



ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ 1960-х рр. У ТВОРЧОСТІ ВИХІДЦІВ ЗІ ШКОЛИ КАРЛА ЗВІРИНСЬКОГО: ПЕТРА МАРКОВИЧА ТА ЗЕНОВІЯ ФЛІНТИ

Надія БРАТЮК

аспірантка,
Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, Львів, Україна,
e-mail: mikulanadia@gmail.com

Українське мистецтво другої половини ХХ — початку ХХІ ст, потрапивши під посилений нагляд радянської системи, розвивалося двома паралельними шляхами — офіційним і неофіційним. Однією з форм альтернативної, неофіційної мистецької освіти з західноєвропейським вектором творчості була «Підпільна академія К. Звіринського», яка об'єднувала молоде покоління художників із самобутніми поглядами на мистецтво, з західноєвропейським вектором розвитку та прагненням розширити межі класичного кола живописних прийомів.

У статті розглядається зародження експресивних тенденцій та джерел інспірацій, що були використані в багатьох композиційних структурах, кольоровій палітрі та живописній манері двох вихідців зі школи К. Звіринського: П. Марковича, З. Флінти. Цим, властиво, і зумовлена актуальність статті. Автор ставить перед собою мету провести художній аналіз живописних творів на основі візуального матеріалу, з'ясувати технічні вподобання художників у сфері живопису, вказати особливості, засади, притаманні для вираження експресіоністичної мови. Об'єктом дослідження є експресіоністичні тенденції в живописних працях вказаних митців. Використовуються, в основному, такі методи дослідження: порівняльний, метод художнього аналізу творів, метод аналізу і синтезу, формальний аналіз стильових рис авторського живописного почерку.

На основі проведеного мистецтвознавчого аналізу доведено, що художники часто експериментували, синтезуючи елементи кубізму, експресіонізму, абстракції, сюрреалізму та власної візії.

Ключові слова: учні школи К. Звіринського, львівське малярство, експресіонізм, живопис.

Nadija BRATIUK

Postgraduate student of the Lviv

National Academy of Arts

38, Kubiyovycha St., 79011, Lviv, Ukraine

e-mail: mikulanadia@gmail.com

EXPRESSIONIST TENDENCIES OF THE 1960s IN THE WORK OF THE NATIVES OF THE SCHOOL OF KARL ZVIRYNSKY: PETRO MARKOVYCH AND ZENOVYI FLINTA

Introduction. The Ukrainian art of the second half of the ХХ — the beginning of the ХХІ century having occurred under the strict control of the Soviet system developed in two parallel lines — official and unofficial. As one of the forms of the alternative unofficial art education bearing the Western European vector of creativity emerged the «Underground Academy of K. Zvirynsky». For the artists-sixtiers the freedom of expression became one of the fundamental worldview and aesthetic principles. That was the period of the internal self-isolation, when artists worked in workshops and their works were revealed only to the reliable narrow circle of the like-minded, predominantly fellow artists. This was the process of liberating the art from the dictatorship of the totalitarian system, the new path of the development of the Ukrainian artistic thinking and self-identification was conceiving.

Problem Statement. The article deals with the creativity of the artists originating from K. Zvirynsky school, i. e. P. Markovych and Z. Flinta, as regards the expressionistic tendencies.

Purpose. The artistic analysis of the paintings has been carried out based on the visual material. The technical preferences of the painters in the sphere of the pictorial art have been defined, as well as the peculiarities and features relevant for expressing the expressionistic language have been determined. The article analyzes the conception of the expressive tendencies and inspiration sources, which were applied in the numerous composition structures, color palette and brush work of the mentioned artists.

Methods. The following methods are in the article: comparative method, method of artistic analysis of works, method of analysis and synthesis, formal analysis of stylistic features of the author's picturesque handwriting.

Results. The article analyzes the works of P. Markovych «Still Life with Ceramics» (1961), «At the Table» (1962), «The Decorative Landscape» (1962), «Madonna» (1967), «Anchar — the Tree of Death» (1968), and of Z. Flinta «The Flowers on the Bench» (1961), «Cactus» (1960s), «The Yard» (1966).

Conclusion. It can be stated that the pictorial legacy of P. Markovych and Z. Flinta contains the expressionistic vector among the artistic transformations of that time and the pursuits of the Lviv environment in 1960s, as well as is the integral part of the all-Ukrainian art process.

Keywords: students of K. Zvirynsky school, Lviv painting, expressionism, pictorial art.

Вступ. *Постановка проблеми.* Український живопис другої половини ХХ ст. став предметом зацікавлення багатьох вітчизняних мистецтвознавців, метою яких є правдиве відтворення українського мистецького процесу та передумов, що сприяли розвитку українського напрямку 1960-х років у загальноєвропейському контексті. Важливо зауважити, що живопис зазначеного періоду постає однією з важливих і яскравих форм андеграундного спротиву у великих містах, які є своєрідними центрами творчих сил — Київ, Львів, Харків, Одеса.

Представники львівського середовища, які раніше безпосередньо були учасниками західноєвропейського авангардного процесу, стають організаторами «тихого спротиву». Зародження експресивних тенденцій відбувається в численних живописних композиціях Р. і М. Сельських. На основі теоретичного та практичного підґрунтя кола Р. Сельського виховується молоде покоління митців. Необхідно окреслити основні трансформації львівського мистецького середовища, які стали поштовхом до експресивних формально-мистецьких пошуків митців.

Насамперед важливо звернутися до окремих історичних аспектів і особливостей львівського середку, які визначили західноєвропейський вектор творчості його кращих представників. Зокрема, таким підґрунтям була «підпільна школа К. Звіринського», яка стала наступницею живописних пошуків Р. Сельського. Обидві вони пропагували засади вільної творчості та духовного зростання в період офіційного державницького мистецького напрямку — соцреалізму.

У статті розглянуто та проаналізовано експресіоністичні тенденції двох вихідців зі школи К. Звіринського: П. Марковича та З. Флінти. Обрано найхарактерніші живописні роботи згаданих авторів, у яких присутня експресіоністична манера письма, колористика, композиційна побудова.

Аналіз досліджень і публікацій. Окреслена проблема на сьогодні не знайшла достатньої уваги в мистецтвознавчих публікаціях і критиці. Разом з тим, українські дослідники присвятили низку мистецтвознавчих статей, що аналізують творчість вихідців зі школи К. Звіринського: П. Марковича, З. Флінти. Це, зокрема, українські мистецтвознавці В. Овсійчук, О. Федорук, О. Голубець, Л. Смирна, О. Ріпко, Г. Складенко, Н. Космолінська.

Джерельною базою для пізнання творчості П. Марковича є мистецькі альбоми «Петро Маркович. Каталог» (1988) [12], «Петро Маркович. Життя. Творчість» (2006) [4], де найповніше представлена творчість митця.

Значний творчий доробок З. Флінти представлено в альбомі «Зеновій Флінта» (2010) [13], «Зеновій Флінта. Живопис. Графіка. Кераміка» (1989) [23], «Зеновій Флінта» (1995) [22]. Наукові публікації, в яких аналізується творчість митця, здійснили О. Голубець, Б. Мисюга, О. Магерівський, Є. Шимчук та ін.

Важливо відзначити значення альбому О. Голубця «Сучасне малярство Львова» (2014) [26], у якому подано основні мистецькі особистості «львівської мистецької школи». Значна кількість якісних репродукції є важливим візуальним матеріалом. І хоча на окреслену тематику є ґрунтовні наукові розвідки, статті, альбоми, тема розвитку живописної мови у творчості П. Марковича, З. Флінти потребує переосмислення та розкриття фактичного матеріалу з позиції експресіоністичних виявів.

Актуальність дослідження. У згаданих виданнях спеціально не розглядалися експресіоністичні тенденції в мистецькому середовищі Львова 1960-х років. Ми ж надолжуємо цю прогалину — аналізуємо мистецький процес 1960-х років у Львові з точки зору експресіоністичної мови на прикладі живописних творів П. Марковича та З. Флінти — як визначних представників львівського середовища. Це зумовлює актуальність мистецтвознавчого аналізу творчості згаданих митців у період 1960-х років.

