


Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України

На правах рукопису  
УДК 7.01.036 (477.83-25)

ГОЛУБЕЦЬ ОРЕСТ МИХАЙЛОВИЧ



МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЛЬВОВА  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(соцреалізм і свобода творчості)

спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

Київ – 2003



Дисертацією є рукопис

Роботу виконано у Львівській академічній науковій установі  
Міністерство освіти і науки України

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
**Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна**

доктор мистецтвознавства,  
професор Південноукраїнського державного  
педагогічного університету ім. К. Ушинського  
**Тарасенко Ольга Андріївна**

доктор габілітований, професор Академії  
красних мистецтв та Інституту культурознавства  
Університету ім. А. Міцкевича в Познані (Польща)  
**Дзямські Гжегош**

**Провідна установа:**

Національна академія образотворчого  
мистецтва та архітектури, кафедра теорії  
та історії архітектури і синтезу мистецтв,  
Міністерства культури України, м. Київ

Захист відбудеться 2 липня 2003 р. о 11 годині на засіданні  
Спеціалізованої вченої ради Д 26. 227.01 в Інституті мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського  
НАН України (м. Київ, вул. Грушевського, 4).

Автореферат розіслано 31 травня 2003 р.

Вчений секретар  
Спеціалізованої вченої ради  
кандидат філологічних наук

Микитенко О.О.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Напередодні третього тисячоліття в Україні відбулися вражаючі переміни. У бурхливий час національного відродження можна було прогнозувати економічні та соціально-політичні труднощі. Проте мало хто припускав, що такі важкі перепони з'являться у сфері культури, духовності, моралі. Як виявилось, позбутися рудиментів минулого в цих ділянках можна лише шляхом їх ретельного окреслення, вивчення і наступного подолання. Саме як складову частину цього необхідного на сьогодні процесу трактовано пропонувану роботу.

У другій половині ХХ ст. у відносно невеликій частині західноукраїнських земель відбулися події, які мали важливе значення для майбутнього становлення держави. З приходом сталінського тоталітарного режиму, який замінив авторитаризм польської влади, а згодом – гітлерівський окупаційний порядок, в Галичині проходили радикальні переміни. Вони наочно продемонстрували методи руйнування, відриву і наступної ізоляції від світу мистецького середовища, яке об'єднувало потужний творчий потенціал не лише художників західної і східної України, але й українських емігрантів з усього світу, їхні зусилля, скеровані на вирішення актуальних проблем творення національного мистецтва, збереження його традиційного коріння і гідної репрезентації у культурних центрах Європи.

За умов тривалого існування “залізної завіси” історія сучасного мистецтва подавалася у спрощеному політизованому вигляді. Сьогодення вимагає принципового переосмислення подій, узагальненого правдивого погляду на століття, що минуло. Особливо важливими є ретельна “реставрація” цілісного образу українського мистецтва, зіставлення і критична оцінка всіх його складових, повернення втраченого й усвідомлення нанесених деформацій, визначення найважливіших тенденцій розвитку і перспектив. Такий погляд на нинішню ситуацію, а також усвідомлення того, що переміни мистецького середовища, які відбулися на західних теренах України в другій половині ХХ ст., характеризують один з найважливіших періодів історії української культури і мистецтва, визначають **актуальність проблем**, які піднімаються у дисертації.

**Мета дослідження** полягає в тому, щоби на прикладі Львова як головного осередка культурно-мистецького життя Західної України, показати виняткову стійкість місцевого мистецького середовища, природу й характер перемін у ньому в час ідеологічної агресії, його феноменальну здатність до швидкої реактивації у складний період національного відродження. Стефанчик.

На досягнення мети скероване вирішення наступних завдань: айін

- окреслити неповторну специфіку мистецького середовища довоєнного Львова та його кардинальні переміни після приходу тоталітаризму;
- виявити природу естетичних і морально-психічних деформацій творчої особистості в умовах тоталітарного суспільства;
- показати характерні форми пристосування та опору творчої особистості, а відповідно – шляхи розвитку мистецтва на офіційному й неофіційному рівнях;
- відзначити особливе значення творчого доробку художників-шістдесятників у збереженні засад вільної творчості;
- показати відродження пріоритету творчої індивідуальності в період “тихого” тоталітаризму 1970 – 1980-х рр. усупереч насаджуваним ідеям колективізму;
- визначити наслідки тривалого перебування тріади „художник - глядач - мистецтвознавець” в умовах тоталітарного суспільства;
- виявити актуальні суперечності та розбіжності у сфері теорії мистецтва і мистецтвознавчої термінології;
- проаналізувати труднощі “перехідного періоду” 1990-х рр., окреслити основні здобутки, завдання, тенденції і перспективи розвитку сучасного українського мистецтва.

**Об’єкт дослідження** становило мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст., найхарактерніші культурно-мистецькі явища, творчі засади діяльності мистецьких угруповань, а також творчість окремих художників, яка істотно впливала на загальний розвиток подій.

**Предметом дослідження** були процеси перемін, які відбувалися у мистецькому середовищі у зв’язку зі зміною суспільно-політичних формацій, їх вияви у поведінці, діях і, насамперед, у творчості окремих особистостей.

**Хронологічні рамки дослідження** окреслені другою половиною ХХ ст. Це зумовлено тим, що активна ідеологічна агресія проти львівського мистецького середовища і докорінні його переміни розпочалися у повоєнний час. Проте для порівняльного аналізу і виразності постановки основних проблем у другому розділі дисертації присутня коротка характеристика творчого життя Львова напередодні і під час Другої світової війни.

**Територіальні межі дослідження** замикаються практично в межах одного міста. У досліджуваний період саме тут найяскравіше виявляються та акумулюються характерні проблеми, актуальні не лише для художників Галичини, але й для українських митців Східної України, близького і далекого зарубіжжя. Львів зберігає виняткове значення, відіграє важливу роль у загальній справі збереження і відродження української культури і мистецтва, а місцеве мистецьке середовище зберігає постійну високу

концентрацію творчих сил, виявляє активну діяльність великої когорти визначних художників.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що в ньому уперше зібрано, систематизовано і теоретично осмислено значний обсяг фактологічного матеріалу, який охоплює складний період в історії українського мистецтва. Автор уперше в мистецтвознавчій науці:

- комплексно аналізує переміни в мистецькому середовищі, зумовлені приходом, утвердженням і падінням на західноукраїнських землях тоталітарної системи;
- розглядає події, які відбувалися у мистецькому середовищі Львова, в тісному зв'язку із суспільно-політичними, соціальними і демографічними катаклізмами;
- всебічно висвітлює реальну ситуацію у культурно-мистецьких колах Львова довоєнних часів і періоду німецької окупації;
- ґрунтовно вивчає і дає об'єктивну оцінку суперечливим процесам, які відбувалися в період становлення і панування радянської влади;
- виявляє причини труднощів і проблем відродження українського мистецтва в час утвердження незалежної держави;
- окреслює рудименти періоду тоталітаризму, зокрема в ділянці термінології, які сьогодні перешкоджають розумінню, сприйняттю та об'єктивній критичній оцінці сучасного мистецтва;
- розглядає переміни у мистецькому середовищі Львова в їх проекції на всеукраїнське і світове тло розвитку сучасного мистецтва;
- на основі аналітичного узагальнення фактологічного матеріалу полемізує на тему перспектив українського мистецтва на порозі XXI століття.

**Практичне значення роботи.** Основні висновки й теоретичні положення дисертації можуть бути використані у процесі написання нового видання української історії мистецтва, зокрема, тієї його частини, яка присвячена XX ст. Матеріали дослідження і зроблені автором узагальнення стануть корисними для молодих науковців, які працюють над проблематикою сучасного мистецтва. Вони можуть знайти широке застосування при написанні підручників і навчальних посібників, методичних розробок і спеціальних курсів з історії культури і мистецтва, а також у процесі формування фондів колекцій та експозицій сучасних музеїв. Використані у дисертації матеріали є маловідомими за кордоном, а тому, за умови перекладу тексту іноземною мовою, можуть викликати зацікавлення закордонних спеціалістів.

На захист дисертації винесено такі **основні положення:**

- прихід радянського тоталітаризму в Галичину спричинився до руйнації неповторного, багатонаціонального культурно-мистецького середовища головного її центру – Львова;
- українське мистецтво зазнало величезних втрат через фізичне знищення художників та їх творчого доробку, появу численних емігрантів, “витіснених” за межі національної культури;
- вагомість фізичних втрат доповнили деформації на рівні естетики, моралі та психіки, наслідки яких відчутні до сьогодні;
- творчий доробок “шістдесятників” став своєрідною єдиною ланкою між здобутками 1920 – 1930-х рр. і періодом національного відродження 1990-х; він займає особливе місце в історії українського мистецтва ХХ ст. і відображає неспроможність тоталітарної системи подолати місцеве мистецьке середовище;
- період “тихого” тоталітаризму 1970 – 1980-х років – яскраве свідчення здатності творчих індивідуальностей ефективно протистояти ідеологічному натиску і відстоювати засади вільної творчості;
- 1990-і роки відобразили глибину заподіяних тоталітаризмом естетичних і морально-психічних деформацій, наслідки тривалого відмежування від світу і, разом з тим, – феноменальну здатність української культури і мистецтва до швидкого відновлення;
- головними завданнями сьогодення є всебічне критичне пізнання реальних шляхів розвитку мистецтва ХХ ст., виявлення причетності до них українських художників, а в зв’язку з цим – подолання стереотипу, за яким українська культура немов би переважно звернена в минуле, а також відновлення втрачених зв’язків між мистецькими явищами і поколіннями художників.

