

Синопис» (1993), «Давня історія України» у двох книгах (1995), «Християнство на теренах України I-XI ст.» В. Крисаченка та деякі інші масштабні роботи. Художник не давав перепочинку шанувальникам високомистецької книги – кожна з таких появ була значимою не лише в тематично-змістовному сенсі, але й щодо форми! Поряд з науковими, літературними артефактами минувшини до української суспільності промовляв яскравий мистецький талант, а також й історіософ, мислитель, синтетик традиції в одній особі – Володимир Іванович Юрчишин.

Повертаючись до паралелей з концепцією необароко Г. Нарбута, яка відчитувалась в ранній творчості Юрчишина, можна ствердити, що за десятиліття системної праці над новою естетичною якістю української книги мистець зумів вийти на значно ширшу ресурсну базу. Як можна відчитати зі сукупності графічних і конструкторських розробок художника 1980-2000-х років, неабиякий вплив на нього мало і явище супрематизму К. Малевича, лише в сплаві з емоційною піднесеністю необарокового чинника. Про співвідношення емоційного і раціонального начал в образно-пластичному мисленні В. Юрчишина слід говорити конкретно в контексті тієї чи іншої роботи, але, поза сумнівом, доволі часто «геніальна простота» програм його комплексного вирішення оформлення та графічної оздобы видань була наслідком дуже глибоких інтелектуальних дискурсів в генетичний код того чи іншого, репрезентованого книгою, культурного явища. Так, у останні десятиліття свого життя Володимир Іванович захопився вивченням сакральних значень чисел, вивчав певні закономірності їх функціонування в Біблії, поемах Тараса Шевченка чи в інших унікальних пам'ятках далекого і ближчого минулого. Саме за допомогою такого проникнення в питання «антропології чисел» йому вдалося зробити деякі унікальні праці 1980-2000-х років, зокрема при ескізуванні сторінок календарів, геометричних абстракціях, пошуках певних композиційних констант. З цієї проблематики можна виокремити аспект ритму як об'єднуючого чинника (і категорії) для вирішення творчих задач різних професійних рівнів.

Тож взаємодією пристрасті та скерованих, належно осмислених професійних зусиль В. Юрчишину вдалося розсунути рамки якоїсь однієї лінії розвитку мистецтва книги та вийти на такий масштаб, який зблизив його не лише з Г. Нарбутом, В.Г. Кричевським, П. Ковжуном як художниками-модерністами, але й з глибшими духовно-культурними «нуртами», зокрема і з геніальним скульптором Іоаном Георгом Пінзелем, який залишив по собі мистецтво особливого естетичного і етичного статусу, а також свідчення про драматизм і велич своєї епохи. Володимир Юрчишин теж багато сказав про свій час, сповнений численними морально-етичними колізіями, драматизмом. За геніально режисерованою естетичною реальністю в конструкціях книг, де він був мистецьким господарем, вчувається його духово сильний голос, свого роду «космічність» в баченні **ідеї руху** в житті нації і людства в цілому. Але, разом з тим, художник залишив і власний графічний стильовий «паспорт», який є справжнім дивом через унікально тонке, філігранне, ліричне сприйняття української душі, української пісенності, сплаву любові і смутку. З таким високим формотворчим еквівалентом історичної, ментальної та культурної сутностей Українців спадок Володимира Юрчишина як мистецький заповіт буде визначати дальшу тривалість національної традиції, підсилюючи її кореневу міць.

*Богдан Мисюга
(Львів, Україна)*

АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА 1960-1980-Х РР.: ШЛЯХИ ЙОГО ІНТЕГРАЦІЇ У СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ МОДЕРНІЗМУ

У статті вперше проаналізовано альтернативне мистецтво Львова 1960-1980-х років як складову європейського модернізму. Історичні факти художнього

життя Львова 1960-1980-х років, діяльність соціокультурних герметичних груп, типологічні особливості художніх творів того часу ілюструють інтеграцію цього явища у світовий контекст модернізму. Проведена робота доводить, що естетика модернізму визріла в альтернативному мистецькому середовищі Львова природньо та відображала упродовж 1960-1980-х років найактуальніші світоглядні зрушення українського суспільства.

