

УДК 76.03(477.8325)

Марія ВАВРУХ

**ЛЬВІВСЬКА ГРАФІКА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1960-х —
ПОЧАТКУ 1970-х рр.
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ
САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ
ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ПОКОЛІННЯ
МИТЦІВ КІНЦЯ ХХ —
ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

Подається короткий аналіз графіки Львова другої половини 1960-х — початку 1970-х рр. Зроблено спробу виявити соціокультурні і духовно-моральні чинники появи у 1960-х роках нової парадигми розвитку української графіки. Мистецтвознавчий аналіз концепцій художників дав підстави зробити висновок про дію національно-самоідентифікаційного фактора при визначенні перспектив розвитку графіки Львова другої половини 1960-х — початку 1970-х рр. Ці процеси були невід'ємними від загального тяжіння багатьох молодих художників до волевиявлення в особистому творчому розвитку. Їхній мистецький досвід став тим містком, що пов'язав потуги графіків 20—30-х рр. ХХ ст. із творчими інспіраціями молодшого покоління на рубежі ХХ — початку ХХІ ст.

Ключові слова: шістдесятництво, модернізм, національна самоідентифікація, графіка, сучасні графічні концепції.

© М. ВАВРУХ, 2018

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 2 (140), 2018

Графіка Львова другої половини 1960-х — початку 1970-х рр. — складне явище в історії вітчизняної художньої культури, представлене митцями, які в непростих умовах тоталітаризму зберігали та примножували високі мистецькі вартості. Вони не втратили своєї новизни й актуальності в наш час, бо стали містком, що пов'язав потуги графіків 20—30-х рр. ХХ ст. із творчими інспіраціями молодшого покоління на рубежі ХХ — початку ХХІ ст. Специфіка зазначеного періоду полягала у співіснуванні двох відмінних стратегій. Однією з них була стратегія так званого «соціалістичного реалізму» — суто ідеологічної скерованості художньої творчості, органічно пов'язаної з політичною доктриною СРСР, матеріалістичним світоглядом і трактуванням мистецтва як інструмента виховання «нової спільності людей» (так званого «радянського народу»), позбавленої етнонаціональних відмінностей. Іншу стратегію уособлювали митці, які не могли погодитися із заідеологізованістю тематики, із заборонами на формальні пошуки. Це представники старшої генерації художників, які здобували освіту ще в 1920—1930-х рр. у мистецьких закладах Західної та Центральної Європи, а також їхні учні — ті, хто у 1960-х — на початку 1970-х не хотіли вдовольнятися перспективою створення банальних тематичних картин і шукали чогось глибшого, змістовнішого в естетичній творчості. Саме вони зуміли через свої твори передати молодшому поколінню митців, чий мистецькі концепції визрівали наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст., традиції, відтворені у різноманітних художньо-стильових аспектах, зокрема, через українську графіку, що на сьогодні становить особливий науковий інтерес.

Вивченню досвіду митців Львова другої половини 1960-х — початку 1970-х рр. у ракурсі спадковості традицій не було приділено належної уваги в окремому мистецтвознавчому дослідженні. Хоча низка дослідників, а саме Володимир Овсійчук [17], Орест Голубець [5; 6], Богдан Горинь [8], Роман Яців [22; 23; 24], Юрій Зайцев [10] та інші у своїх публікаціях і торкалися окремих аспектів проблеми, однак їхнє наукове завдання полягало у відстеженні загальних тенденцій розвитку мистецтва. Вважаємо, що сучасному українському мистецтвознавству бракує цілісного погляду на цей період розвитку мистецтва графіки у тому числі на митців, що належать до «руху шістдесятництва» як суспільно-культурного явища, загальна конфігура-

ція якого немислима без такої складової, як графіка Львова.

Дослідити фактор національної самоідентифікації у творчості львівських графіків другої половини 1960-х — початку 1970-х рр., визначити їхнє місце в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. та показати вплив їхнього мистецького доробку на молодше покоління графіків на рубежі ХХ—ХХІ ст.