**Апробація дослідження.** За обраною темою автор опублікував монографічний варіант дослідження – “Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття” (2001 р., 13,15 обл. вид. арк.), рекомендований до друку Вченою Радою Львівської академії мистецтв. Основні розділи і положення дисертації апробовані у виступах на всеукраїнських і міжнародних конференціях: у Києві – “Соціалістичний реалізм і українська культура” (1999), у Львові – “Сучасне мистецтво: проблеми і перспективи” (1998), “Тридцять наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка” (2002), “Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність” (2002), в Лодзі (Польща) – “Мистецтво та його переміни в Центрально-Східній Європі після падіння тоталітаризму” (1998), а також у 112 публікаціях у вітчизняних і зарубіжних наукових збірниках і періодичних виданнях, мистецьких каталогах і буклетах.

До апробацій дослідження слід додати концептуальне осмислення і здійснення автором низки мистецьких акцій і виставок, серед яких – “Джерела свободи: Берлін – Вроцлав – Львів” (Вроцлав, 1997), “Гротеск у сучасному мистецтві” (Львів, 1998), “Нові пропозиції: новий аспект” (Львів, 1998), Міжнародне бієнале малярства Євросоюзу Карпати “Срібний квадрат” (Перемишль, 1998, 2000), “Пункт перетину” (Штутгарт – Лодзь – Львів, 2000-2001) та ін.

**Структура роботи** визначається характером піднятих у дослідженні проблем, його головною метою і завданнями. Текст дисертації (353 с.) складається із вступу, п'ятих розділів, висновків і списку використаних літературних джерел (266 найменувань). Додаток включає 203 ілюстрації та їх перелік.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми дисертації, визначаються головна мета, завдання, об'єкт і предмет дослідження, його часові і територіальні межі, наукова новизна і практичне значення роботи. Подані основні положення, які виносяться на захист, та інформація про апробацію дослідження.

**Розділ 1. Методика і джерела дослідження.** Специфіка дослідження полягає в тому, що воно стосується актуальних проблем ХХ ст. і могло бути здійснене, а основні його результати опубліковані лише за умов існування України як незалежної держави.

Довгі роки наукові праці й публікації, які стосувалися проблем української культури і мистецтва, підпорядковувалися усталеним ідеологічним схемам і настановам. Доступ до літератури, яка зберігалася у так званих спецфондах, а тим більше до закордонних видань, був обмеженим.

Використані у роботі літературні джерела ми розділяємо на чотири основні групи. Першу з них становлять радянські видання, опубліковані до середини 1980-х рр., автори яких фіксують офіційний рівень розвитку мистецтва і, у зв'язку з цим, оминають цілі творчі пласти, а також яскравих особистостей, які довгі роки активно працювали у затінку офіційного мистецтва. Другу групу складають видання, автори яких критикують течії західного мистецтва ХХ ст. За всієї однотипності ідеологічного підходу цінним є те, що вони несуть значний обсяг інформації і фактологічного матеріалу.

Відносно нечисленними, проте надзвичайно важливими, є публікації, зараховані до третьої групи. Матеріали, які регулярно з'являлися в середовищі української еміграції, фіксують спогади очевидців, реальні

історичні факти, повертають з небуття імена художників, представляють їхню творчу і виставкову діяльність за кордоном (Блакитний С., Гординський С., Кейван І., Ладжинський В. та ін.).

Найважливішими для написання дисертації були публікації другої половини 1980-х – початку 2000-х рр. – у них з'явилися перші об'єктивні, аналітичні матеріали про характер і природу перемін у сфері мистецтва, зв'язок мистецьких подій із суспільно-політичними катаклізмами, трагічні долі окремих творчих особистостей (Ваврух М., Горинь Б., Лобановський Б., Ріпко О., Скляренко Г., Федорук О., Шимчук С., Яців Р. та ін.).

Крім згаданих груп літературних джерел, використано окремі праці закордонних учених, присвячених дослідженню ненормального становища культури і мистецтва в тоталітарних системах, а також теорії і практики сучасного світового мистецтва (Гройс Б., Манин В., Маркин Ю., Морозов А., Сyubak В., Dziamski G., Kowalska B., Sztabiński G. Та ін.).

Слід зазначити, що більшість українських і зарубіжних авторів, торкаючись періоду тоталітаризму, звертається, насамперед, до 1930-х рр. У західноукраїнських землях соцреалізм практично був впроваджений значно пізніше, лише в середині 1940-х рр. Процеси і події, які тут відбувалися, мали свою специфіку і вимагали окремого наукового дослідження.

Крім згаданих літературних джерел, написання дисертації було можливим лише за умови безпосереднього пізнання і всебічного осмислення автором складних процесів, які відбувалися у львівському мистецькому середовищі. Тому важливими джерелами дослідження стали численні зустрічі, дискусії і наукові інтерв'ю автора із визначними художниками і мистецтвознавцями. Цінними джерелами набуття досвіду та актуальних теоретичних знань були також товариські зустрічі і дискусії на наукових конференціях із закордонними вченими.

Методологічною основою роботи є принцип системності та історизму. Мистецьке середовище Львова розглядаємо як характерну і невід'ємну складову частину української культури і мистецтва ХХ ст. і, разом з тим, як потенційно важливий осередок їх збереження і відродження. Процеси, які відбувалися у Львові, проектуються на загальноукраїнське тло і немов би концентрують специфіку кожного із досліджуваних періодів. Крім того, в роботі періодично проводиться порівняльний аналіз місцевої ситуації і певних подій, які відбувалися у близькому зарубіжжі, в державах так званого "соціалістичного табору" та в країнах Заходу.

Особливість роботи полягає у практичній неможливості зосередження уваги виключно на мистецтвознавчих проблемах. Будь-які кардинальні переміни у сферах культури і мистецтва виявляли зв'язок з суспільно-політичними, соціологічними і демографічними катаклізмами. Саме тому

панівним у роботі є принцип історизму – в кожному розділі дисертації мистецькі явища розглядаються у контексті певних історичних подій.

Домінує у роботі метод мистецтвознавчого аналізу творів, виконаних художниками в певних умовах, під дією агресивного зовнішнього тиску чи певної інерції мислення, які змушували до покори або до пошуку шляхів самозбереження і спротиву. Саме тому в роботі простежується певна дотичність до проблематики інших наук – естетики, соціології, психології.

**Розділ 2. Особливості мистецького середовища Львова напередодні приходу тоталітаризму.** Усвідомлення масштабів матеріальних втрат, естетичних і морально-психічних деформацій, заподіяних тоталітаризмом, неможливе без попередньої характеристики культурно-мистецького середовища, в яке він намагався проникнути.

За радянської влади в наукових дослідженнях було прийнято дотримуватися певної часової межі. Усе, що відбувалося до неї, набирало негативного забарвлення. Вважалося, що у міжвоєнний період культура і мистецтво Галичини перебували у занепаді. Це давало можливість штучно акцентувати на їх “небувалому розквіті” після 1939 р. Такий стереотип засвоювався з покоління в покоління, а реальні факти ставали все менш доступними та сприйнятливими.

Насправді ж, на тлі суперечливих історичних подій 1920-х – 1930-х рр. бурхливе мистецьке життя Львова творить своєрідний феномен, який характеризує виняткове розмаїття яскравих творчих особистостей та угруповань художників, їх надзвичайна творча активність. У час, коли на Заході поглиблюється криза мистецьких течій авангарду, загрозливо розростається нацизм, а на Сході – проголошено як провідний метод соцреалізму і розкрито “маховик” сталінських репресій, у Львові українські художники прагнуть зберегти самобутність у бурхливих ритмах мистецтва ХХ ст. У міжвоєнний період у місті відбувається єднання навколо національних ідей українських митців не лише Галичини і Східної України, але й практично цілого світу. Результатом його стало створення численних організацій, серед яких особливе місце займає Асоціація незалежних українських митців (АНУМ, 1931–1939 рр.). З числа інших українських угруповань виокремлюємо утворені навколо школи О. Новаківського “Руб” (1932 – 1936 рр.) та “Українське товариство прихильників мистецтва” (1930 – 1939 рр.).

Одним із ефективних рушіїв мистецького життя міста були активні міжнаціональні контакти на ґрунті творчих проблем. Найвиразніші їх вияви спостерігаємо в об’єднаннях “Artes” (1929 – 1935 рр.), “Нова генерація” (1932 – 1935 рр.), “Львівський професійний союз митців-пластиків” (1932 – 1939 рр.). Важливою складовою мистецького життя були й тісні контакти львів’ян

з угрупованнями українських художників, створеними поза межами Галичини, зокрема, зі “Спокоєм” (Варшава, 1927 – 1938 рр.) і “Заревом” (Краків, 1933 – 1936 рр.).

Основна увага у розділі зосереджена на винятковій ролі АНУМ, керівництво якою від часу заснування здійснювали Я. Музика, П. Ковжун і М. Осінчук, а членами були відомі художники і мистецтвознавці – М. Андрієнко і М. Глущенко (Париж), М. Бутович і В. Січинський (Прага), М. Дольницька (Відень), Ф. Ємець (Берлін), Л. Гец (Сянок), львів'яни С. Гординський, М. Драган, Р. Сельський. Серед учасників виставок АНУМ були зазначені такі особистості, як О. Архипенко (Нью-Йорк), О. Грищенко (Париж), О. Лятуринська (Прага), В. Масютин (Берлін), О. Сахновська (Москва), М. Бойчук (Київ), П. Мегик (Варшава), П. Обаль (Краків) і багато інших.

14 виставок, організованих АНУМ, стали помітними віхами в історії українського мистецтва ХХ ст. Виділяється, зокрема, “Виставка сучасної української графіки” (1932), на якій було представлено близько 1500 творів 120 українських художників з усього світу. Значна частина її експонатів була показана протягом 1933 р. в Берліні, Празі та Римі, а розділ екслібрису – на Всесвітній виставці екслібрису в Лос-Анжелесі.

