

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах  
рукопису

**ПОЛІЩУК АЛЛА ВІТАЛІЇВНА**

Прим. № 1

УДК:75:7.046:7.071.1(477)"1980/1990":[7:378.6:НАОМА]

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**НЕОМІФОЛОГІЗМ У ЖИВОПИСНІЙ ТВОРЧОСТІ ВИПУСКНИКІВ  
НАОМА У 1980–1990-Х РОКАХ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
\_\_\_\_\_ А. В. Поліщук

Науковий керівник  
Денисюк Ольга Юріївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2021

## АНОТАЦІЯ

*Поліщук А. В.* Неоміфологізм у живописній творчості випускників НАОМА у 1980–1990-х роках. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2023.

Дисертація є комплексним дослідженням теми неоміфологізму в живописній творчості київських художників кінця ХХ століття, у якому окреслюються тенденції формування нових змістових та візуальних міфів та їх впливу на самоідентифікацію українців. Саме в 1980–1990-х роках образи та символи, які виявляються суголосними суспільному запиту, вчасно втілюються у живописних творах та набувають особливої ваги. Сталі візуальні образи стають міфологемами та компонентами загального національного міфу, на якому базується поняття культурної ідентичності. Таким чином митці безпосередньо впливають на формування нових міфів і вектор їх генезису в наступних десятиліттях.

**Метою дисертаційної роботи** є вивчення сюжетів, тем, образів і символів у живописі випускників Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, створені у 1980–1990-х роках у контексті національного міфу.

Наукове завдання дисертаційної роботи полягає в систематизації та типології образів і символів у творах київських живописців кінця ХХ століття різних напрямів, аналізі ключових джерел, до яких зверталися митці при формуванні нової української образно-пластичної мови; оцінці ролі національної культурної спадщини у формуванні неоміфологізму наприкінці ХХ ст.; характеристиці історичного контексту розвитку київського живопису зазначеного періоду; визначенні домінуючих тем, сюжетів та образів, які інтерпретувалися як національні; виявленні значимості сакрального

мистецтва та його впливу на живопис; формулюванні тематичних відмінностей у живописі різних жанрів.

**Об'єкт дослідження** – твори живопису випускників Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури 1980–1990-х років.

**Предмет дослідження** – неоміфологізм у живописних творах випускників НАОМА, створених у 1980–1990-х роках.

Огляд науковий праць, присвячених темі дисертації, здійснено за наступним принципом: тексти, пов'язані з теоретичними концепціями міфу (Е. Кассіерер, М. Елліаде, К. Леві Стросс, Б. Малиновський, Р. Барт, Дж.Дж. Фрейзер, Дж. Кемпбелл, П. Гіллен); міфу як об'єднуючому поняттю, де стикаються філософія, психологія, культурологія та мистецтвознавство (В. Горський, І. Грабовська, О. Петрова, О. Вячеславова, О. Лозова); символу як складовій міфу та сполучній ланці між культурною пам'яттю та сучасністю (М. Селівачов, В. Сніжко і Л. Отрошко, О. Федорук, М. Юр, Л. Смирна, О. Сидор-Гібелінда), міфам як ретрансляторам історичної пам'яті та культурного коду та етнокультурі у мистецтві (В. Личковах, І. Грабовська, О. Прицак, Г. Скрипник, М. Кисельов, Я. Грицак), національним міфам у мистецтві (А. Ложкіна, О. Петрова, О. Баршинова, Г.Скляренко, О. Авраменко, Г. Вишеславський, В. Сидоренко, О. Соловійов, О. Тарасенко, А. Тарасенко).

Визначено, що питанню неоміфологізму та зв'язкам національних міфів із мистецтвом присвячено чимало праць, проте ступінь вивченості питання в українському мистецтвознавстві залишається невичерпним. Тематика не розглядалася комплексно, із залученням наукових розвідок суміжних дисциплін. Застосування міжгалузевого та контекстуального методів дослідження проявило перспективність дослідження та нові потенційні вектори, адже культурні міфи та національні міфологеми в мистецтві знаходяться на перетині таких галузей, як-от філософія, культурологія,

образотворче мистецтво, мистецтвознавство, соціологія, психологія, а також нових галузей, як реклама та дизайн.

Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2023 актуалізувало питання української ідентичності, адже це те, що прагне знищити російська федерація, очільники якої прямо про це заявляють. Водночас розв'язана росією війна загострила та висунула на передній план питання національних міфів загалом, адже за останні півтора роки стало очевидним, яка може бути відстань між декларованими міфами та реальністю і, попри це, яка сила впливу міфу на свідомість його носіїв. Вплив національного міфу на самоідентифікацію етносу тривалий час залишався недооціненим, як і роль сучасної культури, проте самоідентифікація етносу спирається на власні міфи більше, ніж на історичні факти.