Ключові слова: *альтернативне мистецтво, Львів, інтеграція, модернізм, герметична культура.*

Явище модернізму в альтернативному мистецтві Львова 1960-1980-х років – є мало дослідженим та теоретично необґрунтованим. Найбільшою проблемою є означення самих критеріїв модерного образу, де як правило за взірць ключових дефініцій беруться знакові західноєвропейські явища та не враховується локальна історична специфіка. Очевидно, у всіх випадках визначальним є світогляд граничного індивідуалізму та неklasична образотворча культура. Хронотипологія модернізму у світовій мистецтвознавчій практиці, натомість, має свою більш ніж півстолітню полемічну історію інтерпретації з її вихідним поняттями ранніх праць Клементя Грінберга та його хронологічними межами явища (1860-1960 рр.) [12], [13]. Одне з нових теоретичних положень у авторстві сучасної дослідниці Маньковської Н.Б., котра посуває нижню межу аж до 1926р. [4], – більш наближена до специфіки львівського альтернативного мистецтва 1960-1980-х рр., бо трактує Модернізм як альтернативну культуру постіндустріального суспільства, з його виразними ознаками спротиву масовій культурі та формальною специфікою завершальних форм неklasичного образу. Завданням цієї невеликої статті є відстежити світоглядні форми модернізму в мистецтві Львова 1960-1980-х років, історичну обумовленість їх інтеграції у світовий контекст та формальну реалізацію в художніх творах.

Розвиток ідей модернізму в альтернативній культурі Львова 1960-1980-х рр. мав свої історичні передумови, серед яких: історична спадкоємність місцевої неklasичної культури (львівський авангард 1920-1930-х рр.) духовна опозиція «сталінській індустріалізації» 1950-х, та назріваючий бунт інтелектуалів проти насильного ширення ілюзорно-імітаторської культурної доктрини соцреалізму. У цих обставинах природнім явищем став соціокультурний герметизм [16], де розрізнені за своїм соціальним статусом, походженням, політичною орієнтованістю верстви існували у своїх замкнених середовищах. Особа художника в цих соціальних групах мала лиш два шляхи своєї самореалізації: служити ідеологічній пропаганді чи утримувати аутсайдерську позицію представника верств старої творчої інтелігенції.

Дещо іншою була ситуація у ближньому зарубіжжі та країнах Західної Європи, де вже в кінці 1940-х в інтелектуальних колах відбулося переосмислення соціальних катаклізмів першої половини ХХ ст. Там ще недавно пануючі форми тоталітарного «кічу» (реалізму) швидко замінили ілюзорні форми індивідуалістичного світогляду в стилістиці пізнього сюрреалізму та «нової речевості».

Подібні форми свідомості мали місце в Галичині, але без видимої реалізації їх у візуальній культурі. Вже в середині 1950-х зі смертю Й.Сталіна відбулося послаблення ідеологічного тиску на сфери культури і до Львова почали проникати відомості про мистецькі процеси у Польщі, Прибалтиці. Так, для прикладу, на подію відродження авангардної «Краківської групи» у 1955 році у Кракові митці із двох боків польсько-українського кордону відреагували шквалом двосторонньої переписки львівських «артесівців» із колишніми «львів'янами-капістами» або «артесівцями», що проживали у Познані чи Варшаві [14; 52-72]. Для прикладу, відомі результативні приятельські стосунки між відомим львівським графіком Леопольдом Левицьким та професором Краківської академії мистецтв, відомим польським модерністом Йонашом Штерном [11; 6-8]. Відвідини Й. Штерна Львова, його спілкування із львівськими митцями

відгукнулося у графічних напіваабстрактних композиціях самого Л. Левицького та «живописною архітектурою» інших львівських митців його кола.