Новизна наукового дослідження полягає у систематизації та дослідженні творів львівських художників другої половини 1960-х — початку 1970-х рр., які не розглядалися в аспекті проблеми національної самоідентифікації. Також висвітлюється зв'язок між поколінням старших митців, які у 1920—1930-ті рр., завдяки здобутій на Заході освіти, знайшли способи засвоєння ними національно-модерністичної практики та молодією генерацією митців, які офіційно та не офіційно стали їхніми учнями, зуміли здобути досвід та знання через свої твори передати молодим митцям.

Загальнонаукове значення авторських розробок полягає у тому, що спадщина митців зазначеного періоду має безпосередній вплив на розвиток українського образотворчого мистецтва наступного періоду. Матеріали роботи можуть бути використані в курсі лекцій з історії українського образотворчого мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. у мистецьких навчальних закладах, для написання нового видання історії українського мистецтва ХХ ст., підготовки наукових монографій, каталогів, підручників, посібників тощо.

Зацікавлення історичними коренями, першоджерелами, духовним самовираженням свого народу, народною традицією, а також постійні творчі шукання та експерименти під впливом модерністичних напрямів мистецтва Львова та Європи 1920—1930-х років, характерні для живописців, мали місце й у творах художників-графіків. Зокрема, це простежується у графічних циклах Б. Сороки, І. Остафійчука, Р. Петрука, І. Боднара.

Роман Петрук (1940) з покоління, яке формувалось у 1960-х роках. У світ мистецтва він прийшов завдяки знайомству з художником-графіком, дослідником народного мистецтва Гуцульщини, викладачем ЛДІПДМ Михайлом Куриличем. З 1959 по 1965 роки він навчався у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. Петрук —

один із учнів Р. та М. Сельських, Я. Музики, Р. Туріна, В. Манастирського, К. Звіринського. Після закінчення навчання художник потрапляє в Художній комбінат, де виконує найрізноманітніші роботи. Як згадував митець, «тут, в Комбінаті, перетворився на художника-універсала, який виконував все: скульптуру, мозаїку, працював над керамічними композиціями та інше» [10]. Дуже був обережний у питанні ідейного змісту творів, які виконував, бо не міг без іронії сприймати те, що було штучно нав'язаним. Його ставлення до системи певною мірою відображено в циклі графічних композицій «Химери-I» та «Химери-II», виконаних у 1960-х років. Через графіку художник засуджує пристосуванство, лакейство серед митців [18].

У середині 1960-х років Роман Петрук виконав кілька графічних аркушів у техніці туш, перо на Біблійні сюжети, якими згодом проілюстрували збірку поезій Ігоря Калинця «Відчинення вертепу», надруковану в Німеччині. Про цю обставину стало відомо органам КДБ, що в свою чергу сприяло виникненню проблем митця із цією установою. Його часто стали викликали на допити. Композиції він заховав, щоби під час обшуків, які неодноразово проводилися в його творчій майстерні, їх не знайшли, інакше вони б стали доказом вини молодого митця перед радянським «правосуддям». Графічні твори Р. Петрука («Несе свій хрест», «Поцілунок Юди», «Хто стукає, тому відкривають» та інші), створені в цей час, засвідчували, що в його особі Львів мав творчу натуру, яку неможливо було звести з обраного шляху: він ніколи не виступав у не властивій для нього ролі, ніколи не роздвоювався у своїх поглядах.

Серед графічних творів Петрука досліджуваного періоду виділяються монотипи «Зустріч Марії та Єлизавети» та «Юдита», виконані на початку 1970-х років. Характерний для митця лаконізм і символічне прочитання біблійних сюжетів, використані при виконанні чорно-білих графічних композицій, співзвучні з його кольоровими монотипами. Ці графічні твори мають свою образну мову, власний стиль, якому притаманна умовна фігуративність, строга силуетність зображуваних персонажів. Художник, працюючи в невеликому форматі, не вдається до другорядного, що завадило б сприйняттю біблійних персонажів. Саме це й вирізняє творчість Романа Петрука серед інших графіків-шістдесятників.