Актуалізують тему і новітні наукові розвідки, здійснені за суміжними темами, а також достатня часова дистанція, яка дозволяє прослідкувати генезис ключових образів і символів та дає можливість визначити, які з них інтегрувалися в національну культуру й увійшли до сучасного українського міфу, а які були лише тимчасовим явищем.

У дисертації визначено основні теми, символи, сюжети та образи, до яких зверталися київські художники на початку Незалежності, працюючи над національними темами. Це, у свою чергу, виявило не лише істинні патерни національної культури, а також проявило нав'язані радянським минулим стереотипи, адже в ранніх творах київських митців проявилися всі обмеження та травми, яких десятиліттями зазнавала українська культура. Ця проблема особливо гостро торкнулася саме столичних митців, оскільки за радянської доби кияни потерпали від жорсткого контролю національних проявів у мистецтві, котрі вважалися прийнятними лише на рівні етнографічності. Саме отримання свободи вираження гостро підкреслило проблему хибного уявлення про українську культуру, а також розбіжність між спрямуванням творчих пошуків художників жанрового живопису та прихильниками



абстрактного. Визначено, що 1980-х роках з'являється й фіксується в сучасному мистецтві земля як багатозначний універсальний символ, до якого звертаються задля насичення змісту твору та підкреслення теми національної культури, культурної пам'яті, національних архетипів.

Розроблена типологія провідних жіночих образів, котрі сприймаються українським етносом як національні символи й тепер належать до культурного коду нації. Попри те, що самі образи зустрічалися й раніше, саме в 1990-х роках сформувалося сакральне для української культури значення. Протягом першого десятиліття закріпилися в культурно-мистецькому дискурсі образи, які походять із різних середовищ: релігійного, історичного, літературного та фольклорного. Слід уточнити, що певний час ці образи часом подавалися через призму радянської Батьківщини-матері, іноді накладаючись на концепт «софійності», а у деяких випадках підмінюючи його. Поруч із Берегинею та Кобзаревою Катериною, ці жіночі образи поперемінно зливаються або ж проявляються окремо. Отримані результати дослідження підтверджують тезу про фемінну орієнтованість української культури, адже деталізація та функція типажів жіночих переважають над чоловічими.

Визначені головні джерела, до яких зверталися художники задля формування нової образно-пластичної мови. У прагненні повернути в мистецький дискурс власну історію та культуру художники жанрового живопису вдавалися до переосмислення тем і формальних ознак попередніх епох (особливо авангарду, українського бароко, давньоруського мистецтва доби Київської Русі та трипільських орнаментів) і народного мистецтва (передусім декоративно-ужиткового, особливо вишивки, ткацтва, лозоплетіння та гончарства). Це стосувалося як тем і сюжетів (героїв та персонажів), так і орнаментів, символів та кольорів. Митці одночасно вивчали незнане мистецтво минулого і творили образно-пластичну мову нового мистецтва у свідомому прагненні об'єднати минуле із сучасністю. Залучення для сучасних робіт мистецьких здобутків попередніх епох, які сприймаються як прояви

національної культури, не лише збагачувало тематично та образно-пластичну мову живописних творів, а й сприяло утвердженню в культурній площині нових міфів, котрі були покликані замінити радянські.

Встановлено роль сакрального мистецтва та окремих сюжетів у формуванні київського живопису наприкінці ХХ століття та значимість майстерні сакрального живопису під керівництвом М. А. Стороженка. Сакральність загалом властива українській культурі й примусове відлучення від храму збіднило й спростило національне мистецтво. Наголошено на полісемантичності живопису із сакральними мотивами, адже повернення в живописну практику християнських сюжетів та образів часто поєднувалося зі східними духовними практиками (особливо буддизмом), йогою, медитацією, а також такими явищами, як астрологією, зодіакальною системою та ворожінням. Тяжіння української культури до сакралізації побутових життєвих циклів потерпала через відлучення від релігійного культу, тож за першої можливості вакуум стрімко заповнився, створюючи нові та несподівані поєднання. Переплетіння етнокультурних кодів із сакралізацією життя відбилося у представників різних стильових і стилістичних напрямів.

Обґрунтовано провідну роль окремих символів як культурних кодів етносу (земля, ґрунт, глина, колесо, дім, мати, козак, кінь, дерево, степ, трипільський орнамент), які формують національну міфологію. Перенесення митцями таких символів в інших часопростір надає національного забарвлення навіть нейтральним пейзажам чи абстрактним роботам. Ці символи особливо яскраво проявилися у зразках нефігуративного живопису, на межі між умовністю форми і абстракцією. В окремих таких творах, які сформувалися на півшляху від наративу до абстракції, збережені елементи набули значимості символів (самотня хата в степу, кінь з опущеною головою, малюнок глинистого ґрунту або трансформований трипільський орнамент). Саме представники нефігуративного живопису значною мірою збагатили українське мистецтво новими етнокультурними символами.

