



УДК 761/763+655.326.6](477.83-25:4-191.2)“197/199“

Лідія ТРОХИМ

ЛЬВІВСЬКА СТАНКОВА ГРАФІКА 1970—1990 рр.: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ З ЦЕНТРАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИМИ ТВОРЧИМИ ОСЕРЕДКАМИ

У роботі здійснено аналітичне опрацювання історичних, політичних і соціальних чинників, що спричинили новий вияв форми у графічному мистецтві. Особлива увага звертається на художньо-стилістичні особливості художників, які працювали над власною візуалізацією графічного твору. Досліджено ремінісценції образно-тематичності в львівській станковій графіці останньої третини ХХ ст., зокрема, вплив польського та балтійського середовища на традиційну українську графіку та трансформацію формо-стилістичних ознак графіки у творчості польських та балтійських художників з метою доведення можливості творчої інтерпретації та самоідентифікації українських графіків.

Ключові слова: графічне мистецтво, формостилістичні ознаки, інтерпретація, самоідентифікація.

© Л. ТРОХИМ, 2017

Графічне мистецтво Львова багатомірне, зразки робіт створених у період 1970—90-х роках демонструють поліваріантні форми розвитку стилістичних і концептуальних пошуків, інноваційності та технічних експериментів, що виявили себе у межах певного мистецького осередку. Важливу групу складають ті художники, які мислили та творили вільно, не опираючись на сталу політичну систему, незалежно від економічних та соціокультурних чинників, співпрацюючи з творчими середовищами центральноевропейських країн, зокрема Балтії та Польщі.

Актуальність теми полягає в тому, що мистецькі процеси Львова передбачають суттєвий потенціал для проведення подальших досліджень. Йдеться про групу художників з найрадикальнішими формами мистецького спротиву тоталітаризмові, яких переслідувала влада за мистецьке новаторство. Пройшовши кризу призми складного тоталітарного часу, митці сформували візуально виразну концепцію власного графічного мислення.

Метою є дослідити розвиток львівської станкової графіки 1980—90-х рр., що створювалась «незалежними» художниками, та охарактеризувати мистецько-комунікативних зв'язок з центральноевропейськими країнами, зокрема Балтії та Польщі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці 1980-х рр. внаслідок загального національно-духовного піднесення в Україні посилювалося зацікавлення українською культурною спадщиною, яке проявилось у ряді наукових і публіцистичних праць. Багато забутих і невідомих українських мистецьких імен було повернено на Батьківщину. Дуже вагоме місце у цих дослідженнях відіграє аналіз мистецтвознавчої літератури, де загалом розкриваються мистецькі процеси, які відбувались у європейських та українських культурних середовищах ХХ ст., зокрема напрацювання О. Федорука, О. Голубця, О. Волинської, Р. Яцвіва, С. Черепанової, Н. Асеєвою, Г. Касьяновим.

Широкий відгук серед мистецької громадськості отримали вибрані мистецтвознавчі статті в трьох книгах (вийшли друком уже дві) академіка О. Федорука, присвячені актуальним питанням теорії та історії українського мистецтва, постатям видатних українських митців, аспектам розвитку народної творчості. Найбільш систематично проблематика міжкультурних взаємин розглянута в публікаціях О.К. Федорука, зокрема в праці «Джерела культурних взаємин» [12].

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 5 (137), 2017

З метою розкриття суті багатоаспектної категорії впливу європейських мистецьких шкіл на формування українських митців першої чверті ХХ ст., здійснено аналіз праць сучасних дослідників Р. Яціва [14] У цьому контексті варто зазначити працю О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом» [7]. У монографії проаналізовано трансформації у мистецькому середовищі Львова ХХ ст., зумовлені соціокультурними особливостями вказаного періоду.

Інформацію про стан художнього життя в Україні, зокрема у Львові, подав Гліб Вишеславський у статті «Нонконформізм (андеграунд і «неофіційне мистецтво»)» [4; 5]. Автор розглядає організацію мистецького процесу не тільки у Львові, а й в інших містах України.

Деякі аспекти цієї проблематики розглянуто Асєвою Н. у книзі «Українське мистецтво і європейські художні центри. Кінець ХІХ — початок ХХ ст.», Волинською О. у статті «Історичний досвід художньої освіти Галичини: Краківська академія мистецтв».