Багатий фактологічний матеріал свідчить, що напередодні 1939 р. мистецьке середовище Львова функціонувало у складних політичних умовах, проте пульсувало повнокровним життям, перебувало у безперервному динамічному русі. Значення тогочасних зусиль українських діячів культури, художників і мистецтвознавців важко переоцінити. Проте, як виявилось, їх, як і весь міжвоєнний період мистецького життя, сповнений уболіванням за збереження українських традицій і досягнення поступу національного мистецтва, можна було надовго викреслити з нашої історії.

### Розділ 3. Причини і наслідки перемін мистецького середовища у період 1939 – 1956 рр.

**3.1. Суспільно-політичні катаклізми і деструктуризація середовища.** Період встановлення радянської влади на західних землях України позначений докорінними переломами і трагічними колізіями у творчих долях багатьох художників. Упродовж короткого відрізка часу мистецьке середовище Львова несподівано змінилося – в ньому було розірвано зв'язки поколінь, порушено основи місцевих традицій та засадничі закономірності розвитку мистецтва.

Встановлення радянської влади, а відповідно й запровадження мистецтва соцреалізму, відбувалося у два етапи, які відрізняються між собою. Упродовж першого з них (1939 – 1940 рр.) мистецьке середовище Львова все ще залишалося багатонаціональним. Саме тому до складу

оргкомітету Спілки радянських художників України (СРХУ) увійшли М. Дмитренко, Р. Сельський, М. Внук, Г. Штрєнг, Г. Віцинський. Члени СРХУ стали учасниками кількох виставок, серед яких найбільшою була “Виставка образотворчого мистецтва західних областей України і народного мистецтва гуцулів” у Москві. Запроваджуваний метод соцреалізму не знаходив розуміння і загального визнання, а тому до Львова привозять виставки – зразки творів радянських художників-соцреалістів.

З приходом німецьких військ місцеве мистецьке середовище не завмирає. Надалі спостерігаємо високу активність і парадоксальне, на перший погляд, єднання творчих зусиль значної кількості художників, серед яких немало тих, що приїхали з окупованих німцями східних земель України. Приїжджі митці (М. Азовський, М. Дмитренко, М. Мухин, М. Неділко, О. Повстенко та ін.) у тісній співпраці з львів'янами (М. Бутовичем, С. Гординським, І. Іванцем, Е. Козаком, М. Морозом та ін.) створюють Спілку праці українських образотворчих митців (СПУОМ), яка організувала п'ять виставок. Серед них – показ праць П. Ковжуна, О. Новаківського, І. Труша і П. Холодного. Найбільшою була 3-я виставка СПУОМ, присвячена 25-ій річниці заснування Української академії мистецтв у Києві.

У жовтні 1943 р., на протигагу перепрофільованій Державній художньо-промисловій школі, у Львові створено Вищу образотворчу студію, очолювану В. Кричевським. Засновники трактують її як безпосереднього продовжувача традицій Української академії мистецтв.

Наприкінці війни в мистецькому середовищі Львова відбулися вражаючі зміни. Перед приходом радянських військ більша частина місцевих і приїжджих митців емігрує в Західну Європу, а згодом – за океан.

З поверненням до Львова радянської влади була продовжена програма “українізації”. Наприкінці 1940-х рр. Львів перестає бути одним з осередків польської культури і мистецтва. У роки війни трагічна доля спіткала багатьох єврейських художників. Розгортаються жорстокі репресії проти місцевої української інтелігенції. Таким чином, у мистецькому середовищі міста утворюються величезні “пустоти”. Їх “заповнення” за рахунок приїжджих митців-соцреалістів стає одним з компонентів радянської політики. Приїжджі митці відіграють головну роль на трьох основних напрямках впровадження нової ідеології: створення Спілки радянських художників, заснування вищого навчального закладу радянського типу, “перегляду” місцевих музейних колекцій і фондів збірок. На кожному з них українська культура зазнає значних матеріальних і духовних руйнувань.

**3.2. Протиборство у сфері естетичних уявлень.** Повоєнне перенесення методу соцреалізму в Галичину істотно відрізняється від його запровадження в 1930-х рр. у Східній Україні. Його несприйняття місцевою

творчою інтелігенцією, яка залишалася у місті (С.Гебус-Баранецька, М.Драган, О.Кульчицька, О.Курилас, Л.Левицький, О.Ліщинський, А.Манастирський, Я.Музика, В.Манастирський, І.Севера, Р.Сельський, Г.Смольський, Р.Турин, М.Федюк та ін.), зумовлює поєднання відвертої агресивності з профанацією у теоретичних обґрунтуваннях. Абсурдними були часові орієнтації: претендуючи на новаторство, теоретики соцреалізму намагалися повернути історію у зворотній бік – до реалізму кінця XIX ст. Ідея змикання в часі критичного і соціалістичного реалізму дозволяла “витіснити” вияви модернізму як якесь непорозуміння у розвитку мистецтва.

Іншою причиною ігнорування соцреалізму були його намагання прирівняти мистецькі твори до політичних гасел, неймовірно спростити їх естетичне сприйняття, внести акцентовану поляризацію основних понять добра і зла, банальне протиставлення позитивного і негативного героя. Визнані у мистецтві складність людських характерів, неповторність психіки, неоднозначність помислів і вчинків оголошувалися пережитком минулого, підмінялися усталеним набором “типових образів у типових обставинах”. Теза “мистецтво для народу” руйнувала його елітарну природу, несла вказівку художникам – догодити посереднім потребам і смакам.

Надзвичайно важливим був факт відсутності у Львові реальної можливості для розвитку основ соцреалізму – сталінської архітектури і монументального мистецтва, які в ієрархічній системі класифікації мистецтв займали найвищу сходинку. Після війни унікальне архітектурне обличчя міста з притаманним йому масштабом практично повністю збереглося і підкреслювало штучність впровадження будь-яких характерних для соцреалізму гігантських творів-символів.

Розчарування місцевих художників спричинило повне їх відмежування від світу, розрив традиційної контактної лінії “Львів – Краків – Париж”, а також кардинальні зміни в галузі мистецької освіти, де запанувала жорстка централізована структура, запроваджувалися старі, закостенілі постулати академізму.

В атмосфері агресивного наступу соцреалізму неоціненно виявилася заслуга місцевих педагогів, мистецтвознавців і художників, які одержали освіту європейського зразка і залишилися у Львові на час приходу радянської влади (М. Драган, О. Кульчицька, О. Курилас, Л. Левицький, О. Ліщинський, А. Манастирський, Я. Музика, І. Севера, Р. Сельський, М. Федюк та ін.). Саме вони не дали тоталітарній системі досягти найважливішої для неї мети – суттєвого зміщення мистецьких уподобань та естетичних орієнтирів молоді.

Оцінюючи зміни у сфері естетичних уявлень, констатуємо, що в основі їх лежить протистояння численних модерних течій початку XX ст. і

радянського мистецтва доби тоталітаризму. В цій виразно антагонізуючій парі модернізм постає у двох формах: 1) в авангардних денационалізованих модифікаціях; 2) в яскравих прикладах його єднання з національними традиціями. Його аргументи опираються на суперечливий, проте логічний еволюційний шлях розвитку мистецтва ХХ ст. Теоретичне ж обґрунтування соцреалізму виглядає штучним і відверто надуманим. А тому можемо говорити про перенесення на терени Галичини саме тоталітарного мистецтва, а не мистецтва доби тоталітаризму, тобто такого, яке ґрунтується переважно на відвертій силі, а не на інтелектуальній основі.

**3.3. Морально-психічні деформації у духовних сферах.** Зміна естетичних орієнтирів демонструє поверхневий зріз процесів вторгнення тоталітарного режиму в духовні сфери. Паралельно відбувалася морально-психічна агресія, проникнення у внутрішній світ творчої особистості. Перебування останньої в умовах “нового” суспільства було можливим за умови “перевиховання”, яке проходило у незвичній атмосфері безперервного роздвоєння у словах і вчинках. Перманентне його усвідомлення накладалося на психіку індивідуума, формувало своєрідний “захисний шар” безвихідної байдужості.

Розуміння проблем “роздвоєння” нерозривно пов’язане з процесом створення у тоталітарному суспільстві своєрідного паралельного світу, де не існувало реальних вимірів, – “міфологічного часу і простору”.

“Синдром роздвоєння” виявив здатність спричиняти повну дезорієнтацію, поступове зміщення усталених понять. В умовах його дії розростався культ сірості, творчої посередності, здатної слухняно виконувати волю керівних структур. Усвідомлюючи свою неповноцінність й одержавши право “виховувати”, ця посередність агресивно ставилася до яскравої творчої індивідуальності. Різниця між знаними львівськими художниками і мистецтвознавцями (М. Драган, О. Кульчицька, Л. Левицький, Я. Музика, І. Свенціцький, Р. Сельський та ін.), перетворюваними в “учнів”, і новоявленими “вчителями” (М. Єршов, Г. Леонов, В. Любчик, М. Рябінін, С. Ткаченко та ін.) була очевидною.

Шукаючи виходу, окремі митці прикривалися космополітизмом. Йдучи на певні політичні поступки, вони зуміли зберегти безкомпромісність у царині власних мистецьких переконань (наприклад, Р. Сельський чи Р. Турин). Вони, як і більшість інших, змушені були періодично виконувати так звані “відкупні” твори, які засвідчували “відданість” режимові. У складному становищі опинялися ті, кого радянські ідеологи обирали об’єктом особливого інтересу, своєрідний еталон “перевихованого” митця (наприклад, О. Кульчицька чи Л. Левицький).

Усвідомлення всієї складності й безглуздості обставин, в яких змушена була перебувати галицька творча еліта, надзвичайно важливе для аналізу подій наступних десятиліть. На тлі подальшого розгортання морально-психічної агресії відбувається розшарування мистецького середовища, виразно окреслюється духовне піднесення “шістдесятників”, виявляються парадокси “тихого тоталітаризму” 1970-х – середини 1980-х рр., а згодом – періоду розвалу системи та українського національного відродження.