Доведено, що національні травми займають важливе місце в культурі українського етносу, а також вплинули на формування самоідентифікації та стали частиною національного міфу. Наприкінці ХХ століття у живописній практиці сформувалися образи, якими послуговуються митці, звертаючись до окремих драматичних подій, які належать до національних травм, зокрема для зображення Голодомору 1932–1933 років.

Беручи до уваги, що проведене дослідження не вичерпує усіх питань, пов'язаних із проблематикою неоміфологізму в київському живописі, визначена перспектива подальшого вивчення питання і суміжних напрямів, котрі з'явилися як побічний результат дослідження та сприятимуть вирішенню низки завдань у мистецтвознавстві та образотворчому мистецтві.

Комплексне дослідження та теоретичне осмислення неоміфологізму в київському живописі сприяло вирішенню наукових завдань дисертації, застосування компаративного та контекстуального підходів у галузі мистецтвознавства, а також залучення міжгалузевих наукових праць дозволило визначити етнокультурні символи, з яких формувалося нове образотворче мистецтво, неоміфологізми та нові візуальні символи, які закріпилися в українській культурі й стали частинами нового національного міфу.

**Ключові слова:** сучасний український живопис, українська культура, символ, київський живопис 1980–1990-х років, український живопис, неоміфологізм у живописі, образотворче мистецтво Києва кінця ХХ ст., сакральні мотиви в живописі, нові міфи сучасного образотворчого мистецтва, національна культура в абстрактному живописі, українські культурні коди.

## ABSTRACT

*A. V. Polishchuk. Neomythologism in the artistic work of NAFAA graduates in the 1980s-1990s. – Qualifying research paper printed as manuscript.*

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. National Academy of Fine Arts and Architecture. Kyiv, 2021.

The relevance of the research topic is due to the need to analyze and systematize artistic imagery based on art methods and with the involvement of related disciplines: philosophy, history, cultural studies, which contribute to the comprehensive study of neomythologism in the paintings of Kyiv artists of the late 20th century. A comprehensive study of Kyiv painters will help to identify trends in the development of national art and the formation of new content and visual myths of the independence era and their impact on self-identification. Images and symbols that are in tune with the public demand and are realized in a timely manner take on special significance. Lasting visual images become mythologies and components of the general national myth on which the concept of cultural identity is based. In this way, artists directly influence the formation of new myths and the vector of their genesis in the following decades.

The scientific task of the thesis is to systematize and typologize images and symbols in the works of Kyiv painters of the late 20th century of various directions, to analyze the key sources that artists turned to in the formation of a new Ukrainian figurative and plastic language; assess the role of national cultural heritage in the formation of neomythologism in the late 20th century; characterize the historical context of the development of Kyiv painting of this period; determine the dominant themes, plots, and images that were interpreted as national; identify the importance of sacred art and its influence on painting; and formulate thematic differences in painting of different genres.

The review of scientific works on the topic of the thesis was carried out according to the following principle: texts related to theoretical concepts of myth (E. Cassirer, M. Eliade, K. Levy Stross, B. Malinowski, R. Barth, J.J. Fraser, J. Campbell, P. Gillen); myth as a unifying concept where philosophy, psychology, cultural studies, and art history meet (O. Petrova, O. Viacheslavova, O. Lozova); symbol as a component of myth and a link between cultural memory and modernity (M. Selivachov, V. Snizhko and L. Otroshko, O. Fedoruk, M. Yur, L. Smyrna, O. Sydor-Hibelinda), myths as transmitters of historical memory and cultural code, and ethno-cultural in art (V. Lychkovakh, I. Hrabovska, O. Pritsak, H. Skrypnyk, M. Kyselov, Y. Hrytsak), national myths in art (A. Lozhkina, O. Barshynova, H. Skliarenko, O. Avramenko, H. Vysheslavskyi, V. Sydorenko, O. Soloviov, O. Tarasenko, A. Tarasenko).

It has been found that many works have been devoted to the issue of neomythologism and the relationship of national myths to art, but the degree of study of this issue in Ukrainian art history remains insufficient. The topic has not been comprehensively addressed by incorporating scientific research from related disciplines. The use of interdisciplinary and contextual research methods has revealed the perspectives of the study and new potential vectors, since cultural myths and national mythologies in art are at the intersection of fields such as philosophy, cultural studies, fine arts, art history, sociology, psychology, as well as new fields such as advertising and design.

