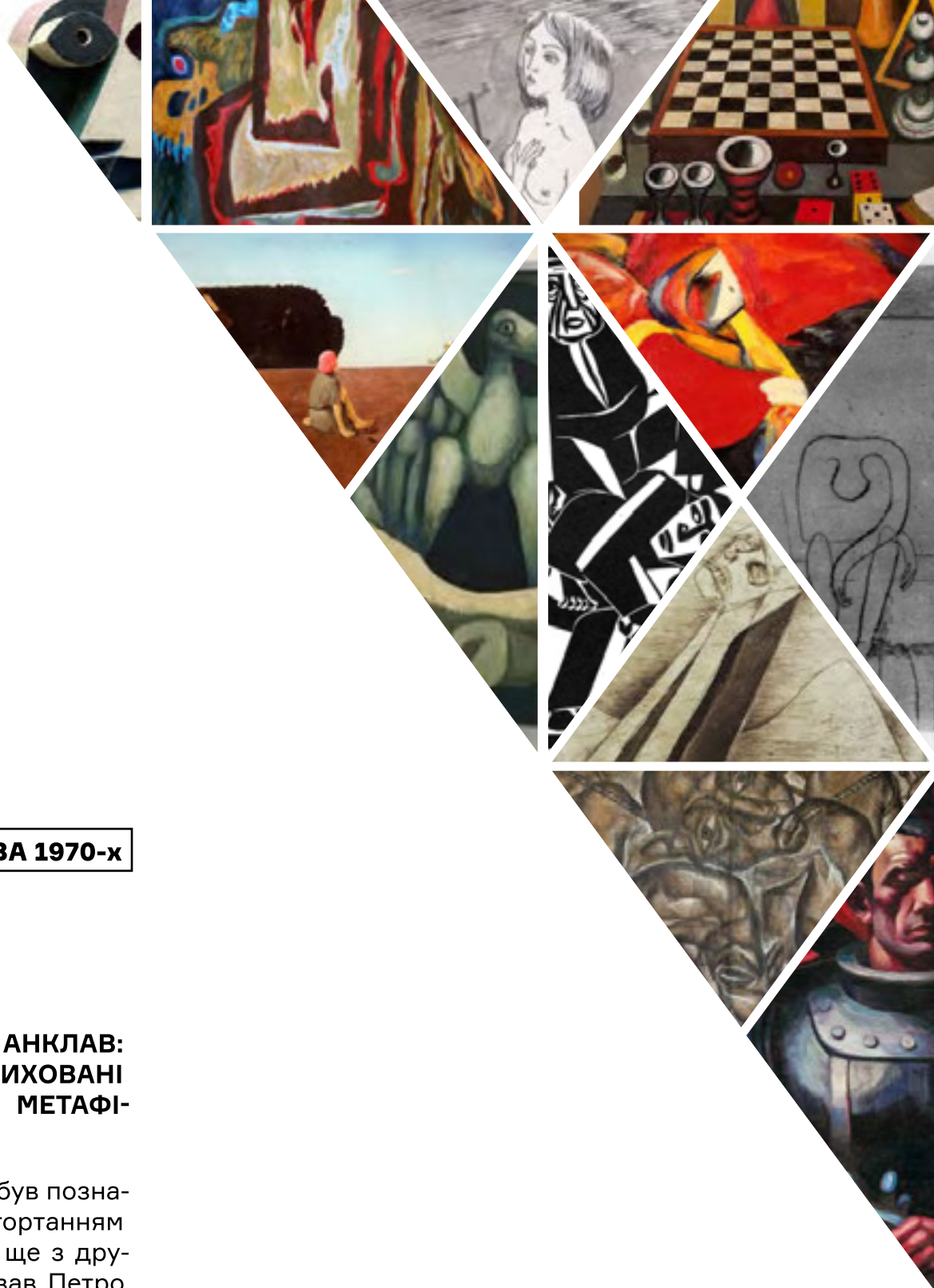


Ігор Боднар

Зозулине гніздо
1967 р.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА 1970-х

ПОЧАТОК 1970-х. ТОТАЛІТАРНИЙ АНКЛАВ: ПУБЛІЧНІ КОМПРОМІСИ ТА ПРИХОВАНІ ПРОТИСТОЯННЯ (ЕКСПРЕСІОНІЗМ, МЕТАФІЗИКА, ДАДАЇЗМ, АБСУРД)

Початок 1970-х у львівському мистецтві був позначений тотальною русифікацією та згортанням демократичних рухів, що розрослося ще з другої половини 1960-х. Тоді країною керував Петро Шелест, а з 1972 року справу продовжував українофоб Юрій Щербицький. Все, що стосувалося культурних процесів, мало характер ідеологічного пресингу. Страшною подією для національно-свідомого населення Львова було знищення військового меморіалу Українських Січових Стрільців на Янівському цвинтарі у 1971 році. Це стало своєрідним маркером остаточного завоювання території. У тій ситуації добре почувалися підлабузники та функціонери, оскільки зникли умови для нормальної конкуренції.



Любомир Медвідь

Серпень
1971 р.

Можна було значитися успішним художником, натомість платою була робота у вузькому фарватері цензури. Більшість митців, які довгий час малювали у шухляду (як Олег Мінько), раптом зовсім перестали творити, бо зазнавали нескінченних утисків: їх викликали на «профілактичні бесіди» у КДБ або залякували в будь-який інший спосіб. У середовищі інтелектуалів панувала депресія упереміж з ескапізмом. Більшість того, що творилось у радянській державі, не піддавалося логіці. У наукових колах відчувалася атмосфера іронії та абсурду: видимі ознаки економічного спаду прикривалися гастрономічною розкішшю, ідеологічні прогалини в культурі — монументальними об'єктами та помпезними акціями.



Любомир Медвідь

Запуск паперового змія
1971 р.

Якби хтось намагався аналізувати ту систему зі сторони, то неодноразово згадував би твори Ф. Кафки та Е. Іонеску: у повітрі витали тривога й невизначеність, оскільки суспільне життя регулювалося не законом а неписаними правилами партійної верхівки. Якраз у 1972 році Львовом прокотилася друга хвиля арештів та посилився тиск на все українське: було ув'язнено Стефанію Шабатуру та подружжя Калинців. Більшість талановитих художників «іде на компроміс» із системою: вони беруть участь у тематичних виставках і творять фігуративне мистецтво. Проте цей «конформізм» переважно є тільки показним, адже насправді заголює внутрішню трагедію.



Любомир Медвідь
До речі про чоботи
1974 р.

Для львівського художника Любомира Медвідя мистецтво у той час «було анклавом, затокою, фйордом, куди ти міг запливти й отримати можливість — як дивно це не звучало б — звершитися від початку до кінця, уціліти, зберегти свою особистість». Опинившись на публічній сцені (а це могло статися тільки за певних умов), митець став неначе блазнем. Живописна форма Любомира Медвідя на початок 1970-х нагадувала Ендрю Ваєта: така ж педантична увага до тональних партій та аристократичної гами, самообмежений колорит і найголовніше — міметична форма, яка за зовнішніми ознаками відображала дійсність. До певного часу твори Медвідя навіть подобались офіційній критиці, натомість у більшості картин 1970-х постає актуальна для його середовища проблематика інтелектуальної утопії — з темним колоритом, пустинними краєвидами та персонажами, що уособлюють соціальне відчуження.

Водночас у мистецьких колах визрівають самобутні форми протесту. Графічна серія Івана Остафійчука «Довбуш», очевидно, є природною реакцією на тотальну русифікацію України, але вона заголює дуже багато протиріч. Що може монолітний натовп, коли ним можна маніпулювати, як стадом? Де є межа між стихійним явищем і спланованим бунтом і де починається нація та закінчується стадо?.. Усі персонажі серії дуже характерні: ті, що живуть у суєті, і ті, що вершать історію. Для митця, який сам є родом із гір, фігура Довбуша є епічним збірним образом, — як на ту пору, гостро сучасним, експресіоністичним.



Іван Остафійчук
Із серії «Довбуш»
1973 р.

Молодий скульптор Сергій Якунін творить образ потрібної клітки під назвою «Лімітація», виявляючи у такий спосіб свій протест проти обмежень системи. «Це „автопортрет часу“, образ закритого світу: окрім власних комплексів, якихось внутрішніх перепон, було обмеження батьківської майстерні, за нею — клітка Спілки художників».



Сергій Якунін

Лімітація
1973 р.



Богдан Сорока

Із серії «Наші люди»
1973 р.

У цей же час Богдан Сорока працює над серією ліноритів «Наші люди»: у дотепних жанрових сценках змальовує критичний портрет радянського суспільства зі всіма рудиментами подвійної моралі: пристосовництва, «пролетарської лінії» та підступної зради. Деякі образи віддзеркалюють реальні історії стосунків художника зі «стукачами», партійними функціонерами, чиновниками. Роботи «Дурень за щастям біжить», «Тільки ноги видно», «Мильні бульбашки» та інші — неначе візуалізують книгу суспільних вад.

Експресивна графіка Романа Жука середини 1970-х також створює атмосферу «суспільного абсурду». Його фігуративні композиції з «температурою емоційного надриву» нагадують композиції Отто Дікса. Зрештою, обидва митці жили в державах зі стратегією наступаючого тоталітаризму. У його композиціях віднаходимо своєрідну рефлексію на особистий дискомфорт молодого творця у середовищі, де «було дуже чітко все розставлено: тобто був клас привілейованих, і це не завжди були люди талановиті».



Богдан Сорока

Куди вас чорт жене?
1975 р.

Його екзистенціальне відчуження — збірний образ молодого покоління, що не схиляється перед авторитетами офіційного істеблішменту. Ранні офорти Р. Жука з зібрання Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького демонструють дві еволюційні фази його творчості того часу: екзистенціальну (з нотами особистісного спротиву) та метафізичну (з образом соціального відчуження).

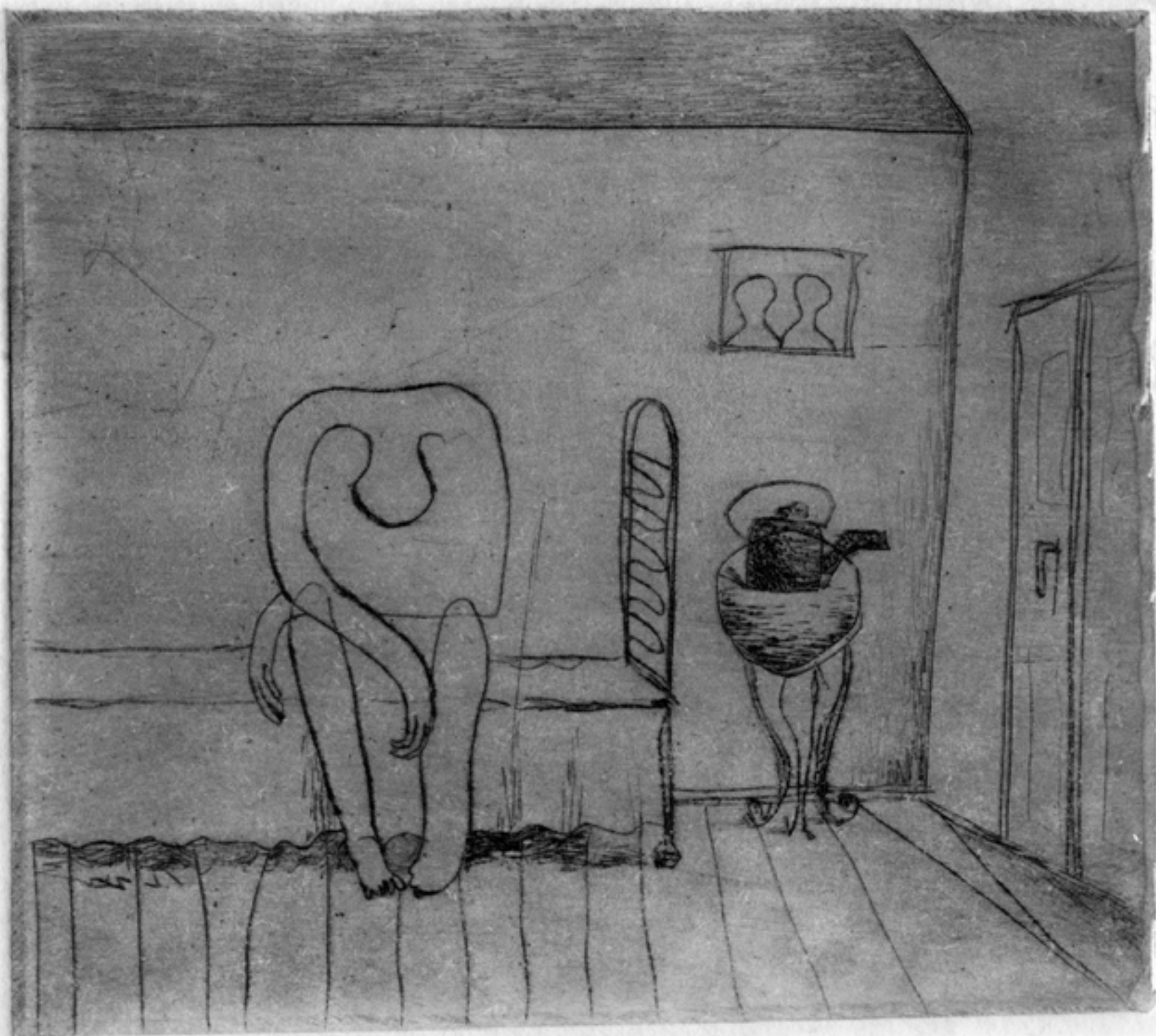
Мотиви метафізичного відчуження виразно виявили себе й у творчості Ростислава Лаха: в його символічних натюрмортах та пустинних краєвидах.



Роман Жук

У трамваї
1974 р.

У близькій «тональності» було вирішено картон «Катастрофа землі» Івана Фр́анка (тоді — студента ІІ курсу Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва), що сприймався як відгомін холодної війни. «Лякала думка про те, щó може статися, коли дві величезні країни (США та СРСР) зійдуться у війні... — Землю точно зітре», — згадує художник. Примітно, що істерія радянської «боротьби за мир» розпочалася саме тоді, коли більшість активних правозахисників уже сиділа по тюрмах. Промивання мозку в дусі запеклого інтернаціоналізму починалося з «політінформації» ще у початкових класах школи. Тому проблеми голодуючих Африки та революціонерів Куби, події у Чилі та В'єтнамі справді хвилювали пересічного громадянина. Водночас, такий переапокаліптичний настрій молоді пробуджував і ноти християнського співчуття. Саме з таких інспірацій виросла ідея твору «Відлуння плачу», як образне відтворення чилійських подій.



Роман Жук

У кімнаті
1974 р.



Ростислав Лох

Натюрморт зі скульптурою
1970-ті рр.

За оптимістичною бравадою радянського Львова інколи таїлися екзистенціальний розпач і безвихідь. Люди масово кинулися шукати духовного опертя: хтось у християнській вірі чи іудаїзмі, хтось в екзотичних духовних практиках Далекого Сходу чи протестантизмі. У композиції Івана Фрэнка «Оплакування» (1974) втілилася екзистенціальна лірика його християнського світогляду. Графічна серія Романа Петрука «Хресна дорога» також стала відлунням актуалізації нових мистецьких цінностей, коли ані тема, ані форма її подачі не мали права існувати в публічному просторі. Його молитовна медитація на біблійну тему стала натомість цілком актуальною рефлексією на тогочасні події. У роботі цієї серії «Батьки і діти» постає проблема втраченого покоління, що росте без віри; у композиції «Опудало» — суспільний стереотип сприйняття постаті Христа.



Іван Франк
Відлуння плачу
1974 р.

Ігор Боднар, який свого часу зазнав гоніння за екзистенціальну графіку, заклався для соціуму, творячи композиції метафізичного змісту. Його космогонічні структури, які художник знаходив у народному мистецтві, стали джерелом розбудови внутрішнього уявного світу та специфічної медитативної форми, на кшталт французького ташизму 1940-х років. (Про це художник неодноразово згадував у своїх інтерв'ю, зокрема, у телепередачі Юрка Бойка «На межі тисячоліття» 2001 року.) Такого типу метафізичні форми, що користали з народного епосу, зустрічалися на початку 1970-х у живописі Зеновія Флінти, Петра Марковича.



Роман Петрук

Батьки і діти
1970-ті рр.

В українському мистецтві першої половини 1970-х поняття «метафізичного» виявило себе вповні. Розуміння свого буття як незалежного від суспільства процесу лежало в основі своєрідного трансцендентного онтологізму представників львівського андеграунду. Не тільки у Львові, але й в інших мистецьких центрах радянської України непідкорена системі, інша від реальної мистецька дійсність була чи не єдиним пристанищем вільної людини. Це нагадувало ситуацію у суспільстві міжвоєнної Італії, де відчувався тиск прийдешнього режиму Муссоліні, і багато творчих особистостей шукали відсторонення від «ідейного мистецтва» (певний час це віддзеркалював футуризм, пізніше — новеченто). Безлюдні міські пейзажі з атрибутами греко-римської класики спонукали думати про звичайні людські цінності.



Петро Маркович

Ностальгія
1971 р.



Алла Гончарук

Жінка з Карпат
1979 р.

Метафізична реальність у мистецтві — це також і площина огляду розумових дій людини, де все відображене у художньому творі є не імітацією реальності, а наслідком складних операцій когнітивного сприйняття та їх інтуїтивного взаємозв'язку. Львівські митці сполучали нелогічні та різночасові поняття задля створення епатажу й емоційного замішання. Метафізичні, майже інопланетні композиції Ігоря Боднара та Петра Марковича виявляли абсурдність «радянського щасливого життя», його подвійні стандарти та ворожість до мислячої людини.

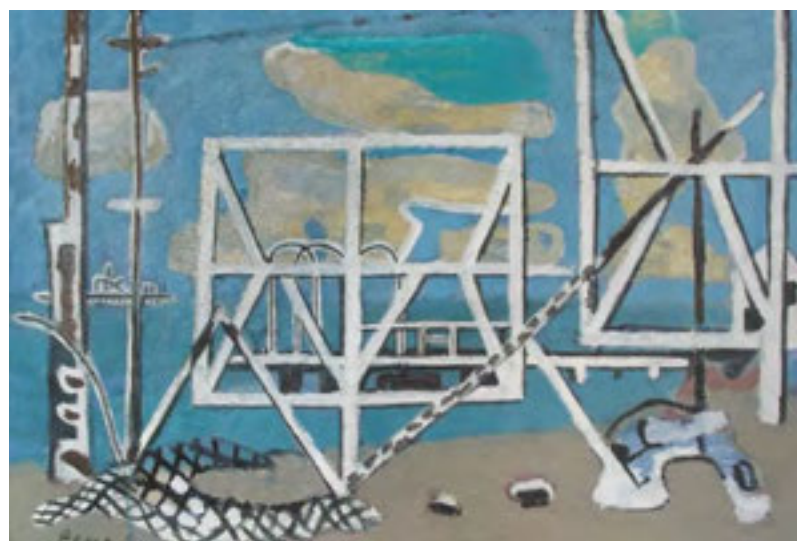
У цей час лідери герметичних груп чи осередків неофіційного мистецтва пішли у підпілля, активізувавши натомість свою педагогічну діяльність. У форматі сакраментальної практики Карло Звіринський звернувся до предметних композицій, творячи натюрморти з множинних деталей. Втім, предметними вони були зовні, а от міжпредметні співвідношення всередині натюрмортів повторювали семіотичні конструкції його «епітафій» та «рельєфів».

Роман і Маргіт Сельські у першій половині 1970-х втілюють авангардні техніки і композиційні принципи у новому тематичному полі.



Карло Звіринський
Натюрморт з метеликом
1975 р.

У першій половині 1970-х років Роман Сельський та Карло Звіринський паралельно з художньою творчістю працювали над новою навчальною дисципліною «спецкомпозиція» для кафедри кераміки. За основу було взято формальні досягнення модернізму в монументальному мистецтві, зокрема, неопластицизм Фернана Леже, а також індивідуальні пошуки колористичної гармонії Романа Сельського та досвід вивчення західних теорій Карла Звіринського. Метою програми було адаптування форм народного мистецтва до реалій сучасних завдань у монументальній практиці. Цей період пізніше назвуть «становленням львівської декоративної школи», але насправді це було ламання радянської системи зсередини (не дивно, що митцям довелося терпіти шквал критики й публічне цькування).



Роман Сельський
Пляжні конструкції
1970 р.

Обдаровані учні Сельського, зокрема Іван Завадовський, неймовірно швидко опанували нову методу, творячи паралельно з навчальними завданнями талановиті самостійні роботи. Унікальний стиль Завадовського увібрав формальну специфіку синтетизму та змістову напругу соціального відчуження. В його творчості першої половини 1970-х років відчувається наслідування Пабло Пікассо та Жоржа Руо, але з украпленням яскраво вираженої власної індивідуальності: тонким відчуттям кольору та форми, композиції та формату. Твори Завадовського відзначаються також унікальною предметною семіотикою, що змушує згадати герметичні композиції К. Звіринського та З. Флінти кінця 1960-х.

Паралельно над розвитком нової методики на кафедрі художнього текстилю працював Ігор Боднар, втілюючи об'ємно-просторові форми Магдалени Абаканович. Передусім він учив своїх студентів аналізувати давню форму, шукати архетип. Для цього проводив з ними етнографічну практику в Карпатах: такі поїздки давали значно більше, ніж аудиторні лекції. Ця методика була подібною до навчальних програм академій Польщі та країн Прибалтики: Боднар навіть возив студентів до Риги задля обміну досвідом. Примітною була група 1972 року випуску, де числились Алла Гончарук, Олена Никорак та Ольга Парута-Вітрук. У своїй творчості художниці оспівували яскраві барви народного мистецтва, семантику карпатської природи, символізм орнаментів. Саме на це спиратиметься у середині 1970-х радянська версія модернізму — так звана львівська декоративна школа у радянському мистецтві.



Маргіт Сельська

Сіті
1973 р.

Після закриття в інституті відділу скульптури в художньому інституті багато талановитих студентів з амбіціями майбутніх пластиків знайшли себе на відділі кераміки, де необхідна матеріально-технічна база дозволяла їм реалізувати свої задуми у камерному форматі. Так, керамісти Іван Франк і Ярослав Качмар, які починали з ренесансних форм. Першими ластівками свіжого мислення стали якраз тематичні твори, але трактовані глибоко, без зайвого наративу. Вдячною була тема материнства: з нею можна було «ходити в гості» і до Антуана Бурделя, і до Джакомо Манцу. Іван Франк здійснив таку спробу в шамоті, і його «Материнство» без сумніву мало більший стосунок до європейської традиції довоєнного Львова,



Іван Завадовський

Композиція з годинником
1970-ті рр.

ніж до школи радянського агітмистецтва. Якісно інакшим був наступний твір — «Григорій Сковорода». Художник знайшов близьку собі тему, яка возвеличувала образ простолюдного мудреця, що зберігався у його пам'яті з дитинства — у постатях батька та сільських «хранителів здорового глузду». Діогенівський тип худорлявого юнака, який ховає від вітру полум'я свічки, був метафорою абсурдної позиції гуманіста.

Подібна філософія була властивою й іншим молодим скульпторам-керамістам, таким як Роман Петрук, Петро Маркович, Ярослав Качмар, Катерина Алексадрова, Марія Савка-Качмар. У станкових творах з'явилися образи «молитви», «раю», «сповіді» та ще чимало таких, що заперечували ідеали «сильного духом революційного громадянина». До того ж, така пластика повертала до мистецтва роденівську фактуру, таку наближену до «занепадницького декадансу».

Тим часом Олександр Пилєв, вчитель І. Фр́анка, творив пам'ятник Я. Галану, а Валентин Борисенко — «новаторський проект» ушавлення Першої кінної армії біля с. Олеська. В офіційних колах актуальним був тип відірваного від соціуму беззастережного ідеалу, що мав психологічно пригнічувати глядача. На такій світоглядній основі будувалася монументальна пропаганда всіх імперій, тож не дивно, що у радянській скульптурній галузі також практикувалися великі розміри,

зведення громіздких гранітних постаментів і масштабних сходів (як до зикурату), що автоматично ставили людину в ціннісну позицію «ти — ніщо». На тому тлі дуже вирізнялися проекти Теодозії Бриж, що повертали у львівську пластику свіже повітря модернізму. Скульптури «Двоє», «Ікар-I», «Ікар-II» демонструють симбіоз пластичного експерименту та асоціативного мислення.

Іван Франк

Григорій Сковорода
1973 р.





Роман Петрук

Молитва
1976 р.