Останнім часом з'явилися праці мемуарно-публіцистичного характеру, статті літературознавців і мистецтвознавців, присвячені процесам, що відбувалися в середовищі нонконформістської інтелігенції в 1960—70-ті роки. Більшість із них написана в апологетичному плані. Серед цих праць слід виділити есеї Є. Сверстюка про шістдесятників, насичений цікавими спостереженнями й узагальненнями щодо духовної атмосфери, в якій зароджувався рух опору.

Але, до сьогодні не з'ясовано передумов та розвиток образно-тематичної графіки груп художників, які творили незалежно від політичної ситуації в країні, не окреслені хронологічні межі розвитку та періодичності. Мистецтвознавчого підходу потребує прояв художньо-стилістичних особливостей графіки, що творилася у 1980—90-х роках, та її приналежність до тих чи інших формотворчих аспектів. Потребують введення у наукових обіг недосліджена графічна спадщина львівських художників, що вважались «неофіційними» і роботи яких зберігається як в Україні, так і поза її межами, а це б дозволило розгорнути наукову дискусію навколо цієї проблематики. Саме вирішення окресленої проблематики стало завданням пропонованого дослідження.

Соціокультурний контекст передумов формування львівського мистецького осередку 1980—

90 рр. Основні культурні тенденції у мистецтві Львова останньої третини ХХ ст. являли собою сплав потужних іноземних впливів та національної самобутності. Серед основних факторів, що сприяли такій ситуації, не останнє місце займали особисті зв'язки молодих художників різних країн. Проникнення української тематики у твори зарубіжних майстрів часто мало зворотній вплив на українське мистецтво. Молоді українські митці мали змогу набути професію художника в декількох культурних центрах (як правило, за допомогою меценатів, що підтримували обдаровану молодь) — Петербурзькій академії мистецтв, Віденській академії, Мюнхенській академії, Краківській школі красних мистецтв, Римській та Берлінській академіях мистецтв [6]. Для багатьох українців саме Краківська школа, що була організована при Ягеллонському університеті, стала місцем отримання художньої освіти. У культурному середовищі цього міста сформувалося покоління художників, що на межі століть створили своєрідну школу західноукраїнського мистецтва [2].

Особливі художні цінності умовно діляться на дві частини: на першу половину припадають ідентифікації українського самовираження на спротив тоталітаризму, та на другу — поступове входження у світову графіку, взаємопроникнення груп митців в з центральноевропейським мистецьким осередком, зокрема з прибалтійськими та польськими. Група львівських художників кінця ХХ ст., збагачена досвідом старших колег, котрі перейняли традиції Заходу через краківське мистецьке середовище, переступила межі «українських кордонів» і мала виразну конденсацію в прибалтійському середовищі. Так, в середині 1970-х було створено молодіжне об'єднання Спілки художників з ліберальнішими умовами вступу, після чого «неофіційне мистецтво» стало одним з «дозволених». Художники, які виставлялися раніше тільки в квартирах, клубах або бібліотеках, змогли брати участь у деяких офіційних виставках. І це означало нове народження українського мистецтва та зміни в суспільстві.

Діяльність незалежних художників образотворчому мистецтві також називають «другою хвилею авангарду». В Україні ця хвиля найвиразніше виявилася у період 80-х років ХХ століття. На думку деяких мистецтвознавців, слід розрізняти даний вияв, як найрадикальнішу форму мистецького спро-

тиву тоталітаризмові, яку переслідувала влада за мистецьку стилістику з рисами новаторства, де на першому плані було вирішення творчих, власне художніх завдань.

Вплив 1960-х рр. на формування львівської станкової графіки 1980—90 рр. був значним. «Нині маємо визнати шістдесятництво як певну месійну модель сучасного часопростору, що досі впливає на політичний та культурний розвиток держави, монополізує її» [9]. А хаотичність, властива «неофіційному» мистецтву, помножена на постмодерністську різноматичність, мала наслідком те, що сучасне мистецтво, вже в 1990-і рр., продовжувало уникати системності, самоаналізу та автоінституалізації. Період існування «неофіційного» руху в Україні, зокрема у Львові, залишив велику спадщину, як за культурно-історичним значенням, так і за обсягом створених артефактів. Вона залишається відкритою для подальших досліджень та інтерпретацій.