The all-out invasion of Ukraine on 24 February 2023, has brought the issue of Ukrainian identity to the forefront, as it is something that the Russian Federation seeks to destroy, and its leaders have explicitly stated this. At the same time, the war unleashed by Russia has exacerbated and brought to the fore the issue of national myths in general. Over the past year and a half, it has become clear how far the declared myths can be from reality, and yet how powerful the influence of myths is on the consciousness of their bearers. The influence of the national myth on the self-identification of an ethnic group has long been underestimated, as has the role

of contemporary culture. However, the self-identification of an ethnic group is based more on its own myths than on historical facts.

The latest scientific research on related topics also brings the issue up to date, as well as sufficient time distance, which allows us to trace the genesis of key images and symbols, and to determine which of them have been integrated into the national culture and entered the modern Ukrainian myth, and which were only a temporary phenomenon.

The thesis identifies the main themes, symbols, plots, and images that Kyiv artists addressed at the beginning of independence when working on national themes. This, in turn, revealed not only the true patterns of national culture, but also the stereotypes imposed by the Soviet past, as the early works of Kyiv artists showed all the limitations and traumas that Ukrainian culture had suffered for decades. This problem was particularly acute for artists from the capital, since during the Soviet era Kyivans suffered from strict control of national manifestations in art, which were considered acceptable only at the level of ethnography. It was the freedom of expression that sharply highlighted the problem of misconceptions about Ukrainian culture, as well as the discrepancy between the direction of creative pursuits of genre painters and supporters of abstract painting.

The paper analyzes the typology of leading female images that are perceived by the Ukrainian ethnos as national symbols and now belong to the cultural code of the nation. Despite the fact that the images themselves were found earlier, it was in the 1990s that a sacred meaning for Ukrainian culture was formed. During the first decade, images originating from different environments, such as religious, historical, literary, and folklore, became entrenched in the cultural and artistic discourse. It should be clarified that for some time these images were sometimes presented through the prism of the Soviet motherland, sometimes overlapping with St. Sophia Oranta, and in some cases replacing it. Along with Berehynia and Kobzar's Kateryna, these female characters alternately merge or appear separately.

The findings of the study confirm the thesis of the feminine orientation of Ukrainian culture, as the detail and function of female types prevail over male ones.

The main sources used by artists to form a new figurative and plastic language are identified. In an effort to bring their own history and culture back into the artistic discourse, artists of genre painting resorted to rethinking the themes and formal features of previous eras (especially avant-garde, Ukrainian Baroque, ancient Rus' art of the Kyivan Rus' period, and Trypillian ornaments) and folk art (primarily decorative and applied art, especially embroidery, weaving, wickerwork, and pottery). This included themes and plots (heroes and characters) as well as ornaments, symbols and colors. At the same time, the artists studied the unknown art of the past and created the figurative and plastic language of the new art, in a conscious effort to unite the past with the present. The inclusion in contemporary works of the artistic achievements of previous eras, which were perceived as manifestations of national culture, not only enriched the thematic and figurative-plastic language of painting, but also contributed to the establishment of new myths on the cultural level, which were to replace the Soviet ones.

The role of sacred art and individual subjects in the formation of Kyiv painting in the late 20th century and the importance of the workshop of sacred painting under the direction of M. A. Storozhenko are established. Sacredness is generally inherent in Ukrainian culture, and forced excommunication from the church impoverished and simplified national art. The author emphasizes the polysemic nature of painting with sacred motifs, as the return of Christian themes and images to the practice of painting was often combined with Eastern spiritual practices (especially Buddhism), yoga, meditation, as well as phenomena such as astrology, the zodiac system, and divination. The tendency of Ukrainian culture to sacralize everyday life cycles suffered from the separation from religious worship, so the vacuum was quickly filled at the first opportunity, creating new and unexpected combinations. The intertwining of ethno-cultural codes with the sacralization of life was reflected in the representatives of various styles and trends.

The author substantiates the leading role of certain symbols as cultural codes of the ethnic group (land, soil, clay, wheel, house, mother, Cossack, horse, tree, steppe, Trypillian ornament), which form the national mythology. The transfer of such symbols from other periods by artists gives national color to even neutral landscapes or abstract works. These symbols are particularly evident in examples of non-figurative painting, on the border between conventional form and abstraction. In some of these works, halfway between narrative and abstraction, the preserved elements take on the meaning of symbols (a lonely hut in the steppe, a horse with its head down, a drawing of clay soil or a transformed Trypillian ornament). It was the representatives of non-figurative painting who enriched Ukrainian art with new ethno-cultural symbols.

The paper has proved that national traumas occupy an important place in the culture of the Ukrainian ethnos and have also influenced the formation of self-identity and have become part of the national myth. At the end of the 20th century, the practice of painting created images that artists used to refer to certain dramatic events that were considered national traumas.