Мета статті — виокремити та здійснити мистецтвознавчий аналіз живописних творів П. Марковича та З. Флінти 1960-х років, у яких найяскравіше виражена експресіоністична складова, окреслити природу виявлених експресіоністичних тенденцій.

Новизна. У період 1960-х рр. мистецька якість творів представників львівської мистецької школи стала результатом альтернативної освіти, яку започаткував викладач К. Звіринський. Проведений мистецтвознавчий аналіз робіт, у яких присутні експресіоністичні тенденції, ілюструє реальність з оригінальним світовідчуттям, відображенням творчої свободи, власною філософською позицією.

Живописні колекції збережених робіт для сучасних дослідників є надзвичайно цінним візуальним

і духовно-образним асоціативним полем для дослідження. Сильова та образна специфіка львівського живопису дотепер не розглядалася в сенсі пошуку в роботах саме експресивної живописної складової. Стаття по-новому розкриває творчість львівських художників-нонконформістів 1960-х років — П. Марковича та З. Флінти, які відгукнулися на запити часу. Матеріал статті заповнює «білі плями» в історії українського мистецтва, доповнює та розкриває творчі пошуки митців. Аналіз забороненої та невизнаної в часи радянського суспільства живописної спадщини розкриває специфіку формування «львівської мистецької школи».

Основна частина. Щоби реконструювати культурно-мистецький процес Львова 1960-х років та дослідити експресіоністичні тенденції у творчості учнів школи К. Звіринського, слід згадати основні історичні та культурно-духовні зміни, які стали передумовою та поштовхом для появи молодого покоління художників.

На початку 1920—1930-х рр. мистецьке життя концентрувалося в провідних європейських художніх центрах, серед яких Відень, Краків, Прага, Берлін, Париж. До приходу радянської влади Галичина була одним із багатьох мистецьких центрів, де активно розвивалася виставкова та творча діяльність. Згадаймо експозиції художніх виставок львівського мистецтва довоєнної епохи, на яких звучать імена І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Л. Геца, М. Осінчука, П. Ковжуна, Г. Гординського, Е. Козака та ін. Їхній художній доробок виявився орієнтиром і вектором для наступного покоління митців.

Слід згадати також інший чинник, який відіграв важливу роль у формуванні живописних смаків Галичини. Еміграцію художників з Наддніпрянської України. До Львова з окупованих радянською владою територій переїхали П. Холодний (старший), І. Іванець, Ю. Магалецький, М. Неділко, В. Кричевський. Старше покоління львівських митців, об'єднавшись із плеядою емігрантів, стали точкою відліку, важливим практичним і теоретичним досвідом, що збагатив професіоналізм місцевих митців. Їхнє теоретично-практичне кредо стало тими знаннями, які були передані наступному поколінню митців, серед яких М. і Р. Сельські, Л. Левицький, І. Севера, Я. Музика, О. Шатківський, О. Ку-

рилас, А. Манастирський. Львів постав потужним духовно-культурним осередком і притулком для багатьох поколінь українських митців і діячів культури, де національні цінності та ідеї не переривалися, пропагувалися та втілювалися, незважаючи на агресивні дії радянської ідеології.

Наступним моментом, про який варто згадати, є існування під час німецької окупації українськомовної Державної художньо-промислової школи паралельно з польською. Обидва заклади стали важливими культурними осередками серед інших навчальних інституцій Галичини. У їхніх стінах професійна мистецька освіта не переривалася. Певною мірою саме безперервність мистецької освіти у Львові є одним з важливих чинників, який буде помітним і в підпіллі після проголошення офіційної радянської лінії в мистецтві.

Образотворче мистецтво до приходу Червоної Армії у Львові розвивалося в гармонійному співвідношенні авангардних європейських течій. Кілька генерацій митців у непрості воєнні часи та зміни одного режиму на інший примножили та зберегли засади вільної творчості. У цей суперечливий період художники проявили силу волі, творчу насагу, працьовитість і вірність ідеям модернізму та авангарду. У зв'язку з цим набуті практичні та теоретичні знання митці синтезували з українськими живописними традиціями, розвивали нові засоби формотворчості. Навіть після переселення значної кількості радянських кадрів, радянзації та русифікації населення, посилення ідеологічного контролю, культурно-мистецьке життя Львова продовжувало бути вірним європейським та українським духовно-естетичним координатам.

Протягом 1950—1960-х рр. радянська влада активно залучає художників до творчо-організаційної діяльності. У Львові створено Оргкомітет Спілки радянських художників України. Із цього приводу в статті «Блискучі творчі перспективи» першого числа журналу «Література і мистецтво» за вересень 1940 р. зазначено: «Незалежно від віку, національного походження, незалежно від мистецьких напрямків і поглядів, художники гуртуються навколо організаційного комітету» [1, с. 5].

Для популяризації новоствореного оргкомітету Спілки радянських художників України проводилася активна агітаційна діяльність, присвячувалися статті

мистецтвознавчої критики з висвітленням позитивних перспектив. Автор нарисів «Творчо-організаційна діяльність Львівської організації спілки художників УРСР (1939—1985)» М.І. Батіг [1] влучно аналізує та описує тогочасні дії радянської системи, скервані на закріплення на окупованих територіях.

У період воєнних дій мистецьке життя не завмирає. Після нового приходу радянських військ 27 серпня 1944 р. утворено «Спілку радянських художників у Львові». Радянська влада поновлює організаційні заходи під пильним наглядом партійного керівництва.

Протягом 1950—1960-х років розширюється творчо-організаційна діяльність, ідейно-виховна та масово-популяризаційна робота. Посилюється увага до тематичних творів, організуються творчо-звітні, персональні та групові художні виставки. Система збільшує кількість членів правління Львівської організації Спілки художників УРСР, відкриває двері Львівського художньо-виробничого комбінату та Львівської кераміко-скульптурної фабрики. Однак художник із самобутньої духовно-образної індивідуальності поступово перетворюється на інструмент для служіння партійній номенклатурі, оформлює цехи, заводи, фабрики, дитячі садочки, парки, ресторани, кафе: «За десятиліття 1960—1970 років Львівська організація Спілки художників УРСР виросла в один із найбільших творчих загонів республіки. За кількістю членів вона зайняла друге місце після київської» [1, с. 21].

Наступний етап характеризує розвиток мистецтва у двох паралельних площинах: соціалістичній та неофіційній. Зважаючи на поступки системи, в час «відлиги» відбувається реактивація незаангажованого вільного погляду на мистецтво, незважаючи на радянські замовлення в душі панівної ідеології. Багато митців долучаються до явища, що становить підпільну лінію розвитку мистецтва, альтернативу до офіційного львівського мистецького середовища 1960-х років. Послаблення соціалізму вдало окреслюють слова львівського мистецтвознавця Богдана Гориня: «Підсвідома національна стихія після пробудження має особливу силу. Збережена, сконцентрована, вона у своєму вияві подібна до вибуху, що перетворюється у вічне горіння. Це нагадує довгозбережений у підземних жилах газ — він не помітний, але досить іскри, щоб вибухнув, а

потім вже ніяка сила не здатна вгамувати вогняного вулкана» [2, с. 75].

Творчі пошуки у плані неофіційної тематики відбувалися в майстернях. Така вимушена ситуація позначилася безпосередньо на специфіці трансформації форми, кольоровій палітрі, композиційній структурі в роботах. Перебільшення чи деформація форми стали своєрідним візуальним знаком, протестом проти заборони інакомислення в мистецькому середовищі. Постійний тиск партійної ідеології та контроль над тематикою, державними замовленнями вилився у підпільну авторську творчість зі свідомою позицією заглиблення у духовну сферу, пошук нових композиційних структур. Вибрана палітра барв, яскравий кольоровий акцент стали певним емоційним і духовним відображенням внутрішнього стану митця.