Феномен шістдесятництва можна розглядати в багатьох аспектах — культурно-історичному, літературознавчому, мистецтвознавчому, соціально-психологічному тощо. Якщо розглядати його в соціальному контексті, тобто як суспільне явище, певний етап у розвитку української інтелігенції, то поява шістдесятників — подія революційного характеру. Тоталітарна радянська система, яка масово продукувала інтелігенцію виконавського типу й суворо регламентувала її діяльність, раптом видала «побічний продукт» — ціле покоління відвертих неконформістів і, що важливо, — саме з середовища інтелігенції. Шістдесятники, діючи в рамках радянської системи, відновили суму соціально-психологічних якостей інтелігенції, які знову надали цьому термінові не тільки вульгарно-соціологічного, але й морально-етичного змісту: природну самоповагу, індивідуалізм, орієнтацію на загальнолюдські цінності, неприйняття несправедливості, повагу до природних етичних норм. Поява такого ферменту стала першою ознакою внутрішньої деградації тоталітарної системи, яка допустила формування альтернативного інтелектуально-духовного простору [8].

Шістдесятництво стало інтелектуально-духовним підґрунтям розвитку руху опору в Україні, його нового етапу. Еволюція шістдесятництва в інші форми неконформізму (інакомислення, політичне дисидентство, правозахисний рух тощо) стала змістом цього

руху в 1960—80-ті роки і визначила напрями формування політичної та культурної опозиції режимові.

В першій половині 1970-х рр. відчуття свободи остаточно поступається місцем інстинкту самооборони. Ізоляція здається єдиною можливістю серйозно працювати. Головне — подолати інерцію й відійти від спекулятивного мистецтва доби в глобальні проблеми художньої культури. У середині 1970-х рр. з'явилося «дозволене», при умові ідеологічної лояльності, але й не підтримане «неофіційне мистецтво», що дало можливість багатьом художникам, шляхом певних компромісів, приймати участь в художньому житті. «Багато хто пішов по шляху «подвійної творчості», коли частина часу приділялась роботі на соціальне замовлення, для звіту, а у вільний час, інколи більший — роботі для себе, «для душі». В 1970-х рр. формується негласна художня опозиція в середині самого офіційного мистецтва, коли з трибуни висловлювались одні думки, а у вузькому колі зовсім інші.

Початок розвалу тоталітарної системи та її «ідеологічної надбудови» наприкінці 1980-х рр. супроводжують бурхливі процеси національного відродження, головним епіцентром яких стає Львів. Динаміка суспільно-політичних та економічних перетворень не дозволяє відразу виявити основоположні проблеми у сферах культури і мистецтва, яскравим підтвердженням чого стала хвиля «нової кон'юнктури», в якій кількісний фактор виразно домінував над якісним. З одного боку, вона включала реанімацію і бездумне наслідування застарілих авангардних тенденцій, з іншого — засилля поверхово трактованих історичних, національно-патріотичних і біблійних тем. Іншим її напрямом була тимчасова переорієнтація частини митців на західного, закордонного «споживача».

Так, художнє життя у Львові 1980—90-х роках набуло ряду специфічних рис попри велику шкоду українській культурі, якій насаджували соціалістичний реалізм. Велась активна боротьба з національним мистецтвом, що тягло за собою як політичні, так і фізичні розправи над митцями, коли критика могла звеличити художника або запроторити його, зробити так, що митець тривалий час був замовчуваний, а його ім'я — вилучене з наукового вжитку.

Одна із рис львівської графічної митців 1980—90-х має індивідуальний почерк. Пройшовши крізь

призму складного тоталітарного часу, все ж мав концепцію власного графічного мислення.

Діяльність незалежних художників образотворчому мистецтві також називають «другою хвилею авангарду». В Україні ця хвиля найвиразніше виявилася у період 1980-х рр. На думку деяких мистецтвознавців, слід розрізняти даний вияв, як найрадикальнішу форму мистецького спротиву тоталітаризмові, яку переслідувала влада за мистецьку стилістику з рисами новаторства, де на першому плані було вирішення творчих, власне художніх завдань.

Тематичні експерименти львівських графіків у контексті мистецьких досвідів центральноєвропейських творчих осередків. Геополітичне становлення Львова, його безпосереднє сусідство з центральноєвропейським осередком, навчання львівських митців у європейських навчальних закладах вплинуло на характер мистецького процесу та сформувало своєрідні стильові особливості, які проявились у підході до відображення навколишнього світу, в способах і засобах образотворення. В загальне всеукраїнське русло розвитку художньої культури мистецтво Львова увійшло як львівська мистецька школа.