Taking into account the fact that the study does not exhaust all the questions related to the problem of neomythologism in Kyiv painting, the prospect of further study of the issue and related areas that have emerged as a by-product of the research and will contribute to solving a number of problems in art history and fine arts is determined.

A comprehensive study and theoretical understanding of neomythologism in Kyiv painting contributed to the solution of the scientific tasks of the thesis, the use of comparative and contextual approaches in the field of art history, as well as the involvement of interdisciplinary scientific works allowed us to identify ethno-cultural symbols from which new fine art, neomythologisms, and new visual symbols that have become entrenched in Ukrainian culture and have become part of a new national myth.



Keywords: contemporary Ukrainian painting, Ukrainian culture, symbol, Kyiv painting of the 1980s and 1990s, Ukrainian painting, neomythologism in painting, fine art of Kyiv in the late 20th century, sacred motifs in Kyiv painting, new myths of contemporary fine art, national culture in abstract painting, Ukrainian cultural codes.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### Статті в наукових фахових виданнях України категорії «Б»:

1. Поліщук А. Жіночий образ у творах київських живописців 1990-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика. Вип. 64. Том 2. 2023. С. 76–80. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-12>

2. Поліщук А. Неоміфологізм у живописі київських художників 1990-стан вивченості питання. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика. Вип. 63. Том 2. 2023. С. 46–51. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-8>

3. Поліщук А. В. Сакральне мистецтво у живописі київських митців 1980–1990-х рр. На прикладі робіт викладачів НАОМА. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика, Вип. 37. 2021. С. 35–41. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-5>

4. Поліщук А. В. Денисюк О. Ю. Тема материнства у творчості В. І. Баринової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвуз. збірник наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Вип. 26. Том 1. 2019. С. 39–47. DOI:10.24919/2308-4863.1/26.195801

#### Статті в іноземних наукових виданнях:

5. Polishchuk A. Sacred Art in painting by NAFAA Teachers of 1980s-1990s period. *Krakowskie studia malopolskie* 2021, nr 3 (31) P. 160–170. <https://doi.org/10.15804/ksm20210309>

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

6. Поліщук А. Мистецтво війни та національні міфи. *II Міжнародної науково-практичної конференції «ІННОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ, ДИЗАЙНІ ТА МИСТЕЦТВІ»*, 25-26 травня 2023. Київ. С. 301–302.

7. Поліщук А. В. Українська культура в київському абстрактному живописі 1990-х рр. *КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ: НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 10 листопада 2022. Київ. С. 41–42.

8. Поліщук А.В. Тема сакрального у київському живописі 1980-1990хрр. *The driving force of science and trends in its development. I International Scientific and Theoretical Conference, jan 29, 2021 Coventry*. UK. С. 136–138.

9. Поліщук А. В. Образ українців у живописі київських художників-традиціоналістів наприкінці ХХ ст. *Восьмі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998) Міжнародна конференція*, 23 листопада 2020 року. Київ. С. 133.

10. Поліщук А. В. Роль сакрального мистецтва у київському живописі кінця ХХ ст. *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених. VII Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених*, 13 листопада 2020. Одеса. С. 180-183.

11. Поліщук А. В. Національна українська тематика в живописі студентів НАОМА 1980-х – початку 1990-х років. *Сьомі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*, Міжнародна конференція, 23 листопада 2019 року. Київ. С. 138.

12. Поліщук А. В. Національні традиції в живописних творах викладачів НАОМА кінця 1980-х – початку 1990х рр. *Наукова конференція «Мистецька*

*культура: історія, теорія, методологія», 30 вересня 2019. Львів, Бібліотека ім. Стефаника. С. 122–123.*

**Публікації, які додатково відображають наукові результати  
дисертації:**

13. Поліщук А. В. Українська культурна спадщина у київському живописі 1990-2000 рр. Молодий вчений. № 11, 2019. С. 276–280.  
<https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-60>

## ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ .....	18
ВСТУП .....	19
РОЗДІЛ I. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	29
1.1. Аналіз літературних джерел .....	29
1.2. Історіографія та проблематика дослідження.....	46
1.3. Методологія дослідження .....	51
1.4. Уніфікація термінології дослідження .....	53
Висновки до розділу 1 .....	58
РОЗДІЛ II. ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ У 1980–1990-Х РОКАХ .....	61
2.1. Історична та культурна спадщина: бароко, авангард та фольклор .....	61
2.2. Історичні трагедії та національні травми в живописі кінця ХХ ст. ....	82
2.3. Сакральне мистецтво: МЖХК та постать А. М. Стороженка .....	92
2.4. Первісні та дохристиянські епохи в живописі київських художників 1980–1990-х років .....	113
Висновки до розділу 2 .....	120
РОЗДІЛ III. КЛЮЧОВІ ОБРАЗИ ТА СЮЖЕТИ У ТВОРАХ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МІФУ .....	125
3.1. Жіночий образ як один із культурних архетипів.....	125
3.2. Орнамент як ознака національної приналежності та частина культурного коду .....	136
3.3. Неоміфологізм в абстрактному живописі .....	144
Висновки до розділу 3 .....	155
ВИСНОВКИ.....	160
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	164
ДОДАТОК А. Анотований список ілюстрацій.....	187
ДОДАТОК Б. Ілюстрації.....	195
ДОДАТОК В. Рукопис В. І. Барінової-Кулеби.....	247
ДОДАТОК Г. Публікації.....	277