Якщо можливо вжити такий термін щодо художника образотворчого мистецтва, то слід сказати, що Роман Петрук — поліфонічний митець: таким його зробив час, коли він ще тільки починав свій шлях у мистецтві. Паралельно з графікою Р. Петрук займався скульптурою, працюючи в різних матеріалах: кераміці, дереві, бронзі, гіпсі, використовував і чорне залізо. Слід зауважити, що в радянські часи скульптурі довіряли реалізацію головних ідеологічних завдань, у «тоталітарному суспільстві розмір твору став мірилом його значимості, а також гонорару, доступного для «вибраних» [2]. Роман Петрук свідомо не обирав для себе дорогі замовлення, тим більше в скульптурі. Як художник-нонконформіст, він не догоджав системі ні формою, ні змістом своїх творів, і не виконував їх на замовлення. Це були композиції, в яких митець передав своє сприйняття і розуміння ролі в історичних процесах Галичини історичних персонажів (Данила Галицького чи Марусі Чурай). У графіці, як і в скульптурі, мислячи категоріями добра і зла, соціального протиборства, митець підкреслює своє ставлення до подій, що мали місце в тогочасному суспільстві.

На відміну від «поліфонічності» таланту Р. Петрука графіка для І. Остафійчука (1940), якою він захопився ще в студентські роки, стала справою життя. Навчався митець спочатку у Вижницькому училищі прикладного мистецтва (1957—1960). Вищу мистецьку освіту здобував у стінах ЛДІПДМ у час (1960—1966), коли молодь особливо захоплювалася всім українським. І. Остафійчук, навчаючись в інституті, спілкувався зі своїми старшими на курс колегами І. Марчуком, П. Марковичем, З. Флінтою. На його громадянську позицію певною мірою впливала атмосфера в інституті. Павло Жолтовський, Юрій Лащук, Яким Запаско — мистецтвознавці, які працювали тут і мали вплив на молодь. Вони переважно досліджували й популяризували народне прикладне мистецтво та спонукали й студентів до збирання різноманітних етнографічних матеріалів і творів народного мистецтва, таким чином намагаючись прищепити любов до народної культури та мистецтва. В інституті діяло наукове товариство, головою якого був певний час Іван Остафійчук. Ще навчаючись в інституті, він спілкувався з Ярославом Музиною, Охрімом Кравченком, Леопольдом Левицьким. Великою мірою митець завдячує їм формуванням свого світогляду.

Темі українства митець був вірним навіть тоді, коли нереально було потрапити з творами такої тематики на організовані офіційною владою виставки. У середині 1960-х — на початку 1970-х років І. Остафійчук створив графічні серії: «Дорога», присвячена новелам В. Стефаніка з нагоди його 100-річного ювілею, «Гуцульські легенди», серію, присвячену Довбушеві. Серія «Дорога» збудована на основі українських народних пісень і, можливо, з огляду на це до неї цензура поставилася досить лояльно. 1980 року у місті Брно (Чехія) на Міжнародній виставці графічного мистецтва за серію «Дорога» І. Остафійчука нагороджено золотою медаллю. Для художника це була велика перемога. Пошанування таланту митця вказувало на те, що вже тоді Україна мала графіка, творчість якого так високо була поцінована компетентним міжнародним журі. Відбір робіт на виставку в Брно проводився за ініціативою та вказівкою Москви. Згодом ця серія представляла українську графіку на близько шістдесяти міжнародних виставках. Тоді про це ніхто не вважав за потрібне поставити до відома митця, і тільки згодом, з неофіційних джерел він дізнався про участь своїх творів у виставках [11].

Творчість художника протягом досліджуваного періоду привертає увагу тим, що для нього ці роки були найпліднішими, насиченими творчими шуканнями та експериментами. Він працював у різних графічних видах — станковій, книжковій графіці, екслібрисі, плакаті, вдосконалював свою майстерність, опановуючи офорт, суху голку, чорно-білу та кольорову ліногравюру, літографію, монотипію, використовував туш і перо, багато експериментував у техніці акварелі. Тоді ж митець створює низку високохудожніх творів. Серія «Довбуш» стала реакцією митця на політичні події, пов'язані з арештами 1972 року. Слід зауважити, що образ Довбуша, створений І. Остафійчуком, є таким, яким собі його уявляв митець, а не хрестоматійним типажем. У графічних композиціях спостерігається наближення до глибинних джерел світогляду українського народу, давніх міфів, легенд, пісень, переказів. Саме тоді закладаються основи його ідейно-естетичної програми та визначаються способи її реалізації. Іван Остафійчук першим серед львівських графіків у 1960-х — початку 1970-х років звертався до фольклорних мотивів соціально-морального змісту, шукаючи їх в

українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття [13].