У Львові у 1980—90-ті роки діяли такі художників, а саме: Олександр Аксінін, Валерій Дем'янишин, Генрієтта Левицька, Іван Остафійчук, Василь Семенюк, Богдан Пікулицький, Олег Денисенко, Володимир Пінігін, Володимир Забейда, Дмитро Парута, Роман Романишин, Микола Опанащук, Богдан Сорока, Надія Пономаренко, Юрій Чаришников, Ярослав Нечай, Ігор Біликівський, Константин Калинович та інші.

Багато хто з художників бачили, на той час, єдиним можливим шляхом для серйозної роботи переїзд у Прибалтику. Першою дозволеною владою виставкою львівського неофіційного мистецтва, в якій прийняли участь сто одинадцять художників, була експозиція «Запрошення до дискусії» (1987 р.), що відбулась в костелі Анни Сніжної (на той час Музеї фотографії). Найважливішу риса українських цих митців, це практично повна ізоляції роботи над тим, що дивним чином синхронізувалося з діями їхніх колег за кордоном.

Також у 1980-х роках в результаті експериментаторства з'являються різні авторські варіації монотипії (Д. Довбошинський, Є. Безніско, М. Барабаш), валікографія (І. Боднар), витинанка (Х. Абрага-

мовська, Я. Мотика), аплікація (М. Яців), численні комбіновані техніки. Характерно, що тепер графічна техніка відіграє більшу роль у структурі художнього образу.

Зокрема, у цей час знову актуалізується техніка ліногравюри. У ній працюють Б. Сорока, М. Яців, Д. Парута, В. та Л. Лобода, А. та П. Гуменюки.

Залишаються популярними літографія, до якої звертався О. Дергачов, Ю. Чаришников, Б. Мусієвський, І. Москаль, В. Забейда, та офорт, якому надають перевагу В. Онусайтіс, Б. Дроботюк, Й. Кузишин, З. Куликовець. Завдяки зусиллям З. Куликовця та З. Кецала відроджується техніка меццотинто. Натомість майже зникає техніка деревориту.

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. розпочався процес інституалізації течій. Зокрема, створення власних, альтернативних (або напівальтернативних) до офіційної системи установ, галерей, об'єднань, центрів мистецтва, фестивалів. Це Бієнале «Плюс 90», «Відродження», «Інтердрук» у Львові, а також «Імперза» в Івано-Франківську. Художніми об'єднаннями тих років були «Центр Європи» «Шлях» (Львів). Без заборон проходили різноманітні виставки: «Запрошення до дискусії» (1987, Львів). У порівнянні зі сквотами, квартирними виставками та напівлегальними клубами при будинках культури, це був початок економічної та інформаційної свободи, що забезпечувалась загальною лібералізацією в країні та законом про кооперативи. Великі зрушення відбулись й усередині самої Спілки художників — у 1987 р. Спілка перестала виконувати функцію контролю за ідеологією митців та стилістикою їх творів. Вільно, щодо напрямків, приймалися роботи на молодіжну виставку «Молодість країни» (1987 р.). Ознакою чималих змін був факт розміщення експозиції «Седнів 88» (1988 р.) у залах Спілки художників. На 1986—87 рр. припадає початок стрімкого краху ідеологічної системи СРСР, після чого нонконформізм, як опозиційна тоталітарній ідеології течія в культурі, припиняє своє існування.

Безумовно, «нетрадиційне» мислення, за нових зовнішніх обставин, не зникло. Змінилась термінологія. У нових соціокультурних умовах дана позиція носить назву альтернативної субкультури. «Неофіційне мистецтво» було витоком багатьох процесів, що відбувалися в сучасному українському мистецтві.

Так, надзвичайно швидкий темп розвитку сучасного мистецтва кінця 1980-х — початку 1990-х рр. був визначений, значною мірою, саме «неофіційним». Він слугував тією ланкою, що з'єднала авангард початку ХХ ст. та модернізм 1960—80-х рр. Завдяки цій течії були творчо переосмислені західні течії модернізму та такі мистецькі форми, як асамбляж, інсталяція, перформанс. Є й негативний спадок «неофіційного» мистецтва — інформаційна замкненість призвела до схильності міфологізувати історію власного розвитку.