#### **Розділ 4. Форми протистояння творчої особистості тоталітарному режимові у період 1956 – 1986 рр.**

**4.1. “Прорив шістдесятників” (1956-1972 рр.).** Назване явище окреслюємо відносно невеликим, але надзвичайно важливим відрізком часу. Він позначений низкою кардинальних перемін, які не лише істотно вплинули на подальший розвиток української культури і мистецтва, але й на їхній сучасний стан.

“Відлига” спричинила процес “подолання надмірностей”, який швидко охопив сфери архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва і проектування промислових виробів. Зміни проте не торкалися інших сфер творчості і не означали послаблення ідеологічного контролю.

Важливою ознакою мистецького Львова кінця 1950-х – початку 1960-х рр. Стало зростання суспільно-громадської і творчої активності студентства. Навчальні аудиторії Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДПДМ) в той час відвідує когорта визначних у майбутньому творчих особистостей – Р. Безпалків, І. Боднар, А. Бокотей, Т. Драган, Т. Левків, Л. Медвідь, Є. Лисик, П. Маркович, І. Марчук, О. Мінько, І. Остафійчук, Р. Петрук, Б. Сорока, З. Флінта та ін. Саме їм судилося сказати вагоме слово в українському мистецтві, спричинитися до процесів його відродження і здобуття міжнародного авторитету наприкінці ХХ ст.

Для молодшої генерації львів'ян важливими були переваги, які мала Західна Україна завдяки пізній експансії методу соцреалізму і вигравшному географічному розташуванню. Вони активно адаптували будь-яку інформацію, яка просочувалася із Заходу. В час “відлиги” в місцевих бібліотеках з'явилася низка періодичних видань мистецького профілю, які надходили з країн “соціалістичного табору”. Важливим було розширення зв'язків з Литвою, Латвією та Естонією.

Жорсткий ідеологічний контроль за навчальним процесом призвів до ліквідації в ЛДПДМ відділів монументального живопису і скульптури. Згодом цей контроль став причиною появи неофіційних форм спілкування викладачів зі студентами. Серед інших виділяємо Р. Сельського і К. Звіринського. Нелегальна школа модерного мистецтва К. Звіринського

існувала понад десять років. В її стінах одержали основи мистецького світогляду і засади вільної творчості А. Бокотей, Б. Галицький, П. Маркович, І. Марчук, О. Мінько, Р. Петрук, З. Флінта, О. Цегельська-Крип'якевич, С. Шабатура.

Інший шлях подолання ідеологічної завіси ґрунтувався на специфіці ЛДПДМ і багатому підґрунті місцевих традицій. Використовуючи офіційну систему класифікації мистецтв, частина художників свідомо спрямувала творчу енергію у “периферійні” сфери декоративно-прикладного мистецтва. Прорив відбувся насамперед у царині художньої кераміки (виставки “Львівська кераміка” 1961, 1963, 1967, 1972 рр.). У цій ділянці творили визначні майстри скульптурної пластики Р. Петрук, М. Савка-Качмар, Н. Федчун, живописці П. Маркович і З. Флінта, майбутні майстри художнього скла А. Бокотей і Б. Галицький.

Творчість керамістів сприяла появі специфічного і рятівного для багатьох львівських художників поняття “декоративності”. В наступний період його вдалося “легалізувати” не лише в склі, текстилі, дереві та металі, але й в образотворчих різновидах мистецтва – яскравим прикладом тому стало побутування таких штучно створених понять, як “декоративний живопис” і “декоративна скульптура”.

Головними здобутками періоду “відлиги” було підтвердження животворної сили національної ідеї, її здатності до швидкої реактивації, а також поява нового покоління національно свідомої творчої молоді. Незважаючи на всі зусилля тоталітарного режиму, епіцентр національно-визвольних змагань не лише був збережений, але й немов би повернений з еміграції на схід, у столицю України. Цей факт надав процесам національного відродження вагомого загальнодержавного значення.

**4.2. Утвердження пріоритету творчої індивідуальності (1972 – 1986 рр.).** Потужному “прориву” 1960-х рр. тоталітарна влада вже не змогла протиставити вагомих ідеологічних аргументів. 1970 – 1980-і рр. можемо назвати періодом яскравих творчих індивідуальностей. Відверте демонстрування бажання бути самим собою стало одним з основних виявів, протесту проти політики нівелювання творчої особистості. Прагнення до самовираження реалізується у двох формах. Одна з них – подальша популяризація започаткованих керамістами вернісажів “за професійними інтересами”, іншу представляють виставки, які хоча ще й не легалізують автономні творчі товариства, але безпосередньо наближаються до цієї ідеї. Художники гуртуються у невеликі групи, заявляючи про певну спільність творчих позицій (Л. Медвідь, З. Флінта та О. Мінько; О. Безпальків, М. Кравченко, І. Туманова і Н. Федчун; Б. Пікулицький, І. Стеф'юк та М. Шимчук).

Важливу роль у цей період відіграє різниця у ставленні до львів'ян всесоюзних (московських) і республіканських (київських) владних структур. Ефективна реактивація міжнародних контактів, здійснюваних через "московські канали", стає однією з характерних рис мистецького життя Львова (в цьому аспекті показовою є розумна політика тодішнього голови Львівської організації Співки художників Е.Миська і керівника секції декоративно-прикладного мистецтва З. Флінти). В межах реактивації міжнародних контактів виділяємо два етапи: 1) взаємовигідне розширення дієвих зв'язків з художниками колишнього СРСР; 2) вихід на міжнародні мистецькі виставки, конкурси і симпозиуми. В сенсі переважання незаангажованого творчого процесу основні події відбуваються у "периферійних" сферах декоративно-прикладного мистецтва. Тон у місті продовжують задавати керамісти (О. Безпальків, Т. Левків, М. Кравченко, Я. Мотика, Р. Петрук, І. Туманова, Н. Федчун, З. Флінта, У. Ярошевич та ін). Ще одним помітним явищем у мистецькому середовищі Львова стає гутне скло, в якому особливе місце займала творчість А. Бокотєя та Ф. Черняка. Зростаючий інтерес викликає динаміка подій у сферах текстилю (Н. Паук, О. Крип'якевич, О. Риботицька, О. Куца), дерева (І. Стеф'юк), металу (О. Боньковський).

Активному розвитку графіки у Львові сприяє існування у структурі Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова відділу "Художнє оформлення книги". Поряд із "втечею" у сфери декоративно-прикладного мистецтва, львівські художники віднайшли ще один вихід – можливість "маскувати" свої творчі пошуки під книжкову ілюстрацію. За потужністю впливу на мистецьке середовище і молоде покоління художників у царині графіки відзначаємо постаті Є. Лисика, І. Остафійчука, Ю. Чаришнікова, О. Аксініна.

У сенсі утвердження ідеологічних пріоритетів тоталітарна система завжди вважала провідними живопис і скульптуру. Малярський доробок львівських художників 1970-х – 1980-х років засвідчує, що в місті не вдалося створити живописну школу соцреалізму. "Новітнє" малярство не породило наслідування і практично жодної вагомої особистості, яка б на місцевому рівні користувалася авторитетом. Місцеві живописні традиції і досвід європейського мистецтва ХХ ст. продовжували активно підтримувати і розвивати Р. Сельський, К. Звіринський, Д. Довбошинський, О. Шатківський, В. Патик, В. Манастирський, О. Мінько, Л. Медвідь, В. Риботицький, З. Флінта і багато інших художників.

Скульптура у час боротьби з "формалізмом" втратила величезні ділянки творчого пошуку, зокрема, можливість застосування кольору. У львівській скульптурі простежуємо дві основні тенденції. Одна з них

пов'язана із давньою місцевою чи привнесеною приїжджими художниками, добротною, але зверненою в минуле, академічною реалістичною школою (Л.Гром, Є.Дзиндра, В.Сколоздра, І.Якунін та ін.). Друга тенденція сформувалася на місцевому ґрунті і передбачала значне узагальнення об'ємів, їх активне, дещо агресивне розташування у просторі на основі акцентованого протиставлення рельєфу і контррельєфу (Д.Крвавич, Е.Мисько, В.Борисенко, В.Подольський, Й.Садовський, І.Самотос та ін.). До певної міри ця тенденція виражала вже згадуваний потяг львів'ян до "декоративності", проте, якщо в інших різновидах цей шлях приводив до сміливих експериментів, то в скульптурі конструктивно-кубістична поступка в бік "декоративності" виявилася швидше своєрідним півкроком. Намагання ж окремих митців просунути далі підлягали однозначному засудженню як "рецидиви формалізму" (П. Кулик, Б. Романець, Р. Петрук).

У середині 1980-х років на мистецьку арену Львова виходить нове покоління художників, яке робить вагомі кроки на шляху подальшого утвердження пріоритетів творчої індивідуальності. Воно прагне розширити діапазон творчих пошуків, повернути розмаїття форм і творчих методів.

#### **Розділ 5. Особливості "перехідного" періоду і реактивація мистецького середовища (1986 – 2000 рр.).**

**5.1. Відродження культурологічних організацій і мистецьких об'єднань.** Початок реформ в Україні збігається в часі з трагедією Чорнобиля. У глибинах суспільства піднімається хвиля відродження культурологічних організацій. Активний рух за національне відродження розпочинається в Західній Україні і, насамперед, у Львові. Швидке падіння ідеологічних завіс започаткувало всебічне переосмислення феномена української культури, принциповий перегляд шкали мистецьких цінностей, конкретизацію актуальних проблем збереження національних традицій, реставрації основ духовності, віри і християнської моралі. В межах основних завдань окреслилися: ґрунтовне вивчення втрачених у ході історичних катаклізмів чи свідомо знищених сторінок давньої і новітньої історії; повернення великого доробку художників-емігрантів, штучно "ампутованого" з організму української культури; реабілітація митців-нонконформістів, які, залишаючись в Україні, перебували у тривалому духовному підпіллі.