Активізація культурного обміну України з іншими країнами Східної Європи особливо збільшилась у другій половині 1960-х, коли у Польщі було організовано міжнародний музичний фестиваль «Варшавська осінь» [2], а всесоюзний пленерний рух огорнув усі відтинки прогресивного мистецького життя в «тюрмі народів», включаючи прозахідні республіки Прибалтики та східноєвропейські країни «соцтабору»: Польщу, Чехо-Словаччину та Угорщину. Саме підчас музичного фестивалю у Варшаві київські композитори М. Сильвестров, Грабовський познайомились зі спадщиною львівського музичного авангарду 1930-х (Й.Кофлер, Раматті) [2]. Відтоді заприятюлися представники герметичної образотворчої культури Львова Карло Звіринський, Євген Лисик, Роман Сельський з молодіжною генерацією «київського музичного авангарду».

Міжнародні симпозиуми кераміки у литовському м. Дзінтарі, до яких періодично вчашав львівський кераміст Тарас Левків від середини 1960-х [9], були також місцем апробації власних і джерелом запозичення чужих модерних ідей. Так, на одному з пленерів зустрілися модерні за своєю суттю структурні метаморфози традиційного гончарства Тараса Левківа та натурфілософські тектонічні пошуки відомого латиського кераміста Петерса Маркінсона. Останній надихнув свого часу Т. Левківа на ряд структуралістичних пошуків у галузі модульної пластики. Будучи архітектором, він спровокував свого часу цілий конструктивістський рух у європейській керамології [9]. Подібні явища відбувалися в галузі текстилю та гутного скла. Відомі поїздки фахівців цих спеціальностей зі Львова на міжнародні конгреси текстилю в Брюссель, Токіо, Лейпціг тощо; групові пересувні виставки гутного скла з майстрами Росії по визначних центрах гуту колишнього Радянського Союзу.

Не можна оминати зв'язків мистецького Львова з українською діаспорою Західної Європи та американського континенту, де запит на модерну культуру був реалізований набагато раніше та вповні. Особливого значення варто надати підпільному постачанню мистецьких кіл літературою та зворотньому інформуванню про львівське мистецтво та визнання його у Світі.

Все це не могло не відбитися на настроях «герметичних груп» мистецького середовища Львова, які мали ще теплі спогади спільних виставок та єдиного бачення перспективи у мистецтві. Водночас політичні та адміністративні утиски Львова, як недавнього центру національно-визвольних змагань українців, не сприяли поверненню представників про-європейськи налаштованих верств на свої старі позиції. Ностальгія за втраченими європейськими орієнтирами в мистецтві, наростання духовно-світоглядного конфлікту старої львівської генерації з новим пролетарським суспільством Львова, – спричинило зародження осередків нонконформістської культури, що опиралися на львівський авангард.

Одним зі шляхів ширення авангардизму було середовище друзів та учнів викладача львівського інституту декоративного та ужиткового мистецтва (тепер ЛНАМ), Романа Сельського, світоглядна та естетична позиція якого опиралася на західноєвропейські художньо-образні системи авангардного спрямування [7; 28-29]. Карло Звіринський, один з учнів Романа Сельського, розвинув теорію емоційно-знакового відтворення образу, залишивши позаду перцепцію дійсності в природі. Він розбудував індивідуальний герметичний світ духовних цінностей, базований головно на християнській моралі: «Спостерігаючи природу – я подивляю, подивляючи – я малюю, малюючи – я молюся. Всі картини я сприймаю як молитву» – декларував свою позицію художник [1; 15]. Його творчість і система навчання як педагога можливо найбільше відображала саме герметизм львівського середовища, де у кожному з таких подібних цільових груп шукали духовні підвалини для інтелектуальної «розбудови» внутрішнього світу. Формальні риси загальноєвропейського герметизму: складна структурованість, та розгортання її складових у внутрішні закономірності [3], [5], була

властива творчості К.Звіринського.