Графіка 1980—90-х рр. являє собою цілісне, принципово нове явище в історії українського мистецтва, розвиток якого зумовлений активним національно-культурним рухом. Художників надихала віра в соціально-етичну, дієву місію мистецтва. Станкова графіка набувають небувалого розквіту завдяки активному діалогу з плінним життям. Феномен мистецтва графіки існує в ситуації війн і революцій, національного відродження й економічної розрухи, на межі хаосу й порядку. Львівська станкова графіка означеної доби демонструє поєднання загальноєвропейських мистецьких тенденцій і національних особливостей художнього процесу. На жаль, на специфіку графіки загалом в значній мірі вливали реалії минулого. Серед них тривала ізоляція, від навколишнього світу, яка, своєю чергою, спричинила практичний брак, досвід якого у Європі застосовувався значно раніше.

Попри все, самоідентифікація графічної мови збереглась. У першій 1980—90-х роках мистецтво львівської графіки поширюється на різні сфери існування, реалізує себе в багатьох формах: станковій авторській та естампній графіці. Ці форми графічної творчості було осмислено як художньо самодостатні, твори активно експонувалися на мистецьких виставках в Україні та за кордоном.

Автори намагаються розглянути найбільш суттєві проблеми графіки — ідейно-змістовий рівень, тенденції поліпшення художньої мови, трансформацію стилів, співвідношення образних і формальних засобів, поширення графічних технік. Цю зміну можна назвати «переломом» львівської станкової графіки на початку 1970-х років, що відбувся завдяки імені Л. Левицького. Ознакою нового пластичного мислення стає умовність, подана або в декоративній формі, або в абстрагованій.

Важливим чинником розвитку графіки в Україні останньої третини ХХ ст. була взаємодія українського мистецтва з центральноєвропейськими, зокрема польськими та прибалтійськими осередками. Імпульсивний поступ простежується через постійні контакти, виставки, через особистісний творчий вплив тих майстрів, у яких вчилися українські художники. Спільним для всіх осередків є прагнення майстрів графіки відкрити нові можливості художньо-образних рішень через опанування засобів візуальної виразності, притаманних для нових мистецьких течій і залучення національних традицій, взірців мистецтва архаїки, тощо.

Політична та соціокультурна ситуація у Львові була схожою з цією ж системою країн Балтії та Польщі, адже знаходились в складі однієї країни СРСР, і для них, так як для України середина ХІХ ст. характеризується так: «коли зникли будь-які веселощі і сміх був убитий, коли підніс голову російський націоналізм і розпочались погроми» [1]. Проте імперська політика утисків і жорстоких переслідувань дала протилежний результат — кінець ХІХ ст. відзначено потужним національним підйомом, розвитком культури та мистецтва.

Мистецьке життя Львова, Києва, — у ті часи, зокрема, місця проживання чималої польської громади, — теж поживавилось завдяки, серед іншого, виставкам польського мистецтва. Про це свідчий той факт, що відбулось відкриття та перебіг виставки польських художників, організованої Варшавським Товариством Заохочення Мистецтв, яка відбулась у листопаді 1882 року. Фактично, це була перша мистецька акція, задекларована в якості «виставки польських художників» на теренах Російської Імперії, точніше, однієї з її провінцій — України, — після третього поділу Речі Посполитої [11].

Впродовж багатьох століть Україна мала тісні контакти з Польщею і попри всі конфлікти, саме Польщі маємо завдячувати своєму культурному чуттю європейськості. У застійні 1970-і минулого століття, коли здавалось, вже немає чим дихати, спраглі душі художників отримували свій ковток свіжого повітря з польських журналів «Projekt» і «Sztuka» — саме вони були чи не єдиним джерелом інформації про останні тенденції та напрямки в сучасному світовому мистецтві, а завдяки часопису «Literatura na świecie» бажані могли ознайомитись з творами

Г. Маркеса, Х. Кортасара, М. Льюїси, Ч. Мілоша та іншими. Звісно, були індивідуальні контакти між художниками, які переросли у співпрацю, проте лише незалежність України дала можливість створювати спільні проекти та виставки.

Взаємовпливи художніх осередків львівських та центральноєвропейських графіків зв'язані певними політичними та соціальними чинниками, які їх об'єднували. Також, це було вигідне географічне розташування, що дозволило підсилити культурно-мистецьке партнерство.