У культурно-мистецьких сферах Львова спостерігаємо прикметне явище – динамічний процес повернення того, що, як видавалося, було остаточно знищене за період панування тоталітарного режиму. Відбувається реактивація неформальних культурологічних організацій, мистецьких об'єднань і колективів, таких як: "Товариство Лева (1987), "Центр Європи" (1988), "Шлях" (1988), "Гердан" (1989), "КУМ" (Клуб українських митців,

1989), Духовний театр “Воскресіння” (1990), “Січкаря” (1991) та ін. Помітним явищем мистецького життя стає Всеукраїнське бієнале сучасного українського образотворчого мистецтва “Відродження” (1991). Ще однією важливою рисою стає повернення до Львова художників-емігрантів та їх творчого доробку – М. Бідняка, Я. Гніздовського, С. Гординського, М. Дзіндри, Е. Козака. Надзвичайними подіями стають виставки “Бойчук. Бойчукісти. Бойчукізм” (1990) і “Мистецтво Львова першої половини ХХ ст.” (1994), а також персональні виставки Ф. Гуменюка та О. Заливахи.

Починаючи із середини 1990-х рр. у мистецькому середовищі Львова зіштовхуються дві протилежні тенденції. З одного боку, тут продовжує відбуватися низка важливих подій, з іншого – спостерігаємо процес певної провінціалізації культурно-мистецького осередку. До важливих подій відносимо створення на основі ЛДПІДМ Львівської академії мистецтв (1994) та відкриття унікального виставкового комплексу – Львівського палацу мистецтв (1996). Великий вплив на подальший процес переосмислення завдань сучасного мистецтва справляють персональні виставки Є. Лисика і В. Патики. Розпочинає роботу щорічний Осінній мистецький салон “Високий Замок” (1997). Помітним стає прагнення до розширення закордонних зв'язків, тенденція до проведення низки акцій, автори яких немов би намагаються підводити певні підсумки минулого тисячоліття.

**5.2. “Нова кон'юнктура” і метаморфози мистецького середовища.** Процеси, які відбуваються у культурно-мистецькому житті Львова другої половини 1980-х – 1990-х рр. вкрай неоднозначні. Головні причини цього – швидка трансформація герметично закритого суспільства у відкрите і необхідність рухатися ніби одночасно у двох напрямках: 1) самовизначення та ідентифікації в історичному вимірі; 2) повернення з небуття всього складного комплексу проблем мистецтва ХХ ст. та усвідомлення сучасного стану речей.

Одну з проблем “перехідного” періоду спричинює явище “нової кон'юнктури”. Її коріння знаходимо у парадоксах суспільно-політичного життя. “Нова кон'юнктура” має три основні форми вияву. Одна з них – швидко зростаючий інтерес тих, хто ще недавно виконував замовлення тоталітарного режиму, до образів національних героїв, історично-патріотичних і біблійних сюжетів.

Іншу форму зумовила відсутність ідеологічної цензури у поєднанні з бажанням будь-що продемонструвати свою “сучасність”. Спостерігаємо ефект швидкої “реанімації” у творчості молодих художників заборонених раніше авангардних і постмодерністичних течій, а разом з тим – відсутність відповідної теоретичної підготовки та поінформованості про шляхи розвитку сучасного мистецтва.

Ще один різновид “нової кон’юнктури” пов’язаний із нестачею коштів для закупівель творів мистецтва для державних музеїв, відсутністю мережі приватних галерей і заможного “споживача”. Як наслідок цього – немало художників шукають фінансового успіху за кордоном і фактично перестають виставляти свої праці в Україні (Б. Буряк, А. Максименко, Р. Романишин та ін.).

Поруч з явищем “нової кон’юнктури” в мистецькому середовищі Львова відбуваються складні процеси. Цілком закономірною на перших порах стає популярність неоекспресіоністичних і сюрреалістичних тенденцій. Її можна пояснити інтуїтивним бажанням авторів залишатися в межах звичного для них фігуративного мистецтва, певних реальних, упізнаваних сюжетів. Іншою причиною є процес масового повернення до першоджерел традиційного мистецтва і, насамперед, до народного образотворчого примітиву (М. Безпальків, І. Боднар, П. Гуменюк, Я. Мотика, Р. Романишин, П. Сипняк, Б. Сорока та ін.). Своєрідним переломним моментом у сприйнятті спеціалістами і громадськістю мистецьких творів у той час стають персональні виставки Л. Медвідя (1990, 1995).

“Реакцію” групи митців на суперечливі суспільно-політичні події і на хвилю “нової кон’юнктури” відображають іронія та особливий різновид “ідкого” гротеску. Навмисні зміщення і мутації ідеалів прекрасного свідомо підносяться до рівня авторської концепції (О. Дергачов, Г. Друль, В. Кауфман, В. Костирко, Ю. Кох, В. Стасенко, Я. Шимін).

Відбувається повноцінне повернення у мистецьке середовище інтелектуальних засад абстракціонізму, пов’язане насамперед з творчістю В. Бажая. Його виставки остаточно заперечують думку про те, що нефігуративне мистецтво є неповноцінним, нездатним викликати глибокі емоції і переживання. Надалі концепції нефігуративного мистецтва програмно дотримуються А. Денисюк, О. Турянська, І. Шумський, І. Янович та ін.

Мистецьке середовище Львова набуває багатоманітності, активно адаптує найсучасніші напрями творчості. В середині 1990-х років можемо говорити не лише про окремі творчі особистості, але й про загальну причетність місцевих митців до світового постмодерністичного простору. З’являються і здобувають популярність відео-арт, інсталяція, перформенс, інвайронмент, які пов’язані насамперед з творчими експериментами В. Довгалюка, В. Бажая, В. Кауфмана, Г. Куц, А. Максименка, М. Олексяка, П. Старуха, С. Яқуніна. Прикметною ознакою 1990-х стає нетрадиційне ставлення художників до використовуваних матеріалів, відкриття в їх межах незвіданих раніше якостей і можливостей (І. Копчик, О. Турянська,

О.Івасюта та ін.). Характерний приклад в цьому сенсі становлять виставки “Текстильний шал”.

У мистецькому середовищі все більшу роль відіграють яскраві творчі особистості. Відбуваються швидкі метаморфози в критеріях оцінки доробку окремих авторів, які істотно впливають на їхню долю і визнання в суспільстві. Значно активізуються ті, хто, йдучи на певні розумні компроміси, переcheкали важкі часи і повернулися на обраний раніше шлях (наприклад, О. Мінько і Л. Медвідь). Повертаються до активної творчості ті, хто не бажав пристосовуватися до вимог тоталітарної системи, замкнувся в собі і зумів пережити тривалу “герметизацію” творчої енергії (К. Звіринський, Р. Петрук, А. Максименко та ін.). На прикладі творчості керамістки Я. Мотики простежуємо характерне для окремих авторів завершення затриманого несприятливими обставинами еволюційного творчого розвитку.

Важливою рисою 1990-х років є процес омолодження провідного грона художників. Головну роль у львівському мистецькому середовищі все виразніше відіграють автори, повноцінне становлення яких збіглося в часі з динамікою перемін. Зникають реальні перешкоди вираженню їхньої творчої енергії, бажанню пізнавати навколишній і власний внутрішній світ, вільному використанню найрізноманітніших мистецьких форм. Їхні твори викликають контрoверсійні судження глядачів, теоретиків і критиків сучасного мистецтва як в Україні, так і за кордоном. Процес приходу нового покоління митців розглядаємо на прикладах творчості Р. Романишина, О. Турянської, А. Лисик та О. Івасюти.

**5.3. Сучасне українське мистецтво у контексті актуальних проблем сьогодення.** На основі проведеного дослідження прогнозуємо шляхи і перспективи розвитку українського мистецтва. Констатуємо, що найголовнішою для української культури і мистецтва залишається проблема ідентифікації та самовизначення; визнаємо, що пріоритет національного аспекту звучить певним дисонансом у сучасній об'єднаній Європі, проте іншого шляху в нас немає.

Торкаючись проблеми ідентифікації і самовизначення, виділяємо такі етапи її вирішення: 1) повернення всього, що впродовж тривалого часу було навмисне знищене і витіснене за межі української культури; 2) ретельний і всебічний аналіз українського мистецтва в усій повноті й багатоманітності явищ; 3) ґрунтовне осмислення з об'єктивних позаідеологічних позицій процесів розвитку світового мистецтва і наступна проєкція на нього українського.

Не можемо оминати і контексту наших проблем зі специфічними регіональними проблемами Цетрально-Східної Європи. Відмінності у цьому

випадку визначає кордон колишнього СРСР. На захід від нього спостерігаємо швидке нівелювання різниці між сучасним світовим мистецтвом і мистецтвом держав, які ще недавно входили у так званий "соціалістичний табір". На сході ситуація є значно складнішою і, на загал, маловідомою для світу.

Проектуючи наші проблеми на процеси розвитку світового мистецтва, насамперед виходимо з того факту, що людям, причетним до мистецтва в посттоталітарних державах, доводиться сьогодні долати немало труднощів, які можуть виявитися цілком незрозумілими для західних спеціалістів. Серед них важливий фактор становить застаріла мистецтвознавча термінологія, яка перешкоджає вільно спілкуватися з навколишнім світом. Час кардинальних змін вимагає її ґрунтовного переосмислення і впорядкування.

Актуальну проблему в час переходу від закритого до відкритого суспільства становить критична, твереза й неупереджена оцінка нинішнього стану і головних позицій "західного" мистецтва. Його об'єктивний аналіз дає можливість констатувати низку фактів, які виявляють як позитивне, так і негативне забарвлення.