Його зближення з композиторами-авангардистами Леонідом Грабовським та Анджеєм Нікодимовичем якимось чином пояснюють цю складну структурованість його творів [10;6-9]. «Соноризм» у музичній практиці, як принцип компонування звуковими хмарами [8], чи як «техніка виразності звукових тембрів»[6] дуже нагадують вібрацію вертикальних структур абстрактних «частин-дрібниць» у живописних композиціях Карла Звіринського. Особливо колоритним у тому контексті прикладом є формальна еволюція А. Нікодимовича, котрий зародки «сонористики» віднайшов для себе у органічній музиці львівської катедри [15].

Серед найбільш вірних послідовників методології Звіринського можна вважати Зеновія Флінту та Петра Марковича, котрі зуміли відчитати у складних вертикальних структурах логіку його духовної ієрархії. Творення «духовної ієрархії» засобом аплікативного нагромадження рибячих кісток на зразок «єврейських мацев» можемо помітити і у творчості згаданого Йонаша Штерна, котрий використав цей метод ще у кінці 1950-х рр.

Живописні композиції З.Флінти, що розвинули тему «ієрархій» та «дрібниць» на початку 1970-х, стали доступні глядачеві аж після смерті художника. У творах П. Марковича середини-кінця 1960-х з'явилися риси, споріднені із пізньо-модерними пошуками американських митців нью-йоркської групи, а саме «комбінованого живопису» Роберта Раушенберга, що якоюсь мірою було продовженням герметизму Звіринського.

Дещо відмінною була пластика львівського кераміста Тараса Левківа початку 1970-х, в якій митець кардинально змінив структуру об'ємів (на зразок біологічних форм), а просторову площину сприйняття розгорнув у скісних векторах спіралевидного руху. («Кривий танець» 1972 р.). Метод запозичення біологічних форм як структурна основа композиції був у основі методу О.Архипенка поч.1950-х рр. та активно пропагувався у якості модерного вчення «біоніки», що як офіційна наука виникла у 1960-му та на момент створення Т. Левківим біонічних композицій лиш починала набирати своїх прихильників у західному науковому світі. Цими якостями дуже був наближений до найсучаснішої модерної пластики.

Поряд з модерною еволюцією форми в кераміці активно розвивалось багатозарове асоціативне мислення образу, що активно використовувало метафору (Т. Левків:«Люди і кристали»1970-ті рр.), прихований зміст чи гротеск. «Біоніка», як світоглядне породження натурфілософії, асоціативність – як форма екзистенціалізму, були наслідками герметичної культури Львова, що проникала у всі сфери життя.

Учень Карла Звіринського, знаний експериментатор у малярстві Петро Маркович, – ще у кінці 1960-х творив вільно-динамічні пластичні форми на зразок творів Генрі Мура («Цапи» 1969р.)Його поліхромний твір початку 1970-х років «Маска смерті» – формально виявляє впливи П.Пікасо, світоглядно – покликається до епатажної кризової форми абстрактного експресіонізму Вільяма Де-Кунінга. Рання фігуративна пластика відомого скульптора Романа Петрука кінця 1970-х («Молитва» 1977р.) тяжіє до експресивних пошуків Вільгельма Лембрука та Альберта Джакометті, пластика Ярослави Мотики («Натюрморт з лялькою» 1979р.) – нагадує неопримитивізм ранніх творів О.Архипенка. Твори середини-кінця 1970-х Івана Фрэнка – споріднені з пластикою 1950-х австрійця Фріца Вортуби.

Своєрідним феноменом театрального модернізму у Львові була сценографія художника Львівської Опери Євгена Лисика. Його світоглядна позиція з акцентом на феноменології та екзистенціалізмі на сьогодні сприймається невід'ємною від кращих проявів високого модернізму Європи того часу.