Перша половина 1970-х для всієї України була періодом тотальної індустріалізації та утвердження «глобальних цінностей» більшовицької наддержави. Серед молоді стають популярними теми космосу та кібернетики, видаються друком літературні твори наукової фантастики та науково-популярні енциклопедії. Загальний науково-технічний прогрес, що набрав обертів на початку 1970-х рр., спонукав до інтересу не тільки до техніки: молодь почала цікавитися прикладною психологією та знаннями ірраціонального порядку. Покоління кінця 1950-х мало стати живим матеріалом «індустріального чуда», багатого на нові технології та з цінностями пересічного пролетаріату. Проте сільська галицька молодь, що приїздила в ті часи підкоряти Львів, мала інколи ширший кругозір, аніж викладачі наукового комунізму в місцевих вишах. Студенти-інтелектуали самотужки шукали духовних орієнтирів: вивчали ведантизм, практикували йогу, зачитувалися християнськими містиками.



Ярослав Качмар

Дорога до неба
1974 р.

Метафізичний час в офіційних сферах набуває чіткого означення «об'єктивно-неможливого», проте спричиняє неабияку хвилю масового інтересу до космосу та мандрівок у часі. Фантастика — як уявна модель майбутнього — була також своєрідною формою тематичної свободи. Так, у 1970 році Богдан Сойка пише автопортрет у вигляді космонавта, хоча справжній зміст композиції — образ лицаря-тамплієра (стилізований під мальтійський хрест космічний годинник на задньому плані).

Теодозія Бриж

Ікар-I
1972 р.



Поза тим культурне життя радянської України першої половини 1970-х було зведено до нормативних ритуалів і планових ідеологічних заходів. У тій ситуації виникло відразу кілька моделей інтелектуального відчуження, що спиралися за західну інтелектуальну форму подачі змісту в мистецтві: «мандри у снах», образи «порожнечі» й «те, що поза реальністю». Для утвердження червоної влади у Львові розпочалося будівництво монументальних об'єктів, і галузь скульптури була титульною. Разом із нею культивувався фігуративний академізм, що спирався на добру європейську реалістичну школу довоєнного часу.



Богдан Сойка
Політ. (Автопортрет)
1970 р.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



АЛЬТЕРНАТИВНА МОЛОДІЖНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1970-х: НОВИЙ ГЕРМЕ- ТИЗМ, ХІПІ ТА «СПІЛЧАНСЬКІ АУТСАЙДЕРИ»

У середині 1970-х виставки у Москві, Таллінні та Ризі зарясніли творами «радянського модернізму» зі Львова — з яскравим локальним колоритом і темним структурним малюнком-контуром. У жанровій тематиці нового офіційного стилю виразно прочитувалися «сезаннівська» перцептивна перспектива та поставангардні формальні експерименти зі спрощеною формою фігур. Піонерами у цьому руслі були як адепти модерністських методик — Роман та Маргіт Сельські, Зеновій Флінта, Володимир Патик, так і «колишні реалісти» — Зеновій Кецало, Юрій Щербатенко та Михало Ліщинер.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

Нове монументальне мистецтво спиралося на модерністські практики, тому «спецкомпозиція», що її створили у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва Р. Сельський, К. Звіринський, І. Боднар і З. Флінта, якраз працювала на програму явленого стилю, а тогочасна виставкова скульптура повертала у пластику «брили кубізму», приземленість у масі.

Тарас Левків

Портрет
Кінець 1970-х

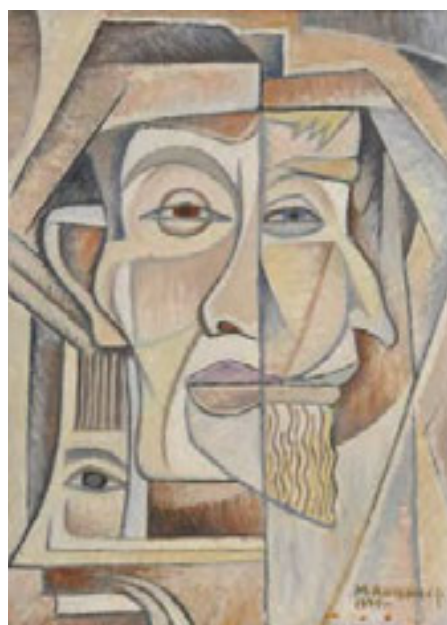




Зеновій Кецало

Абстракція
Початок 1970-х рр.

Така «модернізація» була неминучою, адже вона виводила радянське мистецтво на міжнародний рівень, натомість вторинні «хвилі» нового стилю дуже швидко породили кіч, що заповнив художні фонди та спільчанські експозиції. В альтернативних пошуках пластики, яка не мала виходу на виставки, водночас наслідувалися нові тренди структуралізму й те, до чого вже давно тяжіла західноєвропейська візуальна культура: конструктивна динамічна форма та надвиразна «екзистенціальна» фактура.



Михайло Ліщинер

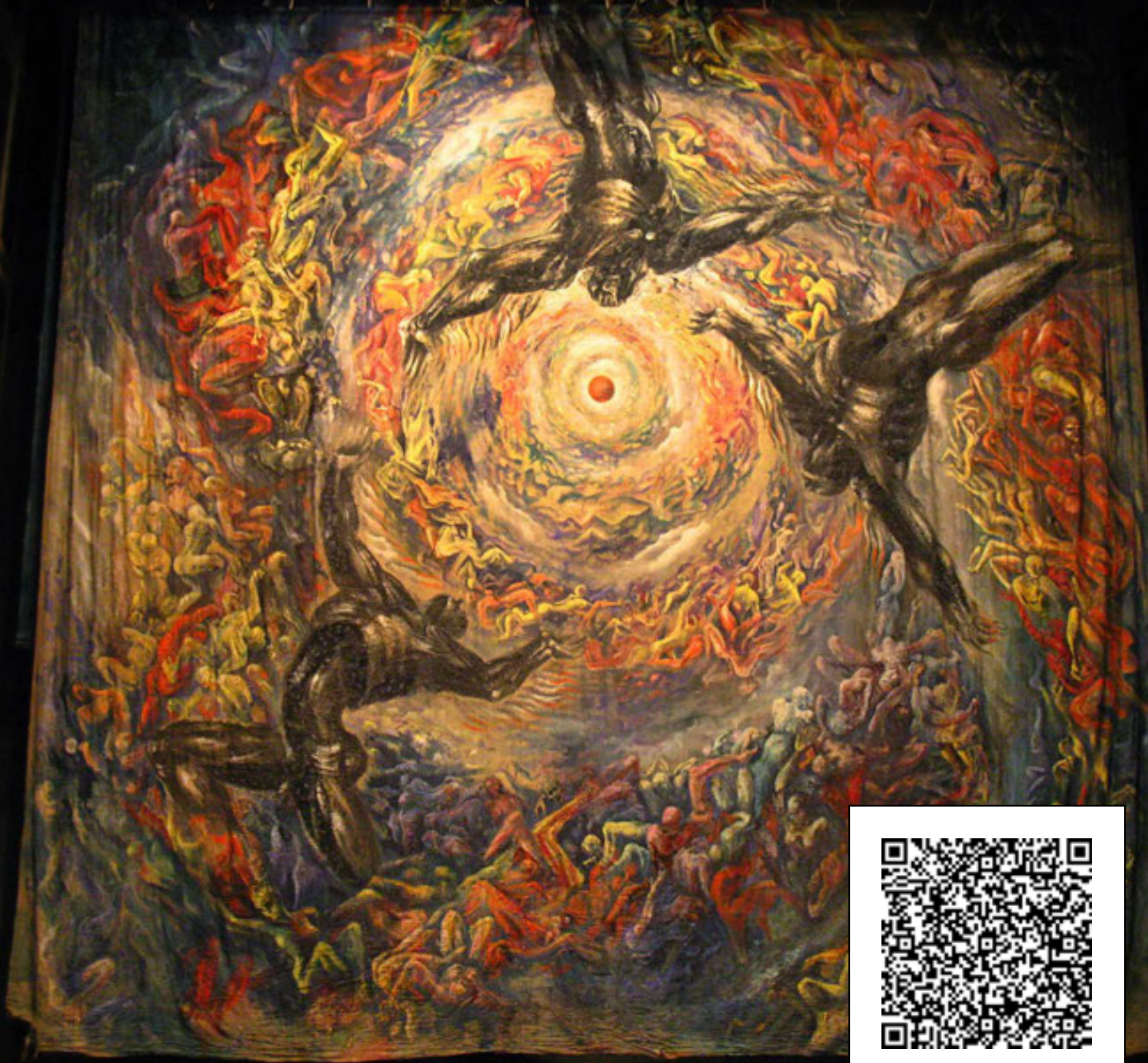
Портрет
1979 р.



Евген Лисик

Ескіз декорації до балету А. Петрова «Створення світу», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка 1972 р.

Упродовж другої половини 1970-х суттєво змінилася сценографія головного художника Львівської опери Євгена Лисика. У контексті епохи постдрами текст і наратив втрачають основоположне значення і стають лише приводом для рефлексій і породження нових смислів. Сценічні полотна Лисика інспірували паралельний діалог, відмінний від ідеї спектаклю. Завіси до вистав «Створення світу» і «Війна і мир» є цілковито апокаліптичними. Це не буквальне відтворення атмосфери дії, а, радше, альтернатива тому, що міг би уявити собі глядач. Ідея «апокаліптичного світу» у Лисика накладається на аристотелівсько-платонівську космогонічну «теорію небесних сфер», «космічна гармонія» протиставляється постіндустріальному хаосу.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Роман Жук

М'ясо
1979 р.

В Європі проблематика структурної антропології буквально витала в повітрі: Годфрі Гаунсфілд уже винайшов комп'ютерну томографію, а латвійський архітектор і кераміст Петеріс Мартінсонс творив нову теорію просторового аналізу в мистецтві. Альтернативне мистецтво Львова у середині 1970-х отримало іншу світоглядну конфігурацію індивідуалізму, змішану на науково-технічному прогресі та культурі нової «рок-н-рольної богемі». Популярна у західній культурі 1950-х років теза Ж.-П. Сартра про «пошук абсолюту» в житті художника-екзистенціаліста головно базувалася на феномені Альберто Джакометті, проте швидко розповсюдилася по молодіжних тусовках французьких джаз-кав'ярень і підвалів-ательє. В середині 1970-х щось подібне відбувалося у Львові, і таких богемних осередків було декілька. Ледь зрозуміла мова західного мистецтва, побаченого хіба що в закордонних журналах, була тією канвою, на яку нанизували образ «нового ідеаліста», здатного дивитися в очі абсурду, зберігаючи при цьому людську гідність.



Роман Жук

Натюрморт із тушками півнів
1979 р

Екзистенціальні «страждання справжнього митця» підсилювалися вбогим побутом львівських студентів і дуже дозованим доступом до інформації: могли стояти від сходу сонця під дверима книгарень «Дружба» та «Ноти», сподіваючись, що знову «викинуть» щось свіже із закордонної мистецької періодики.

Належати до класу богемі давалося непросто: необхідні були володіння іноземними мовами, титанічна жертвна праця заради самоосвіти. Найжорсткіше стояло питання особистого дискомфорту молодого митця у середовищі, де існував клас привілейованих (лояльних до системи), і це не завжди були люди талановиті. Ці особи зачепили свою хвилю, й людина, що не була пристосуванцем, почувалася незатишно. Для молодого творця, який прагнув вдосконалення, незважаючи на всі тогочасні стереотипи, важливим було середовище, де він міг би поділитися сакраментальним, обговорити серйозні речі. Тому у цей час виникає специфічний формат колективного відчуження: зі спільними орієнтирами світогляду, спільними поглядами на мистецькі проблеми. Одним із таких середовищ була компанія Романа Жука та Володимира Богуславського.



Роман Жук

Натюрморт із телячою головою
1979 р.

«Була потреба можливості спілкуватися з однодумцями. Це було надзвичайно важливо. Ми були ще дуже молоді, а вже шукали якісь професійні контакти, знаходили тусовки», — згадує Р. Жук. Поза тим, в офіційних колах ставлення до неформальної молоді було зневажливе: «...Говорили, що це, мовляв, недолугі молоді люди, що це ненормальні, з них нічого не буде, це вже просто відступники суспільства. Це люди, які заважають нам жити!» — так про неформальну молодь писали в газетах. Але у цих товариств завжди були чисті цілі, між учасниками точилися глибокі розмови. Завжди хтось захоплювався східною філософією, тому по руках ходили самвидавні тексти. Дуже важливою була музика. Її не можна було ніде почути офіційно, по радіо. Але в записах слухали, зокрема «Black Sabbath», «Fleetwood Mac», Peter Green, «Golden Earrings», «Led Zeppelin», Jimi Hendrix, «Deep Purple», «Pink Floyd». Майстерня митця-інтелектуала виглядала як келія: «Я читав Чжуан-цзи, інші праці даосизму, але в самвидавній літературі. Інтернету ж не було, в бібліотеках теж цього не знайдеш. Отут у мене був стіл, де я собі читав. У філософів знаходив такі фрази, які підтверджували мої думки. Часто ці формулювання були для мене замість афоризмів: короткі вислови з глибоким сенсом», — згадує художник.

Натуралістичні натюрморти з «розірваною плоттю», що їх писав Жук наприкінці 1970-х, якраз виявляли температуру незадоволення внутрішнім світом. Художникові ніби хотілося розірвати оболонку й зазирнути всередину того, що колись було визнано живою істотою. Його натурні постановки «порізаного м'яса» сприймаються наче беконівські фантазії на тему людських жахів.

«Новий експресіонізм» Романа Жука апелював до духовних вимірів реальності, подаючи дійсність як «криваве місиво». Натуралістичні форми у тогочасних творах митця були суголосними його думкам про філософію природного співжиття з навколишнім світом. Його розрізана жива плоть, подібно до Бекона, візуалізує зусилля зазирнути в суть речей. В одному з інтерв'ю Роман Жук сказав, що якраз наприкінці 1970-х його вражала людська несправжність: деякі репліки співрозмовника могли різати художника по живому, натомість він знав, що всередині людина байдужа. Бажання розрізати й подивитися, «а що ж там насправді?», лежало в основі «кривавих натюрмортів» Романа Жука. Подібне ставлення до візуалізації матеріального світу відзначало й Андрія Сагайдаковського, який бачив реальність як «місиво парадоксів» і так само захоплювався творчістю Ф. Бекона.

Для «богемних» приятелів» Ярослава Качмара, Олеся Звіра і Миколи Кумановського день починався у кав'ярні «Нектар», де збиралися не тільки поговорити про картини: тут можна було зустріти цікавих музикантів і молодих літераторів, обмінятися платівками або книжками. Особливі взаємини були у художника Ярослава Качмара з поетом Грицьком Чубаєм: митці довіряли один одному першу «обсервацію» своїх нових творів. Цікавим було коло спілкування психіатра Олександра Корольова, де любили дискутували про творчість А. Камю, Ж.-П. Сартра, К. Г. Юнга. З 1975 року до цих інтелектуальних баталій долучився претензійний молодий графік Олександр Аксінін. Тут також можна було диригента львівської філармонії Романа Филипчука. «Просування» в матеріях філософії відбувалося у згаданих митців майже водночас, з різницею хіба в тому, що Аксінін обертав свої знання в площину езотеричних конструкцій мовою офортної графіки, Качмар шукав своє «одкровення» у пластичних метаморфозах випаленого шамоту, Филипчук — в акордах нових джазових композицій. Загалом усі художники кола Аксініна, подібно до всіх герметичних груп в Україні, пройшли образну еволюцію від фігуративної метафори, через перенесення у графічний образ певної структурної системи світогляду (християнської містагогії, китайської «Книги змін» тощо), до створення індивідуальної семіотичної азбуки, зрозумілої тільки у вузькому середовищі.



Доктор Олександр Корольов

Кінець 1980-х
Фото М. Французова



Олександр Аксінін

Собор. Із серії «Мої міста»
1965 р.

Становлення форми й стилю у творчості Олександра Аксініна має значно довшу історію. Вже наприкінці 1960-х, всупереч навчальній програмі, Аксінін експериментує з формами екзистенціального мистецтва, ташизму та оп-арту. Фігуративні метафори, що перебувають у тренді офіційної графічної ілюстрації, зникають одразу по захисті диплому: на той час художник уже має унікальну знакову систему, що висміює абсурд суспільного ладу. Наприклад, курсова робота 1971 року — макет обкладинки книги «Джельсоміно в Країні брехунів» — це метафорична проекція суспільної фальші та іронія над нею.

Подальша еволюція особистості художника пов'язана з опрацюванням літератури: філософії, естетики, актуальної на заході прози. Він розробляє особливу графічну метамову, яка по суті є ілюстрацією творення його індивідуальної світоглядної теорії. Відправною точкою була естетична теорія авангардиста Велимира Хлебникова, який свого часу працював над створенням нової «словесної знаковості», як метамови молодого суспільства. Як і Хлебников, Аксінін був одержимий власною уявною «місійністю» для сучасності, тому значна частина творчих пошуків львівського графіка становили самовдосконалення і пошук духовних авторитетів. Цілком зрозуміле його захоплення філософією Михайла Бахтіна, який у своїх працях возвеличував моральну відповідальність мистецтва. Очевидно, від Бахтіна Аксінін запозичив мислення часовими й просторовими категоріями (теорія «хронотопа», де філософ розкриває поняття «вічності» та структури лінійного часу в мистецтві).



SUSANN FLAMIN

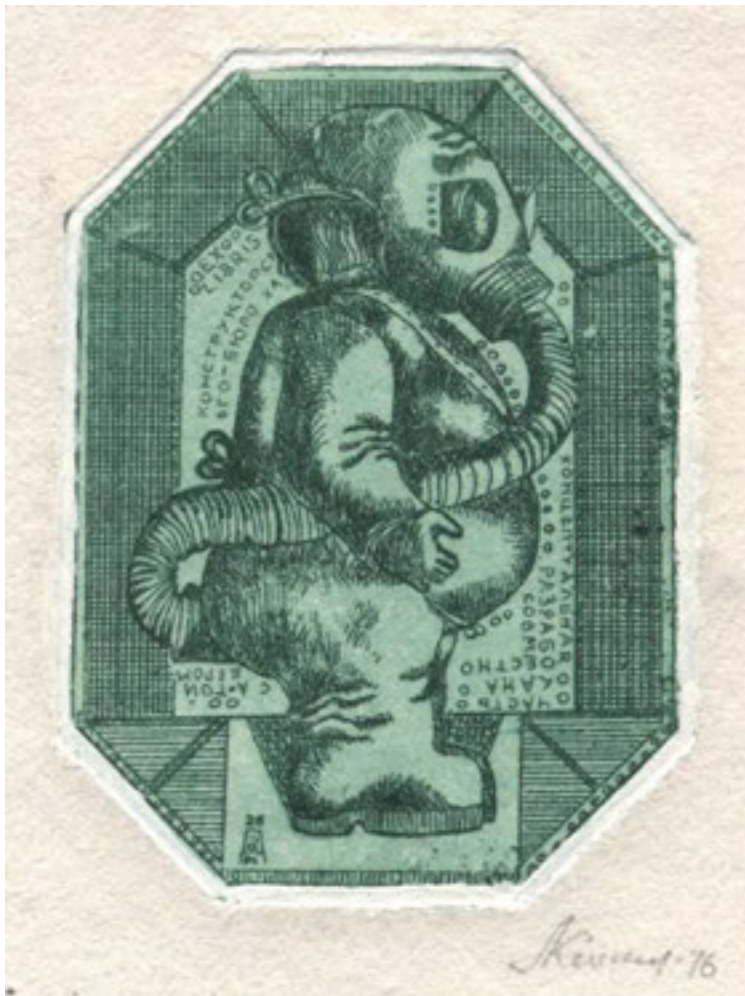
Джельсоміно в стране лжецов



Курсова робота Олександра Аксініна:
макет обкладинки книги «Джельсоміно у Країні
брехунів»

1971 р.

Осмилення естетичних теорій супроводжується складанням текстових схем, котрі згодом обростають семіотичними вказівками та малюнками. Європейські абсурдисти А. Камю та Ф. Кафка заголили його антагонізм щодо соціуму та колективістського способу життя, — як такого, що руйнує духовні структури особистості. Можна сказати, що ці особистості були своєрідним виправданням ескапізму Аксініна: до творчості Кафки Аксінін ставиться як до релігії («кафкіанство»), доробок Камю розбирає у часових структурах «минулого» і «майбутнього».



Олександр Аксінін

Ex libris конструкторського бюро
1976 р.

Потяг до структур виразно простежується і в образотворчості: від раннього рисунку готичного собору з уяви свого дитинства аж до «Метафізичного кубика Аксініна».

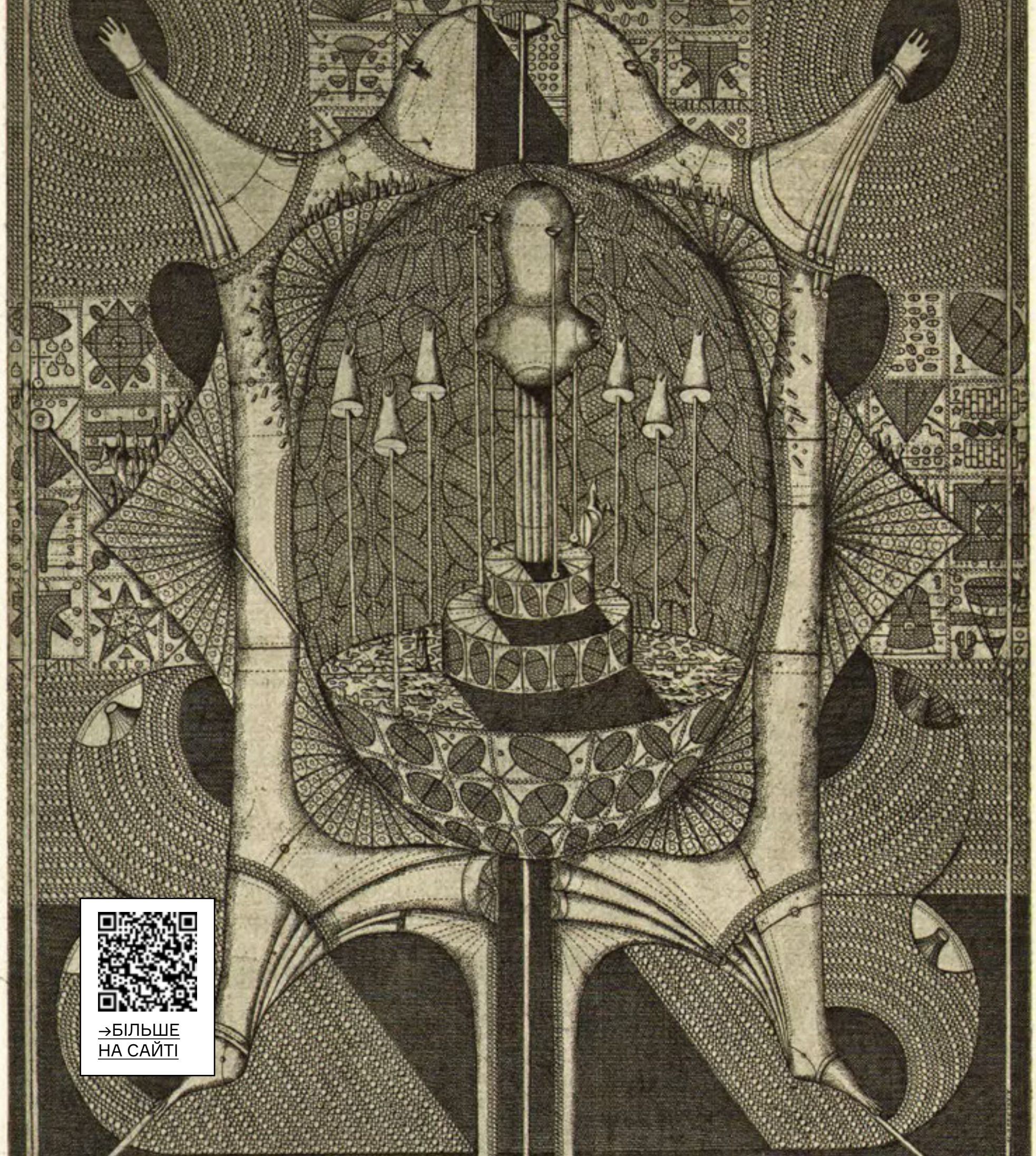
До середини 1970-х років більшість графічних творів Аксініна є ребусним прочитанням саркастичного меседжу власникам екслібрисів, більшість образів — фігуративні метафори, поміж яких ледь видніються цитати або афоризми. Інколи серед текстів зустрічаються вислови з актуальних для художника теорій: антиглобаліста й естета Т. Адорно чи «інтелектуального спостерігача» й теоретика культури П. Валері.



Олександр Аксінін

Ex libris Maija Veelma
1974 р.