Неофіційною, підпільною та паралельною мистецькою лінією в радянській системі образотворчості стає нонконформізм. Уперше термін «нонконформізм» зустрічаємо в антології нової української поезії «Шістдесят поетів шістдесятих років», виданій у Нью-Йорку 1967 року. Її автор-упорядник Богдан Кравців, який навчався у Львові, — відомий український поет, критик, перекладач. У статті «Український мистецький нонконформізм» Лесі Смирної, яка акцентує увагу на влучній цитаті, згадано слова Б. Кравціва, що визначив для західного читача специфіку українського нонконформізму, для якого важливо «пробити своє українське вікно в західний світ». На його думку, тогочасні творці неофіційного мистецтва в Україні утворюють окрему групу, яка має цілком самостійні мистецькі й національні ознаки, так що говорити про них як про українську групу цілком доречно [3].

Протягом тривалого часу Львів залишався духовним і національним центром для представників української інтелігенції, діячів культури, науки та молоді. Початок «відлиги» та перемога М. Хрущова стали поштовхом для ініціативного покоління молодих митців. Вони увійшли в історію українського мистецтва як покоління «шістдесятників». Мистецтвознавець О. Ріпко влучно зауважує: «Термін «Львівська Живописна Школа» середини 60-х років — це розгалужене дерево, стовбуром якого була творчість Романа і Маргіт Сельських» [4, с. 152].

«Шістдесятники» — нова генерація української національної інтелігенції, що відроджували наці-

ональну українську самобутність у літературно-мистецькому просторі, стала опозицією до радянського режиму. Серед митців опозиція соцреалізму виражалася в естетично-формально-образній царині та активній громадській діяльності: підпільні художні виставки, поява неофіційних об'єднань, зокрема Клуби творчої молоді. В Енциклопедії історії України знаходимо рядки, які показують реальне ставлення радянської влади до української ідеї. Нищівній критиці піддалася художня виставка художників-авангардистів в Москві в Манежі 2 грудня 1962 року, яку відвідав і розкритикував М. Хрущов, після якої розпочалася широкомасштабна політика боротьби з проявами формалізму та нонконформізму в українських літературно-мистецьких колах [5, с. 641]. Таким чином, побачивши динаміку в усіх культурних сферах не на користь радянських догм, керівні структури розпочали кампанії боротьби проти інакомислення та будь-яких інших художніх напрацювань.

Прорив шістдесятників був надзвичайно потужним, українська інтелігенція протиставила свої ідеї ідеалам колективізму та інтернаціоналізму. Хвиля національного самоусвідомлення, бажання ідентифікації у світовому контексті як окремої нації виражалася від музики до малярства. Українська література також підтримала національну самосвідомість, сприяла відродженню естетики та культури. У статті «Історичний дискурс українських шістдесятників» Ярослав Секо називає імена тогочасних істориків М. Брачевського, О. Компан, М. Ковальського, В. Мороз, які поставили собі за мету відкрити альтернативний погляд на історію України та долучитися до загальноукраїнської хвилі відродження. Історичний та неупереджений поступ у їхніх працях значно відрізнявся від радянської історичної думки. Світоглядний характер, дискурс і загострення уваги на історичній пам'яті, пошук наукової аргументації своїх думок і доведення української самобутності посприяли тому, що «українські публіцисти, розкриваючи механізм фальшування радянської історії, вказували на ряд концептуальних засад, які перешкоджали безсторонній оцінці минулого» [6, с. 129]. Тому вивчення та аналіз усіх чинників, які спричинили історичні, культурні процеси, стало важливим кроком для відродження української культури.

Мистецькі зміни відобразилися й у духовно-психологічному векторі, який, врахувавши національ-

ні риси, став повністю протилежним до ідеології тоталітарної системи. Через самоусвідомлення поверталася із забуття творчість та імена О. Богомазова, О. Архипенка, О. Екстер. Завдяки активності самвидаву зросло поширення інформації, що сприяло підвищенню освіченості нації. У літературі відкривалися такі постаті як Т. Манн, Ф. Кафка. Національне самоусвідомлення росло з нечуваною швидкістю. Вагомий внесок зробили освітні екскурси в історію України та українського мистецтва, педагогічна діяльність, творчі пошуки нової пластичної мови Р. і М. Сельських, К. Звіринського, П. Бездзіра, Ф. Семана, В. Стрельникова, О. Дубовика, Т. Басанця, Л. Ястреб, Г. Гавриленко. На їх ґрунті зростало покоління художників-шістдесятників. Організовані домашні покази робіт збагачували кругозір наступного покоління митців. Молода хвиля формувала нове покоління, що вірило та діяло в національному ракурсі, сповідуючи свободу творчості, естетичні та моральні цінності.

Реакція радянської влади на українську хвилю самоідентифікації не забарилася, проводилися каральні кампанії з пошуку формалізму. Художники змушені були піти в підпілля, де продовжували неофіційну діяльність у творчих майстернях. Незважаючи на заборону публікацій та виставок несоцреалістичного мистецтва, митці продовжують розробляти нові засоби мистецької виразності, які б увібрали виток національної культури, досягнення авангарду та відповідали викликам часу. «Осібний шлях розвитку повоєнного мистецтва Західної України полягав у тому, що протест проти системи, який набув тут найбільш гострого характеру, вилився у шлях формального пошуку мови, якісно відмінної від соцреалістичної» [7, с. 2].

Ідеологічний контроль на офіційному рівні, заборона вільної творчості стали однією з причин появи альтернативної гілки мистецької освіти, основним духовним наставником і практиком якої був львівський художник Карло Звіринський. Існування у 1959—1969 рр. «Підпільної академії К. Звіринського» стало можливим завдяки вузькому перевіреному колу художників-одномудців, творчий шлях яких відображав існування неофіційного мистецтва в умовах тоталітарної системи. Карло Звіринський мав за мету виховати в незаангажованому мистецькому середовищі наступне покоління митців. «Підпіль-

на академія Звіринського» — андеграундна форма мистецької освіти для творчої молоді в умовах тоталітарного контролю, що ґрунтується на творчій свободі, експерименті та українському векторі пошуку в мистецтві. Дослідник Б. Мисюга вводить термін, що влучно характеризує суть методу викладання художньої освіти К. Звіринського: «Герметичне коло Карла Звіринського», — термін, що пояснює закритість навчальних методик та самого середовища школи, які на зразок закритих наукових товариств ренесансної Європи плекали вільний дух просвітництва та критичного мислення» [8, с. 5].

Важливо зауважити, що для молодого покоління художників пріоритетом творчого зростання стало створення власної живописної системи, розвиток індивідуального творчого мислення, осмислення практичної та теоретичної спадщини модернізму. В наступній цитаті підкреслено важливість «Підпільної академії К. Звіринського» для розвитку вільного погляду на мистецтво у львівському мистецькому процесі: «Невідомо, яким би було мистецьке обличчя львівської школи 60-х, якби не цей ланцюжок: Сельський — Звіринський — Молоде покоління — «Підпільна академія Звіринського». Результатом прогресивного підходу митця-педагога до виховання своїх студентів стала поява у Львові якісно нового покоління молодих художників, котре визначило новий шлях розвитку і зростання рівня львівського мистецтва у наступні десятиліття» [9, с. 18—19].

«Підпільну школу К. Звіринського» відвідували талановиті особистості, серед яких А. Бокотей, І. Боднар, Т. Левків, І. Остафійчук, І. Марчук, Б. Соїка, С. Шабатура, Л. Цегельська, Р. Петрук, З. Флінта, П. Маркович, П. Грицик, О. Мінько. Їм вдалося створити власний впізнаваний мистецький почерк. Це в роки незалежності ми гордо й відкрито кажемо «школа Звіринського», але в далекі 1960-ті роки це були підпільні зібрання у помешканні К. Звіринського молодих митців, які тяжіли до експерименту та авангардних мистецьких течій.