Його графічні листи, що часто утворюють серії, говорять про широту й майстерність охоплення і історичного минулого і тодішньої дійсності. Образи його творів довершені, наповнені тонким психологізмом, духовною наснаженістю. У наступні роки митець не зраджує собі, переймається тими самими проблемами, що хвилювали його завжди, багато часу приділяє самоосвіті, уважно та критично переосмислює своє ставлення до української та світової мистецької спадщини, стежить за усіма процесами в суспільстві, в якому живе, і дає їм свою оцінку. Дещо згодом, 1987 року, І. Остафійчук як політичний емігрант разом з родиною змушений був виїхати за кордон.

Твори І. Остафійчука 1960-х — початку 1970-х років сприяли пошвавленню мистецького процесу в царині графічного мистецтва, вони мали значний вплив на молодих митців, сучасників художника. Тоді розпочали працювати в цьому виді мистецтва Б. Сорока та І. Боднар, близькі своїми мистецькими зацікавленнями до творчих уподобань І. Остафійчука [1].

Графічна творчість Богдана Сороки (1940—2015) розпочалася наприкінці 1960-х — на початку 1970-х років. 1964 року митець закінчив навчання в ЛДІПДМ на факультеті кераміки. У кераміці митець не зміг себе реалізувати, а графіка була не тільки його захопленням, нею він займається професійно, опанувавши техніку чорно-білої та кольорової ліногравюри. Перші свої графічні твори з'явилися 1969 року. Це була серія графічних композицій, виконаних на прохання Івана Світличного до поетичної збірки поезій Ігоря Калинця, що згодом (1970) вийшла друком за кордоном під назвою «Поезії з України». Виконання ілюстрацій до неї вимагало від художника творчого підходу, доброї фахової підготовки. У поетичній збірці, якою захопився художник Богдан Сорока, було чимало рядків, присвячених поганським богам. І тому митець, шукаючи образи прадавніх слов'янських богів консультувався у львівського історика Романа Крип'якевича. Знайомився з думкою про поганських богів історика та археолога Михайла Брайчевського, автором статті «Возз'єднання чи приєднання», до якого спеціально їздив у Київ [15].

Художник вивчив низку джерел про слов'янське язичництво, та все ж зробив «своїх богів, як переспіви минулих часів, богів, що були добрі, яких не боялися і на яких можна було насварити, якщо вони щось зробили не так»¹. Цей цикл художник назвав «Українська міфологія», до нього серед інших увійшли графічні листи «Даждьбог», «Мокоша», «Велес», яких об'єднує строга, характерна для митця графічна мова. Усі дванадцять листів komponуються у квадратному форматі. Кожен окремо взятий персонаж слов'янської міфології в інтерпретації художника відповідає уявленням митця про те, яким має бути язичницьке божество. Розробляючи образи кожного з персонажів, автор «Української міфології» вдається до відповідної символіки, що є не лише результатом дослідницької праці митця, а й основою естетичного переживання, художнього сприйняття.

Тема слов'янської міфології, українських фольклорних мотивів почне домінувати серед його вподобань упродовж тривалого часу, її вплив буде помітним у екслібрисах, графічна мова, яких також побудована на контрастних співвідношеннях чорного і білого, на строгій врівноваженості ліній і плям.

Завдяки збірці поезій І. Калинця про графіка Б. Сороку довідалися у діаспорі. Коли 1971 року з ініціативи куреня пластунок в Нью-Йорку, Філадельфії та Клівленді у помешканнях родин Ференцевичів, Гевриків та Певних було організовано виставку української графіки, то серед інших туди потрапили й графічні твори Богдана Сороки (дванадцять композицій на тему слов'янської міфології та екслібриси, присвячені його сучасникам). Книжкові знаки митця представляли Україну на виставці сучасного європейського екслібриса в Брюсселі 1972 року. З українських художників там експонувались твори лише двох — Якова Гніздовського та Богдана Сороки [21].