З 1975 року з'являються багатоступінчасті метафізичні структури — сфери, біонічні форми, ребуси й лабіринти, — як результат визрілих структур мислення. Художник упорядковує та візуалізує всі філософські системи, тому більшість його екслібрисів теж являють собою структурні моделі певних світоглядних концепцій. Часпростірне мислення та пошук відповідних теорій (А. Енштейн, М. Бахтін, китайська «Книга змін») лежать в основі розбудови уявного світу Аксініна та митців його кола.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



[→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ](#)

Енгеліна Буряковська, дружина Олександра Аксініна, певною мірою була продовженням герметичного світу Аксініна. Вона мала професійну музичну освіту, займалася літературною діяльністю. У 1977 році у ленінградському самвидаві вийшла друком її екзистенціальне оповідання «Кімната порожня...», цього ж року з'явився і перший офорт, виконаний у стилістиці герметичної образної мови Аксініна. Тоді Буряковська створила кілька офортів підряд з мотивом закритої кімнати та моделлю співжиття вигаданих і реальних створінь: «Г. Г. Г. Г.», «Страуси», «Танцюючі створіння», «Згорнуті килими», «Екслібрис Пономаренко» (ймовірно, під впливом екзистенціальної прози Ф. Кафки — оповідання «Перетворення» та роману «Замок»).

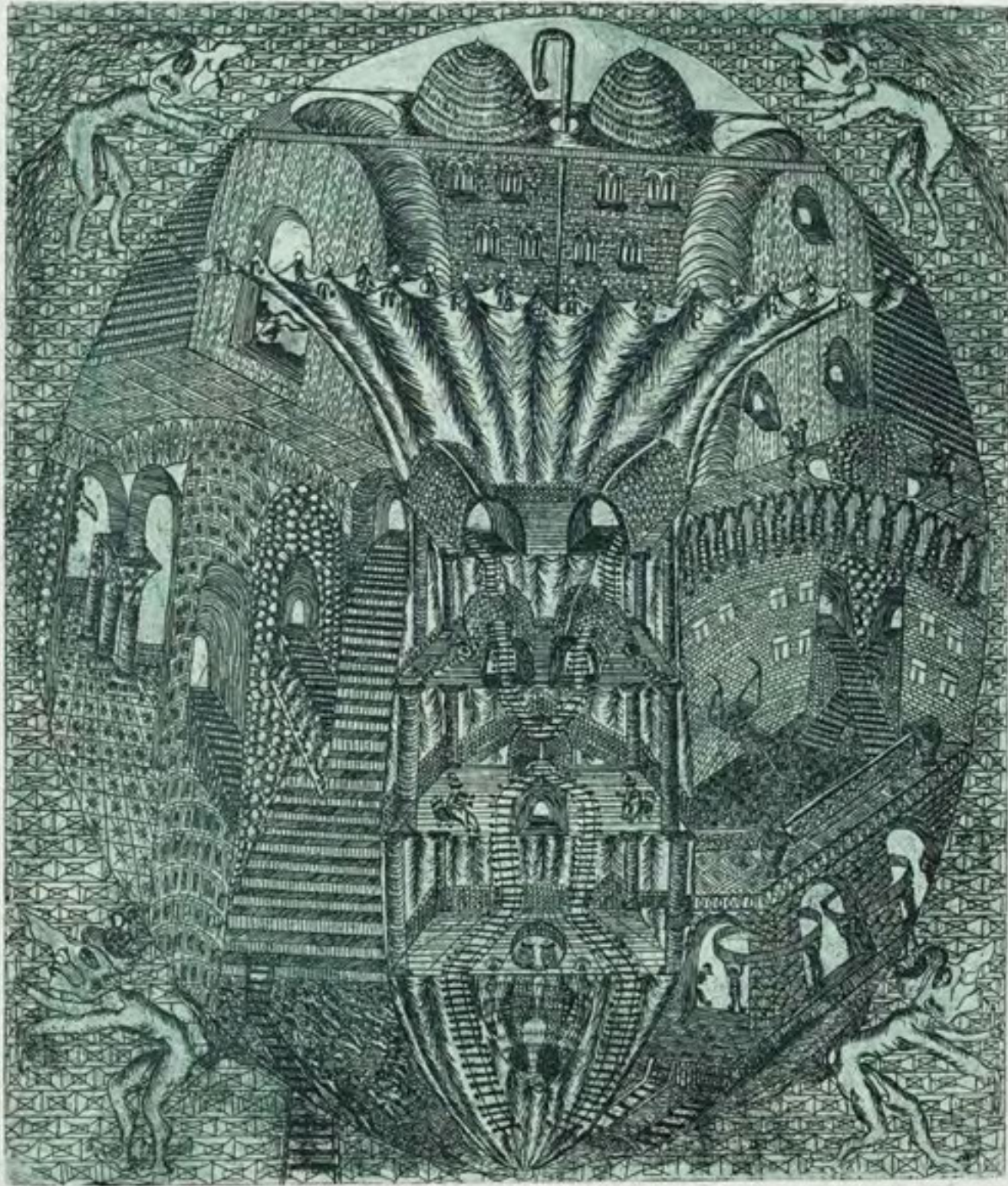
Художниця наслідує також композиційні форми структурних естампів Аксініна — еліпсоїдну («Екслібрис Тетяни Білінської»), мандалу («Бестіарій») та куб («Клітка»), свідомо переносить до своїх офортів «ілюзорні лабіринти» відомого нідерландського графіка Мауріца Ешера («In Memoriam Escher»).



Енгеліна Буряковська на тлі афіші книжкової виставки у Львові 1980 р.

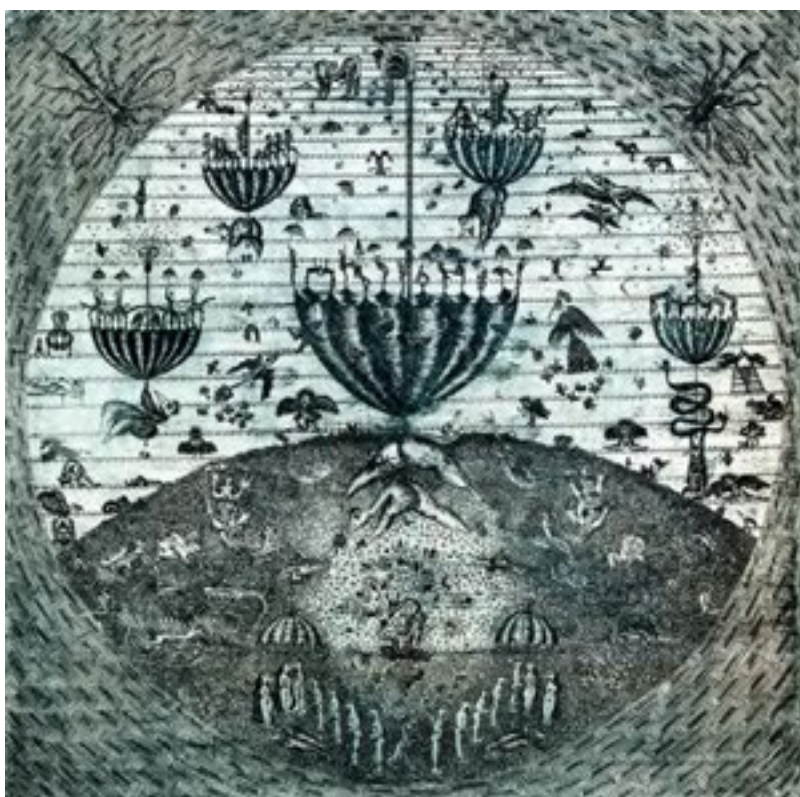


**Енгеліна Буряковська
Танцюючі створіння
1978 р.**



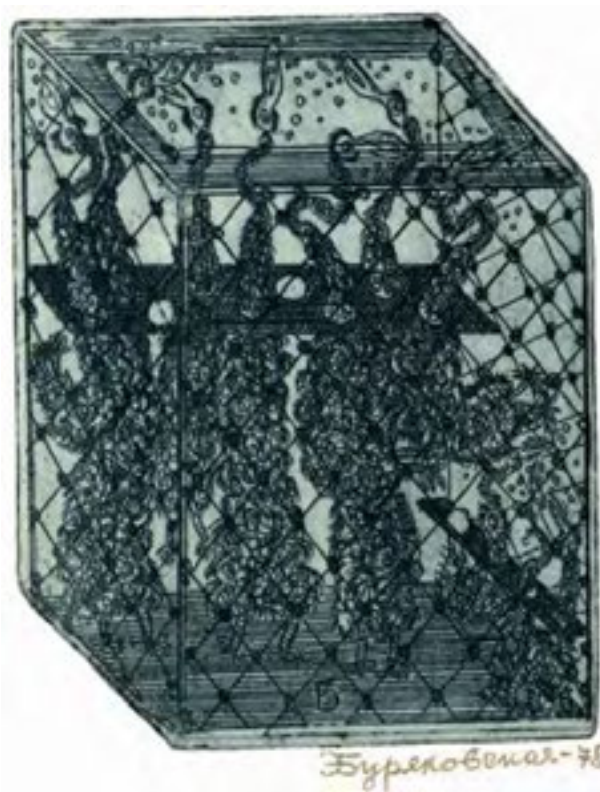
Енгеліна Буряковська

In memoriam Escher
1978 р.



Енгеліна Буряковська

Бестіарій
1978 р.



Енгеліна Буряковська

Клітка
1978 р.

Поміж творів інших послідовників О. Аксініна, графіка Е. Буряковської вирізняється наявністю специфічних авторських персоніфікацій: сидяча дівчина, страус, крокуючий жіночий торс, сидяче чудовисько, білий стілець, карусель, перевернуті парасолі.

1979 року створює серії кольорових офортів метафізичного змісту: «Білі стільці», «Жертвопринесення», «Китайські мотиви», де від екзистенціального маніфесту переходить у площину розбудови уявного мікросмосу. Стилїстика графічних творів також змінюється у бік мінімалізму. Тоді ж з'являються структурні композиції, виконані кольоровою тушшю.



Енгеліна Буряковська

Білі стільці
1979 р.



Микола Кумановський

Без назви
1970-ті рр.

Луцький художник Микола Кумановський якийсь час після закінчення Львівського училища прикладного мистецтва ім. І Труша у 1975 році спорадично з'являється у Львові. У той час зародилася дружба між ним і Аксініним, з котрої обидва рівноцінно користали: Микола вмів ставити складні інтелектуальні завдання, Олександр знав, де шукати відповіді. Відмітна риса ранніх творів Кумановського може вкластися у формулу «інтелектуальної іронії», бо лиш іронія була тоді допустимою формою спротиву дійсності.

Ще в училищі художник потайки вішав на дошку оголошень свої анонімні малюнки з інтригуючими написами, збурюючи хвилю розмов і дискусій. Але найбільше, мабуть, він очікував мислення від молодих людей.

Творчість Миколи Кумановського другої половини 1970-х та його інтерпретації власного світогляду у більш пізніх інтерв'ю, відбивають цілий комплекс актуальних у той час меседжів. Специфічна іконографія сюрреалізму й дадаїзму в його графічних і живописних роботах має цілком самотнє коріння: передусім, це світоглядна позиція молодого інтелектуала, який не вдовольняється звичайним монотонним перебігом нормованого життя.



Микола Кумановський

Без назви
1970-ті рр.

Його ранні сюрреалістичні натюрморти, пейзажі можна розглядати також як ілюстрації абсурдистських текстів. Алогічний для звичного розуміння порядок об'єктів — м'ясорубка, штора, комаха — сприймається як концепт іншого сенсотворення. Безвихідь нормованого суспільства для людини мислячої є очевидною, як очевидною була безвихідь героїв Кафки. Навіть постіндустріальний синдром, що породив абсурдний бунт інтелектуалів у західному світі, тут також мав свої точки перетину. Для одного й для іншого суспільства можна застосувати поняття інформаційної втоми, коли адекватна особистість перестає орієнтуватися в часі й на певному етапі стає слухняною. У багатьох своїх творах Кумановський наче перефразовує Кафку — його «Процес» і «Перетворення».



Микола Кумановський

Без назви
1970-ті рр.

Цей пошук особливої «метафізичної» оптики мав би відкрити Миколі Кумановському, і не тільки йому, шлях до іншого — духовного виміру дійсності. Художник для цього шукав відомості про герметичні знання ренесансу, теургічну літературу початку ХХ ст. (у той самий час Олександр Аксінін захоплювався вченням про перспективу Павла Флоренського, китайською «Книгою змін»). Очевидно, цей духовний вимір Кумановський знаходив і в іконі, і в інших зображеннях всесвіту, де зникав банальний мімесис.

Таке просторове мислення наштовхнуло митця спершу зруйнувати у своїх композиціях тривимірний простір, далі — маніпулювати різними просторовими системами, навіть до колажного їх поєднання, і зрештою — перевести зображення у схематичну мапу.

Художник любив читати Хорхе Луїса Борхеса, цитував його оповідання, де за кожною дрібницею антуражу ховається суть самої розв'язки. Філософія сукупних суджень — це те, що запозичив у Борхеса Кумановський.



Олена Бурдаш

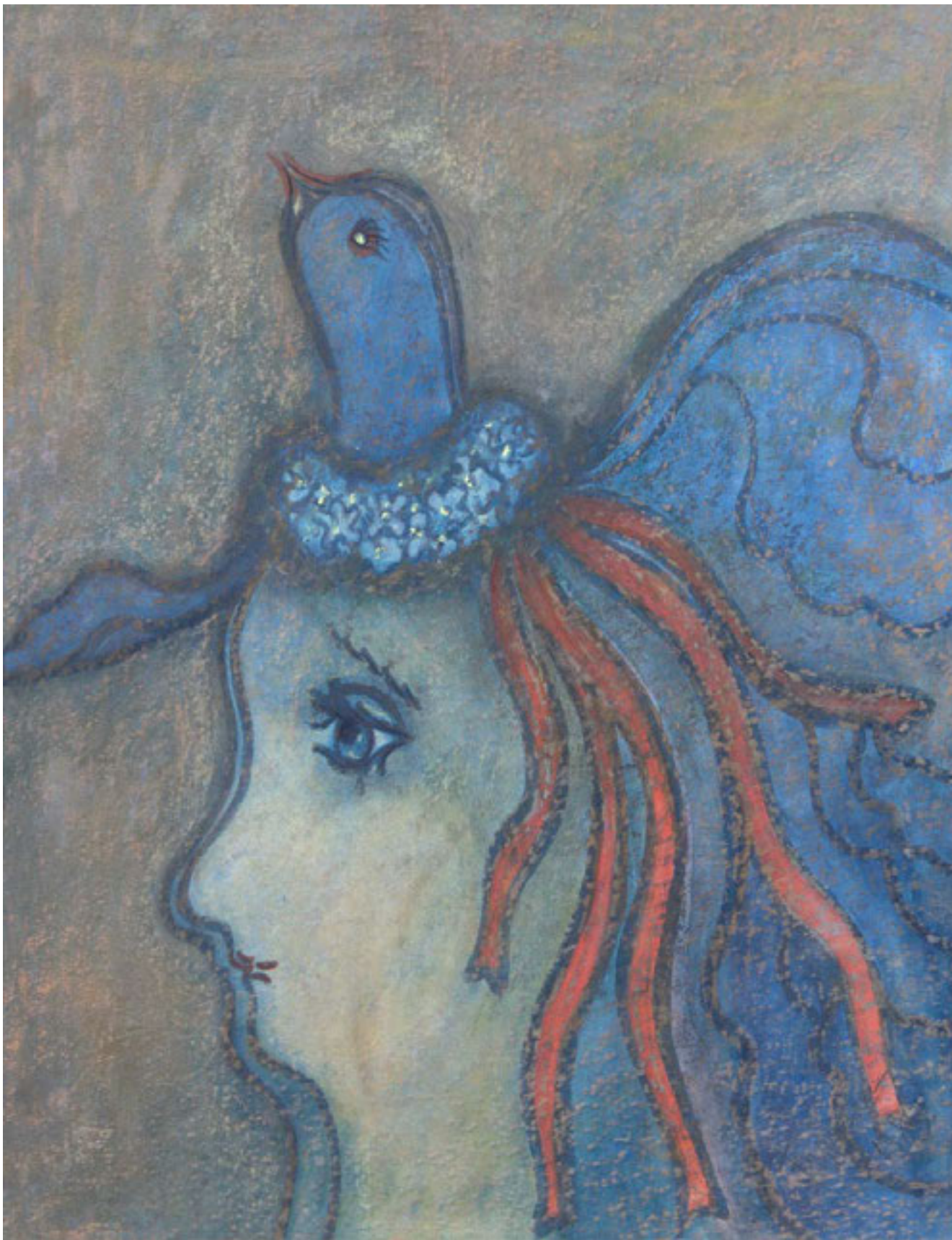
Мандали
1983 р.

Інша художниця кола Аксініна — Олена Бурдаш, розпочала свій творчий шлях у неформальному руслі ще в художньому училищі. Ареал її світоглядних зацікавлень складала духовні практики та соціальні форми вираження свободи. Митці з середовища хіпі зазвичай реалізовували свої шукання у різних видах творчості. Для О. Бурдаш це були поезія та образотворче мистецтво. «Львів для мене загадкове, містичне місто. Мене у Львові захоплювало все: любов до життя була такої сили, що могла ночувати будь-де. Мені достатньо було того, що я малювала, спілкувалась з відомими людьми», — згадує мисткиня. Шлях пізнання й шлях творчої еволюції Олени Бурдаш проходив через читання книжок і спілкування з інтелектуалами — психіатром Олександром Корольовим, поетами Богданом Чепурко, Олегом Лишегою та Миколою Рябчуком, художниками Олександром Аксініном і Володимиром Онусайтісом. Її заангажованість у русі хіпі potwierджує те, що молоде покоління 1970-х, окрім самої інтелектуальної свободи, потребувало її вираження у соціальній формі.



Олена Бурдаш

Пам'ять
1976 р.



Олена Бурдаш

Малюнок
1983 р.

Як і всі прогресивні рухи західного походження, субкультура хіпі на львівському ґрунті зазнала помітних мутацій, зумовлених певними історичними та світоглядними обставинами, — але дещо іншими, ніж в американському Сан-Франциско, звідки вона бере свій початок. Усе почалося все з того, що передовій молоді радянського Львова остогидло життя у клітці, надто коли наприкінці 1960-х стали «закручувати гайки». На Заході тоді вже існував рух хіпі — з його ідеями пацифізму та спротиву культурі споживацтва, що розвинувся на тлі «непопулярної» американської війни у В'єтнамі. Подібний подразник був і у нас: СРСР тільки-но надав «братню допомогу» Чехословаччині. Тоді в індустріальному Львові — місті з кількома університетами, величезною бібліотекою та численними музеями — нескладно було знайти молодих людей, для яких щастя полягало в іншому, ніж кар'єризм і «комсомольське ходіння в строю».

Не можна твердити, що львів'яни цілком наслідували західні зразки. У тутешньому середовищі хіпі-культура була радше модою на вільний стиль життя — з його принадами сексуальної революції, неробством і меломанією. Звісно, багато хто з молоді поринав в інтелектуальні пошуки, втім лише одиниці стали справжніми ідеологами «безмежної любові» та «земного раю тут і зараз». Для більшості опинитися у середовищі хіпі означало познайомитися з новими музичними записами чи довідатися щось таке, чого не прочитаєш у книжках. Тому на різних етапах до хіпі долучалися представники інших неформальних груп: прихильники джазу й рок-музики, учасники мотоциклетних перегонів, учні підпільних мистецьких шкіл, члени релігійних сект, втаємничені адепти йоги... Одним з таких осередків вільного спілкування було напівхіпове об'єднання «Республіка Святого Саду», що локалізувалося в саду костелу монастиря кармелітів босих (нинішньої церкви Святого Архистратига Михаїла).



Орест Макота

Союз сіянь ранкової зорі
1977 р.



Тусовка «Святого саду»

Початок 1970-х рр.

Першу хіпову хвилю, яка сформувалася у Львові синхронно з новою світовою тенденцією наприкінці 1960-х, було жорстоко придушено у 1970-му через захоплення її лідера, В'ячеслава Єреська на прізвисько Шарнір, нацистською атрибутикою. Тож друга хвиля виявилася більш пацифістською, суголосною московським, ризьким, талліннським віанням.

Як і на Заході, серед львівських adeptів розповсюдився культ східних містичних шкіл, поширювалися самвидавна література з адвайта-веданти, китайська «Книга змін», твори Карлоса Кастанеди. Найвідчайдушніші кидалися у пошуки свого гуру, і декому це майже заміняло наркотики, що ними грішили західні послідовники.

Історії «пошуку істини» львівських хіпі мали своє вираження у мистецтві. До прикладу, Олена Бурдаш візуалізувала свої медитації у формі орнаментальних «мандал» (типологія буддійської культури) та іконічних персоніфікацій «щастя» чи «просвітлення» у вигляді портретів з великими очима — Будди або інших східних ідеалів, що їх малювала під час «очищення» після чергової духовної трагедії.

Подібна форма образного вираження була властивою іншому представникові ареалу хіпі, Орестові Макоті: «Від буддизму я почерпнув хіба що свободу — використовував вільно елементи конструктивізму, абстракціонізму в сюрреалістичних композиціях. А за тематикою мені близькі допотопні біблійні сюжети — кілька давніх картин їм присвячені». Його твори нагадують західні форми неодадаїзму та поп-арту, де у химерних конструкціях реальності художник будує свою візію «земного раю».

Інший спосіб вираження хіпового містицизму — цілковите заперечення логіки та фізичних законів реального світу. Найвиразніше це відбилосся у тематиці метафізичних пейзажів, інколи зі сферичною лінією горизонту. Загалом, мистецтво хіпі завжди було близьким до дадаїзму та сюрреалізму. Візьмемо, приміром, творчість Ореста Макоти та Василя «Асіка» Бабія: їхня філософія йшла в розріз з раціональним світоглядом: «Перша моя робота у стилі сюрреалізму — одна з курсових картин: кислотні кольори, переплетені квіти, замасковані „хіпі-лозунги“, символи протистояння системі — гітари, пацифіки. Тоді був великий кіпіш на факультеті...», — згадує Орест Макота.



Валерій Дем'янишин

Кімната
1974 р.

Естампна графіка Дема (Валерія Дем'янишина) — ще один колоритний приклад поетапної візуалізації філософії хіпі всередині самої творчої еволюції художника. Його ранні композиції 1973–1974 років — невинні спроби сюжетної метафори раю з фігуративними образами людей, тварин, рослин, метеликів. Натомість у подальшому відбувається глибоке метафізичне заглиблення у структури людського буття — з тактильними образами тлінної матерії та її антиномії — души, що здатна літати.



Валерій Дем'янишин

Середина 1970-х рр.



Грег

Середина 1970-х рр.

«Любов безпристрасна», «кохайтесь, а не воюйте» — титульні гасла хіпі, що втілювалися у різний спосіб: від реальних оргій на природі, еротичних фантазій на полотні, ню-фотосесій — аж до поезій про платонічний ідеал.

Усі «здорові форми» любові, визначені екзистенціалістом Еріхом Фроммом, — це також про хіпі. Загалом стиль мистецького самовираження хіпі (обрані теми та власне їх втілення) нагадує культову музику Дженіс Джоплін та Джімі Гендрікса — з їхнім зневажливим ставленням до самої форми й несамовитою харизмою творчої свободи. «Мистецький твір хіпі починається з крапки, визначальним є тільки цей факт, все інше передбачити неможливо, як і утворення Всесвіту. Все залежить від настрою: сьогодні такий, а завтра — інший. Професійність не грає ролі. Матеріали — теж: листок паперу, олівець, що потрапить під руку, — неважливо. Рука малює сама. Хіпі не може дати назви своєму твору, адже це — емоція. Тільки настрої і стан. Сенс відсутній. Зате є абсолютна відвертість», — розповів Орест Макота в інтерв'ю для першого випуску альманаху «Хіппі у Львові».

Художня фотографія — особна галузь візуальної культури львівських хіпі, що пройшла еволюцію від документалістики, жанрових групових портретів, фотоколажів, ню (цикл «Покоління квітів»), дадаїстичних натюрмортів — і аж до концептуальних постановок. Найвідомішим тусовочним фотографом був Грег (Григорій Порицький). Його фотопортрети учасників хіпі-руху, документалістика виїзних акцій у Росії та Прибалтиці, унікальні зйомки хіпових весіль тощо — неоціненна спадщина хіпі-стилю.

Світогляд хіпі в Україні та Львові базувався на пріоритеті громадянських свобод, властивих сучасному цивілізованому суспільству, — без воєн і насилля, за умови поваги до особистості й самоповаги. Ці принципи вони втілювали упродовж 1967–1986 років, у часи Холодної війни, чим суперечили офіційній радянській доктрині. Самий стиль життя львівських хіпі — одяг, зачіски, спосіб публічного спілкування, музичні вподобання — були формою соціального бунту проти нормативного життя. Естетика творчого вираження їхнього світогляду наближена до актуальних напрямків 1960–1970-х років у США та Європі — фанк-арту, реді-мейду, поп-арту, неодадаїзму.