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АТО – Антитерористична операція на сході України

ІПСМ – Інститут проблем сучасного мистецтва

КДХІ – Київський державний художній інститут

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

НАМУ – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НСХУ – Національна спілка художників України

НХМУ – Національний художній музей України

МЖХК – Майстерня живопису храмової культури

П. А. – полотно, акрил

П. О. – полотно, олія

П. Т. – полотно, темпера

Центр Сороса – Центр сучасного мистецтва Сороса в Києві

## ВСТУП

До Революції Гідності та драматичних подій 2014 рік дослідження витоків і джерел та впливу національного мистецтва та й сама національна ідея в мистецтві вважалися темами не надто популярними серед молоді. І навіть після АТО, коли конфлікт на Сході України перейшов з гострої стадії у хронічну, національна ідентичність та українська культура поступово стали витіснятися більш широкими поняттями та пошуками «свого» місця в сучасному світі. Однак повномасштабне вторгнення росії 24 лютого 2022 року змусило інакше подивитися на знайомі до нецікавого речі, зокрема на візуальні національні символи України, які з ледь не маргінальних перетворилися у мейнстрім. Виявилось, що волошки, колоски пшениці, Оранта та синьо-жовте поєднання кольорів важать для українців більше, ніж вони це усвідомлювали. Раптово з'ясувалося, наскільки важлива ДНК, яка складається з міфів, символів і знаків, зрозумілих інтуїтивно і які стали способом розпізнання свій-чужий.

Прикметно, що попри регіональну строкатість та розрізненість, є образи та символи, універсальні для всіх українців. За коротку історію Незалежності з'явилися нові міфи про Україну й українців, якими був просякнутий простір навколо, у якому сформувалося вже нове покоління, котре зараз на полі бою виборює право на збереження самоідентифікації. Усвідомлення ціни збереження української ідентичності та відверте бажання росіян її стерти, накладає зобов'язання щодо збереження.

Українське мистецтво кінця ХХ ст. протягом останніх десятиліть активно вивчається фахівцями, окрема увага приділяється яскравим явищам: шістдесятникам, трансавангарду, нонконформістам, представникам абстрактного живопису, регіональним школам і персоналіям яскравих представників. За останнє десятиліття вийшли друком праці фахівців різних гуманітарних галузей з історії українського мистецтва та культури, проте неоміфологізму торкаються лише декілька дослідників. Наразі відсутні

комплексні дослідження формування нових міфів і вивчення існуючих, а саме образи та символи, створені чи заново «відкриті» митцями наприкінці ХХ ст., стали фундаментом, на якому творилося нове мистецтво на нова сучасна культура.

Саме на початку доби Незалежності були створені образи, котрі не лише отримали розвиток, а й стали ключовими символами самоідентифікації. Водночас паралельно з позитивними міфами проявлялися і нав'язані уявлення про українську культуру (те, що згодом називатимуть «шароварщиною»). Звичність окремих аспектів сучасного мистецтва убезпечила їх від дослідження, проте усвідомлення власних обмежень є необхідною компонентом дорослішання, а це саме те, чого бракує українському суспільству загалом і мистецтву зокрема. У 1990-х роках були не лише потужні відкриття, знайшли прояв і комплекси меншовартості й колоїдальність мислення, наслідки яких долаються лише тепер.

Таким чином, актуальність дослідження обумовлюється потребою збору та рефлексії здобутків, котрі усталилися, увійшли в соціокультурний простір і стали міфологемами, через які українці як етнос себе сприймають. Відсутність узагальнюючих праць щодо київського живопису кінця ХХ ст. та комплексних досліджень залишають за межами дискурсу питання українського неоміфологізму загалом та міфологем у сучасному мистецтві.

Вплив національних міфів на самосприйняття та формування нації добре відомий і активно використовується окремим країнами. Зокрема, приділяють увагу підтримці міфу про незламність США, які за посередництва голлівудської продукції стверджували таку думку. Інша країна, яка десятиліттями витрачала кошти на творення міфів про себе, – росія. Приклад останньої демонструє наскільки сильний вплив міфу, адже подекуди факти реальності опиняються безпорадними перед міфологемами. Звісно, на стійкість віри в міф впливають чинники з галузі психології, етики, ступінь освіченості і т. д. Ці твердження повною мірою правдиві й по відношенню до



нав'язаних штучно міфів, адже вони також працюють як самонавіювання. Щодо наслідків українських радянських міфів йдеться про синдром меншовартості та вторинності вітчизняної культури, порівняно з російською. Відкриття та уточнення спотворених радянською добою фактів сприяє очищенню від нав'язаних уявлень про українську культуру.