Карло Звіринський зробив вагомий внесок, що стане своєрідною рушійною силою у творчому доробку львівського мистецького середовища. На його думку велику роль потрібно було відводити гармонійному співвідношенню кольорів: «Мене завжди захоплювала можливість виразу через саму форму — зіставлення тону, кольору, силуету, ритму, пропорцій.

По суті вони, подібно до музичної гармонії чи контрастів, творять емоційний лад і, зрештою, духовну структуру твору. Моє малярство є відгомном тут у нас (в УРСР) ... того, що можна було б окреслити як спробу йти з духом часу» [10, с. 31].

Основним об'єднувальним чинником, який гуртував навколо особистостей О. Новаківського, Р. Сельського, К. Звіринського значну кількість у майбутньому успішних і високопрофесійних митців, була, безперечно, віра в зміни, національну ідею, яка ґрунтувалася не тільки на народних традиціях і західноєвропейських віяннях, а й на власних рефлексіях і мистецькому баченні митців. Міркування О. Голубця ґрунтуються на тезі, що доповнює цей матеріал: «Надзвичайно вагомою була позиція тих небагатьох, хто не бажав йти на будь-які компроміси і відверто заперечував антимистецькі постулати «найпередовішого» творчого методу. Усвідомлення надзвичайно важливої ролі «вигнанців» радянського мистецтва, художників-нонконформістів, відбувалося поступово. Саме вони стали натхненниками і кумирами молодих митців (тоді ще студентів), яких нині називаємо шістдесятниками» [11, с. 79]. Так, завдяки творчому переосмисленню образотворчої форми живопису українське мистецтво збагатилося плеядою творчих особистостей. Пошук нових творчих прийомів і авторської індивідуальності стали основним орієнтиром для львівських художників.

Часто у творчості вихідців зі школи К. Звіринського спостерігаємо прагнення до візуального відтворення власного суб'єктивного досвіду та відчуттів, через гармонійне поєднання кольорової палітри, композиційної побудови, ідеї та абстрактно-кубістичних форм. П. Маркович та З. Флінта свідомо обирають, на перший погляд, прості предмети, що оточують їх, у сукупності об'єкти на картинній площині компонуються в унікальні композиції, що відображають внутрішній світ художника. Робота перестає бути тільки натюрмортом, вона постає духовно-філософською творчою одиницею, яка акумулює в собі авторське мислення та світовідчуття (іл. 1).

Інформацію про активну участь у виставковій діяльності вихідців зі школи К. Звіринського та тогочасне мистецьке середовище містить каталог «Львівське малярство 60—80 років» (1992) [24]. Тут представлено лише список творів довоєнного покоління митців — Г. Смольського, Р. Сельсько-



Іл. 1. П. Маркович. Натюрморт з керамікою. 1961, к. о.

го, М. Сельської, О. Шатківського, М. Федюка, Р. Турина, які стали наступниками старшого покоління — І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Л. Левицького. Вони продовжили теоретичну й практичну діяльність у руслі львівської мистецької школи. Серед живописних творів роботи: А. Андрущенко «Пейзаж з кіньми» (1967, п. о.), К. Звіринського «Дрібниці» (1966, п. о.), «Потойбіччя-3» (1966, п. о.), П. Марковича зі збірки Бойків «Юрій-Змієборець» (1960, к. о.), «Чорні квіти» (1969, міш. тех.), «Композиція» (1968, міш. тех.), О. Мінька «Місячне сяйво у вікні» (1964, п. темп.), «Чоловік з яблуком» (1969, п. темп.), В. Патики «Коровай» (1969, п. о.), «Шевченко на батьківщині» (1964, п. о.), М. Сельської «Натюрморт» (1969, ф. о.), «Дзембронський натюрморт» (1969, к. о.), «Будинок в Дземброні» (1969, к. о.), Р. Сельського «Рибальська гавань» (1962, п. о.), З. Флінти «Сільський вечір» (1969, п. т.), «Гірський потік» (1968, п. о.). У цих роботах висвітлюється тогочасна тематика та мистецький ракурс львівського середовища. Тут ми не знайдемо тематику чи натяк на ракурс соціалістичного реалізму. Це станкові живописні полотна з власним переосмисленням набутого художнього досвіду, різноманітними композиційними інваріантами та багатством площинно-образної структури. Живописні роботи 1960-х років є відображенням багатого внутрішнього імперативу та духовних переживань. Слід звернути увагу, що назви робіт відповідають українській тематиці, але відчувається і негативний вплив більшовицької доктрини в назвах К. Звіринського «Потойбіччя-3» (1966,

п. о.), П. Марковича «Чорні квіти». Попри відсутність візуального матеріалу, наявність назв творів та імен художників важливо для окреслення цілісної картини мистецьких перетворень Львова зазначеного періоду.

Серед багатьох імен на особливу увагу заслуговують митці, у роботах яких активніше проявляється експресивна складова, що виражається через такі художні засоби формотворчості, як колірна палітра, композиційна структура, насиченість барви, володіння плямою та лінією. Окрему групу серед репродукцій становлять живописні роботи на тему природи, гір, Карпат, рибальських і релігійних мотивів. Також в каталозі присутні учасники з експресивними тенденціями у творах, серед них В. Бажай, Р. Беспальків, Д. Довбошинський, Л. Медвідь, В. Риботицький. У каталогах періоду 1960-х років рідко зустрічаються репродукції молодого покоління художників, але наявність такої інформації також свідчить про активний творчий розвиток альтернативного шляху мистецтва у Львові.

Учні «підпільної академії» щиро цікавилися тогочасним мистецьким процесом. Через вдале географічне розташування Львова митці «полюють» на будь-які закордонні періодичні видання. Молоді художники через ці журнальні видання дізнавалися про нові мистецькі течії, зокрема неоекспресіонізм. Таким чином, інформація, яка просочувалася із західноєвропейського простору, була ковтком повітря та новим полем для творчого зростання. Для нас насаперед важливим є саме виявлення та розуміння витоків експресивних тенденцій та джерел творчих інспірацій митців. Доцільно згадати, що багато дослідників часто зачіпають художньо-стилістичні особливості, пов'язані з релігійною, жанровою специфікою творчості, тоді як ми намагатимемося порушити аспекти, які розкривають експресіоністичну складову у творчості П. Марковича та З. Флінти на прикладі обраних та найбільш характерних полотен. З огляду на це розглянемо експресіоністичні тенденції в живописних творах, притаманні саме для творчості учнів зі школи К. Звіринського.

Слід зауважити, що, попри значний вплив учителя К. Звіринського, творчість П. Марковича 1960-х років є іншою. Художник, який родом із с. Чорноріки, що на Лемківщині, стилістично синхронний з тенденціями львівської мистецької шко-

ли та її основними представниками. Його становлення відбувалося в часи бунтівної хвилі «покоління шістдесятників». До появи експресивної складової у творчості митця підштовхнули окремі чинники. По-перше, дитинство з його мальовничою природою, гірськими краєвидами, солом'яними стріхами, дерев'яним млином на пагорбі та господаркою батьків. Атмосфера українського села, його простори назавжди викарбувалися в пам'яті майбутнього митця. Такі дитячі спогади, безумовно, відобразилися на тематичному векторі творчості.

Наступним важливим етапом стала мистецька освіта, навчання у 1954—1959 рр. у Львівському училищі прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша та у 1959—1965 рр. у ЛДПДМ на відділі кераміки стало точкою відліку професійного зростання. Львівське середовище з його творчою та дружньою атмосферою стало каталізатором формально-образних пошуків у мистецтві. Молодий і активний П. Маркович перебував у середовищі однодумців: З. Флінти, Л. Пушкаша, Л. Медвідя, Є. Лисика, І. Остафійчука, А. Бокотєя, О. Мінька, А. Галицького, І. Марчука. Молоде оточення, творчий ентузіазм спонукали до постійної праці, підтримували та гуртували навколо близьких мистецьких поглядів. Будучи учнем Р. Сельського, К. Звіринського, В. Манастирського, митець, керуючись внутрішньою свободою творчості, бажанням ризикувати, тяжіє до площинних колористично-пластичних шукань.