Цей прояв пізнього модернізму з його ментальною розбудовою внутрішнього світу на протигагу «вузьким рамкам дійсності» проявився у всіх сферах культури народів «соцтабору»: Польщі, Чехії, Угорщини. Природній, але прихований

екзистенціалізм поетів, драматургів, композиторів середини-кінця 1960-х проявився у вигляді складно-структурованих композицій початку 1970-х. Висока міра експресивної реакції на дійсність, осмислення власне-буття у якості театральної ролі у «світі фальшивих цінностей», – породила ряд феноменологічних явищ, серед яких концепція сценічного простору Євгена Лисика. Концептуальна заміна кулісної декорації Театру на просторову ілюзію присутності нагадує зворотню перспективу в теософській доктрині візантійського іконопису. Своєрідне одухотворення театального простору перед рампою переводить глядача з позицій пасивного спостереження у ранг суб'єкта події. Рухомі наче «напливаючі карнизи» архітектурних форм, ефектна, маніпульована світлом стереометрія предметного тла – рівнялися за своїм емоційним звучанням з музикою та пластичною грою акторів. Просторова, здебільшого космогонічна, концепція відображення теми вистави (з ілюзією перебування в космічному просторі) єднає в собі відразу кілька модерних явищ: метафізичне мистецтво та магічний реалізм, а окремі елементи сценографії носять відбиток абстрактного експресіонізму.

Світоглядно близьким Є. Лисіку завжди був Любомир Медвідь. Його трепетне ставлення до феномену екзистенції проявилось в серії живописних творів на тему еміграції та життя індивідууму, позбавленого духовного зв'язку з рідною землею. Його твори «не для виставок» початку-середини 1960-х з виразними ознаками експресіонізму («Юні акробати», 1962р.) та дадаїзму («Забава курей і хат», 1964р.) побачили світ аж у 1990-х в альбомі «трюх». Починаючи від метафізичних сентенцій кінця 1950-х («Без назви», 1959 р.), художник вів паралельне мистецьке життя в царині власного герметичного світу. Його філософська розбудова цього світу була співзвучною з «театральною феноменологією» Є.Лисика, зважаючи також на тісні творчі стосунки між обома художниками.

У розбудові львівського модернізму відіграли чималу роль окремі митці-інтелектуали російського та єврейського походження. Маючи відносну лояльність правлячих кіл тоталітарної системи, вони спричинилися до поширення прогресивної літератури та інколи навіть ініціювали появу явищ модерністської естетики під впливом модерністських осередків Ленінграду та Москви. Михайло Штейнберг, Михайло Лішинер, Василь Польовий – були одними з небагатьох, хто відкрито декларували екзистенційну образність. Іншого характеру були твори Олександра Аксініна та Володимира Пінігіна, що розвивали метафізичну образність східних духовних практик та тематичну лінію космогонізму.

Оглядаючи мистецькі процеси Львова 1960-1980-х років, виявляються парадоксальні явища: відкритість та інтеграція модерністських кіл Львова по відношенню до західноєвропейських впливів, і закритість та «герметизм» цих прогресивних кіл в середині самого Львова, як наслідок світоглядної неоднорідності соціокультурного середовища міста. Аналізуючи світоглядні впливи на герметичні групи Львова 1960-1980-х, можемо відзначити також різницю в ідейних запитах та неоднакову формальну направленість, що головно опиралась на національну спадщину та першоджерела формальних запозичень.

Поза тим, для всіх описаних явищ можна відстежити спільну світоглядну канву, що визначила розвиток львівського модернізму: екзистенція розбудова духовної структури індивідуального світу усвідомлення приналежності до Всесвіту. Поетапний розвиток формальної типології львівського модернізму 1960-1980-х років характеризують: 1) свідоме руйнування логіки між-предметних зв'язків та гіпертрофія людських образів як прояв «індивідуалізму», 2) складно-структуровані композиції як вияв «герметичної культури» та 3) абстракції – як космогонічна формула позиціонування у Всесвіті.