Різновидами актуалізації мистецтва львівських хіпі були художня фотографія, малярство, графіка, керамічна пластика та ужиткове мистецтво біжутерії. Сьогодні, крізь призму часу, ми розуміємо, що середовище львівських хіпі 1970–1980-х — це не лише сама тусовка, але й коло мистецьких зацікавлень її учасників, це осередок мистецького мейнстриму, де закладався ґрунт львівського постмодернізму кінця 1980-х — середини 1990-х з його маркерами накладання контекстів, космополітизмом та самоіронією.

Дотичним до тусовки був і Михайло Французов, чий фотографії — це мікс концептуалізму та стильного хіпі-екшену, де можна пізнати образи знаних учасників львівського руху: графіка-інтелектуала Олександра Аксініна, художниць Дзені (Галини Жегульської) та Олени Бурдаш, колекціонера й книголюба, психіатра Олександра Корольова.

М. Французов був також ініціатором створення та багаторічним керівником групи «Вежа», яка представляла львівське фотомистецтво на міжнародних фотосалонах наприкінці 1970-х. У 1976 році дев'ять фотографів, об'єднані спільною метою творити сучасну фотографію, не схотіли належати до двох великих самодіяльних фотоклубів міста, що діяли при Будинку культури залізничників і Будинку культури будівельників. За сприяння архітектора Андрія Новаківського, новостворена група розмістилася у приміщеннях Спілки архітекторів у Пороховій вежі на вулиці Підвальній. Звідси взяли назву «Вежа». Варто згадати й імена інших учасників угруповання, чия творчість охоплювала неофіційну фотографію: це Володимир Монець та Олег Вербицький. Перший здійснив чимало виставкових проєктів, присвячених ню-фотографії (майже забороненої в СРСР), другому належать постановочні метафізичні натюрморти в стилі Альберто Савініо. Орієнтирами для митців групи були світлини з публікацій у празьких журналах або фото-вернісажів у Прибалтиці. Експериментували з технічними прийомами, методами обробки надрукованих знімків, ракурсом погляду на об'єкт. Львівську неофіційну фотографію тих років можна вважати передвісником концептуального фотомистецтва Львова середини 1980-х.



Михайло Французов

Олександр Аксінін
1985 р.



Михайло Французов

Руки художника
1985 р.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

КІНЕЦЬ 1970-х: ПОВТОРНЕ «ЗАКРУЧУВАННЯ ГАЙОК», ПЕРШІ КУЛЬТУРТРЕГЕРИ

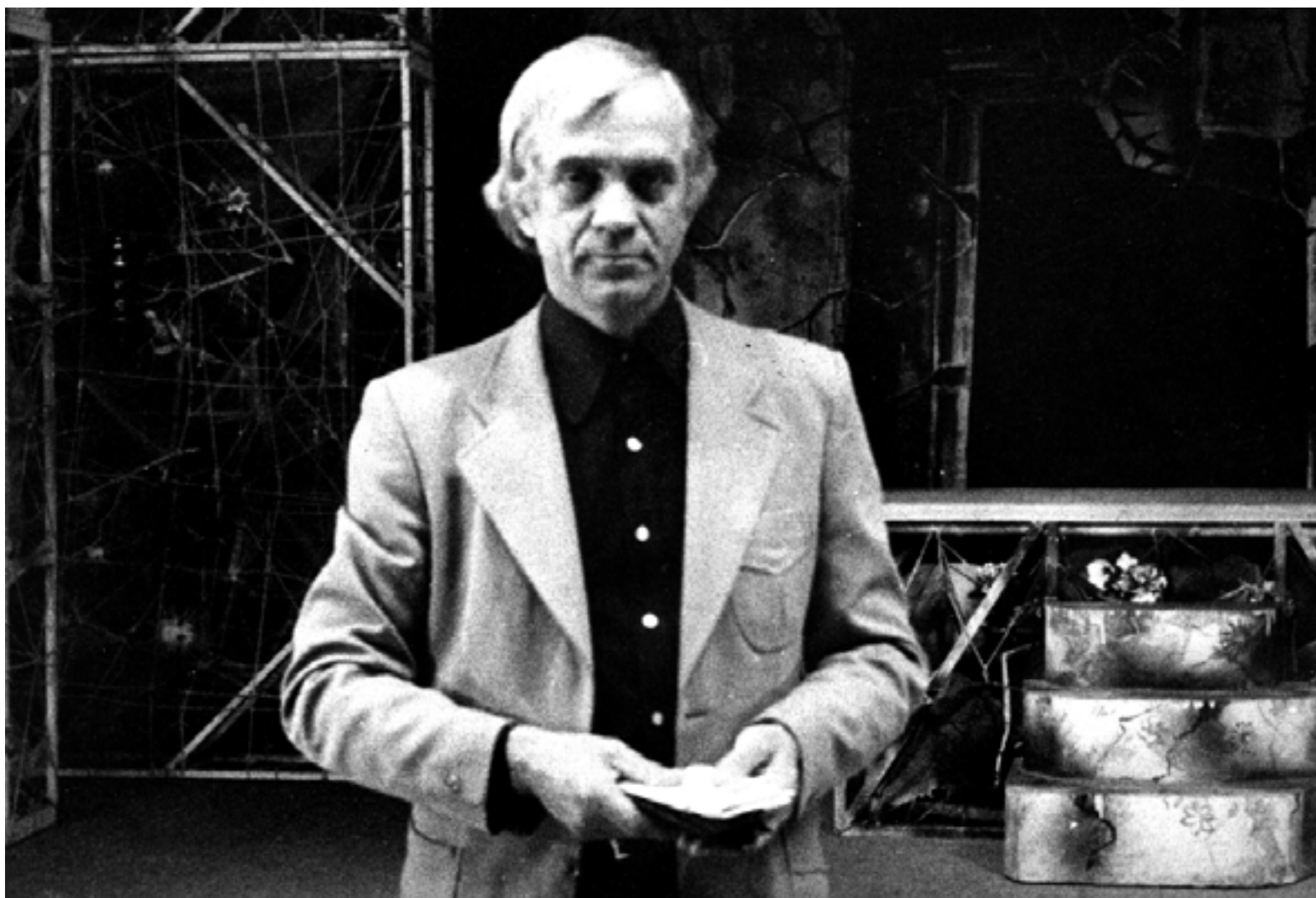
1978 рік став показовим етапом чергового «закручування гайок»: прийнята Щербицьким нова конституція УРСР по суті поставила масний хрест на бодай якихось ознаках демократії. Львівський художній фонд розгортав свою діяльність: творилися нові площі для монументального мистецтва, розширювався «оформительський цех». Але насправді це ще більше розділяло два табори львівських митців: творців справжнього, вільного від ідеології мистецтва, і тих, хто працював на агіткультуру. Останні перебували у кращих умовах, і для багатьох молодих художників це було спокую. В офіційних проектах перемагав несмак і кіч, натомість талановиті, хоч і ідеологічно нечужі системі проекти терпіли крах. Усе залежало від репутації художника: цілеспрямовано утискалися сильні особистості та патріоти.

1978 року київських функціонерів налякала сценографія фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», виконана Є. Лисиком. Формальна зачіпка: три стовбури дерев посередині композиційно нагадували тризуб, хоча насправді причина заборони спектаклю була в епічному й монументальному представленні українства.



Євген Лисик

Птахолуди
1970-ті рр.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

У композиціях сценічних завіс можна було простежити всю українську історію: від язичницьких часів аж до знищення козацтва царатом (сцени розіп'ятих козаків). Для великого хору було закуплено в експедиціях чимало автентичних українських строїв. Не врятувала навіть класика сюжету. Аж надто спектакль наблизився до параджанівських «Тіней...» Відтоді протягом чотирьох років Лисик не творить у Львові декорацій, оскільки оперний театр закрили на ремонт. Натомість його запрошують на посаду головного художника Мінської опери. Там художника сприймають інакше, не задають незручних запитань, а найголовніше — не обмежують його творчу свободу.

Показовою для цього часу є також історія Василя Польового, відомого графіка та монументаліста, котрий не міг себе реалізувати у Львові. Він був одним із найактивніших представників неофіційних кіл Ленінграда і Москви. У 1972 році брав участь у першій виставці неофіційного радянського мистецтва в Італії, після якої учасники руху здебільшого подалися на Захід. Натомість Польовий переїхав до Львова. Але тутешнє мистецьке середовище художника не сприйняло, бо він працював не відповідно до корпоративних домовленостей керівництва художнього фонду, а згідно зі своїми професійними переконаннями. Дуже скоро Польовий залишився без засобів до існування, оскільки після кількох прецедентів більше не отримував замовлень від спілки. У колі своїх однодумців митець розмірковував про культуру і мистецтво, завдяки неабиякій ерудиції, «проводив цікаві паралелі, і шукав для того не книжні тези, чи чужі думки, а проводив якісь свої власні аналогії: до прикладу, між українським мистецтвом і культурою етрусків», — згадував Валерій Шаленко. Коли в офіційному тренді були космополітичні теми, Польовий творив ілюстрації до «Енеїди», роботи на тему Козаччини, батальні сцени з персонажами «індоаріїв».

Нонкоформізм Василя Польового полягав у черговому поверненні до львівського мистецтва української тематики та давньої форми архетипів, відновленні технологій енкаустики та фрески. Його публічний мистецький акт теж був особливим: після того, як художника виключили зі спілки, він поставив біля кав'ярні на вулиці Вірменській столик з табличкою «тут проходить прийом до Спілки художників». На папері виписав довгий перелік необхідних документів — скільки потрібно фотографій, рекомендацій, різних папірців... Таким чином, сміючись над системою, здійснив один із перших львівських перформансів.

Дилема — бути «при кориті» чи бути вільним художником — постала в ці роки особливо гостро. У мистецьких колах це породило жарти, карикатури, символічні роботи.



Роман Петрук

Пси. Аркуш I із серії «Смітник».
1973 р.



Ярослав Качмар

Містерія
1978 р.



Ярослав Качмар

Медитація
1977 р.

1978 року правління спілки художників прямо розігнало дебютний гепенінг молодого художника Ярослава Качмара. Цією акцією він планував розпочати своє «життя у спілці», натомість здобув осуд і несприйняття. Тиснули не лише на самого художника, але й через його особу — на середовище свідомої молоді, до якого входили поети Грицько Чубай, Роман Кісь, Олег Лишега.

Саме у ці часи розпочинається профілактика «прозахідних настроїв» серед молоді: борються з поширенням рок-музики та субкультурних рухів. Так, учасниця львівської хіпі-тусовки Олена Бурдаш раптово «зникає» на три роки у стінах Почаївської лаври. Роком пізніше гине у Брюховицькому лісі молодий композитор Володимир Івасюк.

«Закручування гайок» у суспільстві спровокувало дзеркальне явище — новий виток герметичних рухів, але з іншим світоглядним наповненням: вони вже не так концентрувалися на протистоянні системі та моральних принципах, а радше, це були тепер такі собі декадентські «клуби за інтересами». Перед системою прикривалися спортом (річковий туризм під керівництвом Романа Безпалківа), наукою (оточення Олександра Корольова), експедиційним краєзнавством (кола Петра Лінинського та Ігоря Боднара). Тут уже не було «місійності» часів підпільної академії Звіринського, всі свідомо обирали «маргінес культурних процесів», залишаючи для себе саму свободу творчості. Тому соціальна проблематика відходить на задній план, поступаючись численним експериментам і завершальним процесам самоосвіти. Тоді у львівському середовищі з'являються культуртрегери та самостійні адепти західної культури.

Художник, викладач і заповзятий водний турист Роман Безпалків працював у ці роки над серією образів «дитячі забави», «сліпці», транслюючи тим своє ставлення до соціальної заангажованості та ідеології. Під час байдарочних мандрівок Дністром із приятелями (інженерами, лікарями) проводив бесіди у контекстах інтелектуальної поезії, світової прози.

Хоча вся мистецька галузь України перебувала під ковпаком партійної номенклатури, у молодіжних колах ще від середини 1970-х ширилося зневажливе ставлення до стереотипів. У творчості молодих митців з'являються ноти еротизму, фігуративні ілюстрації до містичної літератури. Керамістка Ганна-Оксана Липа у 1978 році творить графічно-живописну серію «Сирени», у якій постають «медитативний транс» та особистісна екзистенціальна проблематика.



Ганна-Оксана Липа

Сирени
1970-ті рр.



Микола Красник

Червоний кінь
1976 р.



Микола Красник

Пейзаж
1977 р.

Молодий критик Андрій Дорош, завідувач відділом сучасного мистецтва Львівського музею українського мистецтва (нині Національний музей у Львові ім. А. Шептицького), об'єднав навколо себе тих художників, котрим бракувало знань про нові напрямки. Він не шкодував свого часу на довгі розмови про методи модерністів, сам ставив слухачам певні завдання й аналізував результати. Деякі художники вважали співпрацю з ним «навчанням у виші», — особливо ті, хто терпів фіаско на вступних іспитах. Інакше кажучи, він був одним із перших, кого потім назвуть культуртрегерами.

Молодому реставратору Музею українського мистецтва Михайлові Краснику бесіди з Дорошем замінили вищу мистецьку освіту. «Із Дорошем обговорювали окремих відомих митців, аналізували їхні твори. Говорили про західне мистецтво від кінця XIX сторіччя — і аж до 1980-х років», — згадує художник. Дорош давав Красникові конкретні завдання на опанування історичних стилів. Першим методом, що ламав уявлення про предметний світ, був метод Сезанна. Втілення чуттєвої перцепції давало також уявлення про народне мистецтво й іконопис. Загалом, знаючи лиш один цей метод, художник-самоук без академічної підготовки міг з легкістю фіксувати свої враження. Далі були вправи на враження по пам'яті, візуалізацію музики тощо. Найбільше Михайло Красник експериментував у руслах авангардних практик — кубізму, фовізму та експресивної абстракції.

У той час познайомилась з Дорошем і молода художниця Алла Гончарук, для якої він став «ходячою бібліотекою». Годинами розмовляли про мистецтво, наставник «без папірця» аналізував слабкі місця в її роботах. Гончарук тоді цікавив німецький експресіонізм та емоційне мистецтво Мінаса Аветисяна. Естетика «вразливого серця», замішана на семантичному тлумаченні барви, якнайкраще підійшла суб'єктивному світобаченню художниці.

«„Жінка з чайником“ була однією з перших... тут є ще цей чистий зелений, якого потім не буде на моїх роботах, — каже художниця. — „Жінка з чайником“ не вписується в то місто. Мене завжди цікавила людина, яка живе у місті, її ментальний стан». Цей твір чимось нагадує «П'ять жінок на вулиці» Ернста Людвіга Кірхнера — картину, що дихає епатажною напругою передвоєнної міської суєти. «...А ця інша, „Жінка з квіткою“ — вона наче несповна розуму, вона дивно виглядала...» — згадує художниця реальні образи зі свого життя. Пошук авторського стилю передусім залежав від середовища, а середовищем були книжки та власна екзистенція.

Коли у львівському мистецтві (та радянському загалом) відбулася «ревізія смаків», відверту палітру Гончарук було визнано «не львівською». З 1978 року художниця перейшла у сферу оформительського мистецтва, і гостро відчула межу між обивательською кон'юнктурою та справжнім мистецтвом. Майже вісім років її твори не виставлялися, та художниця природно не відчувала потреби існувати у спільному мистецькому просторі з творами на межі мистецтва і агітаційного плакату. У майстернях спілки працювали й творили шедеври справді знані майстри, але ця культура була альтернативною. І Алла Гончарук стала творити «собі в радість» (як писав тогочасний радянський філософ Мераб Мамардашвілі), неначе відчуваючи своє «сізіфове» у тому призначення. Так з'явилися роботи «Творчість» і «Ткацтво» — як метафори акту самозречення. Альтернативні пошуки в малярстві, що базувалися на чуттєвій формулі європейського авангарду, відбувалися тоді по всій країні — у Дніпропетровську, Одесі, Києві, Ужгороді... І Гончарук тут не залишалася поза актуальним контекстом, радше навпаки: її творчість була справжнім відлунням часу. Мистецтвознавець Гліб Ходорковський добре відчував цю своєчасність творчості художниці, щоразу рефлексуючи на появу її нових робіт.

У творчості художників-інтелектуалів, дотичних до офіційних кіл львівської культури, цей період позначений особливим вираженням мотиву прихованого відчуження: через медитативну або ігрову форми пленерного малюнку як самостійного жанру (З. Флінта), через творення метафізичної моделі світу або через ілюстрації фантастичної літератури (В. Пінігін). Набула поширення також стилістика гіперреалізму Ендрю Ваєта, що не суперечила панівній ідеології, тим самим надаючи можливість малювати все.



Зеновій Флінта
Поділля. Жнива
1977 р.

Згорання прогресивних явищ у львівському мистецтві почалося у другій половині 1960-х і досягло свого піку у 1972-му. Різні форми психологічного тиску та жорсткий контроль номенклатури помітно сповільнили процеси самоосвіти та поширення інформації про західні художні явища. Натомість у мистецтво проникли нові форми ідеологічного впливу: соціальна заангажованість, тематична прив'язка усіх виставкових процесів до «ювілеїв». Діяльність герметичних кіл на цей час призупинилася, але творчість більшості художників актуалізувалася у руслі індивідуального ескапізму. Ознаки метафізичного мистецтва та сюрреалізму стають формою свідомої рефлексії на ситуацію абсурду. Абстрактні форми у мистецтві замінила предметність, але з дадаїстичним наповненням — алогічними зв'язками між явищами та об'єктами твору. У скульптуру повернулася метафора та мова пластичних асоціацій. Література й філософія екзистенціалізму та абсурдизму отримали широке ілюстративне та інтерпретаційне поле. У графіці ж віднайшли своє втілення твори Франца Кафки, Хорхе Луїса Борхеса та Альбера Камю.

Активізовані на початку 1970-х космополітичні та російськомовні середовища до 1975-го року стали осередками інтелектуальної ревізії стану суспільства. Усі сфери альтернативної культури Львова в середині 1970-х захопила тенденція «пошуку духовних орієнтирів», звідси — масове захоплення йогою, медитативними практиками, східною філософією та містичною літературою. Натомість у офіційному мистецтві набуває розквіту «радянський модернізм» з ситуативним поверненням стилістики футуризму, конструктивізму та декоративним площинним спрощенням предметної форми.

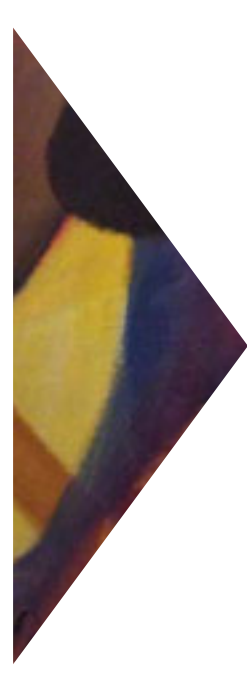
1976–1977 — роки відносного «потепління», яке інспірувало публічну актуалізацію молодіжних альтернативних осередків. Відбувалися перші гепенінги та спроби перформансів, реалізовувалися концептуальні проекти. Візуальна культура тоді лиш починала вливатися до світового тренду «структуралізму», що виявлявся, крім архетипних схем герметичного мистецтва, у космогонічній і техногенній тематиці, а також у наслідуванні форм біоніки, молекулярної фізики та проектної архітектури.

Останні два роки десятиліття позначилися черговим «закручуванням гайок» та локалізацією молодіжних осередків альтернативної культури. У творчості деяких графіків з'являються форми внутрішнього опору: гранична емоційна напруга та гіпертрофія людських образів.

Мистецтво Львова 1970-х років посідає одне з вагомих місць у загальному культурному контексті: тут виробилися самобутні регіональні ознаки рефлексії на тоталітарну систему та її суспільні рудименти. Творчість львівських митців відбиває впливи світових культурних трендів — структуралізму та постіндустріального синдрому. Зовнішня подібність або запозичення художніх форм західної візуальної культури має глибокі світоглядні зв'язки з аналогічними світовими явищами, проте відбувалося це не штучно, а шляхом переосмислення.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА 1980-х

МИСТЕЦТВО ІНДИВІДУАЛІСТІВ. ЗАРОДЖЕННЯ ТРАНСАВАНГАРДУ: НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМ І НОВА ТАКТИЛЬНА ЧУТТЄВІСТЬ. ТРЕНДИ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ ТА ОРІЄНТАЦІЯ НА МОСКОВСЬКИЙ АНДЕГґРАУНД

Початок 1980-х — апогей брежнєвського застою та триумф КДБ на всіх рівнях суспільного життя. За підозрами у можливих провокаціях під час Олімпіади-80 у Москві, плануються сотні профілактичних затримань дисидентів, представників активної молоді та творчих індивідуальностей.



Богдан Сорока

Львів. Вежі середмістя
1981 р.

Вже з 1979 року почалася хвиля нових обшуків та арештів, що сягнула свого піку навесні 1980-го. Тоді під репресії потрапили Василь Стус, Степан Хмара, Олесь Шевченко та інші. Метою було прибрати активних опонентів тоталітарного режиму з очей іноземців. Самі «інакодумаючі» чудово розуміли причини такого інтересу до їх діяльності, тому вкотре закрилися від соціуму.

Більшість митців-шістдесятників відверто демонструють свою прихильність до офіційної культури: беруть участь у колективних виставках, експонуючи великоформатні сюжетні твори. Богдан Сорока працює над графічними серіями «Архітектура Львова» та «Подорож Узбекистаном».



Роман Петрук

Декоративна ваза з міфологічним сюжетом
1980-ті рр.

Зеновій Флінта й Олег Мінько творять жанрові портрети й натюрморти. У 1981 році художники спільно з Любомиром Медвідем влаштовують у залах Львівської картинної галереї масштабну «Виставку трьох» і мандрують із нею провідними музеями СРСР.

Роман Петрук торує новий ракурс адаптації народного архетипу в мистецтві, але у тиражній кераміці. Тоді ж працює над масштабний циклом підполивних розписів керамічного посуду. Жанрові композиції «Вертепи» та «Лісниці», що їх Петрук створював на керамічних глеках методом контурного ритунання по сирій глині, неначе повертали до українського мистецтва наївні образи народного малярства.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Петро Маркович

Зима в Карпатах
1980 р.

У творчості Петра Марковича відзначається ситуативне повернення до реалістичної форми у живописі, а також та до роботи у галузі сувенірної кераміки. Художник багато виїздить на пленер, пише натюрморти й творить сюжетні композиції в техніці емалевого розпису на тарелях та керамічних пластах.



Зеновій Флінта

Королівський арсенал
1988 р.



Зеновій Флінта

Архітектура в риштуванні
1985 р.

У галузі кераміки Зеновій Флінта доводить до виробничого тиражування свої реалістичні пейзажі Львова та мотиви квітів.

Інші представники герметичних кіл — Б. Сойка, А. Бокотей, Г. Левицька — виконують державні замовлення у галузі монументального мистецтва. Через ідеологічні причини, у 1982 році був усунутий від викладання у вузі Карло Звіринський.