Безсумнівно позитивним був процес "розчинення" авангардних ідей у процесах синтезу мистецтв, естетизації повсякденного життєвого середовища, бурхливого розвитку дизайну. Разом з тим, дискусійним є виразне розшарування мистецького середовища. Його вищий, "елітарний" рівень характеризує фінансування окремих мистецьких проєктів організаціями, фондами чи окремими доброчинцями. Цей напрям спричинює певний стереотип поведінки митців – синдром підпорядкування усталеним "правилам гри", різновид елітарного снобізму і виразної ізольованості від основної маси глядачів. Він продовжує авангардні ідеї "музееборства", заперечує потребу збереження виготовлених творів та утвердження їх тривалих мистецьких цінностей. Другий рівень характеризують надії художника на реалізацію виконаних ним готових творів. Результати його праці безпосередньо узалежнюються від діяльності менеджерів, спеціалістів у галузях маркетингу та бізнесу. Твори такого плану мають здебільшого звичну предметну форму, їх можна зберігати як надбання музейних і приватних колекцій.

Започаткований авангардом процес проникнення до архаїчних першоджерел творчості й популяризація нефігуративного мистецтва дали позитивні результати щодо обидвох згаданих рівнів. Разом з тим, відбулося виразне розмивання критеріїв оцінки мистецького твору, а тим більше професійної майстерності його виконавців. Домінування "твору-ідеї" над "твором-продуктом праці" призвело до повного заперечення самої логіки у послідовності здобуття художником фахових навичок, появи твердження про

те, що практично все, подане на відповідному концептуальному рівні, може стати мистецтвом.

Дискусійним слід вважати й факт активного входження західного мистецтва у безмежне інтермедіальне поле, у віртуальний світ. Досягнення “машинного” рівня мистецтвотворчості спричиняє відчутні втрати традиційного розуміння духовності. Доступність нових технологій, глобалізованої інформаційної комп’ютерної мережі сприяє комунікативності, але породжує виразне перевантаження психіки внаслідок ефекту надмірного “завуження” світу.

Наприкінці ХХ ст. стало очевидним, що суперечливий період постмодернізму надто затягнувся у невизначеності та спробах примирити класичні мистецькі форми зі здобутками “виснаженого” авангарду. Західне мистецьке середовище заповнили численні репліки, ремікси, нові модифікації давно вже відпрацьованих ідей. Виходячи з цього, можемо констатувати наявність двох типів кризової ситуації – поза межами і в межах тоталітарного (посттоталітарного) простору. Між ними, проте існує істотна різниця. Авангард (рівно ж як і вияви авангардизму в період постмодернізму) завжди виражав активну, спрямовану в майбутнє позицію і своєю появою фіксував початок доби змагання мистецьких ідеологій. Тоталітарне ж мистецтво у вигляді запроваджуваного методу соцреалізму стало виявом регресивних, застійних явищ, свідченням примусового повернення саме до того, чому протистояв авангард.

Метаморфозам у сферах мистецтва найповніше відповідає зигзагоподібна лінія, де кожне нове явище виникає як певна крайність, реакція на те, що дійшло до внутрішнього спустошення. Не становить винятку й ХХ ст. В мистецькому світі відбуваються перемини – в певному сенсі він ніби повертається від поверхової інтелектуальної забави і легковажності, які поступово заповнили Захід (особливо після перенесення епіцентру авангардних подій за океан), до споконвічних цінностей, які завжди шанувалися на Сході. Виходячи з такої дещо несподіваної точки зору, можемо припускати, що Центрально-Східна Європа, зокрема, й Україна, можуть опинитися на порозі ХХІ ст. в певній виграшній ситуації. На всіх історичних етапах ментальність, культура і мистецтво тут перебували на пограниччі Заходу і Сходу. Завдяки збереженню елементів народних традицій, ознак архаїчності та фольклоризму, засад рукотворної праці, ми зберігаємо унікальну нагоду здійснювати на практиці те, до чого прагнув авангард початку ХХ ст. – сягати першоджерел, “нескаламучених” ученим мистецтвом.

Тривала “поразка” ніби здатна обернутися здобутками, проте не слід забувати про проблеми іншого характеру. Українські митці тривалий час

змушені були залишатися в середовищі, де немов би було зупинено час. Переважна більшість з них не пройшла у повному обсязі складної мистецької науки ХХ ст. Якщо на сьогодні вони й мають певні переваги, то мусять усвідомлювати, що останні є швидше не закономірними, а випадковими, ситуативними.

Найголовнішим є те, що українське мистецтво в умовах небувалих динамічних перемін активно функціонує, шукає нові форми для нагромадження та реалізації творчої енергії, йому як ніколи необхідне вміння відповідних спеціалістів і посадових осіб підтримати талант, відділити й захистити його від маси посередностей і кон'юнктурників, некерованих процесів комерціалізації, а далі – показати цей талант справжнім цінителям мистецтва у нас і за кордоном, популяризувати й підняти його до належного рівня визнання, сприяти здобуттю відповідної позиції у світовому мистецькому процесі. Здобуття кожної такої позиції слід розцінювати як реальний крок на шляху до утвердження високого авторитету української культури і мистецтва.

## ВИСНОВКИ

1. Незважаючи на численні, заздалегідь сплановані на всіх етапах ідеологічної агресії руйнування, примусову деструктуризацію, істотні демографічні зміни, а також небували фізичні та моральні втрати, мистецьке середовище Львова аналізованого періоду виявило не лише виняткову стійкість, а й феноменальну здатність до швидкої реактивації і відродження. В ньому викристалізувалися ефективні форми зовні прихованого, внутрішньо-духовного протистояння силоміць насаджуваним мистецьким пріоритетам доби тоталітаризму.

2. Вирішальну роль у процесі тривалого протистояння місцевого мистецького середовища і тоталітарного режиму у кінцевому результаті відіграв не кількісний, а якісний фактор. Усі складові репресивної системи, планомірно створювані нею ефекти “спустошення” й активного впровадження “чужорідного елемента” виявилися безсилими супроти глибинних пластів місцевих мистецьких традицій і тих небагатьох визначних творчих особистостей, які залишалися у місті після приходу тоталітарного режиму. Нездоланна сила і відчуття їхньої правоти ґрунтувалася насамперед на тому, що ці митці були львів'янами і водночас почували себе європейцями, досконало володіли як місцевим історичним досвідом і багатими традиціями, так і досвідом модернізації європейського мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., однозначно визнавали пріоритети високоорганізованого інтелекту та елітарних засад творчості. Їх ніби

постійно підживлювало унікальне, сформоване віками культурно-енергетичне поле міста. Саме у ньому прийжджі художники “прозрівали” і приймали рішення емігрувати на Захід разом з місцевими митцями напередодні другого, повоєнного приходу радянських військ. Натомість, чимало з тих художників, що прибули пізніше, поступово змінювали свої погляди і переконання.

3. У довоєнному Львові активне творче життя, велика кількість мистецьких об'єднань (“АНУМ”, 1931-1939; “Artes”, 1929-1935; “Львівський професійний союз митців-пластиків”, 1932-1939; “Руб”, 1932-1936; “Українське товариство прихильників мистецтва”, 1930-1939; “Нова генерація”, 1932-1935 та ін.) і яскравих творчих індивідуальностей (М.Бутович, С.Гординський, М.Драган, Е.Козак, П.Ковжун, Л.Левицький, М.Мороз, Я.Музика, О.Новаківський, М.Осінчук, Р.Сельський, В.Січинський, М.Федюк та ін.) природно пов'язані з вагомими творчими здобутками. Незважаючи на закономірні (з огляду на географічне розташування в Австро-Угорській імперії) ознаки провінційності, не спостерігаємо докорінних відмінностей між місцевими творчими процесами і тими, які відбувалися у загальноєвропейському мистецькому просторі. Розмаїття середовища і постійні взаємовпливи його численних складових (мистецьких течій та індивідуальностей) залишалися ефективним рушієм творчого життя. У сенсі об'єднання зусиль українських митців світу та їх інтеграції із сучасними мистецькими течіями найпоказовішою була програмна діяльність найбільшого у місті довоєнного угруповання – Асоціації незалежних українських митців.

4. Специфічною і цілком відмінною від трактувань радянських видань є ситуація у мистецькому середовищі Львова періоду німецької окупації. Тут надалі спостерігаємо надзвичайну активність і парадоксальне, на перший погляд, єднання творчих зусиль значної кількості художників, які: а) втекли ще до приходу радянської влади з окупованої фашистами Польщі; б) не емігрували і залишались у місті в 1939-1940 рр.; в) приїхали з окупованих німцями східних земель України. У мистецькому середовищі надалі вирує розмаїття творчих уподобань і течій, хоч пріоритетним залишається дотримання традицій і пошук національних аспектів у розвитку сучасного мистецтва.

5. Запровадження методу соцреалізму як ідеологічної складової сталінського тоталітарного режиму включає два відмінні етапи. Перший, довоєнний, для місцевого мистецького середовища є значно лояльнішим і толерантнішим. Упродовж 1939-1940 рр. воно не встигає зазнати принципових змін, надалі залишається багатонаціональним. Хоч на

офіційному рівні соцреалізму прагнуть надати домінантне положення, як творчий метод, він не знаходить широкого розуміння і визнання.

Другий, повоєнний етап, характеризується відвертою жорстокістю. Примусовий і всеохопний процес впровадження соцреалізму на галицьких землях розпочався в середині 1940-х років. Він принципово відрізнявся від практики 1930-х років у Східній Україні, коли поява соцреалізму значною мірою збігалася зі світовою хвилею неореалізму, загальною тенденцією розростання в Європі тоталітарних режимів.

6. У повоєнному мистецькому середовищі Львова настають вражаючі переміни: його силоміць ізолюють від світу, прилучають до тоталітарного простору. Найбільші місцеві мистецькі осередки зазнають непоправних втрат: український – поява численних художників-емігрантів і репресованих, польський та єврейський – практично повністю зникають. Загальний кількісний показник присутності художників у Львові (без огляду на певну національність) помітно зменшується. Відбувається планомірне заповнення утворених “пустот” за рахунок приїжджих зі сходу УРСР та інших радянських республік ідеологічно перевірених “носіїв” методу соцреалізму.