«Специфічною ознакою львівської школи, збереженою ще з першої третини ХХ ст., був характерний для європейської культури того часу принцип універсалізму з його підкресленою увагою до взаємозв'язку різних видів мистецтва... Тому П. Марковича, як і інших випускників..., Л. Медвідя, З. Флінту, О. Мінька, І. Марчука, поряд із декоративно-прикладним мистецтвом, притягав живопис» [12, с. 2]. Спільні пленери 1960-х років у Карпатах з учителями-приятелями К. Звіринським, Р. і М. Сельськими, сприяли становленню творчої індивідуальності. Зокрема, поштовхом для вироблення власної живописної мови було навчання на відділі кераміки, за якою був послаблений контроль партійного керівництва, — професія кераміста вважалася «другим сортом». Саме в кераміці П. Марковича виникають власні образи, тяжіння до локального кольору, які художник потім активно застосовує

в живописі. Кераміка розвиває в художникові чутливість до предмета, яка потім відображається на полотні у вигляді локальних плям кольору.

Живописні роботи Петра Марковича 1960-х років є своєрідним вираженням духовного зростання, естетичної складової, яка тісно переплетена з національними традиціями та внутрішніми візіями. Власна мистецька лабораторія та постійна праця були основним секретом творчого зростання, творення художніх образів, які викликають багатоманітний асоціативний ряд.

Загалом його сюжетно-тематичний репертуар вказаного періоду охоплює натюрморт, пейзаж, портрет, квіти, абстрактні композиції, асоціативні полотна, асамбляжі, кубістично-сюрреалістичні рефлексії, які відображають власне світовідчуття та реакцію автора на бурхливі 1960-ті роки. Художник віртуозно володіє фантазією, яка починається з ідеї та вибудовується в процесі пошуків на полотні. Значна знаково-образна система та чуттєве переживання власного досвіду, відтворені в візуальній формі, є певним самоаналізом і вивільненням душевного стану. Міркування цього автора ґрунтуються на тезі: «Свобода інтерпретації, що приводить до асоціативно-образного світосприйняття — це першокомпоненти, без яких не уявляю мистецького твору» [4, с. 8].

Експресивні тенденції зустрічаються в живописних роботах П. Марковича 1960-х років: «Мадонна» (1967), «Анчар — дерево смерті» (1968), «Триптих Квіти» (1968), «Сон kota» (1968). Названі композиції мають глибокий внутрішній філософський зміст у поєднанні з експресивністю кольорової палітри, асоціюються з образом чи знаком. Художник звертається до власного «я», трансформує форму, створює полотна-знаки з власною багатозначною символікою.

Значну кількість творчого доробку складають роботи, які викликають асоціації, та є певним зафіксованим емоційним враженням на полотні. Серед живописних робіт, у яких присутні елементи експресіонізму, слід згадати, «Натюрморт з керамікою» (1961), яку ми вважаємо перехідною до власної живописної мови. Динамічні мазки, просвічуваний фон нагадують роботи фовістів і додають картині експресивного звучання. Емоційність і динамічність мазків підсилюють експресивну доміную в композиційній побудові згаданого живописного твору (іл. 2, іл. 3).



Іл. 2. П. Маркович. Біля стола. 1962, к. т.



Іл. 3. П. Маркович. Декоративний пейзаж. 1962, к. о.

Одним з яскравих живописних полотен митця можемо назвати «Біля стола» (1962), де присутні багато експресіоністичних живописних критеріїв, одним серед яких є композиційна побудова. Центральним композиційним елементом у роботі є натюрморт з пляшкою, що розташований на столі. Тоді як у глибині кімнати видніються стіни та двері. Зліва на передньому плані зображено частину стільця, а справа бачимо стилізовану жіночу фігуру, що оперлася рукою на стіл. Така особливість розташування елементів нагадує сюрреалістичні композиції. Композиційна структура викликає опосередковані асоціації з натюрмортами кубістів. У роботі «Біля стола» (1962) спостерігаємо використання виразної нервової чорної лінії, яка, змінюючи свою товщину, немовби окреслює об'єкти в загальній композиційній побудові. Червоний колір квітів виступає акцентом,

який підтримують наближені, але приглушені відтінки червоної барви в вазі та стільці, на якому сидить жінка. Експресивна лінія контуру та частота мазків підсилює динамічне враження від роботи. Працюючи над твором, художник використовує обмежену з перевагою зеленого кольору палітру, щоби сконцентрувати увагу на важливих для нього предметах. Можна зазначити, що організація композиційних елементів, пластичне переосмислення та спрощення предметів підсилює поетично-філософське звучання та суб'єктивні настрої автора в роботі. Візуальна форма дає можливість простежити розвиток мистецької мови та становлення індивідуального образно-художнього мислення митця. Роботи допомагають нам краще зрозуміти той драматичний період, у якому відбувалося становлення творчих особистостей львівського мистецького середовища.

Експресивні тенденції з'являються в роботі П. Марковича «Декоративний пейзаж» (1962). Вона привертає нашу увагу з-поміж інших полотен художника. За силою червоного кольору твір вирізняється з-поміж інших робіт вказаного періоду. Спосіб організації картинного простору умовно можна поділити на дві горизонтальні площини — неба і землі. У роботі П. Маркович вдало побудував композиційну структуру, яка доповнює насичену червону пляму. Серед складових елементів композиції виділяється чорна металева огорожа, яка створює ритм горизонтальних і вертикальних елементів. Ритм огорожі завдяки яскравому червоному гладкому фону ефективно контрастує з навколишнім пейзажем. Поєднання чорних, червоних, охристих кольорових співвідношень підкреслює тривожний настрій. Дивлячись на цей сільський пейзаж з низькими хатами, що потопають серед узагальнених кольорових плям пшениці й землі, окремими зеленими рослинами на передньому плані, виникає глибоке емоційне відчуття. Серед експресіоністичних тенденцій, які присутні у роботі «Декоративний пейзаж», слід звернути увагу на глибоко експресивний червоний колір та складну ритміку ліній, що створює огорожа. Краєвиди у творчості П. Марковича органічно поєднують кількість світла і тіні, локальної площини кольору з легкою фактурою барви (іл. 4).

У роботі «Мадонна» (1967) виразно відчувається глибоке асоціативне наповнення, яке поглиблює образну структуру твору. В основі композиційної

структури — силует голови жінки, своєрідна авторська інтерпретація образу мадонни. М'який жіночий обрис голови доповнює висвітлений фон у роботі. У «Мадонні» автор вдало поєднує контрастний темний фон силуету та насичені червоні, жовті, кольорові акценти. Також присутні вкраплення колажу: різнокольорового скла, гудзиків, що тільки додають експресивності. Для робіт П. Марковича характерне застосування та поєднання колажу, скла, гудзиків та інших елементів. Таке різноманіття форм створює додаткову фактуру, збагачує живописні засоби. На полотні через застосування різних елементів збагачується картинний простір. Гармонійне поєднання багатьох дрібних елементів, уміння узагальнити форму, — композиційна конструкція в роботі «Мадонна» (1967) додає загальному образу експресії. Темний колорит нанесених барв, контрастність теплих і холодних відтінків, багатство нюансів є авторською живописною мовою. Загалом тут поєднано світосприйняття автора з майстерністю, що в сукупності підкреслює живописну симфонію барв (іл. 5).