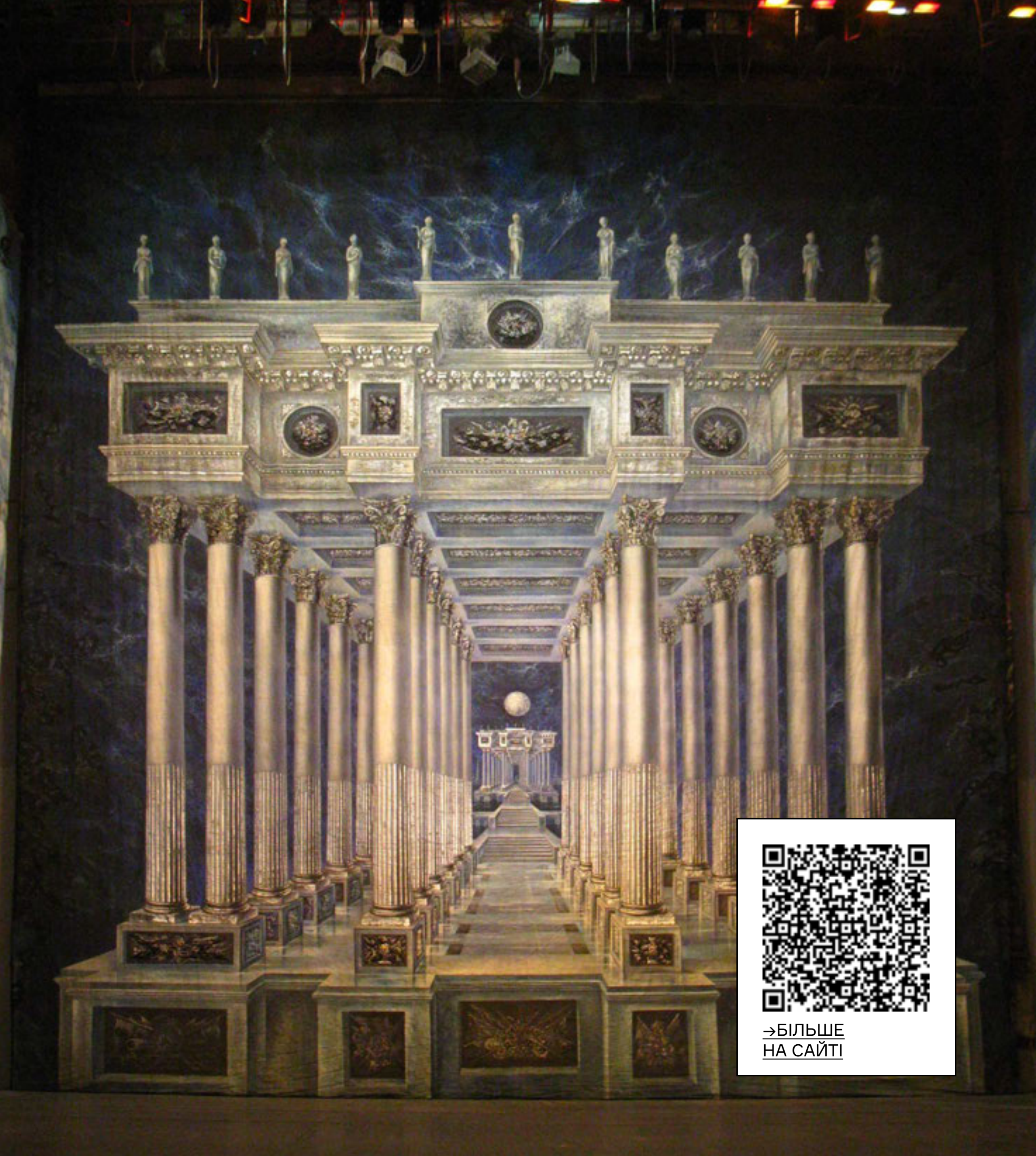


Євген Лисик

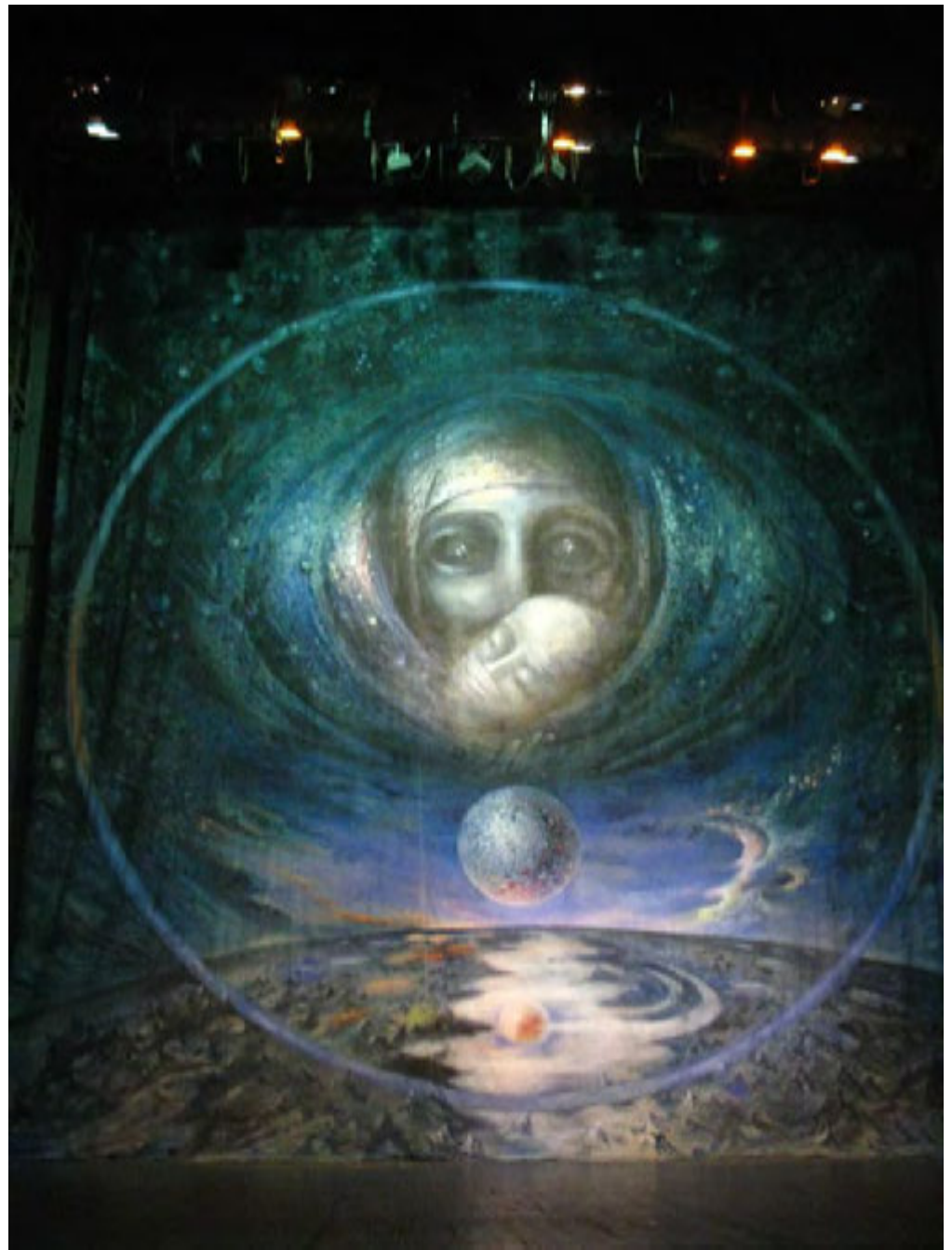
Завіса до опери С. Прокоф'єва «Війна і мир», поставленої у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка 1985 р.

Львівське офіційне мистецтво початку 1980-х можна розглядати у розрізі «псевдогуманізму» — такого обережного і «радянського», що ніяким чином не зачіпає глибинні проблеми окремої людини. Саме тоді львів'яни малювали найбільше карпатських пейзажів, солодких натюрмортів і портретів. Поза тим, цей новий «гуманізм» став основою світогляду вісімдесятників — митців, які зросли на ідеалах громадського інтернаціонального обов'язку.

Фальшивість радянського спокою найкраще відображала сценографія Львівської опери, створена Євгеном Лисиком. Ця багаторівнева ілюзія глибини у дуже обережно підводила до усвідомлення справжньої катастрофи: не тієї, про яку писали газети, а іншої — пов'язаної із власною моральною відповідальністю.



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ



Євген Лисик

Завіса до балету А. Петрова «Створення світу», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка Капітальне відновлення 1986 р.

Новий тренд структуралізму, яким захопилася Європа ще від початку 1960-х, знайшов своє втілення у виставах Лисика на початку 1980-х: цього вимагала творча інтуїція митця з надто великим багажем знань у галузях філософії та світової літератури. Лисик системно сприймав Всесвіт, — звідси його космогонічні структури зоряного неба та галактичних систем. Він також усвідомлював взаємозалежність людини і природи, що лягла в основу біонічної структури «земного раю» у балеті «Створення світу» та опері «Коли цвіте папороть»

Глибоке знання історії мистецьких форм породжувало у декораціях Лисика архетипні структури національної минувшини. Це був його шлях самоусвідомлення себе, Львова, українців у світовому масштабі. Художник працював удвічі потужніше, ніж у 1970-ті роки. Уся малярська майстерня виконувала роботи за його ескізами, і зараз навіть важко сказати, де саме був його пензель. Автор контролював перенесення рисунка, задавав колористичний тон і завершував роботу. «Пам'ятаю, як радив усім перечитати „Божественну комедію“ Данте перед тим, як почати малювати завіси до балету «Створення світу, — згадує учень сценографа, Тадей Риндзак (тепер головний художник Львівської національної опери), — показував репродукції ілюстрацій на цю тему Гюстава Доре». У творах Лисика з'явилося багато фігуративу, але він був не ілюстративний, а, ймовірно, нагадував твори італійських трансавангардистів, котрі своїми полотнами виявляли нову експресію у форматі класичних категорій. Близькими художникові були також методи Пікассо, який зображав реальні речі, але через призму внутрішньої експресії.

У середині 1980-х, коли у західному світі вже завершував свої кроки постмодернізм, а театр відмовлявся від класичної сценографії на користь перформансу чи інших форм театральної візуалізації, у Львові творилися просторові ілюзії нескінченних структур. Межу сценічного простору, завдяки високому заокругленому горизонту, уявно переміщено від рампи у зону самого залу. Отже, глядач стає немовби учасником дії, а театральний простір сприймається уявною планетою. За недовгих три роки Євген Лисик оформив близько 10 вистав, у завісах яких простір сцени стає неначе ілюзією малої планети Екзюпері. У його новаторських кроках можна було відчитати навіть діалог із Театром Сальвадора Далі у Фігерасі: у завісі до вистави «Ромео і Джульєтта» художник використав сюрреалістичне накладення пейзажної композиції та портретного образу.



Євген Лисик

Завіса до балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка 1988 р.



Євген Лисик

«Третє коло пекла». Завіса до балету А. Петрова «Створення світу», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка

Капітальне відновлення 1986 р.



Євген Лисик

Завіса до балету П. Чайковського «Лускунчик», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка

Капітальне відновлення 1986 р.

Інші експресивні образи-«чудовиська» — у сценографіях балетів «Створення світу» Петрова та «Тіль Уленшпігель» Глебова — формально близькі до живописних композицій Френсіса Бекона.

Полістилістика Євгена Лисика є особливою, бо за кожною стилістичною цитатою стоїть метафора певного історичного часу. Готика у балетах «Лебедине озеро» та «Лускунчик» П. Чайковського, «Есмеральда» Ц. Пуні виявляється у прагненні до недосяжного ідеалу лицарської жертви, як у часи середньовіччя. Архаїчні форми давніх культур в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського нагадують про живі корені традиції. Складні ритми архітектури класицизму в опері «Війна і мир» С. Прокоф'єва — теза про могутність інституту держави і водночас — протиставлення людських стосунків і нівелюючого фатуму світового переділу.

Таке вільне оперування структурними системами було підсилене небагатьом, оскільки вимагало неабияких знань і завзятої практики. Крім того, Євген Лисик щоразу творив «позачасові» образи світу, авторські моделі внутрішнього маніфесту, що стояли понад історичним виміром театральної постановки. Різноманітні структури та похідні від них фактури малярської площини або сцени у творах Євгена Лисика мають власну світоглядну проекцію і своє контекстуальне джерело. Ідея отруйного плаща Медеї у балеті Р. Габічвадзе втілена через ефект вулканічного кратера, і малі краплі лави немовби відтворюють фактуру ураженої шкіри. Натомість чимало живописних фактур передають матерію у її конкретному фізичному стані. Так у «хмарах» інтермедійної завіси до спектаклю «Створення світу» бачимо молекулярну кулеподібну структуру газу, у чорних сегментах образів «людського зла» в балеті «Ромео і Джульєтта» — фактуру киплячої смоли. Найпізніша форма структури — «постіндустріальна», у формі поламаних стрижнів «боєголовок» — постає у новій версії балету «Створення світу» для Мінська у 1986 році та у львівській постановці балету «Спартак» 1987 року. У часи холодної війни завіса до «Спартак» була наче уособленням постапокаліптичного ядерного світу.

Якщо з'ясувати природу мистецьких процесів в Україні від початку 1980-х, то перше, що впадає у вічі, — ні на що не схожа ситуація у Львові в галузі сценографії, порівняно з іншими містами України. Ніде не було такого явища, як творчість Євгена Лисика, який генерував потужні хвилі культурної рефлексії на сьогоднішній день: із зануренням у глобальну світову проблематику, місцевий контекст і матеріал театральної царини.

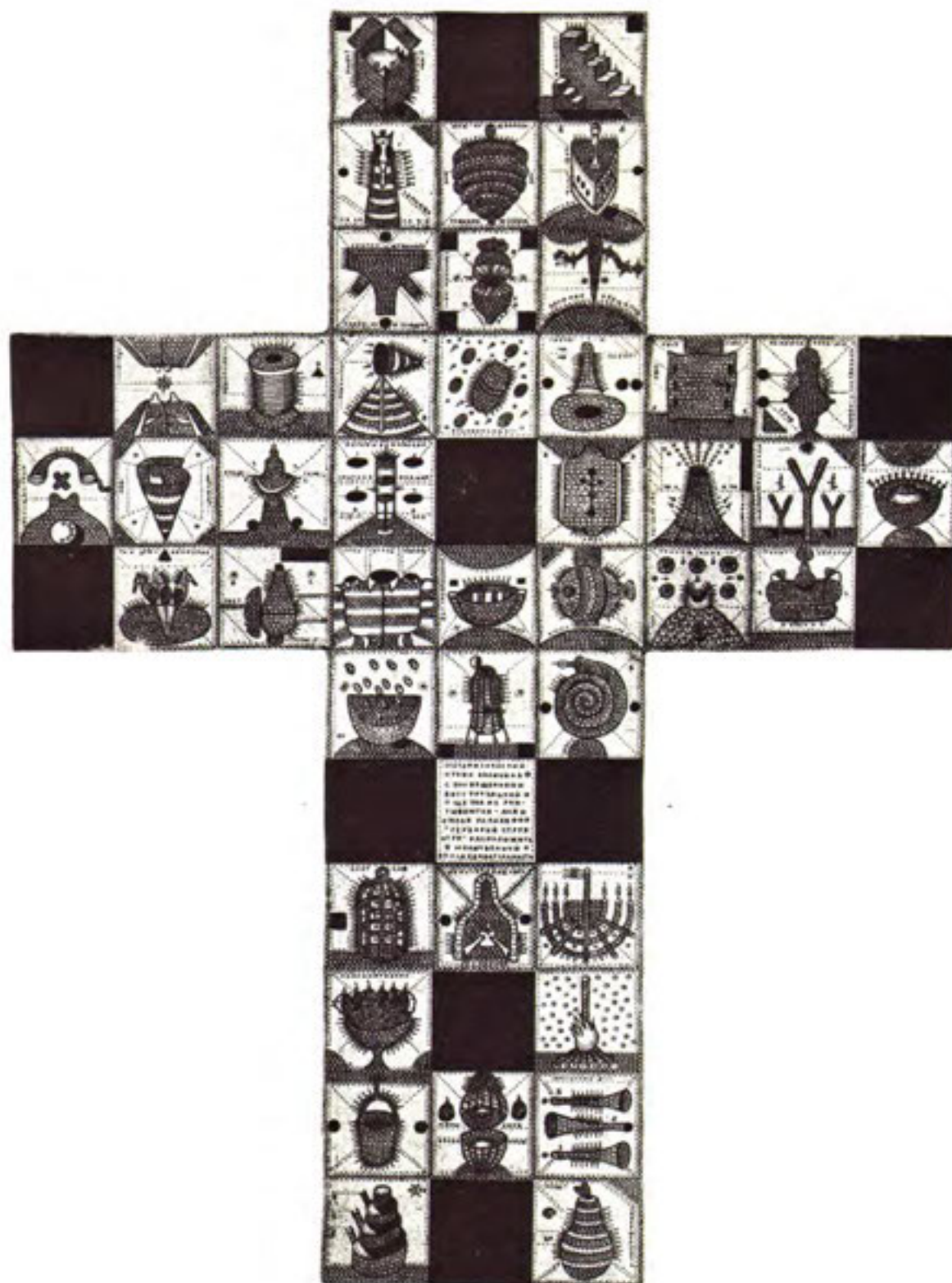
Художні кола молодшого покоління (Олександра Аксініна та Андрія Дороша) втрачають монолітність, натомість творчість окремих художників (Ярослава Качмара, Галини Жегульської, Михайла Красника) стає маркером нових естетичних рухів та інтелектуальних трендів.

Сам Аксінін зосереджується на розбудові уявного мікрокосмосу. Ноти самоіронії та критичного сенсуалізму з багатшаровими змістовими структурами у формі мандал є промовистим свідченням того, як далеко зайшло відчуження львівських інтелектуалів.



Олександр Аксінін

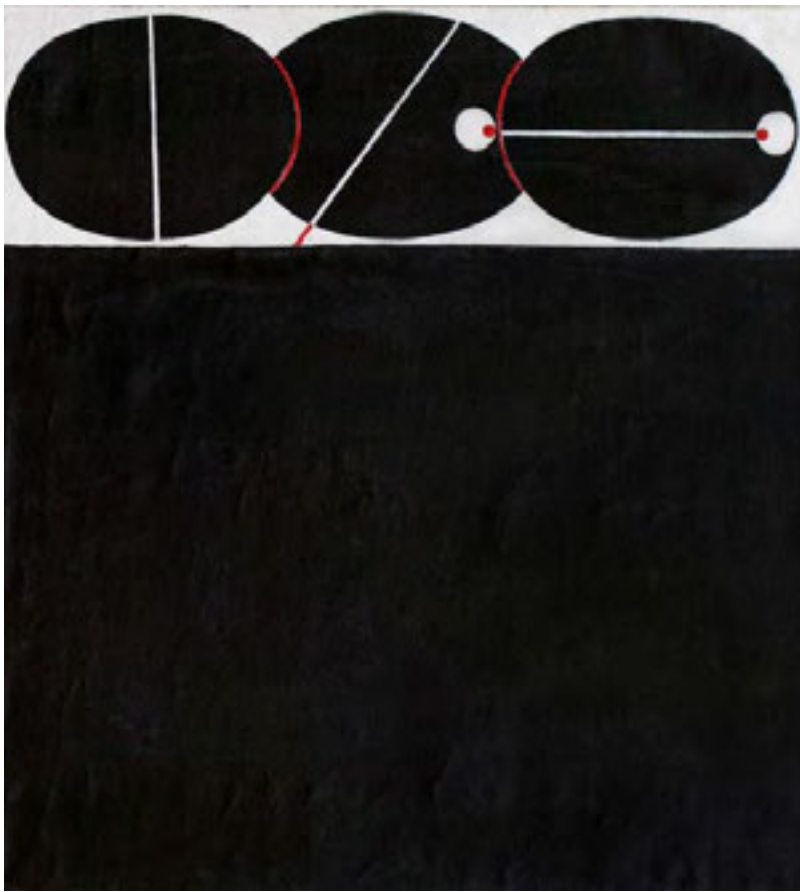
[Мандала.] [День народження О. Аксініна]
1980 р.



Його офорти з циклів «Місяці» та «Звуки» демонстрували унікальну модель просторової абстракції. Специфічні семіотика та іконографія цих років зав'язані на біонічних типологіях: яблука, груші, граната чи осинового гнізда, вулика, розгорнутого у проекціях куба. Як продовження цих біонічних форм, з'являється специфічна фактура «риб'ячої луски».

Олександр Аксінін

Метафізичний кубик Аксініна. Гербарій структур 1982 р.



Олександр Аксінін

Три ворони
1981 р.



Олександр Аксінін

[Монограма О. Аксініна]
1981 р.

Тут художник упритул наблизився до світового «науково-технічного мейнстріму» тих років, з його заглибленням у дослідження генетики, структури людської пам'яті тощо. Особливе місце посідають «онтологічні комікси» серії «Метамова», у яких стають очевидними спосіб сприйняття дійсності та алгоритм мислення Аксініна, що сьогодні, з відстані років, виглядають пророчо.

Підсумовує цей період визначення самого Аксініна: «2-ге Одкровення з супутнім відчуттям Вічності». Художник візуалізував положення феноменології Гуссерля про фікцію буття та буття тут і зараз: образи оточені чорним тлом є своєрідною метафорою ейдетичних варіацій з гаслом «повернути собі світ шляхом універсального самопізнання» (вислів Аксініна). Серед мінімалістичних робіт — екслібрис для бібліотеки Любінського Абатства бенедиктинців, що приніс Аксініну світове визнання.

1981 роком датовані й живописні роботи супрематичного характеру, зокрема «Монограма Аксініна», «Ворони», «Три ворони».

У графічних роботах цього періоду вирізняються фігуративні персоніфікації «жіночі губи», «дво-голова жінка», «безголовий жіночий торс», що символізують фрейдівське прочитання людської натури (вочевидь, через концентрацію на особі хворої дружини, Енгеліни Буряковської) і взаємодіють із різними семіотичними системами.

Після смерті дружини у 1982 році творчість Аксініна була позначена депресивними образами на тему трансцедентного буття, смерті та осмислення феномену самогубства. У цей період з'являється багато ромбовидних і квадратних мінімалістичних композицій, виконаних аквареллю та кольоровою тушшю, чимало структурно-семіотичних робіт, де обіграється поняття «містичного одкровення», мульти-іконічних структур, вписаних у форми хреста й квадрата. Ці своєрідні розгорнуті проєкції «метафізичного куба Аксініна» (мікрокосмос Аксініна) можна розглядати як своєрідну форму метафізичного маніфесту.

У 1983 році з'явилася серія композицій у формі ромба, поєднаних тематикою «метафізичної кімнати» (серія «Серпень»): через іронічні образи «часу» (серії «Операція операцій», «Криниці») аж до розкриття духовних категорій молитви та каяття (серія «Парафрази», «Рука», «Тексти»).



Олександр Аксінін

Червень — Липень. Аркуш 2 серії «Два місяці»
1983 р.



Ярослав Качмар

Таїнство № 1
1983 р.

У 1984-му, на тлі загальної переапокаптичної істерії в СРСР (як реакції на події у Перській затоці) Аксінін повернувся до фігуративних авторських прототипів: безликого жіночого торса, жінки у клітці, триликого Будди, містичного птаха, двоголового Пегаса, а також персоніфікацій Кундаліні (образ фізичної енергії людини). Всі композиції цього року мали персональні присвяти і були побудовані за східним іконічним принципом: центральна фігура, локальне темне тло та світлий позем, вкритий текстами. У 1985 році Аксінін пішов ще далі — аж до аскетичного затворництва та візуалізації усталених категорій «щастя на самоті», «воскресіння», що виявилось у циклах «І-цзін», «Проявлений звук», «Місяці. Схід».

Творча еволюція митців кола Аксініна мала докорінно інший характер, залишаючи авторитет самого «гуру» символом творчого імпульсу творити «унікальне» і виключно своє. Так Ярослав Качмар, перебиваючись роботою керівника студії образотворчого мистецтва Палацу піонерів, потім художника-оформлювача міського Парку культури, у нелюдських умовах фізичного виживання й за відсутності майстерні творить цілу серію живописних експериментів у дусі французького ташизму. У 1980 році у Львові відбулася шоста й остання експериментальна виставка графіки, яка, щоправда, провисіла недовго: через «нездоровий ажиотаж по городу» (за висловом штатного гебістського критика Анатолія Попова). Ярослав Качмар дебютував на ній своїм «поетичним сюрреалізмом» — акварельними мініатюрами пост-фігуративного порядку з виразним екзистенціальним змістом.



У тих творах відчувалася «боротьба з відчаєм» (за А. Камю), а художня форма нагадувала ранні роботи Жана Дюбуффе. Фігуративні сюрреалістичні малюнки Олесья Звіра змальовували образ соціальної утопії. Взагалі, теорія інтуїтивної складової образу в різних інтерпретаціях була популярною у країнах соцтабору, особливо після провальних акцій 1977 року «до 60-річчя Жовтня». Розбудова сакраментального мікрокосмосу, як актуальна ідея альтернативного львівського мистецтва, також проявила себе у космогонічній сценографії Євгена Лисика та «предметній феноменології» Карла Звіринського.

Євген Лисик

Ескіз до балету Р. Габічвадзе «Медея», поставленого у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка 1982 р.



Ярослав Качмар

Дотик
1982 р.

Мікросвіт Ярослава Качмара тяжів до інтуїтивного архетипу — образу «потаємної святості», як своєрідного втілення медитативного спокою.

На початку 1980-х львівське альтернативне мистецтво за світоглядними ознаками було розділене на окремі герметичні осередки, проте навіть у тій ситуації залишалася спільна ідейно-образна напрямна — «ігри з часом і простором». Вже у 1980 році Я. Качмар створює графічні аркуші «Політ у замкненому просторі» та «Мандрівка у часі», які невдовзі з'явилися на квартирних виставках у Москві. Спілкування художника з московськими нонконформістами Іллею Кабаковим, Едуардом Гороховським, Франсіско Інфанте та братами Мироненками (арт-група «Мухомори»), знакова зустріч з академіком Дмитрієм Бісті відбулися завдяки Олександрові Корольову. Тоді у Москві, у розпал Олімпіади, помирає Володимир Висоцький, і його бунтарські пісні починають слухати не ховаючись. Кількома місяцями пізніше у Львові дає свій перший концерт кумир львівської молоді 1970-х, відомий польський композитор та полі-інструменталіст Чеслав Немен, помешканнями ширяться записи співаної поезії Еви Демарчик і пісні Марека Грехути. Крім того, Ярослав Качмар якийсь час перебуває під враженням від побачених у Польщі експериментальних вистав театрів Єжи Гротовського та Юзефа Шайни.