Заперечуються принципи елітарної природи мистецтва і примусово запроваджується модифікація масової культури – “мистецтво для народу”. Розпочато процес скасування споконвічної специфіки міста як визначного культурно-мистецького центру шляхом його індустріалізації, масового завезення пролетаріату і сільського населення. Важливим гальмівним фактором у процесі запровадження мистецтва соцреалізму служить збережене історичне архітектурно-просторове середовище міста, відсутність практичної можливості широкого впровадження архітектури і монументальної скульптури сталінського зразка.

Розгортання ідеологічної агресії в мистецьке середовище проходить у трьох основних напрямках – створення єдиного об'єднання художників як контролюючого органу; заснування на місці існуючих раніше мистецького навчального закладу радянського типу і проведення ревізії місцевих музейних колекцій.

7. Демографічні катаклізми і наступне тривале перебування під дією потужного ідеологічного пресингу призвели до поступового зміщення естетичних уявлень і морально-психічних деформацій, насамперед в загальній масі глядача та офіційній системі навчання молодих художників. Представники старшого покоління, які отримали довоєнну мистецьку освіту і досвід перебування в європейському мистецькому просторі, свідомо не адаптували творчі настанови соцреалізму, хоч і змушені були періодично виявляти ознаки “перевиховання”. Домінантне становище єдиного офіційно дозволеного творчого методу підкріплюється продуманою системою

матеріальних заохочень, впровадженням заідеологізованого варіанту історії і теорії мистецтва, де всі пріоритети однобічно окреслені, раз і назавжди усталені.

8. Період “відлиги” 1960-х років позначений помітними художньо-стильовими перемінами, насамперед у сферах сучасної архітектури і декоративно-прикладного мистецтва. Він яскраво засвідчує, що, незважаючи на помітну “кількісну перевагу”, тоталітарній системі все ж не вдалося досягти кардинальних якісних змін. Порівняно з динамічним проривом національно-патріотичних сил у Києві, місцеві події розвиваються набагато стриманіше. Головною причиною цього є недавні репресії. Характерна для Львова заглибленість і прихованість процесів дають свої переваги: в час відвертої реакції епіцентри активності мистецької інтелігенції продовжують функціонувати на неофіційному рівні “духовної еміграції”, зумовлюють нові організаційні форми протесту (наприклад, нелегальні мистецькі угруповання-школи Р. Сельського чи К. Звіриського).

У період короткотривалого “прориву шістдесятників” у Львові з’являється покоління молодих художників, яке визначає шляхи розвитку львівського мистецтва у наступні десятиліття, процеси відновлення і легалізації засад вільної творчості. Завершується процес розшарування мистецтва на офіційне і неофіційне, розпочинається своєрідна “кількісна передислокація” – концентрація творчих інтересів у “периферійних” сферах декоративно-прикладного мистецтва, насамперед у художній кераміці. Саме тут (за аналогією до тодішніх республік Прибалтики) віднайдено унікальні можливості закамфльованого збереження основ незаангажованої творчості.

9. У період 1970-х – середини 1980-х рр. високі здобутки львівських митців стають особливо помітними і мають велике значення для підтримки загального авторитету і майбутнього відродження українського мистецтва. На рівні декоративно-прикладних різновидів вони значною мірою легалізовані. Завдяки безпосередньому виходу на центральні організаційні структури Спілки художників СРСР у Москві, львівські автори представляють свої твори й одержують заслужене визнання на всесоюзних і міжнародних виставках, конкурсах і симпозіумах.

На рівні образотворчого мистецтва спостерігається виразне і принципове протистояння. Прагнення окремих художників до модернізації процесів мислення і творення образу офіційно не визнають, засуджують, у їхніх творах вбачають “шкідливі” впливи західних модерних течій. Їх приховує безмежна кількість тематичних виставок. Реальні мистецькі проблеми (пошук адекватної сучасності форми і засобів виразу) замикаються у вузьких неофіційних колах, у безконечних спробах обійти органи ідеологічного контролю, вийти на реальний контакт із глядачем, обізнаність

якого у сучасному мистецтві стає вочевидь недостатньою. Та все таки у 1970х – середині 1980-х рр. постають надзвичайно важливі явища: переконливе утвердження на противагу насаджуваним ідеям колективізму, пріоритету творчої індивідуальності й перші спроби об'єднання художників за творчими інтересами у невеликі групи.

10. 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”.

Ознакою часу стали реактивація мистецького середовища міста і відродження мистецьких організацій. На противагу регламентованості творчого процесу, домінантне становище займає всездозволеність, яка часто поєднується з рисами аматорства, недостатньою обізнаністю художників з проблемами сучасного мистецтва. У мистецькому середовищі відбувається своєрідний інформаційний стрес, зумовлений динамічними відкриттям навколишнього світу.

У сенсі збереження в мистецьких творах традиційного фігуративного підходу закономірними стають вияви експресіоністичних і сюрреалістичних тенденцій, нерідко супроводжувані трагічними інтонаціями або відвертою іронією і гротеском. Виразним протестом минулому прозвучала швидка реабілітація абстракціонізму. Полярно протилежною була тенденція до освоєння художниками незвичних раніше мистецьких форм, наприклад, відео-арту, інсталяції чи перформенсу. У зв'язку з надзвичайно динамічними перетвореннями у сферах образотворчого мистецтва, декоративно-прикладні різновиди втрачають свою винятковість. Виразно панівне становище зайняли малярство і графіка. Найскладніша ситуація у плані подолання наслідків минулого склалася у сфері скульптури.

11. У кінці 1990-х років ще рано говорити про стабілізацію ситуації, як на загал в українському мистецтві, так й у львівському мистецькому середовищі. Проте можна окреслити низку основних проблем. Серед них найфундаментальнішою є потреба реставрації цілісного образу української культури і мистецтва, об'єктивного аналізу всього розмаїття понять і явищ, які входять до їхнього кола, повернення багатьох забутих і насильно

вилучених імен художників та їх творчого доробку. Лише з таких позицій можна реально, у нерозривному часовому зв'язку оцінити минуле, сьогодення і говорити про перспективу. На тлі сказаного виразно постає потреба подолання ідеологічних стереотипів минулого у підходах до сучасного мистецтва, перегляду застарілої термінології, створення модерної історії і теорії українського мистецтва.

12. На зламі тисячоліть у світовому мистецтві склалася специфічна ситуація: після духовного прориву авангарду, тривалої боротьби ідеологічних концепцій, які нерідко межували з рецидивами антиестетики, наступних компромісів мистецтва постмодернізму, домінування твору-ідеї, "одноденки" над твором, який виникає у результаті тривалої розумової і фізичної праці, приходиться повернення на якісно новому рівні до споконвічних цінностей та естетичних норм, виразних антропоцентричних засад творчості, ідей рукотворності і неповторних властивостей матеріалів. У цьому аспекті, незважаючи на ефект "часового розриву", а також відсутність належного досвіду перебування у полі сучасного мистецтва, де діють встановлені правила і закономірності, наші митці мають добру нагоду одержати певні переваги. Їх необхідно вміло використати і досягти того, щоб у контексті світової культури сучасне українське мистецтво зайняло належне йому місце.

### **СПИСОК ОСНОВНИХ ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ПРАЦЬ:**

1. Голубець О.М. Львівська кераміка. – К.: Наук. думка, 1991. – 120 с.
2. Голубець О.М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів: Академ. експрес, 2001. – 176 с.
3. Голубець О. Ностальгія по утраченній керамічності // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 12. – С. 40-41.
4. Голубець О. Николай Шимчук / Художник, вещь, мода. – М.: Советский художник, 1988. – С. 249-252.
5. Голубець О. Керамический гротеск // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 3. – С. 7.
6. Голубець О. Тарасу Левківу 50 // Мистецькі студії. – 1991. – число 1. – С. 52-54.
7. Голубець О.М. Керамічні вироби фірми Івана Левинського // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. – Львів, 1991. – Вип. 2. – С. 46-53.

8. Голубець О.М. Феномен львівської кераміки // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. – Львів, 1996. – Вип. 7. – С. 34-38.
9. Голубець О. Глибина скла // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 3 – 4 (65 - 66). – С. 20-21.
10. Голубець О.М. Майстер портретного жанру // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. – Львів, 1999. – Вип. 10. – С. 27-34.
11. Голубець О. М. Суть естетичних деформацій в мистецтві Галичини другої половини ХХ століття // Європейське мистецтво XV – ХХ століть: Зб. статей. – Дрогобич: Музей “Дрогобиччина”, 1999. – С. 115-119.
12. Голубець О.М. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті // Мистецька школа в системі національної освіти України: Навч.-метод. посібник. – Львів: Брати Сиротинські і К, 1999. – С. 53-69.
13. Голубець О.М. До питання термінології у сучасному українському мистецтвознавстві // Читання пам'яті Святослава Гординського: Зб. наук. Праць. – Львів: Брати Сиротинські і К, 1999. – С. 68-71.
- 14. Голубець О.М. Нова кон'юнктура у мистецтві 1990-х років // Вісн. Львів. академії мистецтв: Зб. наук. праць. – Львів, 2000. – Вип. 11. – С. 270- 278.
- 15. Голубець О.М. “Прорив шістдесятників”: з віддалі часу // Народознавчі зошити: Двомісячник Інституту народознавства НАН України. – 2001. – № 4. – С. 2-7.
16. Голубець О.М. Парадокси львівського мистецтва 1970 – 1980 рр. // Мистецтвознавство 1999: Наук. зб. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 23-34.
17. Голубець О.М. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспективи ХХІ століття // Мистецтвознавство 2000: Наук. зб. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2001. – С. 17-34.
18. Голубець О.М. Метаморфози мистецького середовища кінця ХХ ст. // Мистецтвознавство 2001: Наук. зб. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – С. 23-34.
19. Голубець О.М. Феномен українського декоративно-прикладного мистецтва 1970-х років // Наук. записки: Серія мистецтвознавство. – Тернопіль, 2002. - №1(8). – С. 107-111.
20. Голубець О. М. Художнє життя 1970-х – середини 1980-х років: “втеча” у сфери декоративно-прикладного мистецтва // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2002. – № 2. – С. 62-68.
21. Holubec O. Wolność sztuki ukraińskiej // Між сусідами: Альманах фундації Святого Володимира Хрестителя Київської Руси. – Краків: Швайпольт Фіоль, 1997. – Том 7. – С. 182-185.