Яскравим прикладом використання експресивних тенденцій є живописний твір «Анчар — дерево смерті» (1968), побудований в прохолодному темному чорно-синьому колориті. Композиція вирішена на основі центральної симетрії, в якій дерево смерті простягається вертикально вгору. Художник використав обмежену кольорову гаму для загострення та передачі емоційного навантаження у творі. В роботі автор поєднав олійну техніку живопису зі смолою, що безумовно додає експресивності. Світлі плями білих елементів немовби виринають з темносиніх барв, підсилюють звучання основної кольорової гами. Важливим моментом у роботі є динамічність композиції, у якій дерево простягається вгору. Знаки-символи у вигляді ока, квітів, квадратів, кіл та інших елементів, розташовані на стовбурі дерева, додають загадковості та підсилюють експресивну домінанту. Сам образ дерева смерті є оригінальним філософським переосмисленням художником теми життя і смерті. Манеру виконання майстра в цій роботі вирізняє легка фактурність олійної фарби, застосування смол і власної образної символіки. Емоційний зміст роботи надзвичайно відчутний через особливості композиційної структури. Митець досягнув експресивності, використовуючи обмеже-

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 4 (154), 2020



Іл. 4. П. Маркович. Мадонна. 1967, к. о.



Іл. 5. П. Маркович. Анчар — дерево смерті. 1968, п. о. смола
ну кольорову палітру, знаки-образи та близькі тональні співвідношення.

В обраних роботах спостерігаємо лише окремі елементи та риси, притаманні експресіонізму. Серед таких рис виділяємо колір з його насиченістю, лінію, яка окреслює межі об'єкта, як це ми бачимо в роботах німецьких експресіоністів, зокрема Е. Хеккеля, та ритм. Окрім того, площинність композиційної побудови, спрощеність і узагальненість образу, виразність кожного елемента в роботі є прикметними рисами серед експресивних ознак.

Серед митців — послідовників Романа Сельського та підпільної академії К. Звіринського, оригінальністю творчого мислення вирізнявся Зеновій Флінта. Становлення самобутньої візуальної живописної мови львівського художника відбувається в руслі тогочасних мистецьких трансформацій. Творчий доробок З. Флінти, який пройшов шлях професійного зростання, навчаючись у Львівському училищі прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша та ЛДПДМ, часто розглядається у керамічній площині. На творчість художника безперечно вплинули традиції львівського живопису та світогляд духовних наставників, художників-учителів Р. Сельського та К. Звіринського. У період 1960-х років зав'язуються тісні взаємини та дружні контакти з К. Звіринським, які згодом переросли в мистецько-філософську практичну площину. В композиційних пошуках З. Флінти вчитель помітив талановитість студента, який стає одним з вихованців, однодумців «вечірньої школи». У ній відбувалися невеличкі виставки, знайомство зі світовою художньою культурою, обговорення актуальних проблем сучасного мистецтва, для генерації молодих митців помешкання К. Звіринського було неодмінною частиною життя.

Значний вплив на художника справила тогочасна атмосфера руху «шістдесятників», які стали на шлях національного відродження. Техніки пастелі та темпері стають одними з улюблених у цей період творчості. Зокрема, імпульсом для розвитку живописної форми стають краєвиди природи, предмети, люди. Свої ідеї та натхнення митець черпає з навколишнього середовища. Постійна праця, любов до експерименту приводить до оригінальних композиційних побудов. Зокрема, про творчість З. Флінти згадує в альбомі-каталозі мистецтвознавець Н. Космолінська: «В умовах депресивної заідеологізованості культурного клімату і так званого соціально-культурного «застою» Зеновію Флінті вдалося створити конструктивно-позитивну модель світобачення, яка зберегла настрої національно-культурного піднесення 1960-х, і знайти національно виразну мову, яка суттєво вплинула на подальше формування сучасної мистецької школи Західної України і України у цілому» [13, с. 5].

На початку 1960-х років митець багато працює над зарисовками та картинами на основі натурно-

го матеріалу. Картини, ескізи, рисунки свідчать про пошук певного узагальненого образу, власної малярської системи. Одне з основних прагнень у цей період — експериментувати з кольором, композиційною побудовою, ритмом, фактурою, рисунком. У тогочасних роботах присутній вплив творчості П. Сезана, помітна любов З. Флінти до натюрморту. У малярстві митець намагається вирішувати проблему кольорових співвідношень, композиційної структури, динаміки чи статичності. Натура в цей період творчості є точкою відліку, своєрідним натхненням, яке формується під впливом внутрішніх відчуттів і емоційного стану, набуває певної форми на полотні. Сам факт існування замальовок говорить про активну роботу, опрацювання натурального матеріалу, пошуки власної живописної мови. Влучно підсумовує улюблене тематико-сюжетне наповнення митця дослідниця Є. Шимчук у статті «Зеновій Флінта: Штрихи до портрета»: «У його творах не було суперництва між жанрами — його завжди цікавили пейзажі, натюрморти, портрети» [14, с. 32].

Наступним етапом у творчому зростанні художника є викладацька діяльність на кафедрі художньої кераміки у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва. Робота на кафедрі кераміки дозволяла не тільки займатися улюбленою справою, а й знайомити студентів з власним широким поглядом на мистецтво та його проблематикою. Стажування в польських академіях стали своєрідним поштовхом для активізації експресивних тенденцій. Зеновій Флінта обрав власний живописний шлях, суттєво відмінний від творчості його учителів. Викладач-практик І. Проців, аналізуючи творчість З. Флінти, підсумовує: «В малярстві автор завжди дотримується засад експресіонізму — максимального виразу внутрішніх емоцій, таким чином змушуючи глядача активно співпереживати зображуване» [15, с. 922].

У статті «Синкретизм Зеновія Флінти: між принципівістю та творчою свободою» науковець Б. Мисюга, аналізуючи живописну творчість митця, зазначає: «Зрозуміло, в тих умовах його шлях педагога-новатора був недовгим, проте збудив хвилю зацікавлення авангардною культурою серед молодих, а найголовніше — утвердив поступ його самого. Безкомпромісність у ідейному плані та високі вимоги до себе загнали З. Флінту, як і десятки

справжніх естетів, у площину «внутрішньої еміграції». Такий стан породжував герметичну культуру, з паралельною системою цінностей та духовних орієнтирів» [16].

Про художню кераміку, яка безпосередньо вплинула на розвиток і становлення живописних пошуків художника, згадує у своїй статті О. Магеровський. Досліджуючи окремі керамічні пласти, автор підсумовує: «Керамічні картини З. Флінти, які стали новим явищем не лише у львівській, а й в українській кераміці, демонструють практично необмежені її кольорові можливості. Твори художника немовби близькі до живопису» [17, с. 137]. І справді, спорідненість і подібність у кераміці та живописі цього митця є характерною рисою творчого спадку. Варто зазначити, що любов до кераміки простежується у живописі, тому в полотнах присутня площинність, обмежена кольорова палітра, що додає виразності та експресії (іл. 6, іл. 7).

Експресивні риси простежуються у роботах: «Кактус» (1960-ті), «Композиція» (1965), «Композиція» (1962), «Композиція II» (1966), «Двір» (1966), «Квіти на лавці» (1961), «Вузол» (1960-ті), «Скрипаль» (1962), «За шторою» (1960-ті), «Відпочинок» (1968). У своїй творчості митець активно поєднує елементи кубізму, абстракції та експресивного світовідчуття.

У статті Голубця О. «Перерваний політ» [20] репродуковано одинадцять якісних фотографій керамічного та живописного доробку З. Флінти. Виняткової уваги тут заслуговує експресивна робота «Квіти на лавці» (1961), виконана темперою на картоні. Зокрема у досить простому сюжеті спостерігаємо поєднання насичених теплих і холодних вальорів кольору. Ритміка мазка підсилює експресивні нотки на полотні. Характерно, що також тут різко змінюється кольорова палітра — зі стриманих темних відтінків на яскраві кольорові спалахи кольору. Композиційна побудова картини вирізняється продуманістю та цілісністю образу. Край лавки, на якому стоять вазони з квітами, візуально ділить роботу на дві горизонтальні площини. Тоді як нижня частина має певну геометричну побудову та вільний простір, верхня частина заповнена вигинами листків, квітів, які сплелися в динамічному живописному ритмі. Акцентом у роботі є жовте сонячне світло зліва, яке освітлює частину квітів. Художник ек-



Іл. 6. З. Флінта. Квіти на лавці. 1961, к. т.