На початку доби Незалежності митці свідомо шукали нову мову нового вільного мистецтва й свідомо прагнули відновити перервані зв'язки з минулими епохами. Саме таке звернення до першоджерел кризь усі культурні та історичні пласти в короткий проміжок часу насатило мистецьке середовище ідеями, уявленнями, міфами, з одного боку, та сучасним східним та західним мистецтвом – з іншого. 1990-ті роки вибухнули не лише новими іменами та яскравими творами, а й творчими угрупованнями та мистецькими напрямками. Понад два десятиліття, котрі минули з того часу, дозволяють робити певні висновки щодо тривалості та глибини впливу на українське мистецтво окремих творчих досягнень. Деякі з образів усталилися та увійшли до національного міфу, інші трансформувалися та деградували до формальних ознак, втративши зміст – у кожному випадку це міфологеми, котрі чинять непомітний і потужний вплив, а часом і працюють як самонавіюване пророцтво. Вивчення цих процесів і визначення їх природи – важливий етап як для українського мистецтвознавства, так і для культури загалом.

Актуалізують тему дослідження і сучасні історичні реалії – війна, буквально, без пафосу та перебільшень, за існування українського етносу, посилює необхідність у вивченні та збереженні культури, котру так наполегливо прагнуть знищити. Складність очищення минулого від радянської «скверни» раз у раз загострюють дискурс, чи можливо це взагалі? Адже окремі радянські образи міцно вкоренилися і переплелися з українськими міфологемами. Наприклад, Батьківщина-мати, котра радянська за формою і українська за змістом. Водночас незаперечним залишається факт

спрощення радянською системою національної культури до етнографічного, суто формального вигляду. Таким чином, тема дослідження актуалізується потребою прийняти усю багатшаровість минулого, дослідити та систематизувати.

**Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

**Мета роботи** полягає у вивченні сюжетів, тем, образів і символів у живописі випускників Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, які були створені у 1980–1990-х роках та стали частиною національного міфу.

**Завдання дослідження:**

– вивчити стан дослідження теми у літературних джерелах; визначити роль та місце понять «міф» та «неоміфологізм» для національної культури;

– провести аналіз живописних полотен випускників НАОМА, творчості київських художників різних поколінь та стилістичних напрямлень, створених у 1980–1990-х роках із погляду залучення національних культурних символів та створення нових,

– визначити провідні теми та сюжети, пов'язані з національною культурою, які з'являються в київському живописі наприкінці ХХ століття й залишаються актуальними досі;

– охарактеризувати ключові образи та символи у жанрах живопису, та їх нову образно-пластичну мову;

– розробити типологію жіночих образів, які стали складовою загальнонаціональної міфу;

— окреслити перспективу щодо подальшого вивчення неоміфологузму в живописі київських художників.

**Об’єкт дослідження** – твори живопису випускників Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури 1980–1990-х років.

**Предмет дослідження** – неоміфологізм у живописних творах випускників НАОМА, створених у 1980–1990-х роках.

**Хронологічні межі** дослідження обумовлені циклами розвитку художнього життя Києва та НАОМА: наприкінці 1980-х та впродовж 1990-х років зі здобуттям Незалежності Україною митці прагнули створити нове, національно-орієнтоване та сучасне мистецтво для Незалежної держави. Оскільки окремі явища починали формуватися в більш ранні роки, деякі наведені твори виходять за означені хронологічні межі.

**Територіальні межі** окреслюються містом Києвом, із врахуванням структурних підрозділів Національної академією образотворчого мистецтва і архітектури як провідного закладу.

**Джерельну базу** дослідження складають живописні твори випускників Київського державного художнього інститут (нині – НАОМА) і художників, які працювали в Києві в 1980–1990-х роках. Дослідження здійснено на базі фондів Спілки художників України, фондів дирекції художніх виставок України, фондів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; особистих колекції художників В. І. Барінової-Кулеби, М. Є. Гуйди; живописних полотен, які експонувалися на виставках Національного художнього музею України, Центрального будинку художника Національної спілки художників України, НАМУ, Інституті проблем сучасного мистецтва; галереях «The Naked Room», «Карась Галерея»; фотоархівах Національної академії мистецтв України, Національної спілки художників України та О. Цибульського.