Так, у Львові досить активно почали формуватись мистецькі осередки. У липні 1987 р. викладач Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Юрій Соколов (під шапкою Львівського міського комсомолу, міського об'єднання молодіжних клубів дизайнерів) вирішив, як писала газета «Львовская правда», «дати можливість усім художникам, які не можуть пробитися до глядача, перевірити себе «на міру». Виставка під промовистою назвою «Приглашение к дискуссии» проходила в церкві Марії Сніжної, тодішньому музеї фотографії (відділення Музею українського образотворчого мистецтва) і збрала велику кількість ще недавно маргінальних художників. Вже у вересні цього ж року, на день міста Львова, Юрій Соколов виступив як лідер об'єднання «Центр Європи» й організував виставку-продаж художніх робіт у дворіку колишнього монастиря бернардинів [3].

У серпні 1988 р. відбулась виставка графіки львівської організації спілки художників УРСР у Каунаському державному музеї ім. М.К.Чюрльоніса. Р. Яців у передмові описує це як «нову ситуацію» у Львові. Про виражальні засоби художників: «З. Кедало опирається на відомі іконографічні зразки жанрової та пейзажної графіки, Я. Нечай психологізує середовище умовно-сюжетної дії, Р. Романишин тяжіє до символічних зіставлень. Ю. Чарішніков та Д. Парута послідовно вглиблюються у природу матеріалу» [13].

У цей самий час у графіці найбільш активно працювали такі польські художники, як: Мирослав Піотровський, Маріана Енжеєвські, Річард Отремба, Євген Делекта. Взаємовпливи художніх осередків львівських та центральноєвропейських графіків зв'язані певними політичними та соціальними чинниками, які їх об'єднували. Також, це було вигідне

географічне розташування, що дозволило підсилити культурно-мистецьке партнерство.

Як наслідок, у мистецтві станкової графіки львівських та польських митців виявлено схожість по стилю та формотворенні графічних робіт. Ця подібність присутня майже у всій митців Центральної Європи, а саме у Львові, Польщі, Балтії, адже у зазначений час усі були у складі однієї держави.

Геометричні формоутворення, пейзажі через абстрактну форму, конструкція та пластика лінії — у всьому є взаємовплив та зв'язок.

Графіка Г. Левицької та О. Аксініна співзвучна з творчістю М. Піотровського, за своєю геометрично-конструкційною композицією, де контраст форми діє на візуалізацію самої роботи. Композиція складається з двох-трьох частин, взаємопов'язаних між собою. У Г. Левицької переважають образи анімалістичні, у О. Аксініна — філософські, а у М. Піотровського анімалістка у поєднанні із пейзажем.

Авангард та лаконізм відчутний у роботах В. Дем'янишина, де помітною є детальна праця над формою частиною, а у роботах Р. Отремба цей ж принцип, але зовсім зведений до конструктивізму, хоча композиційні елементи розставлені за однією схемою.

Формотворчі образи, зв'язані з міфологією зустрічаються у О. Денисенка та Б. Сороки. Тематичний зв'язок є з Ю. Яковенком, білоруським графіком. Детальна передача рис обличчя, які по композиційному вирішенні займають основну частину площини.

Так, певне середовище художників (інколи відомників) формувалося навколо львівського художника-графіка О. Аксініна, який мешкав у дружини Енжеліни Буряковської на вул. Десняка, 824. Сюди приходили не лише художники, але й представники львівської інтелігенції (психологи, письменники, мистецтвознавці тощо). О. Аксінін працював ночами, а вдень спав, що сприяло нічним розмовам на різні теми. З кінця 1970-х років він почав шукати контакти з однодумцями в інших республіках СРСР та за кордоном. Одним із близьких друзів, з яким тісно спілкувався О. Аксінін естонський графік Тиніс Вінт, з яким його пов'язувало глибоке творче взаєморозуміння, після відвідання якого у травні 1985 р., він, повертаючись додому, загинув в авіакатастрофі.

Якщо звернемося більш детально до творчості О. Аксініна, то про художника заговорили наприкінці 1970-х років, коли він отримав Почесну медаль на міжнародному біенале «Малі форми графіки» в Лодзі (1979 року, вдруге — 1985 року). 1981 року екслібрис О. Аксініна, виконаний для бенедиктинського монастиря в Польщі, визнали найкращим на конкурсі, присвяченому 1500-річному ювілею св. Бенедикта, а це означає тісну співпрацю з даною країною.