22. Holubets O. *Avant-Garde: a View from the East // The Avant-Garde: In Dedline or Metamorphosing.* – Łódź: Łódzkie T-wo Naukowe, 1998. – V. IX. – S. 93-101.
23. Holubec O. *Zachować własną specyfikę (o współczesnej sztuce ukraińskiej) // Format.* – 1998. – № 26-27. – S. 53-58.
24. Holubec O. *Lwowska ceramika artystyczna: problemy dawne i obecne // Format.* – 1999. – № 30. – S. 50 – 53.
25. Holubets O. *Overcoming Post-Totalitarian Syndrome: Way into the Next Millennium // The Prospects of Art in the New Century.* – Łódź: Łódzkie T-wo Naukowe, 2000. – V. II (XI). – S. 103-113.
26. Holubets O. *Half a Century under Totalitarian Regime // Artex.* – 2001. – № 19. – P. 342-343 (опубліковано японською мовою)
27. Holubets O. *Underground: Illegal Art Schools // Artex.* – 2002. – № 21. – P. 224-225 (опубліковано японською мовою).
28. Holubets O. *Phenomenon of Ukrainian Decorative and Applied Art of the 1980es // Artex.* – 2002. – № 22. – P. 262-263 (опубліковано японською мовою)
29. Holubets O. *Paradoxes of National Renaissance of the 1990es // Artex.* – 2002. – № 23. – P. 234-235 (опубліковано японською мовою).
30. Holubets O. *Creative Power Against Realistic Representation // Artex.* – 2002. – № 24. – P. 250-251 (опубліковано японською мовою).
31. Holubets O. *Priority of Hand-Work Creation // Artex.* – 2002. – № 25. – P. 372-373 (опубліковано японською мовою).
32. Holubets O. *Integration of the Expressive Means // Artex.* – 2002. – № 26. – P. 178-179 (опубліковано японською мовою).

## АНОТАЦІЇ

**Голубець О. М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості).** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003.

У дисертації проаналізовано переміни у мистецькому середовищі Львова, зумовлені приходом у середині ХХ ст. на зміну авторитаризмові польської влади, а згодом – гітлерівського окупаційного режиму, радянського тоталітаризму. Виявлено основні напрями і наслідки ідеологічної агресії, демографічних і культурологічних катаклізмів. Виділено важливий фактор “прориву шістдесятників” у період “відлиги” 1960-х рр. і процесів

утвердження пріоритету творчої індивідуальності у 1970-х – середині 1980-х рр. Наголошено на винятковій стійкості львівського мистецького середовища і його здатності до швидкої реактивації в час становлення державної незалежності. Окреслено проблеми “перехідного” періоду, зокрема, подолання хвилі “нової кон’юнктури”. Акцентовано увагу на потребі реставрації цілісного образу української культури і мистецтва, глибокого осмислення процесів, які сьогодні відбуваються, визначення місця і перспективи сучасного українського мистецтва.

**Ключові слова:** мистецтво ХХ століття, сучасне українське мистецтво, мистецтво Львова, мистецьке середовище, соцреалізм, ідеологічна агресія, свобода творчості.

**Голубец О. М. Художественная среда Львова второй половины ХХ века (соцреализм и свобода творчества).** – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.05 – изобразительное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины. Киев, 2003.

В диссертации анализируются перемены в художественной среде Львова, обусловленные приходом в середине ХХ в. на смену авторитаризму польских властей, а позже – гитлеровского оккупационного режима, советского тоталитаризма. Выявлено основные направления и последствия идеологической агрессии, демографических и культурологических катаклизмов. Выделено важный фактор “прорыва шестидесятников” в период “оттепели” 1960-х гг. и процессов утверждения приоритета творческой индивидуальности в 1970-х – середине 1980-х гг. Акцентируется исключительная стойкость львовской художественной среды и ее способность к быстрой реактивации во время становления государственной независимости. Обрисованы проблемы “переходного” периода, в частности, преодоления волны “новой конъюнктуры”. Обращается внимание на потребность реставрации целостной картины украинской культуры и искусства, глубокого осмысления происходящих сегодня процессов, определения места и перспективы современного украинского искусства.

**Ключевые слова:** искусство ХХ века, современное украинское искусство, искусство Львова, художественная среда, соцреализм, идеологическая агрессия, свобода творчества.

**O.M.Holubets. Artistic Situation in Lviv in the Second Half of the XX Century (Socrealismus and Free Creation).** – Manuscript.

Thesis for obtaining a scientific degree of Doctor in History of Art, speciality 17.00.05. – Fine Arts. – Ryls'kyi Institute of Art Studies, Folkloristic and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2003.

In the second half of the XX century the consequences of social and political cataclysms and historical paradoxes were acutely felt in Halychyna. Important and characteristic changes took place when Soviet totalitarian regime was established there replacing Polish authoritarian rule and the occupational order of fascist Germany. They convincingly demonstrated the methods of destruction and subsequent isolation of Ukrainian culture and art from the world as well as ways of resistance and striving to effectively affirm principles of free creation.

In Part 2 the author dwells on intensive creative life in the pre-war Lviv, its numerous artistic unions and bright creative individualities. Despite certain signs of local provincialism their art was in tune with the processes taking place in the then European culture. Lviv artists studied in Europe, often visited important cultural centers there and felt at home there. Activity of the Association of Independent Ukrainian Artists played an important role in the process of uniting Ukrainian artists of the world and their integration with modern trends in art.

In Part 3 the author stresses the striking changes that occurred in artistic situation in Lviv under totalitarian regime. It actually lost its transnational originality. The biggest local artistic groups suffered irreparable losses. Many Ukrainian artists emigrated or were transported to Siberia, while those of Polish or Jewish nationalities practically disappeared. Their place was filled by the so-called “artists-internationalists” that came from the East. Principles of elitarian art were violated, while “art for the people” was forcibly spread. Ideological aggression into the sphere of art was conducted in three main ways, i.e. by creating a single Artists' Union as an organ of control; establishment of a Soviet type artists' training institution and revision of collections at local museums. Demographical cataclysms as well as constant existence of artists and spectators under strictly regulated creative conditions and mighty ideological pressure led to gradual shifts in aesthetic views and moral as well as psychic deformations.

Part 4 begins with analysis of the “thaw” in the 1960s that convincingly showed that despite evident “quantitative advantage” totalitarian system did not manage to achieve any qualitative changes. Memory of the past and loyalty to their convictions were smoldering in the depth of the artistic milieu that was destroyed but not defeated. Just at that time a new generation of artists that was to define paths of development and the high level of the Lviv art in the coming decades came to life. Ultimate demarcation between official and unofficial art took place, many of the leading artists took to the so-called “decorative and applied arts”,

where they found ways of following the principles of free creation. During the years of reaction that followed the "thaw" epicenters of creative activity shifted to the unofficial level of "spiritual emigration".

During the 1970s up to the middle of the 80s achievements of Lviv artists greatly contributed to supporting high standards of Ukrainian art. In the sphere of "decorative and applied arts" they became legalized. Our artists participated in international exhibitions, competitions and symposiums. On the level of "imaginative" arts the opposition was distinctly felt. Attempts of non-conformist artists to create in the strain of modern tendencies were suppressed, as "harmful" influence of modern Western art was discerned in their works. Real problems of art were discussed only in narrow circles of specialists that tried to avoid the organs of ideological control. In the period of the so-called "quiet totalitarianism" in the 1970s and up to the middle of the 1980s another important process was observed, i.e. priority of creative individuality over ideas of collectivism was stressed.

Development of processes described in Part 5 stipulated the downfall of totalitarian system and rapid national renaissance, of which Lviv became the epicenter. Important changes in social, political and economical life overshadowed for some time the necessity of overcoming established stereotypes in the sphere of culture and art. Their existence manifested itself in the form of "new conjuncture".

Creation and rebirth of numerous artistic organizations and unities, revival of actual pluralism in using creative methods and forms of expressiveness became another token of the time. Appearance of expressionistic and surrealist tendencies was a manifestation of the artists' desire to uphold traditional figurative representation. Radically opposite to this was the tendency to master new, so far unknown, artistic forms, such as installation and performance.

At the end of the XX century one can hardly speak about stabilization of the situation in Ukrainian art in general or Lviv artistic situation in particular. Among the most urgent problems now is the necessity to restore the unique image of XX century Ukrainian culture and art, as well as objective analysis of various conceptions and phenomena associated with them, revival of many forgotten or intentionally repressed names of talented artists and their works. It is only by such approach that the present day situation can be evaluated and perspectives of establishing due place of contemporary Ukrainian art in world culture outlined.

**The key words:** art of the XX century, contemporary Ukrainian art, art of Lviv, artistic milieu, socialist realism, ideological aggression, free creation,.



453813

Підписано до друку 30.05.2003. Формат 60x84/16.  
Ум. друк. арк. 1,8. Тираж 100. Зам. 1281.  
Друк ТзОВ «Сплайн», м. Львів, вул. Коперника, 11  
тел. (0322) 98-00-81

4/3

**АВ 55.691**

**МИСТ**