Іл. 7. З. Флінта. Кактус. 1960-ті рр., п. т.

спресивно поєднує колір і тон у роботі, які є відображенням образно-несвідомого потоку та первісної задумки митця. Власне, у роботі «Квіти на лавці» художник забуває про улюблене поєднання охристого, чорного та коричневого кольорів. Його не цікавить матеріальність, він передає експресивне світовідчуття, піднесений настрій та майстерне технічне виконання.

Серед репродукцій у альбомі «Зеновій Флінта» (2010) [15], присвяченому живописній та керамічній творчості митця, на нашу увагу заслуговує експресивна живописна робота «Кактус» (1960-ті). У композиції картини художник дотримується вертикаль-



Іл. 8. З. Флінта. Двір. 1966, п. т.

ної побудови, що ділить елементи фону на різні окремі площини. Експресивності композиції насамперед додає яскрава тепла, насичена червоно-оранжева кольорова палітра, що контрастує з блакитною площиною з правого боку. Колористичне багатство цієї роботи доповнюється геометричною композиційною побудовою, яка створює багаті ритми. Центральним пластичним елементом є вазон. Варто відзначити також активне використання червоної лінії, яка додає експресії, служить своєрідним об'єднавчим елементом між живим об'єктом і геометричним фоном. Автор свідомо уникає деталізації, що підсилює експресивне звучання в роботі. У творчості митця переплітаються кубістичні та експресивні інспірації з власною живописною системою, яка в сукупності утворює авторський стиль.

Серед численних пейзажів З. Флінти вирізняється експресивністю робота «Двір» (1966), виконана в техніці темпер на папері. Важливо зауважити, що її композиційна структура складна, насичена багатьма деталями. Висока майстерність художника тут проявилася у зіставленні тепло-холодних барв, деталей і ритму, що утворюють цілісну живописну площину. Нашу увагу привертають динамічні зелені лінії та сіро-фіолетові мазки, що підсилюють експресивне враження від роботи. Червоний колір дороги загострює загальну атмосферу та додає тривожності. Основну увагу художник концентрує на графічній побудові композиції та кольоровому співвідношенні фарб. Природа в роботі «Двір» (1966) охоплює широкий спектр узагальнених елементів, серед яких дорога, дерева, огорожа, небо, краєвид. У живописі автор дозволяє собі посмакувати колір, відчути його переливи, плями, майстерність лінії. Виразний

контраст по тепло-холодності теж присутній. Характерно, що площинність у композиції З. Флінти пов'язана з екзистенцією багатого внутрішнього світу та власної творчої концепції. Так, експресивний колір домінує в цій роботі, його силу підкреслюють пластика та фактура. Майстерно зображено багато елементів, що в сукупності творять повноцінний, емоційно багатий живописний образ (іл. 8).

У передмові до альбому «Зеновій Флінта» влучно висловилися про живописну творчість художника Н. Космолінська: «Мета «нової хвилі» львівського мистецтва 1960-х — створити нове художнє сприйняття, модернізувати мову мистецтва, віднайти шлях незалежного національного мистецтва. Об'єм «формального масиву» у творчій спадщині Зеновія Флінти 1960-х, який дотепер залишався поза увагою істориків мистецтва, дозволяє зрозуміти, наскільки серйозно художник ставився до експериментів із формою та простором. Ствердження нового живопису для нього стало символом творчої свободи, символом нових ідеалів» [13, с. 3].

Висновки. Отже, експерименти в живописі 1960-х років у Львові активно продовжують розвиватися. Цьому, зокрема, сприяє викладацька діяльність і дружні стосунки з Р. Сельським, К. Звіринським, Д. Довбошинським, творчість яких є прикладом для молодого покоління митців.

Експресіоністичний вектор у творчості львівських митців Петра Марковича та Зеновія Флінти виразно простежуємо в обраних живописних роботах. На основі їх мистецтвознавчого аналізу зроблено наступні висновки. У творчості вихідців зі школи К. Звіринського спостерігаємо синтез кубізму, абстракції, експресіонізму з власними засобами формотворчості. Важливим чинником є здатність трансформувати, синтезувати та поєднувати між собою багатство різноманітних образотворчих засобів. Художники, здобувши знання у школі К. Звіринського, перетворюють їх у власні площинно-образні чи емоційно-експресивні конструкти. Молоді митці, враховуючи загальну атмосферу 1960-х років, по-тай відкривали для себе творчість Сезанна, Матісса, Пікассо, активно шукали свої теми, власну живописну мову. Розглянуті твори підкреслюють авторську стилістику та певну живописну специфіку, яка є індивідуальною для кожного з художників. Унікальність мистецького письма, оригінальне пластич-

не переосмислення звичайного об'єкта є виразною характерною рисою для учнів школи К. Звіринського. Поєднання кольорової палітри та композиційної побудови суттєво відрізняються у творчості П. Марковича, З. Флінти.

Об'єднавчим моментом у творчості обох художників є певна тематична спорідненість — краєвиди, буденні композиції. Індивідуальність мистецького почерку, його емоційна та кольорова експресивність є вагомими рисами, які суттєво відрізняють експресіоністичний вектор мистецького процесу у Львові. Повернення до природи, площинність композиційної структури стали переосмисленням народних традицій, української міфології, бажанням гармонійного розвитку. Естетичні цінності краси, природи, радості буття присутні в авторському самовираженні на полотні. У картинах 1960-х років вихідців зі школи К. Звіринського відчувається особливий настрій — то ліричний, то драматичний, що відповідає та відтворює тогочасне світовідчуття.

Живописний підхід до творчості, інтуїтивно знайдений колір, глибокий інтерес до переосмислення українських культурних традицій та створення асоціативних образів і конфігурацій предметів є відображенням львівського мистецького андеграунду 1960-х років. У картинах львівських митців виявлено експресіоністичні тенденції, які виразно домінують в обраних нами творах. Саме тому можна стверджувати, що проаналізовані роботи П. Марковича та З. Флінти містять експресивний вектор у контексті мистецьких трансформацій і пошуків творчого середовища Львова 1960-х років.