Підсумовуючи динаміку та якість інтеграційних процесів у мистецтві львівського модернізму 1960-1980-х рр., актуальність заявлених тем, їх глибоке осмислення, можемо з певністю констатувати: модернізм як явище в мистецтві Львова

того часу заслуговує на безальтернативну першість в актуальних процесах українського та світового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карло Звіринський. *Світоглядна позиція*. (з архіву К.Звіринського) / Карло Звіринський (1923-1997) Спогади, статті, малярство. – Львів:Малті-М, 2002. - 80с.
2. Любовь Морозова. «Дерзкий дух свободы». *Киевский музыкальный авангард шестидесятых*//life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/
3. Микола Скиба. Авторська книга як мистецький раритет нонконформізму //artukraine.com.ua/ukr/a/avtorskaya-kniga-kak-hudozhestvennyu-raritet-nonkonformizma/#.
4. Надежда Маньковская. Хронотипология неклассического эстетического сознания – авангард и модернизм // Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. - 840 с.ил.
5. Н.М. Лебединцева. Явище літературного покоління в українській культурі кінця ХХ ст. //www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Npchdu/FL/2009.../105-8.pdf
6. Основні естетичні напрямки та течії музичної куьтури ХХ століття <http://www.edudirect.net/sopids-421-4.html>
7. Роман Яців. Ранні інспірації методу Карла Звіринського / Карло Звіринський (1923-1997) Спогади, статті, малярство. – Львів:Малті-М, 2002. - 80с.
8. Соноризм //term.in.ua/indeks.html?term=СОНОРИЗМ
9. Тарас Левків. Розмова з автором: 20.10.2016.
- 10.Христина Звіринська. І все ж він мріяв повернутись до Лаврова /Карло Звіринський (1923-1997) Спогади, статті, малярство. – Львів: Малті-М, 2002. - 80с.
- 11.Янна Яворська. Йонас Стерн у Львові. / Йонаш Стерн (1904-1988) Повернення до Львова: «Пейзаж мовчання». Національний музей у Львові, Державна Галерея Мистецтва у Сопоті. Каталог виставки, - Sopot: Panstwowa galleria sztuki, 2008. – 80s.
- 12.Clement Greenberg. *Modernist Painting/ Forum Lectures* (Washington, D.C.: Voice of America), 1960 //www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html
- 13.Clement Greenberg. *Avant Garde and Kitsch*. // *Partisan Review*, 1939. - VI, no. 5 (p. 34-49) //www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html
- 14.Dorota Jarecka. *Komunizm, montasz, socrealizm* // Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska. *Erna Rozenstein moze powtarzac tylko nieswiadomie*. – Poznan:Fundacja galerii Foksal, 2014. – 366p.
- 15.Jerzy Jacek Bojarski, Andrzej Nikodemowicz – profesor znany i nieznaný *Niecodziennik Biblioteczny nr 2 (2) ROK I 2002 s.10-12*
- 16.Vincenzo Laforgia. *La poesia ermetica*// *La Repubblica Letteraria Italiana*. *Letteratura e Lingua Italiana online* www.repubblicaletteraria.it

Ольга Лагутенко
(Київ, Україна)

ТВОРЧІСТЬ ІВАНА МОЗАЛЕВСЬКОГО В УКРАЇНІ ТА ПОЗА ЇЇ МЕЖАМИ

Професор Дмитро Антонович у книзі «Українська культура», виданої в Падебрадах 1940 року, відмічав: «За кордоном України більші групи графіків збиралися у Празі, де в різні часи біля Української Студії Пластичного Мистецтва сходилися такі графіки як І.Кулець, І.Мозалевський та Р.Лісовський і їх учні. В Празі вчився В.Касіян» (1). Насправді, мистецьке життя Праги 1920-х років відіграло важливу роль у формуванні української графічної школи. Ця школа була закладена в Києві в Українській Академії Мистецтв, мала розвиток в таких художніх центрах як Харків,