Упродовж короткого часу Богдан Сорока знайшов свою мову в графіці, власний стиль. Його графічні листи вирізняються чіткою архітектонічною побудовою композиції, вони густо закомпоновані, різні, у них домінує строга геометризація форми та лінії. При огляданні творів митця створюється враження внутрішнього напруження, яке досягається художником завдяки енергійному ритму чорних і бі-

¹ Матеріали інтерв'ю, дані автором в грудні-січні 1999—2000 рр.

лих площин. Пластична наповненість гравюри при загальному статичному вирішенні вносить у зображення відчуття стриманого динамізму.

Митець завжди відповідально підходить до вибору тем своїх циклів, ставить перед собою надскладні завдання та успішно з ними справляється. Богдан Сорока є одним з небагатьох художників шістдесятників, який зумів не відчутти на своїй творчості впливу ідеології соцреалізму, жодна з його композицій не присвячувалася темі радянської дійсності, не торкалася сюжетів, пропагованих радянською владою. Виключенням є композиції, які з'явилися у художника після того як він спустився в шахту. Тому тривалий час його твори не приймалися на жодну, організовану радянською владою, виставку [4].

Можливість показати свої твори у Богдана Сороки з'явилася лише наприкінці 1980-х років, у час Горбачовської перебудови (перша персональна виставка відбулася в Києві 1987 року, а згодом — 1988 року у Львові). З початку 1990-х розпочався період викладацької роботи у Львівській Національній академії мистецтв, куди його запросив Олексій Дуфанець. Спочатку Богдан Сорока викладав рисунк, та через кілька років з ініціативи декана Романа Василика в Академії почали організовувати кафедру промислової графіки, до створення якої він долучився, а згодом і очолив її (з 1 травня 1996). Із стін кафедри за час керівництва Богдана Сороки вишло чимало молодих, амбітних випускників, які не тільки здобували фах, але і мали можливість спілкування із непересічною людиною. Він був для них у багатьох справах взірцем для наслідування: як митець, як вчитель, як громадянин.

Кінець 1960-х років став дебютним і для Ігоря Боднара (1941). Уперше митець познайомив львів'ян із своїми ранніми творами навесні 1969 року. У стінах актового залу Львівського відділення Спілки письменників України була відкрита перша виставка його графічних творів, що експонувалася всього неповних чотири дні та яку, за вказівкою партійних органів було закрито. Ця подія красномовно засвідчує факт відсутності свободи творчого вияву в умовах тоталітарного суспільства [7].

Ігор Боднар — випускник ЛДПДМ 1965 року. Проте на його формування вплив мала графіка Олени Кульчицької, Леопольда Левицького та найбільше Ярослави Музики. Це був час, коли митець читав по-

езію своїх сучасників — Миколи Вінграновського, Івана Драча, Ігоря Калинця, Василя Симоненка, знайомився з творчістю молодих режисерів Сергія Параджанова та Андрія Тарковського, заслухувався музикою Мирослава Скорика, відкривав для себе імена незаслужено викреслених з історії українського мистецтва Михайла Бойчука та його учнів, Олександра Архипенка, цікавився імпресіоністами, кубістами, абстракціоністами, мистецький досвід яких використовував у своїх ранніх творах. Перші самостійні графічні твори митець виконує в другій половині 1960-х — початку 1970-х років, це, зокрема, «Зозулине гніздо», 1967 р., «Вічний лет птаха над землею», 1967 р., «Світ крізь пристрасні очі», 1967 р., «Циганська мелодія», 1968 р. та інші. Використовуючи символ, що присутній у кожному згаданому творі, І. Боднар доповнює його згідно з власними уявленнями про нього. Вдалим є вибір технічних прийомів, зокрема автор вдається до монотипії та імпровізацій з комбінованою технікою. Оригінальна образно-пластична концепція поєднала простоту творчого мислення художника та професіоналізм у його реалізації.

Ігор Боднар — автор офортів до «Галицьких образків» Івана Франка. У кожному з графічних листів створений асоціативний образ чи то заробітчанина, чи селянина з його власним світом. Офорти І. Боднара — самостійні мистецькі твори, що з'явилися на основі вражень художника від прочитаних ним оповідань І. Франка. Для втілення творчого задуму в графіці митець не випадково звернувся до офорту, вважаючи, що цей фактор, як і мова графічного вислову, мають важливе значення для розкриття теми. У офорті І. Боднара, завдяки багатству тональних і фактурних нюансів, вдалося імпровізувати на теми Франкових оповідань [16].