Олександр Аксінін, що малював саме так, як вважав за потрібне, зацікавлював передовсім з огляду на свою філософію та спосіб викладу матеріалу. Художник більше відтворював особистісне відчуття світу. Для його робіт притаманна гранична відшліфованість техніки, філігранність лінії, найтонша проробленість деталей, складність планових та перспективних рішень, рафінований контраст темного і ясного. Художник звертається до стародавньої символіки, користується алхімічними позначками, використовує алхімічні й астрологічні знаки, створює на їх базі власні символіграми. Якщо провести паралелі з короткою автобіографією художника, то можна виділити певні дати. Вони стосуються переломних моментів в особистому інтелектуальному житті художника, що відображає еволюцію його поглядів. Починаючи з 1981 року, О. Аксінін все більше захоплюється східною філософією, у графіці стримано і лаконічно користувався засобами художньої виразності. Художник і до цього практично всі роботи виконував за допомогою лінії та крапки. Проте, на зміну повної структуризації змісту роботи, прийшла лаконічна центральна композиція. Масивний чорний простір став невід'ємною рисою його робіт. Самотні постаті в пустельному просторі залишають більше загадок, ніж дають відповіді. На відміну від візуального навантаження, трансцендентальний обсяг його робіт тільки збільшився. Подача метафоричного зображення, яке може тлумачитися як одкровення, сон або притча, дає можливість бачити все від першої особи. Це сприяє проектуванню переживань художника на свідомість глядача. Глядач стає співавтором твору, оскільки образ розкривається в його свідомості і уяві вже інакше, ніж в уяві художника [10]. Твори художника зберігаються Львівській національній галереї мистецтв, Естонському художньому музеї, та у багатьох приватних колекціях.

Проводячи паралелі творчості львівських графіків можемо спостерігати схожу стилістику та манеру передачі творчого, композиційного задуму та кож із країнами Балтії. Так, у 1980—90-х рр. найбільш близькими по стилю такі прибалтійські художники: Литви — Стасіс Красаускас, Ельвіра Каталіна Кріасіунлет; Латвії — Ілмар Блумберг; Естонії — Тиніс Вінт.

Образно-тематичність на формотворчість для даних мистецьких осередків є наближеною по стилістиці. По принципу побудови композиції — Ельвіра Кріасіунлет та Роман Романишин, технічне вирішення — Стасіс Красаускас та Микола Опанащук. Філософська загадка та метафора на площині Стасіс Ейдрігявичюс, Тиніс Вінт та Олександр Аксінін.

Дружні взаємозв'язки та обмін культурно-мистецькими новаціями сформувався навколо однієї творчої діяльності та співпраці львівських художників з центральноєвропейськими в результаті політичної ситуації у зазначений період.

Досліджено технічні та формотворчі новації у львівській станковій графіці 1980—90-х рр. у парадигмі взаємозв'язків центральноєвропейського мистецького процесу відбувались доволі активно. Політична ситуація у даних осередках об'єднала всіх у загальне та дружнє мистецьке коло, яке формувалось на самоідентифікації графічної мови власних традицій.

Виявлено, що у мистецтві львівської станкової графіки останньої третини ХХ століття існують поліваріантні форми розвитку. Графіка, у яку насаджували соціалістичний реалізм, все ж змогла зберегти свою самоідентифікацію та специфіку візуалізації концепцій у формотворчому пошуку. І це дозволяє стверджувати, що графіка, котра створювалась «неофіційно», окреслюється новим стилістичним напрямом, хоч і було явищем періодичним в історії українського мистецтва.

Так, у львівській графіці 1980—90-х рр. актуалізуються проблеми збереження та трансформації багатовікових надбань, як національної традиції, так і результатів комунікації візуальних культур різних етнічних груп, та зокрема мистецьких осередків різних країн. Саме тому в край необхідними є мистецтвознавчий аналіз, що стосуються недосліджених сторінок української графіки. Внаслідок впливу багатьох політичних, соціальних чинників, які завдали шкоду українській культурі, є необхідність проведення по-

дальшого комплексного мистецтвознавчого підходу до такого явища як «неофіційність» львівської станкової графіки у 1960—90-х роках у контексті мистецьких взаємозв'язків центральноєвропейських творчих осередків.