1. *Творчо-організаційна діяльність Львівської організації спілки художників УРСР (1939—1985)*. Автор нарисів та додатків М.І. Батіг. Львів: [б. в.], 1986. 70 с.
2. Голубець О. Прорив шістдесятників. З віддалі часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів: ЛНАМ, 2002. Вип. 12. 379 с.
3. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм. *Art Ukraine*. 2016. Частина 1. URL: http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/#.Wr_HD3yYR4Z (дата звернення: 8.02.19).
4. Маркович П. Мистецький альбом. Життя. Творчість. Львів; Сієтл: Колір Про Сервіс, 2006. 177 с.
5. Бажан О.Г. Шістдесятництво. *Енциклопедія історії України*: в 10 т. Редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін.; Ін-т історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10: Т—Я. С. 641. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-00-1359-9/978-966-00-1359-9.pdf> (дата звернення: 2.02.19).
6. Секо Я. Історичний дискурс українських шістдесятників. *Міжнародний збірник наукових праць Україна — Європа — Світ. Серія: Історія, міжнародні відносини*. Гол. ред. Л.М. Алексієвцев. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. Вип. 5. С. 126—133.
7. *Мистецтво на зламі тисячоліть: Карло Звіринський і мистецтво 1960-х*. Тексти: Н. Космолінська, Х. Чабан-Звіринська. Львів: Брати Сиротинські і К, 1998. 6 с.: іл.
8. *Герметичне коло Карла Звіринського*. Буклет виставки (29.03.2019—2.06.2019).
9. Звіринський К. *Все моє малярство то молитва: спогади, інтерв'ю, роздуми, статті*. Упоряд. Христина Звіринська-Чабан. Львів: Манускрипт, 2017. 280 с.: іл.
10. *Карло Звіринський (1923—1997): Спогади, статті, малярство*. Автори-упоряд. Т. Печенюк, Х. Звіринська. Львів: Малті-М, 2002. 79 с.
11. Голубець О.М. *Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття*. Львів: Академічний експрес, 2001. 175 с.: 152 іл.
12. *Маркович Петро. Каталог виставки*. Львів: Облполіграфвидав, 1988. 11 с.: іл.
13. *Зеновій Флінта: альбом*. Упоряд. Ірина Данилів-Флінта, авт. вступ. сл. Н. Космолінська. Львів: [б. в.], 2010. 56 с.: іл.
14. Шимчук Є. Зеновій Флінта: штрихи до портрета. *Альманах'94: мист. наук-попул. ілюстр. щоріч. ЛНАМ*. Львів: Компанія Гердан, 1995. С. 31—32.
15. Проців І. Нонконформізм на зламі 1950—1960-х років. *Народознавчі зошити*. 2012. № 5 (107). С. 919—922.
16. Мисюга Б. Синкретизм Зеновія Флінти: між принциповістю та творчою свободою. 16 листопада 2015. URL: <http://prostir.museum.ua/post/36034> (дата звернення: 2.03.19).
17. Магеровський О.Т. Аспекти творчих пошуків Зеновія Флінти. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2010. Вип. 1. С. 135—137. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2010_1_34 (дата звернення: 12.11.18).
18. *Карло Звіринський (1923—1997): Спогади, статті, малярство*. автори-упоряд. Т. Печенюк, Х. Звіринська. Львів: Малті-М, 2002. 79 с.
19. *Зеновій Флінта: альбом*. Упоряд. Ірина Данилів-Флінта, авт. вступ. сл. Н. Космолінська. Львів: [б. в.], 2010. 56 с.: іл.
20. Голубець О. Перерваний політ. *Артанія: культурологія, мистецтво, публіцистика, історія*. Київ: Софія-А, 2010. Кн. 18. Вип. 1. С. 148—153.
21. Флінта Зиновій Петрович. *Львівська національна академія мистецтв [1]*. Київ: Логос Україна, 2011. С. 22—

23. URL: <http://www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam--22-23.pdf> (дата звернення: 6.01.19).
22. *Зеновій Флінта: альбом*. Автор-упоряд. Є. Шимчук. Львів: Компанія Гердан, 1995. 32 с.: іл.
23. *Зеновій Флінта (1935—1988): Живопис. Графіка. Кераміка*. Каталог виставки. Автор-упоряд. Є. Шимчук. Львів: Атлас, 1989. 31 с.
24. *Львівське малярство 60—80 років*. Виставка творів, серп.-верес. Каталог: Трансляція. Львів: Край, 1992. 14 с.
25. *Мистецтво на зламі тисячоліть: Карло Звіринський і мистецтво 1960-х*. Тексти: Н. Космолінська, Х. Чабан-Звіринська. Львів: Брати Сиротинські і К, 1998. 6 с.: іл.
26. *Сучасне малярство Львова*. Львів: БАК, 2014. 143 с.: іл.

REFERENCES

- Batih, M.I. (Ed.). (1986). *Creative and organizational activity of the Lviv Union of Artists of the Ukrainian USSR*. Lviv: [b. v.] [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2002). Breakthrough of the Sixties. From a distant time. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* (Issue 12). Lviv: LNAM [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2016). Ukrainian artistic non-conformism. *Art Ukraine* (Part 1). Retrieved from: http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/#.Wp_HD3yYP4Z (data zvernennia: 8.02.19) [in Ukrainian].
- Markovych, P. (2006). *Art Album. Life. Art*. Lviv; Siel: Kolir Pro Servis [in Ukrainian].
- Bazhan, O., & Smolii, V.A. (Eds.). (2013). *Entsyklopediia istorii Ukrainy: v 10 t*. In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy (Vol. 10, pp. 641). Kyiv: Naukova dumka. Retrieved from: <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-00-1359-9/978-966-00-1359-9.pdf> (data zvernennia: 2.02.19) [in Ukrainian].
- Seko, Y., & Aleksiiyevets, L.M. (Eds.). (2010). Historical discourse of the Ukrainian sixties. *Mizhnarodnyi zbirnyk naukovykh prats Ukraina — Yevropa — Svit. Seriia: Istorii, mizhnarodni vidnosyny* (Ussue 5, pp. 126—133). Ternopil: Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka [in Ukrainian].
- Kosmolinska, N., & Chaban-Zvirynska, Kh. (Eds.). *Art at the turn of the millennium: Carlo Zvirynsky and art of the 1960s*. Lviv: Braty Syrotynski i K. [in Ukrainian].
- The sealed circle of Karl Zvirynsky*. Booklet of the exhibition [in Ukrainian].
- Zvirynskiy, K., & Zvirynska-Chaban, Kh. (Eds.). (2017). *All my painting is a prayer: memories, interviews, reflections, articles*. Lviv: Manuskrrypt [in Ukrainian].
- Pecheniuk, T., & Zvirynska, Kh. (Eds.). (2002). *Karlo Zvirynsky (1923—1997): Memoirs, articles, painting*. Lviv: Malti-M. [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2001). *Between freedom and totalitarianism: the artistic milieu of Lviv in the second half of the XX century*. Lviv: Akademichnyi ekspres [in Ukrainian].
- (1988). *Markovych Petro. Exhibition catalog*. Lviv: Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].
- Danyliv-Flinta, I., & Kosmolinska, N. (Eds.). (2010). *Zenovyi Flinta: album*. Lviv: [b. v.] [in Ukrainian].
- Shymchuk, Ye. (1995). *Zenovyi Flinta: strokes to the portrait. Almanakh'94: myst. nauk-popul. ilustr. Shchorich* (Pp. 31—32). LNAM. Lviv: Kompaniia Herdan [in Ukrainian].
- Protsiv, I. (2012). Non-conformism at the turn of the 1950s and 1960s. *The Ethnology Notebooks*, 5 (107), 919—822 [in Ukrainian].
- Mysiuha, B. (2015). *Zenovyi Flinta Syncretism: Between Principle and Creative Freedom*. Retrieved from: <http://prostir.museum.ua/post/36034> (data zvernennia: 2.03.19) [in Ukrainian].
- Maherovskiy, O. (2010). Aspects of creative guest by Zenovyi Flinta. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura* (Issue 1). Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2010_1_34 (data zvernennia: 12.11.18) [in Ukrainian].
- Pecheniuk, T., & Zvirynska, Kh. (Eds.). (2002). *Carlo Zvirynsky (1923—1997): Memoirs, articles, painting*. Lviv: Malti-M. [in Ukrainian].
- Danyliv-Flinta, I., & Kosmolinska, N. (Eds.). (2010). *Zenovyi Flinta: album*. Lviv: [b. v.] [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2010). Interrupted flight. *Artaniia: kulturolohiia, mystetstvo, publitsystyka, istoriia* (Issue 1, book 18, pp. 148—153). Kyiv: Sofiia-A [in Ukrainian].
- (2011). *Flinta Zenovyi Petrovich. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv*. Kyiv: Lohos Ukraina. Retrieved from: <http://www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam--22-23.pdf> (data zvernennia: 6.01.19) [in Ukrainian].
- Shymchuk, Ye. (Ed.). (1995). *Zenovyi Flinta: album*. Lviv: Kompaniia Gerdan [in Ukrainian].
- Shymchuk, Ye. (Ed.). (1989). *Zenovyi Flinta (1935—1988): Painting. Graphics Ceramics*. Lviv: Atlas [in Ukrainian].
- (1992). *Lviv painting 60—80 years*. Kataloh: Transliatsiia; Lviv: Krai [in Ukrainian].
- Kosmolinska, N., & Chaban-Zvirynska, Kh. (Eds.). (1998). *Art at the turn of the millennium: Carlo Zvirynsky and art of the 1960s*. Lviv: Braty Syrotynski i K. [in Ukrainian].
- (2014). *Modern painting of Lviv*. Lviv: БАК [in Ukrainian].