Підсумовуючи, можемо зауважити, що в графіці досліджуваного періоду простежувалися спільні з тогочасним малярством тенденції. Вони полягали в спільній джерельній базі творчості — захоплення темою українства, фольклорними мотивами, українською історією, міфологією. Це виявилось у графічних циклах І. Остафійчука, Б. Сороки. Обізнаність з європейськими модерністичними напрямками розвитку мистецтва сприяла розширенню можливостей у пошуках форми та змісту, виробленню митцями власних концептуальних підходів, що суперечили ідеологічним настановам влади.

Важливою особливістю, властивою творчості львівських графіків, була праця в царині книжкової графіки. Митці зверталися до ілюстрування біблійних сюжетів, творів класиків української літератури, праць сучасних авторів. Р. Петрук, І. Остафійчук, Б. Сорока, І. Боднар виконали низку ілюстрацій до різних літературних джерел, але кожного майстра вирізняє індивідуальний підхід, продиктований особистим розумінням завдання художника-графіка. Проте спільним залишається усвідомлення факту, що праця над книжковою графікою не зводилася до сухого ілюстрування літературного твору. Художник передавав своє власне враження від прочитаного, таким чином стаючи співавтором разом із письменником.

Значна увага в досліджуваній період приділялася історичній темі, оригінально та опоетизовано інтерпретувалися народні українські обряди, що стали прикметною рисою творчості І. Остафійчука, Б. Сороки та інших. Завдяки цим темам митці певною мірою намагалися своїми творчими досягненнями задекларувати зв'язок з традиціями львівського образотворчого мистецтва 1920—1930-х рр.

Значення мистецького доробку львівських графіків 1960-х — початку 1970-х рр. полягає насамперед у виховній ролі, у формуванні молодого покоління митців, творчість яких формувалась наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття. Досвід представників графіки посів вагоме місце в загальній історії національного образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., виробивши ту сукупність художньо-естетичних рис, які визначили подальшу перспективу українського образотворчого мистецтва.

1. Ваврух М. Іван Остафійчук і його графічне мистецтво: шляхи становлення та пошуки власного стилю / Марія Іванівна Ваврух // Вісник ЛНАМ. — 2004. — Вип. 15. — С. 228—237.
2. Ваврух М. Роман Петрук: Формування творчої особистості / Марія Іванівна Ваврух // Мистецтвознавчий автограф. — 2007. — Вип. 2. — С. 117—120.
3. Ваврух М. Проблема творчості художника як особистості в тоталітарному суспільстві / Марія Іванівна Ваврух // Вісник ЛНАМ. — 2006. — Спецвип. II. — С. 257—263.
4. Вірук М. Книжковий знак шестидесятників / М. Вірук. — Сант Баунд Брук : Св. Софія, 1972. — 308 с.
5. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. /