Складалося враження, що в «тюрмі народів» багато що змінилося, і Качмар, оминаючи стосунки з львівським відділенням СХУ, за протекцією Д. Бісті вирушає на Всесоюзний симпозиум художників-керамістів у Дзінтарі. Незабаром в Юрмалі, відбувається його перша персональна виставка графіки, а всесвітньовідомий архітектор і кераміст Петеріс Мартінсонс стає колегою на довгі роки.

Було ще багато подій, що окрилювали та прибирали з поля зору приземлені реалії. На горіщі старого львівського будинку, де, врешті-решт, Качмар отримав комунальну творчу майстерню, він замислив несамовиті речі: монументального розміру абстрактні полотна. «В активному полі червоного, наче в лінзі великого мікроскопу, — народжується життя...», — ця містерія для самого Ярослава стояла на межі наукових знань і духовних практик. Але так тоді дивилася на світ більшість свідомого українства. Це сьогодні ми можемо спостерігати за Таємницею через мікрооб'єктив рухомої камери, а тоді, у 1983-му, це була програма творчої уяви. Підсвідомі візії того, що викликає захоплення, провокуючи затримку дихання; уявні форми того, що налаштовує на душевний спокій і дає певність існування, — усе відобразилось у його циклі великоформатних медитативних картин. Такі абстрактно-біонічні форми були у тренді найпрогресивніших формальних пошуків ще наприкінці 1950-х. Олександр Архипенко у своїй автобіографічній книзі («Archipenko: fifty creative years», New York, 1960) описав динаміку та масу рухомої форми, що програмується уявою людини з дитинства. У видатного скульптора була власна «формула ідентичності», і якщо мислити за нею, то Качмарові візії є проекцією тогочасного світогляду українців. Цим творам, як і більшості інших керамічних і графічних робіт художника тих років, не судилося тоді знайти глядача. Після Всесоюзної виставки кераміки у Москві 1983 року скульптурна композиція Ярослава Качмара «Мислитель» була відібрана до експонування на Міжнародній бієнале у Фаенці (Італія). Але експерти ЦК партії з ідеології не дали в такий спосіб представити у світі «місто з міцною реалістичною традицією».



Михайло Красник

З Прушини
1988 р.



Михайло Красник

Прушина
1988 р.

Така ж доля спіткала свого часу модерні скульптури львівської мисткині Теодозії Бриж. Відтоді, якщо не брати до уваги два колективні виставкові проекти у Львові («Земля і люди», 1986) та Тернополі (Виставка художників Західної України, 1987), виставкова діяльність Ярослава Качмара в Україні припинилась аж на два десятиліття, натомість невдовзі активно розпочалася на Заході.

Художники кола А. Дороша, які особливо актуалізували свою творчість після 1980-го, — Михайло Красник, Алла Гончарук, Микола Андрущук — творять унікальну модель неомодернізму: з апробацією методів і форм світових явищ — екзистенціального мистецтва та абстрактного експресіонізму. Їх підходи до вільного вираження мають цілком самобутній характер.

Михайло Красник експериментує з вільною формою у монотипіях, кольорових ліноризах і рукотворній графіці. Його ранні спроби графічної абстракції своєрідно відсилають до теоретичної праці В. Кандинського «Про духовне у мистецтві». Вільно-динамічна абстракція у циклах М. Красника «З Прушини» та «Розтяжки» еволюціонує від образних асоціацій пейзажів, природних явищ, символів, і є близькою до категорій французького ташизму.



Михайло Красник

Форма
1980-ті рр.



Михайло Красник

Форма
1980-ті рр.

Його посткубістичні портрети теж демонструють новий ракурс у типології масок, де, крім прихованих емоцій і зафіксованих характерів, є багато того, що можна назвати «гротескним прототипом сучасника 1980-х».

Розквіт малярського поступу М. Красника припав на середину 1980-х, коли з початком перебудови поживляються контакти з українським середовищем Москви та Ленінграда. Художник виїздить показати свої роботи на арбатському вернісажі, знайомиться з російським андеграундом і здобуває «сатисфакцію» у вигляді розуміння російських сучасників.

Інша царина його творчості — абстрактна скульптура у камені, тесана долотом і сокирою. Вона виявляє категорії того самого порядку, тільки в іншому вимірі.



Микола Андрущук

Берегиня
1980-ті рр.



Микола Андрущук

Постать
1980-ті рр.

Під впливом творчості Красника якийсь час перебував молодий львівський скульптор Микола Андрущук. Його пошуки спрощеної форми, намагання віднайти архетип — відображають болісний процес модернізації мислення львівських пластиків у часи «руйнування радянських стереотипів». Поліхромні скульптури у техніці випаленого шамоту своєрідно інтерпретують ранні методи О. Архипенка паризького періоду: творення форми засобом кольору, шукання динамічного характеру маси — без зайвих деталей.



Алла Гончарук
Молитва матері
1985 р.

Інша художниця кола Дороша, Алла Гончарук, створює на початку 1980-х екзистенціальний цикл «Життя Марії», де через різні ракурси зображення людського ока, напругу очних м'язів передається складна міміка почуттів. Уже тоді мисткиня розуміла, що відчуття трагедії може виражатися не у наративі, а у пластичному поєднанні форми та кольору.



Алла Гончарук
Скинутий ангел
1983 р.

Загалом мистецтво Алли Гончарук — це завжди ціннісна опозиція: радше, не конкретній владі чи політичному режиму, а суспільству подвійних стандартів, котре спочатку цинічно захопило право на правду, а тоді стало експлуатувати найсвятіші категорії «віри» та «надії». Мабуть тому у сотнях живописних медитацій художниці на біблійні теми ніколи не зустрінеш імен Христа чи Богородиці. Мистецький світ Алли Гончарук чистий від людських означень, зате він містить чіткі меседжі про вірність, прощення, чесність і все те, про що, на думку художниці, давно навіть згадувати забули у сучасному світі. Живописна форма Алли Гончарук свідомо обмежена спектральними тонами та чорним контуром силуетів, чим нагадує «суворий стиль російського мистецтва», вони й світоглядно є близькими — прямолінійністю образного вислову.



Тарас Левків
Випадок у просторі
1981 р.

Альтернативна культура невдовзі зайняла свої позиції у радянському Львові, модернізуючи форми в усіх видах мистецтва. Особливе місце належить у цьому процесі митцям художньої кераміки й текстилю, котрі вже на початку 1980-х йшли в ногу з сучасними художніми практиками світу. Очевидно, що значну роль тут відіграли стосунки з майстрами Прибалтики та Польщі.

Сучасні світові тренди «структуралізм» і «космогонічний світогляд» дуже швидко перейшли у площину актуального дискурсу у львівському мистецтві. Їх розвиток підсилювала місцева світоглядна проблематика, за якою стояло прагнення самоусвідомлення українців у світі та занепокоєння міжнародною істерією холодної війни, що її нагнітало політичне керівництво СРСР. Інший вектор — всеохопний інтерес до науково-технічного прогресу, відомості про розвиток якого на Заході все ж проникали.

Тарас Левків у 1980-ті створює серію керамічних композицій на космічну тематику («Обережно — крихке», «Випадок у просторі»), в яких ніби застерігає глядача перед можливою катастрофою.



Тарас Левків

Інформація з кінця астероїда
1980-ті рр.

Такі ж твори, як «Інформація з кінця астероїда», «Планета Венера», модульна композиція «Астероїд», є наслідком його тривалого зацікавлення науково-технічним прогресом і спілкування з космонавтом Георгієм Береговим.



Інша форма структуралізму дістала розвитку в кераміці Івана Фр́анка, де у вільно-динамічних формах візуалізувалося осмислення різних сторін науково-технічного прогресу, зокрема атомної фізики та мікробіології.

Серед тогочасних пошуків скульптора — репліки Архипенкових експериментів, які швидко ввійшли до експозиційного поля України, пророкуючи швидкий поступ модерної скульптури.

Іван Франк
Жіночий торс
1980 р.

Мистецтво Івана Фра́нка ніколи не перебувало в площині дисидентства, можна навіть вважати, що він свого часу намагався «бути в тренді», але чомусь його малюнків і скульптур не знайдеш у тогочасних каталогах провідних виставок.

Навесні 1981-го з Дніпропетровська до Львова переїздить представник тамтешнього андеґранду Володимир Лобода. В умовах чергового пресингу та кагебешного нагляду через свою національну позицію, нескінченно тікаючи від радянських стереотипів у мистецькому житті, художник більше не міг творити у рідному місті. Сюди приїхав на запрошення видатного вченого-історика Ярослава Дашкевича, як потенційний ілюстратор історичних романів і наукових текстів. Художник зустрів у Львові інші стереотипи, і не тільки ідеологічного плану. Тодішня «столиця» західноукраїнської культури була розділена на герметичні осередки, часом надміру закриті та заангажовані. Володимир Лобода увірвався до цього середовища з експресивною гротескною формою фігуративних метафор. Його графічні серії для історичних видань «Постаті української історії» (1981–1989) — це новаторські знахідки, виголошені динамічною мовою експресіонізму. У живописних творах, які теж мали просту динамічну форму, автор «кричав» про людську мораль і по-діогенівськи шукав людину. Те, що створив у Львові впродовж 1980-х, він міг показати не всім. Шанував думку тільки визнаних для себе авторитетів: Григорія Островського, Володимира Овсійчука, Олега Романіва, Юрка Бойка.



Тарас Левків

Модульна композиція «Астероїд»
1980-ті рр.

На особливу увагу заслуговує серія на тему людського спілкування, у якій художник викривав вади фальшивих суспільних відносин, змальовуючи Таїну Євхаристії, яку збезчестили грішні люди. Ця його «Євхаристія», — радше, філософська трапеца, де в образах персонажів відбиваються і людські чесноти, і смертні гріхи, а головний герой — сам автор, для якого мистецтво є власною «голгофою». Скривлені гримаси «Євхаристії» оголюють суть внутрішнього бунту. Гротескні маски є знаковою формою екзистенціального мистецтва. У 1960-х їх використовували Олег Мінько та Леопольд Левицький, у 1980-х — Михайло Красник. В образі Євхаристії для Лободи містилася сутність неприйнятого та зрадженого суспільством митця, позбавленого глядацьких площ і громадської уваги. Одну з цих композицій художник так відповідно назвав «Таємна вечеря незграбного гурту».

Неможливість експонувати й така собі зовнішня творча нереалізованість мусила якось вибухнути. Мистецькі форми «фіксованого психологічного самозахисту» Володимира Лобода мали те саме спрямування, що й у більшості нонконформістів: еротичні сюжети й еротизовані форми, які ніколи не переходили межу вульгарності.

В одному з фрагментів фільму російського режисера П. Костомарова «Удвох», присвяченого родині художника, Володимир розповідає про випадок з середини 1970-х років, коли на останньому поверсі київської багатоповерхівки десь на лівому березі, лежачи з приятелем горілиць на підлозі, слухав альбом «Islands» британської рок-групи «King Crimson». В один із кульмінаційних моментів емоційно крикнув: «Ось вона — віра, є правда! Є, на що опертися! Є, що захищати!» Власне, той вигук є квінтесенцією його творчої мотивації: у мистецтві завжди шукати правду і свого Бога, втікаючи від фальші та воюючи з самим собою за життя без метушні. Це «життя без фальші» Лобода свого часу знайшов у народних майстринь Полтавщини — Ярини Пилипенко та Надії Білокінь. Тому ще у 1970-х він зробив тисячі замальовок із їхніх «райських птахів», неземних квітів і дивних звірів. Спрощена, але виразна стилістика наївного мистецтва залишилась у його творчості назавжди, разом із набутою професійною динамікою форми та харизматичним методом «рубати білий формат лінією, як шаблю». Володимир Лобода, з його унікальним інтелектом і потужною харизмою, завжди мав сильний вплив на оточення, — чи то у Дніпропетровську, чи то у Львові. Його перманентні мандри степом в оточенні молодих митців у середині — наприкінці 1980-х рр. вилилися у створення мистецького угруповання «Степ». Сергій Алієв-Ковика, Олександр Нем'ятий, Володимир Бублик, Анатолій Сологуб були тими, хто відчув радість спілкування з Лободою, та водночас втікав від згубного впливу сильної харизми. «...Я вивів їх у степ, вчив малювати свою культуру», — скаже про це згодом сам Лобода.



Володимир Лобода

Рада, в пустелі чорній, на низах зрада
1985 р.



Володимир Лобода

Таємна вечеря незграбного гурту
1980-ті рр.

У Львові наддніпрянця Лободу прийняли у дисидентських колах, бо він був приятелем легендарного вченого та політв'язня Яр. Дашкевича. Проте, щоб зрозуміти його, знадобилося немало часу. У середині 1980-х серед художників було багато таких, що зазнали його впливу на свою творчість, однак не всі це визнають тепер. «Поява Лободи багато що змінила у Львові...», — каже львівський художник Михайло Красник. Іван Остафійчук, Роман Безпалків, брати Гуменюки, Юрко Бойко, Борис Возницький, Петро Лінинський — лише кілька імен із загалу, що ділив з митцем площину суперечок про мистецтво.

У середині 1980-х Лобода створив чимало екзистенціальних циклів у графіці та малярстві: «Жидівський цвинтар», «Дотик», «Самота». У кожному з них автор неначе «розмотував» наболілі теми попередніх років. Широкий кругозір давав Лободі інтелектуальну спроможність бути дотепним і поетичним, тому роботи він підписував таким-собі римованим гротеском: «Приятелі. Двоє за столом, як дурдом» або «Вечір у кімнатах, дві пари у своїх загатах». До кожного циклу придумував якесь гасло, як світоглядний концепт: «Щоб відчувати свою біль, треба спробувати торкнутися чужої» (для циклу «Жидівський цвинтар»). Інколи в його підписах звучали крамольні розкодування тем совкового пресингу («Вічна тема зради, два гурти без поради. Гурт п'ятьох», «Ніч біля синього столу, вдивляюсь в порожнечу голу»), загубленої історії («Розгублений. Руки розкинув. Такий могутній, дух покинув»), навіть Голодомору («Рада. Голови стіл обсіли, тіл решта з'їли»).

Мабуть, найзмістовнішою є живописна серія «Людська комедія», де зустрінеш і Понтія Пілата, і задрісника-сусіда, і самого Христа. Але суть полягає не в ілюстрації біблійних сюжетів, вона — у співпереживанні гострого конфлікту біблійного нарративу, який всі ніби знають напам'ять, а от зрозуміти й наслідувати ніяк не можуть. Цю серію художник малював спеціально для простору Костелу кларисок у Львові (тепер — Музей Пінзеля).



→БІЛЬШЕ
НА САЙТІ

ПЕРШЕ НЕЗАЛЕЖНЕ МИСТЕЦТВО: НЕФОРМАЛЬНІ ОБ'ЄДНАННЯ ТА ГАЛЕРЕЇ. ЗАПІЗНІЛІ ТЕНДЕНЦІЇ НЕОМОДЕРНІЗМУ ТА КОНЦЕПТУАЛІЗМ. ПОЧАТОК ПОСТМОДЕРНІЗМУ: НОВА НАЦІОНАЛЬНА МІФОЛОГІЯ ТА «НОВІ КОСМОПОЛІТИ». НОВЕ МИСТЕЦТВО У РУСЛІ ФЕСТИВАЛЬНИХ РУХІВ: ЗАРОДЖЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОГО ТЕАТРУ Й АКЦІОНІЗМ

Горбачовська перебудова помітно вплинула на львівське художнє середовище, передусім, на саму форму мистецького існування, що знов набула форми суспільного дискурсу й творення успільноті. Вже восени 1986-го у Львові утворилися кілька неформальних «тусовок»: оточення культуртрегера і галериста Юрка Бойка (поети, театральні, художники); середовище Платона Сільвестрова; постмодерне літературне об'єднання «Бу-Ба-Бу»; коло концептуаліста Юрія Соколова; угруповання студентів Миколи Філатова та Альфреда Максименка. У публічному культурному ландшафті Львова з'являються особистості, які задають тон новому мистецькому мейнстріму: Володимир Лобода, Мирослав Ягода, Петро Старух, Ігор і Світлана Копистянські. Реалізують у цей час себе також митці нового наїву чи ар брютта — Геннадій Денисенко та Олесь Царук.



Новорічна вечірка
1985 р.

Зліва направо: М. Щур, С. Вереїна, О. Лига;
сидять: А. Сагайдаковський, І. Камишева,
Ю. Гіттік, Г. Жегульська, С. Шаповалов, знайомий
Г. Жегульскої.

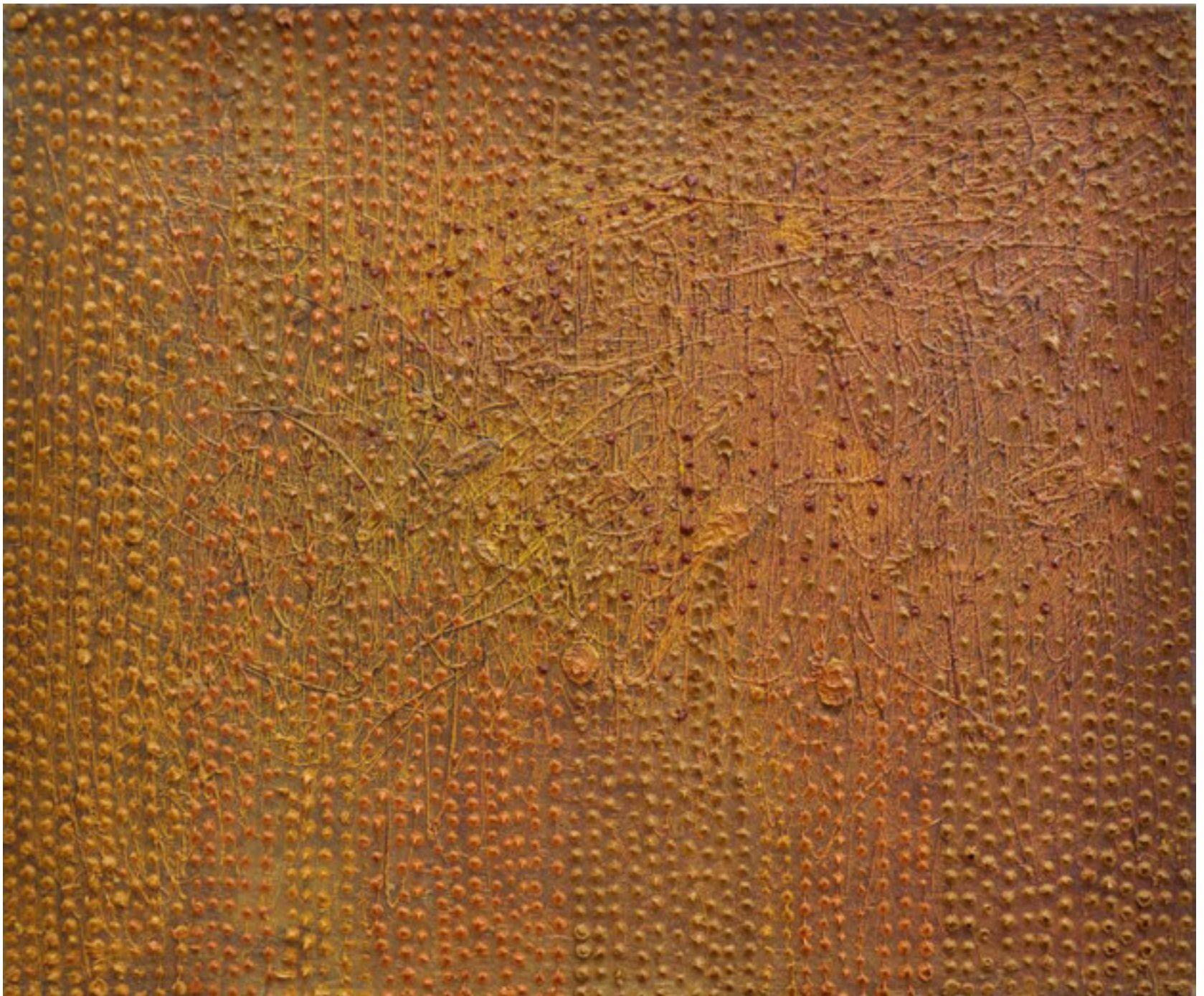


Олег Тістол

Жіночий портрет
1984 р.

У навчальних експериментах Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва викладач-експериментатор Микола Філатов ще з кінця 1970-х пропонує нові, неакадемічні форми художнього вираження: через тактильну абстракцію, за допомогою «немистецьких» матеріалів. Серед учнів, які згодом яскраво себе проявляють, Олег Тістол та Ігор Шумський. Студенти Львова від середини 1980-х активно виїждять на резонансні виставки до Москви, де тоді відбуваються стрімкі процеси реінтеграції візуальної культури СРСР у світовий контекст. «Велике враження справила свого часу експозиція „бідного мистецтва з Італії“ (арте повера), — згадує І. Шумський. — Я тоді вперше побачив мистецькі речі, позбавлені ілюзорної імітації предмету. До знайомства з цим мистецтвом мене дуже цікавив їх попередник — Альберто Буррі, найбільше його спосіб трактування предметної площини: через колаж фактур, через усе, що залишає слід. А. Бурі дав розуміння того, що для художнього виразу не конче потрібна фарба. Навіть у нас в інституті, де всі живописні завдання виконувалися через зображення пензлем і фарбою, в кінці 1970-х були на старших курсах і такі, що наносили малюнок пальцем, тканиною, клаптом паперу...»

Серед ранніх творів Олега Тістола — малоформатні портрети й начерки з накладанням тестів, фактур і автореплік.



Ігор Шумський

Стерня
1989 р.

У ранніх роботах Ігоря Шумського зустрічаємо одну з рафінованих форм пізнього модернізму, що розвиває типології «структур» і «пластичних асоціацій». Для створення на полотні й оргаліті «Ріллі», «Стерні» й «Гнізда» автор фактично збирав фактуру під ногами, фарбуючи тирсу або сплітаючи структури з густої технологічної емалі.



Ігор Шумський

Вікно

Середина 1980-х рр.

Справді доречним тут буде згадати сенсуалізм митців арте повера, котрі зруйнували стереотип технології та шляху до мистецького вираження. Крім асоціативного діапазону фактури, Ігоря Шумського завжди цікавив духовний вимір площини. І в перших образах відкритого вікна, його різноманітних оптичних відображень у воді чи на снігу виявилася виразна іконографія космогонічного характеру. Для художника це вікно — спосіб як вийти за межі реального, так і увійти до світу того, хто за склом квартирки: «...Уявляєш, яку історію ховають ці вікна на Тернопільській? Які творчі задуми тут творилися?», — коментує художник один зі своїх останніх творів на мотив вікна.



Василь Бажай

Sacrum-III
1987 р.

Велика частка всього справжнього та прогресивного, що сталося у львівському мистецтві у другій половині ХХ ст., все ж таки відбулася завдяки викладачам і студентам Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. І навіть тоді, коли прогресивне перебувало у площині альтернативного, серед викладачів завжди знаходилися ті, що повертали обличчя студента до актуального середовища. Рання творчість Василя Бажая являє собою впевнену програмну еволюцію від експериментів синтетичного кубізму, через асоціативну живописну абстракцію та спроби системного різновекторного структуралізму — і аж до вільних форм експресивної абстракції та розірваного живописного тла.



Олег Мінько
Старий з пастерицею
1989 р.

Після 1986 року у генерації митців-дисидентів теж відбувається «повернення до себе». Найко-лоритніше це виявилось у творчості Олега Мінька та Богдана Сороки. Гротескні образи біблійних персонажів і світлих постатей з життя О. Мінька неначе символізують вогорття старих цінностей до нового світогляду. З образів «канонічних і неканонічних святих» художник формує у своїй майстерні цілий «іконостас».



Богдан Сорока

Сон розуму породжує страховисько
1988 р.

Богдан Сорока повертається до гострого гротеску та інтелектуальної іронії. Він тонко глузує на вадами радянського соціуму, «що не вміє бути вільним». Серія «Давидові псалми» або самостійний образ «Сон розуму породжує страховисько» транслюють актуальні постмодерні оцінні меседжі, що змальовують стан моралі у суспільстві епохи перебудови.



Мирослав Ягода

Нов. Ніч. Сильв.
1987 р.

Аналізуючи тогочасне львівське мистецтво, не можна оминати індивідуальність Мирослава Ягоди — митця, у візуальних практиках якого, в рамках еволюції авторського методу відбувся концептуальний перехід від неоекспресіонізму до перформансу та концептуалізму. Ескапізм і граничне відчуження, разом із болісним, трагічним усвідомленням дійсності, у середині 1980-х стало причиною особливої світоглядної архітектури з власною системою координат: «дистанцією „нуль“» і чорним колоритом передапокаліптичного світосприйняття. Його депресивні й візіонерські (на грані релігійного фанатизму) поезія та «схемо-проза» з «черепословами» є чинниками єдиного світоглядного концепту. У живописі М. Ягоди все це знайшло свій вираз у «чорному періоді» 1980-х, і всі контекстуальні додатки в інших мистецьких формах є наче інтерпретаціями самого процесу творення.