Наукове дослідження розвитку львівської станкової графіки 1960—90-х рр. і формування нової концепції історії мистецтва сприяє визначенню тих шляхів, якими може рухатися сучасна культура України, зберігаючи національну ідентичність у світовому контексті, набуваючи потужного мистецького вияву. Львівська графіка набуває небувалого розквіту завдяки активному діалогу з творчими осередками країн Центральної Європи, передусім Балтії та Польщі.

Особливої уваги до подальшого наукового опрацювання потребує можливість застосування вільного творення власного стилю у сучасній українській графіці на прикладі здобутків митців-нонконформістів, а саме: не пряме копіювання графіки минулого століття, а індивідуальні пошуки мотивів та тематики у сучасній формотворчості, композиція, колорит.

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. XXIV. — Спр. 2139 (Спасович В. // Слово. — 1906 (XXV). — № 306).
2. Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX вв. / Н.Ю. Асеева. — Киев : Наукова думка, 1989. — 167 с.
3. Вдовиченко Г. Приглашение к дискуссии // Львівська правда. — 1987. — 15 липня.
4. Вишеславський Г. Нонконформізм (андеграунд і «неофіційне мистецтво») / Г. Вишеславський // Галерея. — 2007. — № 3—4. — С. 24—27.
5. Вишеславський Г. Нонконформізм (андеграунд і «неофіційне мистецтво») (продовження) / Г. Вишеславський // Галерея. — 2008. — № 1—2. — С. 45—48.
6. Волинська О. Історичний досвід художньої освіти Галичини: Краківська академія мистецтв / Волинська Олена // Мистецтвознавство України. — Київ : Музична Україна, 2005. — Вип. 5. — С. 37—43.
7. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом / О. Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 176 с.
8. Касьянов Г. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960—80-х років / Г. Касьянов. — Київ : Либідь, 1995. — 224 с.
9. Медведєва Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору / Л. Медведєва // Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць. — Київ, 2005. — С. 283.
10. Пилипушко Б. Взліт і трагедія «львівського Дюрера» / Б. Пилипушко // Зеркало недели. Україна. — № 15. — 2015. — 24 квітня.

11. Ременяка О. Перша виставка польських художників у Києві / О. Ременяка // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — 2013. — Вип. 5. — С. 74—77.
12. Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини XIX ст. — поч. XX ст. / О. Федорук. — Київ : Мистецтво, 1976. — 124 с.
13. Яців Р. Каталог виставки Львівської графіки / Р. Яців. — Львів, 1988. — С. 3—4.
14. Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова 1860—1998 рр.: матеріали до довідника / Нога О., Яців Р. — Львів : Українські технології, 1998. — 128 с.

Lidiia Trokhym

LIV EASEL GRAPHICS OF 1970—1970-s:
CULTURAL AND ART INTERRELATIONS
WITH CENTRAL EUROPEAN ART CENTERS

Analytic processing of historical, political and social factors which caused a new manifestation of forms in graphic art is done in the work. Special attention is paid on the art stylistic peculiarities of artists who worked on the individual visualization of graphic artwork. Reminiscences of image-thematic in the Lviv easel graphics of the last third of XX century, in particular, the influence of Polish and Baltic environment on the traditional Ukrainian graphics and transformation of form-stylistic features in creativity of Polish and Baltic painters with the purpose of proving the possibility of art interpretation and self identification of Ukrainian graphics are investigated.

Keywords: graphic art, form-stylistic features, interpretation, self identification.

Лидія Трохым

ЛЬВОВСКАЯ СТАНКОВАЯ ГРАФИКА
1970—1990 гг.: КУЛЬТУРНО-ТВОРЧЕСКИЕ
ВЗАИМОСВЯЗИ
С ЦЕНТРАЛЬНОЕВРОПЕЙСКИМИ
ТВОРЧЕСКИМИ ОЧАГАМИ

В работе совершена аналитическая обработка исторических, политических и социальных факторов, которые стали причиной нового проявления форм в графическом искусстве. Особенное внимание обращено на художественно-эстетические особенности художников, которые работали над собственной визуализацией графического произведения. Исследованы реминисценции образно-тематичности в львовской станковой графике последней трети XX века, в частности, влияние польской и балтийской среды на традиционную украинскую графику и трансформацию формо-стилистических примет графики в творчестве польских и балтийских художников с намерением доказать возможность творческой интерпретации и самоидентификации украинских графиков.

Ключевые слова: графическое искусство, формо-стилистические приметы, интерпретация, самоидентификация.