- Орест Михайлович Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 175 с.
6. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: Український шлях / Орест Михайлович Голубець. — Львів : Колір ПРО, 2012. — 198 с. : іл.
 7. Горак Р. Коріння Ігоря Боднара / Роман Дмитрович Горак // Жовтень. — 1988. — № 7. — С. 128—131.
 8. Горинь Б. Не тільки про себе: Роман-колаж / Богдан Михайлович Горинь // Горинь Б. Твори : у 3 кн. — Кн. 1. — Київ : ПУЛЬСАРИ, 2006. — 346 с.
 9. Графіка львівських художників 1939—1984: каталог виставки / упоряд. З. Кецало, Р. Яців; автор вступн. статті Я. Запаско. — Львів : Облполіграфвидав, 1987. — 63 с.
 10. Зайцев Ю. Антирежимний рух (1956—1991) / Ю. Зайцев // Історичні нариси. — Львів : Центр Європи, 1996. — С. 543—610.
 11. Іван Остафійчук: Від періоду «естетики» до періоду «етики» / Іван Остафійчук // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 3—4. — С. 48—49.
 12. Ігор Боднар. Графіка-1969. 25 років тому: каталог виставки / автор-упоряд. М. Косів. — Львів : За вільну Україну, 1994. — 21 с.
 13. Ігор Боднар. Каталог творів і бібліографія / автор-упоряд. О. Сидор. — Львів : За вільну Україну, 2000. — 69 с.
 14. Історія українського мистецтва : у 6 т. / голов. редкол. М. Бажан. — Київ : Академія наук УРСР ; Головна ред. УРЕ, 1966. — Т. 6: Радянське мистецтво 1941—1967. — 1968. — 451 с. : іл.
 15. Книжкові знаки Богдана Сороки: каталог виставки / автор-упор. Р. Фіголь, О. Канчалаба. — Львів : ЕДД УНДІПП, 1989. — 68 с.
 16. Кравченко Я. А чоловікові ще тільки-но п'ятдесят / Ярослав Кравченко // Дзвін. — 1991. — № 12. — С. 149—152.
 17. Овсійчук В. Творчий доробок львів'ян / Володимир Антонович Овсійчук // Образотворче мистецтво. — 1971. — № 2. — С. 13—15.
 18. Островський Г. «Митець» Роман Петрук / Островський Григорій Семенович // Декоративное искусство СССР. — 1982. — № 6. — С. 13—14.
 19. Певний Б. Майстри нашого мистецтва / Богдан Певний. — Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США ; Київ : Сучасність, 2005. — 431 с.
 20. Роман Петрук: альбом / автори-упорядн. Лідія Лихач, Микола Шток. — Київ : Родовід, 2007. — 288 с. : іл.
 21. Сучасна українська графіка: каталог мистецької виставки / автор-упоряд. Т. Геврик. — Нью-Йорк : Сучасність, 1971. — 12 с.
 22. Яців Р. Глядач і сучасне мистецтво: криза сприйняття / Роман Миронович Яців // Мистецтвознавство '99. — Львів, 1999. — С. 35—40.
 23. Яців Р. Митець у щільності часу, простору і моралі / Роман Миронович Яців // Образотворче мистецтво. — 2005. — Ч. 3. — С. 16—21.

24. Яців Р. Львівська графіка 1945—1990: Традиції і новаторство / Роман Миронович Яців. — Київ : Наукова думка, 1992. — 120 с.

Mariia Vavrukh

FACTOR OF NATIONAL SELF-IDENTITY
IN LVIV PAINTINGS IN SECOND HALF
OF 1960 — BEGINNING OF 1970

A brief analysis of Lviv's graphs of the second half of the 1960s and early 1970s is presented. An attempt was made to reveal the socio-cultural and spiritual-moral factors of the emergence in the 1960s of the new paradigm of the development of Ukrainian graphic art. The art analysis of the concepts of artists gave rise to the conclusion about the effect of the national self-identification factor in determining the prospects for the development of the graphic of Lviv in the second half of the 1960s — early 1970s. These processes were inseparable from the general attraction of many young artists to the expression of will in personal creative development. Their artistic experience became the bridge that linked the power of the charts of the 20—30's of twentieth century with the creative inspirations of the younger generation at the turn of the XX — the beginning of the XXI century.

Keywords: sixties, modernism, national identity, graphics, modern graphic concepts.

Мария Ваврух

ЛЬВОВСКАЯ ГРАФИКА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1960-х —
НАЧАЛА 1970-х гг.
ЕЕ НАЦИОНАЛЬНО-
САМОИДЕНТИФИКАЦИОННЫЙ
ФАКТОР И ВЛИЯНИЕ
НА ПОКОЛЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ
КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI вв.

Предлагается краткий анализ графики Львова второй половины 1960-х — начала 1970-х гг., есть желание выявить социокультурные и духовно-моральные аспекты появления в 1960-х годах новой стратегии развития украинской графики. Искусствоведческий анализ концепций художников дал обоснование сделать выводы о значении национально-самоидентификационного фактора для перспектив развития графики Львова второй половины 1960-х — начала 1970-х гг. Процессы, в которые втянулись художники в связи с относительной свободой творчества периода «оттепели», были неотделимыми от всеобщего желания многих молодых художников к волеизъявлению в собственном творческом развитии.

Ключевые слова: шестидесятничество, модернизм, национальная самоидентификация, графика.