Петро Старух
Абстрактна скульптура
Середина 1980-х рр.



Близьким до Мирослава Ягоди було світовідчуття скульптора Петро Старуха, який увійшов до контексту сучасної пластики 1980-х з вільно-динамічними формами, що їх брав із підсвідомих візій або відчужених мандрівок у природі.

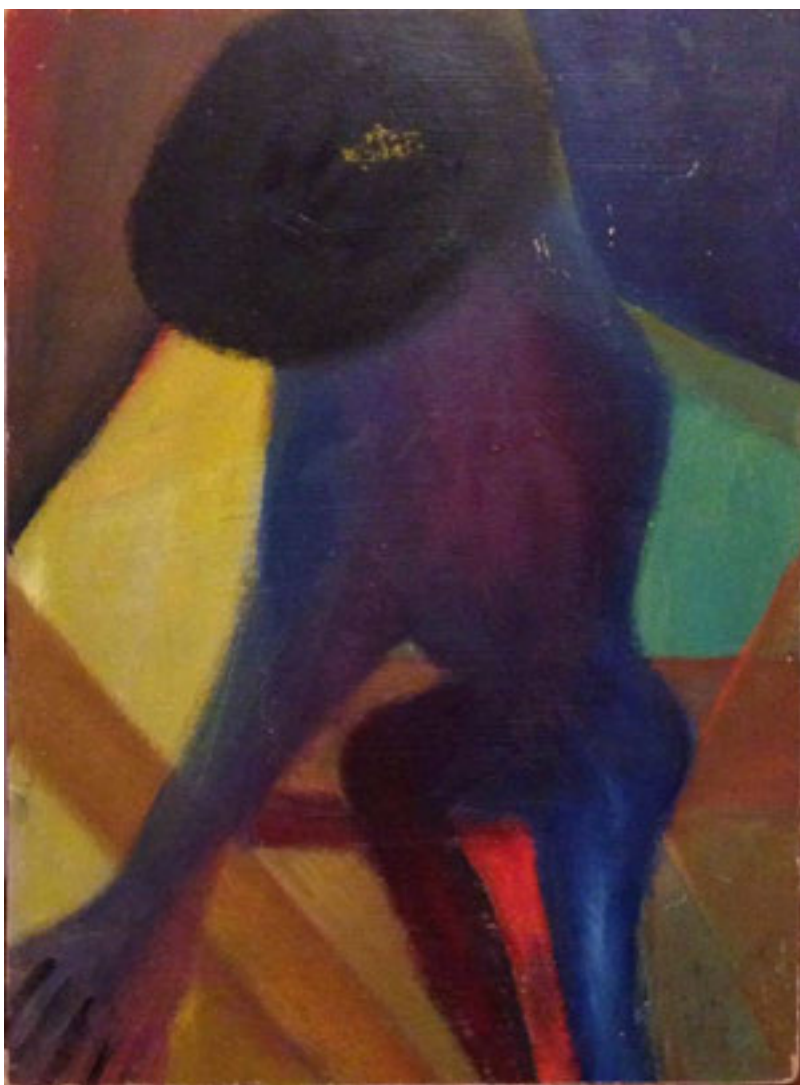


Андрій Сагайдаковський

Цитата
1987 р.

Уже потім, на межі 1990-х, він разом із Ягодою творитиме перформанси, а з 1993 року — здійснюватиме авторські акції у просторах театрів, міських вулиць і позаміських ландшафтів.

Ігор Шульєв, Платон Сільвестров, Олександр Замковський, Андрій Сагайдаковський: це специфічне середовище однодумців відіграло важливу роль у розвитку постмодерних практик наприкінці 1980-х. Їх відверта опозиція до будь-яких мистецьких інституцій, сприйняття мистецтва не через звичні категорії якраз і породили унікальне провокативне явище, що заперечувало класичні медіа — підрамники, полотна, експозиційні рами. Тому А. Сагайдаковський, подібно до Р. Раушенберга, «мастив фарбою по клаптиках старих килимів», Ігор Шульєв втілював своє бачення в епатажних «сценах-фриках», Платон Сільвестров змішував «нехудожні» матеріали, творчість Олександра Замковського змушувала згадати «Нових диких»: за фігуративом його оголених торсів кінця 1980-х таїлася напруга абсурдного спротиву реальності.



Геде (Геннадій Денисенко)

Без назви
1980-ті рр.



**Експозиція виставки «Запрошення до дискусії»
у церкві Марії Сніжної
1987 р.**

Неймовірним, як для радянського Львова 1980-х, був факт появи першої незалежної галереї «Три крапки» у жовтні 1988 року. Її засновником був тогочасний аспірант Інституту зооветеринарної медицини Георгій Косован. Першим консультантом став Платон Сільвестров, а першими експонентами — митці молодшої генерації, які у його розумінні найбільш вписувалися у контекст сучасного мистецтва — Володимир Богуславський, Ігор Янович, Галина Жегульська, Олег Денисенко, Олег Дергачов, Олег Капустяк, Лариса Євдокименко та інші.

Серед ультрасучасних явищ можна відзначити Анатолія Степаненка з його концептуальною практикою середини 1980-х, Юрія Соколова та «студентську тусовку» його послідовників. Саме Соколов від середини 1980-х проводив квартирні виставки та концептуальні «сейшени» у львівських подвір'ях. Його неформальне об'єднання «Центр Європи» стало першим акціоністським осередком, організувавши три публічні проекти альтернативного мистецтва. Першим і найавторитетнішим була виставка «Запрошення до дискусії» у Музеї фотографії, що розташовувався у церкві Марії Сніжної, де було представлено творчість більше ста альтернативних митців. Наступною знаковою подією кінця 1980-х був «Театр речей, або екологія предметів» у готелі «Дністер». Ця виставка вперше вивела до експозиційного простору Львова постмодерну практику енвайроменту. На той час у цій сфері працювали лиш Ю. Соколов, А. Максименко та С. Якунін.



Експозиція виставки «Запрошення до дискусії»
у церкві Марії Сніжної
1987 р.

Межовим проектом, що перегорнув сторінку львівського неофіційного мистецтва другої половини ХХ ст., стала виставка «Дефлорація» 1990 року (куратор Г. Косован), у якій взяли участь Ігор Шульєв, Платон Сільвестров, Олександр Замковський, Андрій Сагайдаковський. Уже тут кардинально постало питання інших цінностей сучасного мистецтва, котрі не мають нічого спільного не тільки з офіційним мистецтвом, але й із самою львівською мистецькою традицією.

Отже, з початком 1980-х мистецьке середовище Львова зазнало істотної трансформації. Ситуація з тиском КДБ на неформальні мистецькі кола, як наслідок брежнєвського застою, породила новітній мистецький ескапізм і різновекторний індивідуальний розвиток напрямків і стилів.

Тому вже в першій половині 1980-х середовище митців-шістдесятників перейшло у конформістську співпрацю, натомість на сцену альтернативної культури виходить молодше «рок-н-рольне» покоління космополітів. У цій площині відбулися перші явища трансавангарду — з його неоекспресіонізмом, екзистенціальним мистецтвом і новими формами соціального відчуження. Заявили про себе прогресивні викладачі мистецьких вузів і перші культуртрегери, які інспірували активний виток вивчення західних мистецьких практик і появу нових візуальних форм.

Середина 1980-х для мистецької культури Львова ознаменувалася початком демократизації. Старт всерадянської перебудови спричинив появу відкритих видових форм — концептуалізму, перформансу. Масштабного розвитку у творчості митців різних поколінь набувають світові естетичні тренди другої половини ХХ ст. Діяльність сценографа Львівської опери Євгена Лисика сягає апогею свого вираження у різних стилістичних проявах та актуальних формах — екзистенціального мистецтва, структуралізму та видовищного космогонізму. Поширюються також запізнілі форми неомодернізму, як фактору відновлення історичної справедливості у мистецтві.

У другій половині 1980-х на авансцену виходять перші неформальні об'єднання й товариства, що завершується їх публічним представленням на виставках 1987–1989 років. Із 1986 року у Львові діють перші незалежні галереї, театри та культурні товариства. Вихід у публічний простір змішаних форм візуальної культури — концептуалізму, перформансу, акціонізму — можна вважати початком у львівському мистецтві доби постмодернізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. 26 травня. Маргіт Сельська / Український арт-календар // LB.ua. 2015. https://lb.ua/blog/art_calendar/306192_26_travnya_margit_selska.html
2. Аксинин — Хлебников : сборник текстов художника Александра Аксинина / сост., ред., предисл. И. Введенский. Таганрог : Ньюанс, 2012. 20 с.
3. Александр Аксинин (1949–1985). Время — Пространство — Вечность : буклет к выставке. Москва, 2008. 8 с.
4. Александр Аксинин. День Р. : каталог персональной выставки. Ростов-на-Дону : МСИИД, 2006. 28 с.
5. Александр Аксинин. Каталог графики / авт.-сост. Ю. Гиттик. Львов, 1988. 40 с.
6. Александр Аксинин. Книга перемен : цикл офортов / сост. и ред. И. Введенский. Ростов-на-Дону : МСИИД, 2008. 14 л. ил.
7. Андрущенко Э. Как в СССР ловили (и где искали) вражеских агентов перед Олимпиадой-80. Материалы архивов КГБ. 16.07.2020. <https://www.currenttime.tv/a/kgb-archives-moscow-olympics/30729929.html>
8. Арсак М. Королева живопису з Коломиї родом // Музей історії міста Коломиї. <https://web.archive.org/web/20170525125428/http://www.museum.ko.if.ua/statti/42.html>
9. Арт-візії : Мінько, Аксинін, Богуславський // Zbruc. 31.12.2014. <https://zbruc.eu/node/31137>
10. Бевза П. Динамічна рівновага Романа Петрука // Образотворче мистецтво. 2004. № 3. С. 42.
11. Бесага М. Я. Повоєнна графіка Леопольда Левицького // Вісник ХДАДМ. 2006. № 2. С. 111–115.
12. Богдан Сойка : каталог виставки / Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького; вст. сл. Л. Волошин; упор. О. Свистак, Т. Костицький. Львів : ФОП «Кичма», 2018. 88 с.
13. Богдан Сорока. Графіка : альбом. Львів: Колір ПРО, 2011. 144 с.
14. Богдан Сорока. Графіка. Каталог виставки. Київ : Державний музей Т. Г. Шевченка у Києві, 1990. 16 с.
15. Богдан Сорока. Спогади. Львів : Сполом, 2014. 280 с.
16. Богдан Сорока: «У 90-х усі митці побігли по звання...» // День. 2011. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/naprikinci-dnya/bogdan-soroka-u-90-h-usi-mitci-pobigli-po-zvannya>
17. Богдан Сорока: «Хвороба нашого суспільства — амбівалентність...» [монолог записав В. Неборак] // Кур'єр Кривбасу. 2008. № 226–227. С. 211–218.
18. Бойко Ю. Таємниці творчості // Post-поступ. 1993. 15–21 червня.
19. Бойко Ю. Що залишилось поза табличками і цифрами? // Поступ. 2000. № 17 (461). 29 січня. http://postup.brama.com/000129/pp17_7.html
20. Бойчук В. Гобелени художниць-дисиденток Паук, Крип`якевич та Шабатури презентували у Коломиї // prostir.museum. 2017. 3 листопада. <http://prostir.museum/ua/post/39980>
21. Ваврух М. Графічне мистецтво Богдана Сороки // Народознавчі зошити. 2008. № 1–2. С. 134–139.
22. Ваврух М. Мистець і час // Літературний Львів. 1992. № 58.
23. Ваврух М. Мистець і час // Літературний Львів. 1995. № 40.
24. Василик Р. Вчити сакральному мистецтву. Як? // Альманах'95–96. Львів : ЛАМ, 1997. С. 22.
25. Введенский И. Босхиана Александра Аксинина // prostir.museum. 2013. 23 листопада. <http://prostir.museum/ua/post/31588>

26. Введенский И. Визуальная философия Александра Аксинина // Симпозиум. *Studia Humanitatis*. 2005. Вып. 2. С. 212–234.
27. Введенский И. Гетеротипия или другие пространства графики А. Аксинина (1949–1985). Методические подходы к изучению творческого наследия // Четверті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 2017. С. 35–36.
28. Введенский И. Интермедиаальность в графическом творчестве Александра Аксинина // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т. 1. № 4. С. 229–247
29. Введенский И. «Книга перемен» глазами художника // *Alter Ego* : психологический журнал. 1993. № 2. С. 24–25.
30. Введенский И. «Появление двойников» : заметки о двойничестве в графике Александра Аксинина // Практики и интерпретации : журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2, № 1. С. 111–135
31. Введенский И. Современное искусство как средство коммуникации и формирования новых сообществ // *Художественная школа*. 2009. № 6 (33). С. 12–13.
32. Введенський О. Знаковий митець. Феномен Олександра Аксініна // *Високий Замок*. 2009. 9 жовтня.
33. Вдовиченко Г. Деколи і метру треба все життя чекати, аби побачити свою виставку // *Високий замок*. 1995. 14 вересня.
34. Вдовиченко Г. За Карлом Звіринським душа болить у багатьох // *Високий замок*. 1997. № 161. 15 жовтня.
35. Вдовиченко Г. Червона земля і чорне небо могли бути тільки у Євгена Лисика // *Високий Замок*. 2000. 29 вересня.
36. Вдовиченко Г. Я дивився на життя крізь призму книжки // *Високий замок*. 1997. № 45–46 (861–862). 22–23 березня.
37. Винницький М. Роман Сельський // *Мистецтво — L'Art*. Львів, 1933. № IV. С. 85–88.
38. Вишнева К. Нонконформізм проти соцреалізму. Таємна академія Карла Звіринського // *Амнезія*. 2020. 4 вересня. https://amnesia.in.ua/zvirynskiy?fbclid=IwAR1xEI2-IYO8pnswx9AKEYZNDЕcyvQOaT4L1k4JNbSRCw_V57RqXDeqtTek
39. Волошин Л. Окцидентальний артизм Романа Сельського // *Zbruc*. 2019. <https://zbruc.eu/node/89426>
40. Волошин Л. Світоглядні та формальні аспекти пізньої творчості Романа Сельського // *Образотворче мистецтво*. 2004. № 4. С. 34–37
41. Волошин Л. Творчий феномен Карла Звіринського // *Zbruc*. 2019. 25 березня. <https://zbruc.eu/node/88007>
42. Волошин Л. Творчі дороги Карла Звіринського // *Образотворче мистецтво*. 1996. № 2. С. 8–11.
43. Волошин Л. Українська Академія мистецтв у Львові // *Образотворче мистецтво*. 2001. № 1. С. 80–83.
44. Волощак Ю. Богдан Сойка. In memoriam // *Zbruc*. 2018. 2 червня. <https://zbruc.eu/node/80309>
45. *Время и Вечность Александра Аксинина : в 2-х т. / сост Л. Илюхина*. Киев : Антиквар, 2017. 432 с.; 432 с.
46. Вышеславский Г. Тотальный театр Александра Аксинина // *Антиквар*, 2016. № 12. С. 76–84
47. Гаймус І. Монументальне мистецтво радянського періоду в мистецькому діалозі Київ–Львів // *Образотворче мистецтво*. 2013. ; 4. С. 30–33.

- 48.Гартен М., Космолінська Н. Роман та Маргіт Сельські: скандальне століття // Поступ. postup.brama.com/usual.php?what=10939
- 49.Головчин О. Салон Сельських у Львові: як подружжя зберегло європейські традиції в епоху соцреалізму // Galnet. 2019. <https://galnet.fm/salon-selskyh-u-lvovi-yak-podruzzhya-hudozhnykiv-zbereglo-yevropejski-tradytsiyi-v-epohu-sotsrealizmu/>
- 50.Голод І. Три світи Ігора Боднара // Образотворче мистецтво. 2007. № 2. С. 62–63.
- 51.Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом : мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 152 с.
- 52.Голубець О. Роман Петрук : повернення // Образотворче мистецтво. 2001. № 1. С. 86–87.
- 53.Грималюк М. 20 років у ракурсі часу // Львівська мистецька школа у контексті українського мистецтва ХХ століття : матеріали 42-ї науково-теоретичної конференції професорсько-викладацького складу ЛАМ. Львів : ЛАМ, 2003. С. 67–68.
- 54.Грицевич І. Окремі аспекти ранньої творчості Зеновія Флінти // Образотворче мистецтво. 2010. № 2–3. С. 66–67.
- 55.Гудак В. Династія Мінків // Дзвін. № 1 (651), січень 1999.
- 56.Гудак В. Композитор тонів і барвів: До 75-річчя художника П. Марковича // Дзвін. 2012. № 7. С. 150–153.
- 57.
- 58.Гуменний В. Життя і смерть «львівського Дюрера» // Фотографії старого Львова. 6.06.2016 <https://photo-lviv.in.ua/zhyttya-i-smert-lvivskoho-dyurera/>
- 59.Гартен М. Євангеліст Мистецтва. Скульптурні ансамблі Романа Петрука в Трускавці // Поступ. 2001. 26 липня. http://postup.brama.com/010726/113_12_2.html
- 60.Демидкина И. Е. Офорты А. Аксинина : текст и графический метаязык : магистерская диссертация / Воронежский государственный университет. Воронеж, 2017. 91 с.
- 61.Дем'янчук А. Творчість Євгена Лисика та балетний театр // Танцювальні студії. 2018. Вип. 1. С. 90–101.
- 62.Дем'янчук А. Театр відкрив йому двері // Образотворче мистецтво. 2018. № 3. С. 14–16.
- 63.Диченко І. С. Євген Лисик. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1978. 112 с.
- 64.Дмитрик Р. Єдність у різноманітті (Карло Звіринський та Андрій Ментух) // Артанія. 1996. Кн. 2. С. 34–35.
- 65.Добрынина Е. Новые спектакли на Киевской сцене. «Борис Годунов» // Музыкальная жизнь. 1972. № 14. С. 4–5.
- 66.Дюріч І. Олександр Аксінін // Мистецька мапа України : Львів : Живопис, графіка, скульптура. 1900–2008. Київ : Ювелір-прес, 2008. С. 45–47.
- 67.Євген Лисик : Біобібліографічний покажчик / уклад. В. Проскуряков, О. Зінченко. Львів : Срібне слово, 2005. 64 с.
- 68.Євген Лисик : біобібліографічний покажчик у театральному часі, просторі, сценографії, архітектурі / укл. В. Проскуряков, О. Зінченко, З. Климко. Львів : Срібне слово, 2015. 68 с.
- 69.Єгорова І. Планета «Лисик» // День. 2008. № 82. 14 травня. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/planeta-lisik>
- 70.Єременко С. Олег Мінько, Львів: «Поле перекоти, чи перекотиполе... пахну полином сухим» // Музейний провулок. 2009. № 1 (12). С. 142–147.

71. Заславська М. Видатний скульптор Роман Петрук // Проскурів. 2015. 15 жовтня. <https://proskuriv.khm.gov.ua/2015/10/15/%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BF%D1%82%D0%BE%D1%80-%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD-%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA/>
72. Звіринська-Чабан Х. Карло Звіринський і його «духовна школа» // Вісник ЛАМ. Спецвипуск. 1999. С. 155–162.
73. Звіринська-Чабан Х. Маляр радості і сонця : Карло Звіринський про Романа Сельського // Мистецька мапа України : Львів : Живопис, графіка, скульптура. 1900–2008. Київ : Ювелір-прес, 2008. С. 41–42.
74. Звіринська-Чабан Х. «Так починалася моя дорога до мистецтва» // Образотворче мистецтво. 2009. № 2. С. 114–115.
75. Звіринський К. Вікно в потойбічний світ // Наше життя. 1996. № 1. С. 12–13.
76. Звіринський К. Думки з приводу // Наше життя. 1995. № 10. С. 9–12.
77. Звіринський К. Мистецько-промислова школа у Львові : спогад // Альманах'95–96. Львів : ЛАМ. С. 68–69.
78. Звіринський К., Медвідь Л., Петрук Р. Тайнопис Олега Мінька // Образотворче мистецтво. 2002. № 2. С. 26.
79. Звіринський К. Про східне і західне церковне малярство // Вісник ЛАМ. Вип. 11. Львів, 2000. С. 199–204.
80. Звіринський К. Роман та Маргіта Сельські // Артес <https://artes-almanac.com/roman-ta-margit-selski/>
81. Зельська-Даревич Д. Соціалістичний реалізм і поза ним // Альманах'94. Львів : ЛАМ, 1995. С. 23–24.
82. Зеновій Флінта. 1935–1988 : альбом / автор-упоряд. І. Данилів-Флінта, Н. Маїк. Львів : Компанія Гердан, 2005. 48 с.
83. Зеновій Флінта. Живопис. Графіка. Кераміка : каталог / автор-упоряд. О. Пеленська. Львів : Облполіграфвидав, 1985. 16 с
84. Зеновій Флінта. 1935–1988. Живопис. Графіка. Кераміка : каталог виставки / [автор-упоряд. Є. Шимчук]. Львів: Атлас, 1989.
85. Зеновій Флінта : альбом / автор-упоряд. Є. Шимчук. Львів : Компанія Гердан, 1995.
86. Зеновій Флінта : [каталог] / упор. І. Данилів-Фліїнта. Львів, 2010. 56 с.
87. Зіткане життя // Львівська Пошта. 2008. № 62 (713). 1 листопада. <http://www.lvivpost.net/suspilstvo/n/2045>
88. Злобіна Т. Роман та Маргіт // Українськи журнал. 2011. Вип. 1-2. С. 57-58.
89. Зубко Л. Богдан Сойка — творчий шлях митця // Народознавчі зошити. 2011. № 6 (102). С. 1040–1045.
90. Ігор Боднар. Графіка. Малярство : альбом / автор тексту, упоряд. І. В. Голод. Львів : ПТФВ «Афіша», 2001. 80 с.
91. Ілюхіна Л. Ангелина Буряковская : творчество в контексте личности и личность в контексте творчества / Л. Ілюхіна. Львов : Инициатива, 2006. 288 с.
92. Каломиров А. Ангелина Буряковская (запоздалый некролог) // Часы. 1983. № 44. С. 288–292.
93. Канарська А. Все моє малярство — то молитва // Вірую. 1999. № 20. Грудень.
94. Карло Звіринський. 1923–1997. Спогади. Статті. Малярство / упоряд. Т. Печенюк, Х. Звіринська. Львів : Малті-М. 2002. 80 с.

95. Карло Звіринський. Все моє малярство — то молитва : спогади, інтерв'ю, роздуми, статті / упоряд. Х. Звіринська-Чабан. Львів : Манускрипт-Львів, 2017. 280 с., XXXII с. іл.
96. Карло Звіринський про Маргіт Сельську / [упоряд. Х. Звіринська-Чабан] // Фотографії старого Львова. 2020. 29 вересня. <https://photo-lviv.in.ua/karlo-zvirynskyy-pro-margit-selsku/>
97. Карло Звіринський про Маргіт Сельську, або таємничі дати / [упоряд. Х. Звіринська-Чабан] // Фотографії старого Львова. 2020. 6 жовтня. <https://photo-lviv.in.ua/karlo-zvirynskyy-pro-margit-selsku-abo-taemnychi-daty/>
98. Каталог виставки Є. М. Лисика у Львівському палаці мистецтв / за ред. О. Зінченко, А. Лисик, В. Проскурякова. Львів, 1996. 4 с.
99. Каталог виставки рисунку і сценографії Є. М. Лисика / за ред. О. Зінченко, А. Лисик, В. Проскурякова. Львів, 2000. 5 с.
100. Каталог виставки рисунку і сценографії Є. М. Лисика у Національному музеї / за ред. О. Лисик, В. Проскурякова, Д. Яреми. Львів, 2010. 6 с.
101. Клех И. Аксинин как культурный враг // Клех И. Инцидент с классиком. Москва : Новое литературное обозрение, 1998. С. 182–184
102. Клименко В. «Простір поза часом» — це повернення К. Звіринського в контекст // Україна молода. 2002. 31 січня.
103. Клишко З. Архітектура сценографії Є. Лисика : Дис. на здобуття наук. ст. канд. архітектури / Національний університет «Львівська політехніка». Львів, 2018. 233 с.
104. Клишко З. В. Висвітлення актуальності дослідження феномену сценографії як складової театральної архітектури (на прикладі архітектурно-сценографічної творчості Є. М. Лисика) // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. збірник / відп. ред. М. М. Дьомін. К.: КНУБА, 2014. Вип. 36. С. 63–74.
105. Клишко З. Вплив і розвиток архітектурно-сценографічних ідей всесвітньо відомого сценографа Є. М. Лисика в навчальному, пошуковому, експериментальному і прикладному проектуванні театральної і культурно-просвітницької архітектури у Львові (наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття) // Архітектурний Вісник КНУБА. Вип. 1. Київ, 2013. С. 17–34.
106. Коба А. Моя дорога до мистецтва. Спогади К. Й. Звіринського // Наукові записки / Львівський історичний музей. Вип. VII. 1998. С. 295–311.
107. Козак Х. Втрачена сторінка у творчості Євгена Лисика // Архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво. 2004. № 4. С. 42–43.
108. Козак Х. Монументальні образні візії // Образотворче мистецтво. 2004. № 3. С. 36–37.
109. Козирева Т. Зв'язок з історією — через текстиль // День. 2016. 26 листопада. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/zvyazok-z-istoriyeyu-cherez-tekstyl>
110. Козирева Т. У Львові демонструють творчий доробок художника Богдана Сойки // День. 2018. 27 жовтня. <https://day.kyiv.ua/uk/news/271018-u-lvovi-demonstruyut-tvorchyy-dorobok-hudozhnyka-bogdana-soyky>
111. Козирева Т. Я хотів би, щоб студенти знали, хто вони // День. 2012. 26 вересня. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/ya-hotiv-bi-shchob-studenti-znali-hto-voni>
112. Койфман В. Этюды о художниках : Украинская художница Маргит Сельская, или история еврейской девушки из Коломыи // Заметки по еврейской истории. 2007. № 11 (83).
113. Кордин Ю. Карло Звіринський — мистець і вчитель // Дзвін. 1996. № 1. С. 154–160.

114. Корогодський Р. Брама світла. Шістдесятники. Львів : Вид. Українського католицького університету, 2009.
115. Корогодський Роман. Два портрети : Із книжки спогадів // Дзвін. 2004. № 4.
116. Корогодський Р. Нитка до нитки — картина // Ранок. 1983. № 1.
117. Космолінська Н. Вертеп Романа Петрука: Мавка, Див, Перун та інші... // Є : архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво. 2003. № 4. С. 40–41.
118. Космолінська Н. Позакон'юнктурність місячного саява // Формула поступу. 1995. № 3. 6 жовтня.
119. Космолінська Н. Позакон'юнктурність місячного саява, або спроба сакрального начерку образу К. Звіринського // Час. 1997. 13–19 лютого. С. 11.
120. Космолинская Н. Звиринский Карло Иосифович // Искусство украинских шестидесятников / сост. О. Балашова, Л. Герман. Киев: Основы, 2015. С. 154–169.
121. Кравченко Я. А чоловікові ще тільки-но п'ятдесят... // Дзвін. 1991. № 12 (566). С. 149–151.
122. Кривулин В. Офорты Александра Аксинина / Часы. 1982. № 36. С. 294–303
123. Крип'якевич-Цегельська Л. Спомин про обшук в помешканні Крип'якевичів // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. 2016. Вип. 28. С. 355–358.
124. Леопольд Левицький : каталог творів / упор. Г. Островський, Е. Сафонова; авт. вст. ст. Г. Островський. Київ : Мистецтво, 1976. 92 с.
125. Леопольд Левицький : спогади про художника : до 100-літнього ювілею / авт. вступ. ст., упор. Л. Павлишин. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2006. 184 с.
126. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть // Мистецтвознавство України : збірник наукових праць / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Вип. 10. Київ, 2009. С. 12–20.
127. Листки з щоденника, або Карло Звіринський про Романа Сельського / упор. Х. Звіринська-Чабан // Фотографії старого Львова. 2020. 1 вересня. <https://photo-lviv.in.ua/lystky-z-shchodennyka-abo-karlo-zvirynskyy-pro-romana-selskoho/>
128. Лучук І. Екслібрис — доби своєї знак // Zbruc. 2018. <https://zbruc.eu/node/79677>
129. Любомир Медвідь, Олег Мінько, Зеновій Флінта: альбом / авт.-упоряд. О. Жирко-Козиневич. Київ: Мистецтво, 1992. 208 с.
130. Любомир Медвідь, Олег Мінько, Зеновій Флінта : каталог / автор-сост. Г. Островський. Москва : Советский художник, 1986.
131. Маргіт Сельська : альбом. Львів, 2005. 127 с.
132. Маргіт Сельська : альбом / упор. Т. Лозинський, І. Завалій; передм. Є. Шимчук. Львів — Київ : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ — Оранта, 2005. 128 с.
133. Матковська І. Алегоричні твори Зеновія Флінти та їх інтерпретація // Народознавчі зошити. 2019. № 6 (150). С. 1684–1691.
134. Матковська І. Вплив світоглядних і мистецьких засад Романа Сельського та Карла Звіринського на формування творчої особистості Зеновія Флінти // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 31. Львів, 2017. С. 284–294.
135. Матковська І. Життєвий і творчий шлях Зеновія Флінти: аналіз джерел // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 37. Львів, 2018. С. 224–240.

136. Медвідь Л. Геній Лисикового таланту! // Образотворче мистецтво. 2018. № 4. С. 66–67.
137. Медвідь Л. Декілька слів про майстра // Альманах Львівської академії мистецтв, 95–96. Львів, 1997. С. 28–29.
138. Медвідь Л. Євген Лисик : монументальність, простір, час... // Просценіум. 2004. № 1–2 (8–9). С. 23–27.
139. Медвідь Л. Євген Лисик : простір, мораль... // Артанія. 2004. № 6. С. 7–9.
140. Медвідь Л. Зеновій Флінта і західноукраїнська образотворча школа 60–80-х років ХХ ст. [1 ч.] // Образотворче мистецтво. 2006. № 2. С. 68–73.
141. Медвідь Л. Зеновій Флінта і західноукраїнська образотворча школа 60–80-х років ХХ ст. [2 ч.] // Образотворче мистецтво. 2006. № 3. С. 73–75.
142. Медвідь Л. Категорія простору в сценографічній творчості Євгена Лисика // Мистецька мапа України : Львів : Живопис, графіка, скульптура. 1900–2008. Київ : Ювелір-прес, 2008. С. 43–44.
143. Медвідь Любомир. Ремінісценції. Львів: Компанія Гердан, 2010. С 15.
144. Ми пам'ятаємо. Олександр Аксінін // Zahid.net. 2 жовтня 2009 https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_oleksandr_aksinin_n1086453
145. Мистецька мапа України : Львів. Живопис, графіка, скульптура. 1900–2008. Київ : Ювелір-прес, 2008. 272 с.
146. Мистецтво на зламі тисячоліть : Карло Звіринський і мистецтво 1960-х : буклет. Львів : Брати Сиротинські і К, 1998. 6 с.
147. Мисюга Б. Європейський вимір в ієрархії Олега Мінька // Образотворче мистецтво. 2018. № 4. С. 92–93.
148. Мисюга Б. Євхаристія Ігоря Боднара // Zbruc. 2017. 18 квітня <https://zbruc.eu/node/64924>
149. Мисюга Б. Герметичне коло Карла Звіринського : альбом-монографія / передм. В. Корсак. Луцьк — Львів : МСУМК, ЛНАМ, Коло, 2019. 280 с.
150. Мисюга Б. Олег Мінько і його знаки // Збруч. 2018. <https://zbruc.eu/node/84642>
151. Мисюга Б. Синкретизм Зеновія Флінти: між принциповістю та творчою свободою // Артес : мистецький альманах. <https://artes-almanac.com/zenovia-flinta/>
152. Мисюга Б. Степова Атлантида Олега Мінька // Збруч. 2017. <https://zbruc.eu/node/61173>
153. Мисюга Б. Сценічна феноменологія Євгена Лисика // День. 2020. 12 квітня. <https://day.kyiv.ua/uk/article/top-net/scenichna-fenomenologiya-yevgena-lysyka>
154. Москалюк М. Морський пейзаж у творчості Романа Сельського // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 24. Львів, 2013. С. 212–221.
155. Неборак В. Богдан Сорока. Оповідач історій // Zbruc. 2014. <https://zbruc.eu/node/26009>
156. Нестерович Є. Незнані історії авангарду // Korydor. 29 травня, 2018. <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/avangard-lvova-projavlennja-obraziv.html>
157. Новий український ренесанс : [розмова М. Маричевського з Богданом Сорокою] // Образотворче мистецтво. 2001. № 3. С. 9–12.]
158. Новоженець Г. Учителю, виховай учнів (штрихи до портрета Карла Звіринського) // Вісник ЛАМ. Вип. 9. 1998. С. 238–239.
159. Носарева Л. Роман и Маргіт Сельські : художники львівської слави // ZN.ua. 2003. 11 июля. https://zn.ua/ukr/ART/roman_i_margit_selski_hudozhniki_lvivskoyi_slavi.html

160. Овсійчук В. Євген Лисик // Просценіум. 2001. № 1. С. 36–44.
161. Овсійчук В. Маргіт Сельська, учениця Ф. Леже // Галицька брама. Львів, 1998. № 7 (43). С. 16–17.
162. Овсійчук В. «Мені відкрив світ театру Євген Лисик» // Просценіум. 2003. № 1 (5). С. 67–74.
163. Овсійчук В. Художник Євген Лисик // Народознавчі зошити : часопис Інституту народознавства НАН України. 1996. № 5. С. 328–334.
164. Огородник С. «Золотий обруч» у сценографії Євгена Лисика // Образотворче мистецтво. 2007. № 2. С. 22–23.
165. Олег Мінько. Живопис : альбом / упоряд. Л. Шпирало-Запоточна. Львів : АгемО, 2008. 63 с.
166. Олег Мінько. Живопис як молитва : есей, альбом / текст С. Єременко. Київ — Львів : ТОВ Сіті Прес Компані, 2010. 296 с.
167. Олег Мінько : каталог творів і бібліографія/ уклад. та авт. вступ. ст. Л. Шпирало-Запоточна; Наукова бібліотека Львівської академії мистецтв. Львів : Видавнича фірма «Афіша», 1998. 48 с.
168. Олег Мінько (1938–2013). Мої ієрархії : каталог виставкового проекту / упор. Б. Мисюга. Львів — Київ : ArtHuss, 2018. 56 с.
169. Олександр Аксінін — художник-мислитель : спеціальний випуск газети «Галицька брама». 2001. № 7 (79). 20 с.
170. Осадча О. Біблійна тематика в українській скульптурі 2000-х рр. (образно-стилістичний аспект) // Вісник ХДАДМ. 2014. № 3. С. 76–80
171. Островский Г. Александр Аксинин // Симпозиум. Studia Humanitatis. Ростов-на-Дону, 2006. С. 140–141.
172. Островский, Г. Леопольд Левицкий. Москва : Советский художник, 1978. 112 с.
173. Островский Г. Львовская литография // Творчество : теория и критика современного изобразительного искусства. 1978. № 6 (258). С. 14–18.
174. Островский Г. Монументальная сценография // Творчество. 1984. № 3. С. 18–19.
175. Офорти Олександра Аксініна : каталог виставки. Львів : Культурно-мистецький центр «Дзига», 2001. 36 с.
176. Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського // Образотворче мистецтво. 2010. № 4. С. 74–77.
177. Павельчук І. Нотатки до творчої біографії Романа Сельського // Образотворче мистецтво. 2017. № 3. С. 80–81.
178. Павлишин Н. «Богдан Сойка. Художник із Янова» — творчий шлях надзвичайного таланту // Фотографії старого Львова. 2018. 28 жовтня. <https://photo-lviv.in.ua/bogdan-soyka-hudozhnik-iz-yanova-tvorchiy-shlyah-nadzvichaynogo-talantu/>
179. Пастернак Н. Різдвяна містерія на шовку // Шлях перемоги. 1998. 28 лютого
180. Пеленська О. Творчі горизонти Зіновія Флінти // Образотворче мистецтво. 1986. № 3. С. 26–27.
181. Передсінок неба, або Карло Звіринський про східне і західне церковне малярство // Фотографії старого Львова. 2020. 2 квітня. <https://photo-lviv.in.ua/peredsinok-neba-abo-karlo-zviryns-kyu-pro-skhidne-i-zakhidne-tserkovne-maliarstvo/>
182. Петро Маркович. Життя і творчість : мистецький альбом. Львів — Сіетл : Видавнича фірма «Малті-М», 2006. 180 с.

183. Петро Маркович: каталог виставки. Львів, 1988.
184. Печенюк Т. Філософія душі чи ремесло : Значення світоглядної позиції учителя у структурі національної мистецької школи // Вісник ЛАМ. 1999. С. 37–44.
185. Печенюк Т. Якою бути мистецькій школі? // Поступ. 1999. № 161 (417). 24 листопада.
186. Пилипушко Б. «Внутрішня еміграція» митця в умовах тоталітарної дійсності (на прикладі досвіду Олександра Аксініна) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2018. 261 с.
187. Пилипушко Б. Історико-філософські витоки творчих максим Олександра Аксініна [Текст] / Богдан Пилипушко // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 141–153.
188. Пилипушко Б. Метаграфіка Олександра Аксініна як «простір для втечі» : гносеологічний аспект // Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ Україною Київ: Фенікс, 2017. Вип. XIII. С. 103 -117
189. Пилипушко Б. Постать Олександра Аксініна через ретроспективу його оточення // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 12. 2016. С. 155–162
190. Пилипушко Б. Прийдешнє творчості Олександра Аксініна // Актуальні питання мистецтвознавства : виклики XXI століття. Харків, 2016. С. 116–118
191. Пінчевська Б. М. Творчість єврейських художників Східної Галичини 1900–1939 років : монографія. Корсунь-Шевченківський : Корсунський видавничий дім «Всесвіт», 2013. 220 с.
192. Поводир : невідомі історія Антона Гріна : [розмова Н. Космолінської з Б. Сорокою] // Zbruc. 2014. <https://zbruc.eu/node/30429>
193. Поврозник К. Традиції родини Крип'якевичів // Ратуша. 2004. 22 липня. (<https://portal.lviv.ua/uncategorized/2004/07/22/122649>)
194. Придатко Т. Декоративный почерк Зиновия Флинты // Декоративное искусство СССР. 1978. № 6 (247).
195. Проскуряков В. Архітектура українського театру. Простір і дія : монографія. Львів : Видавництво Львівської політехніки, видавництво «Срібне слово», 2004. С. 518–525.
196. Проскуряков В. Він жив театром з дитинства // Галицька брама. 1995. № 8. С. 10–11.
197. Проскуряков В. Кожного разу вперше. Іпостасі Євгена Лисика // Поступ. 2000. № 157 (601). С. 8.
198. Проскуряков В. Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі : монографія. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2016. 136 с.
199. Проскуряков В. Феномен Лисика. In memoriam Євгена Лисика // Галицька брама. 1995. № 8. С. 8–9.
200. Проскуряков В., Климко З. Творчість і мистецький доробок Є. М. Лисика як об'єкт і предмет архітектурної науки // Архітектурний вісник КНУБА. 2013. Вип. 1. С. 100–109.
201. Пшеничний Д. Абстрактні композиції Олега Мінька // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. 2011. № 2. С. 39–45.
202. Пшеничний Д. Сакральні інспірації в творчості Олега Мінька // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 22. Львів, 2011. С. 328–336
203. Пшеничний Д. Творчість Олега Мінька. За матеріалами персональних виставок 2008–2009 років // Художня культура. Актуальні проблеми : Наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. Вип. 7. Київ : ХІМДЖЕСТ, 2010. С. 114–127.

204. Ракус О., Симотюк Ю. Школа духовного зросту // Вірю. 1999. Ч. 1.
205. «...Реаліст „до шпіку костей”», або Карло Звіринський про творчість Романа Сельського // Фотографії старого Львова. 2020. <https://photo-lviv.in.ua/realist-do-shpiku-kostey-abo-karlo-zvirynskyy-pro-tvorchist-romana-selskoho/>
206. Роман Петрук : [альбом] / упор. Л. Лихач, М. Шток. Київ : Родовід, 2007. 288 с.
207. Роман и Маргит Сельские // Искусство украинских шестидесятников. Київ : Основи, 2015. С. 206–224.
208. Роман Сельський : альбом / упор. Т. Лозинський, І. Завалій; вст. ст. Є. Шимчук, Л. Волошин. Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ — Київ : Оранта, 2006. 272 с.
209. Роман Сельський. Виставка живопису та графіки : каталог / упор., авт. вст. ст. Л. Волошин. Львів, 1986.
210. Роман Сельський. Глибинне : альбом / за ред. М. Маричевського. Київ : Софія-А, 2004. 168 с.
211. Роман Сельський. Графіка : альбом / упоряд. І. Завалій, авт. вступ. ст. Т. Лозинський; Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Львів — Київ : Оранта, 2005.
212. Роман Сельський : Живопис. Графіка : альбом / авт.-упор. Г. С. Островський. Київ : Мистецтво, 1988. 111 с.
213. Роман Сельський : матеріали ювілейної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Р. Сельського. Львів: ЛНАМ, 2004. 126 с.
214. Роман Сельський. Твори з приватних збірок : альбом / упор. Т. Лозинський, І. Завалій; Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Львів — Київ : Оранта, 2004. 168 с.
215. Роман та Маргіта Сельські : [спогади К. Звіринського] // Мистецький альманах АРТЕС. 2017. <https://artes-almanac.com/roman-ta-margit-selski/>
216. Рославлева Н. Балетные спектакли Львовского театра // Музыкальная жизнь. 1969. № 8. С. 17–18.
217. Садова В. Підпільний академік // Поступ. 1999. № 132 (388). 12 жовтня.
218. Садова В. Аплікації Карла Звіринського // Поступ. 1999. № 135 (391). 15 жовтня.
219. Садова В. Шістдесятилітній «шістдесятник» // Поступ. № 164 (173). 4 вересня.
220. Сельська Маргіт. // Мистецька мапа України: Львів. Київ : Ювелір Прес, 2008. С. 190–193.
221. Сельський Р. Виставка творів : проспект / Львівська картинна галерея. Львів : Львівський облполіграфвидав, 1977. 28 с.
222. Сельський Роман // Мистецька мапа України : Львів. Київ : Ювелір Прес, 2008. С. 194–201.
223. Семенюк І. Євген Лисик. Штрихи до портрета // Наука і культура / АН УРСР. 1981. С. 436–439.
224. Сидор-Гібелінда О. Наш свое-временник Александр Аксинин // Антиквар. 2011. № 9 (56). С. 44–51.
225. Сидор-Гібелінда О. Старість — не з-радість. Леопольде, виходь! // Fine Art. 2010. № 2. С. 40–43.
226. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : ВХ[студіо], 2008. 188 с.
227. Сидор О. Творчество Александра Аксинина // Новый круг. 1992. № 1. С. 166.
228. Скляренко Г. Без надії на визнання // Час. 1998. 5–11 лютого.

229. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Видавництво «Фенікс», 2017. 480 с.
230. Сом-Сердюкова О. Знайомство з величчю // Дзеркало тижня. 2002. № 5 (380). 8 лютого. https://zn.ua/ukr/ART/znayomstvo_z_velichchyu.html
231. Сом-Сердюкова О. Біг через сходинку // Галерея. Ініціатива «Проект-02». Видавець : Асоціація артгалерей України № 2(10), 2002. С. 28–29.
232. Суріна Д. Герметичні кола львівського мистецтва: Сельський, Звіринський, Аксінін // LB.ua. 2020. 22 вересня https://lb.ua/culture/2020/09/22/466500_germetichni_kola_lvivskogo.html
233. Терещенко Л. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка. Київ : Музична Україна, 1989.
234. Титаренко М. Євген Лисик: нестерпна легкість (не?)буття // Zbruc. 2015. 10 жовтня. <https://zbruc.eu/node/42420>
235. Три художні генерації в колекції Тетяни та Бориса Гриньових / упор. О. Балашова, Г. Глеба. Київ : Основи, 2016. С. 80, 83
236. Фесенко Л. Дисидент у мистецтві (виставка Карла Звіринського в Національному музеї) // Хрещатик. 2002. 31 січня.
237. Філевич М. Карло Звіринський — дрібниці // Вірюю. 1995. № 25.
238. Філевич М. Карло Звіринський — художник, вчитель, а передусім — християнин // Вірюю. 1997. № 21.
239. Хрущак М. Експериментатор образотворчості, або Естетика деформованих ліній // Образотворче мистецтво. 2002. № 4. С. 20–21.
240. Худицкий В. Взлет и трагедия «львовского Дюрера» // ZN.ua. 2015. № 15 <https://zn.ua/ART/vzlet-i-tragediya-lvovskogo-dyurera-.html>
241. Черкашина М. Homo symbolico в мире театральных фантазий // Зеркало недели. 2001. № 28, 27 июля. https://zn.ua/ART/homo_symbolico_v_mire_teatralnyh_fantaziy.html
242. Швачко Т., Диченко І. Космічна палітра філософа // Музика. 2000. № 6. С. 21–23.
243. Шевченко Т. Легенди не помирають // Наше місто. 1997. № 52. 16 жовтня.
244. Шимчук Є. Зеновій Флінта : штрихи до портрета // Альманах'94. Львів : ЛАМ, 1995. С. 4–5.
245. Шимчук Є. «На цих картинах душа моя вся...» // Образотворче мистецтво. 1997. Ч. 2. С. 26–27.
246. Шимчук Є. Незаперечна щирість творчості Олександри Крип'якевич // Шлях перемоги. 1995. 18 листопада.
247. Шимчук Є. Новий світ у мистецтві // Шлях перемоги. 1995. 7 грудня.
248. Шимчук Є. Природа була щедрою до нього... // Дзвін. 1995. № 9. С. 152–155.
249. Шимчук Е. Роман и Маргит Сельские // Искусство украинских шестидесятников / сост. О. Балашова, Л. Герман. Киев: Издательство «Основы», 2015. С. 206–224.
250. Шпирало-Запоточна Л. Переосмисливши себе заново : [Про О. Мінька] // Образотворче мистецтво. 1999. № 3–4. С. 66–67.
251. Шпирало-Запоточна Л. Феноменологія творчості Олега Мінька в контексті українського мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. Вип. 9. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. С. 79–83.

252. Шпирало-Запоточна Л. Олег Мінько // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 9. Львів, 1998. С. 214–221.
253. Штогрін І. Олег Мінько : митець мусить бути зі своїм народом : [інтерв'ю] //Радіо Свобода. 2010. <https://www.radiosvoboda.org/a/2217444.html>
254. Шульга З. Художній текстиль як зброя // Вісник ЛНАМ. Вип. 31. Львів, 2017. С. 51–70.
255. Энгелина Буряковская. Рассказы // Часы. 1983. №43. С. 1–61.
256. Юзюк Н. Балет «Спартак» А. Хачатуряна на львівській сцені // Просценіум. 2007. № 1 (17). С. 21–26.
257. Якущенко, Г. Д Леопольд Іванович Левицький :Нарис про художника /Г. Якущенко.Київ :Мистецтво,1969
258. Яців Р. Леся Крип'якевич-Цегельська : духовні інтеграли елітарності // Образотворче мистецтво. 2018. № 1. С. 24–26.
259. Яців Р. М. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції і новаторство. Київ : Наукова думка, 1992. 120 с.
260. Яців Р. Мистецький Львів до і після 1956 року : імунітет contra канон // Народознавчі зошити. Львів. 1998. № 4. С. 434–445, 464.
261. Aleksander Aksinin. AKS-ART & AKS-LIBRIS. Warszawa, 2012. 16 s.
262. 66 akwafort Aleksandra Aksinina : ze zbiorów prywatnych. Gdynia : BWA, 1988.
263. Aleksander Aksinin. Grafika. Łódź : Galeria Bałucka, 1981. 16 s.
264. Aleksander Aksinin. Małe formy graficzne. Warszawa : Galeria Współczesnej Sztuki Radzieckiej Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, 1984.
265. Dąbrowska Ł. Świat zaklęty w ekslibrisie // Przyjaźń. 1979. No. 26 (1586). S. 16.
266. [In]formal. Українське абстрактне мистецтво 1960–1980-х рр. : каталог виставки / аукціонний дім «Дукат». Київ : Антиквар, 2018.80 с.
267. Knižné značky ukrajinských umelcov : katalog výstavy. Bratislava, 1980. 62 s.
268. Małe formy grafiki. Catalog. Łódź, 1981.
269. Matuszak G. Aleksander Aksinin // Projekt. 1987. No. 5. S. 39–42.
270. Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Wrocław 2004, nr kat. 56, il. 67.
271. Semeniuk I. Artist Evhen Lysyk. Masters of culture // Ukraine. 1990. # 10. P. 18–23.
272. Strumiłło A. Czas przeszły wspólny // Projekt. 1977. No. 4. S. 3–7
273. Źródła wolności — Berlin, Wrocław, Lwow // Bjuro Organizacyjne Wystawy Sztuki Współczesnej “Źródła wolności”. Wrocław, 1997. S. 257.
274. Zwirynska-Chaban K. Wykładowca Lwowskiej Akademii Szytyk Pięknych Karło Zwirynski i jego szkoła «duchowa» / Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej 185-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 12.12.2003–15.12.2003. Kraków, 2004. S. 511–519.
275. Zwirynska-Chaban K. Wspominając nauczyciela (oparte na wspomnieniach Karła Zwirynskiego o Romanie Sielskim) / Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej 185-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 12.12.2003–15.12.2003. Kraków, 2004. S. 521–531.