Значний обсяг джерел обумовив необхідність вибіркового висвітлення живописних творів. Для включення в дисертацію обиралися роботи найбільш типові для свого періоду, провідних митців, які справили вплив на формування сучасного українського мистецтва. Певна часова дистанція між сьогоденням і періодом, який досліджується, дає підстави і можливість для подібної систематизації творів.

**Алгоритм дослідження** полягає в комбінації мистецтвознавчого, компаративного, контекстуального та інтерпретаційного підходів.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні таких **методів дослідження**:

- *системний методу* – для опрацювання джерельної бази та визначення ключових елементів нової художньої практики;
- *історико-культурного та контекстуального методу* – для вивчення творів київських художників у контексті історичного періоду та визначення відображення в картинах національних культурних традицій;
- *компаративного методу* – для визначення спільних і відмінних особливостей живописних творів художників;
- *типологічного методу* – для формування типології ключових образів;
- *методу мистецтвознавчого аналізу* – для оцінки художніх особливостей зображень традиційної культури в живописі зазначеного періоду;
- *методу образно-стилістичного аналізу* – для дослідження стилістики художніх творів та образів, створених київськими художниками в 1980–1990-х роках;
- *іконографічного методу* – для аналізу сюжетів і символів у живописі;

Дослідження опирається і на результати дисертацій, в яких були висвітлені окремі питання неоміфологізму в творах художників.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в комплексному вивченні та теоретичного опрацюванні неоміфологізму в живописі київських художників, які працювали у різних жанрах і належать до різних поколінь. У результаті дослідження було отримано такі дані.

*Уперше:*

- застосовано міждисциплінарний комплексний підхід для виявлення, систематизації та типології творів живопису з явними рисами неоміфологізму. Здійснений аналіз ключових образів і символів, які імплементалися в національну культуру;

- розроблено типологію розробити типологію ключових жіночих образів, які у творах київських живописців стали складовою загальнонаціональної міфу;

- визначений вплив національних міфів на формування та розвиток українського абстрактного живопису та створення нових національних міфологем в абстрактних картинах;

- аргументовано роль сакральних символів та образів у створенні нової образності та вплив сакрального мистецтва (іконопису та мозаїки) на пластичну мову київських живописців;

- виявлено вплив національних трагедій на українську національну ідентичність та закріплення теми історичних травм як одного з національних концептів в образотворчому мистецтві, а також визначено формування та усталення окремих образів як символів Голодомору 1932–1933 років у сучасному образотворчому мистецтві;

- реактуалізовано вивчення національних міфів як важливої складової національної культури та самоусвідомлення етносу, проаналізований взаємовплив образотворчого мистецтва та сучасних українських міфів який означає недостатнє усвідомлення цінності та потенціалу цього тандему;

– здійснено класифікацію сюжетів і символів, на основі яких формувалося сучасне абстрактне українське мистецтво.

*Уточнено:*

– назву картини Т. Сільваши «Літо в Мукачево», у той час як в альбомах вона зустрічається під назвами і «Літо в Мукачево» і «Танок».

*Систематизовано та узагальнено:*

– живописні твори митців викладачів і випускників Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, що дозволило визначити те, як митці розуміли українську культуру та на яких засадах формувалося сучасне українське мистецтво.

*Набуло подальшого розвитку:*

– методологія дослідження символу як сполучної ланки між різними епохами, а також як об'єднуючого елементу при перенесенні в інший контекст;

– систематизація та типологія символічної мови в київському живописі 1980–1990-х років;

– вивчення домінуючих образів і символів як базових елементів національної культурної ідентичності.

**Теоретичне та практичне значення** одержаних результатів полягає в узагальненні та систематизації строкатого розмаїття тем, ідей, сюжетів та образів на полотнах художників різних стилістичних та ідейних напрямів, а основі яких формувалося сучасне українське образотворче мистецтво. Міжгалузєва тематика та отримані результати відкривають широкий потенціал можливостей для підготовки навчальних матеріалів, практичного використання в образотворчому мистецтві та мистецтвознавства, філософії, культурології, соціології, психології.

**Особистий внесок здобувача** полягає в розв'язанні наукового завдання у галузі мистецтвознавства, а саме відбору та аналітичному опрацюванні із застосуванням відповідних методів джерельної бази дослідження на предмет

виявлення нових тем, символів, сюжетів та образів, котрі усталилися як міфологеми та частини сучасного українського неоміфологізму в культурному просторі. Дисертація є самостійним науковим дослідженням і виконана без співавторів. Одна наукова стаття виконана здобувачем у співавторстві, усі інші праці виконані нею самостійно і без співавторів.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження репрезентовано в доповідях на науково-практичних та наукових конференціях: II Міжнародної науково-практичної конференції «ІННОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ, ДИЗАЙНІ ТА МИСТЕЦТВІ» (Київ, 2023); Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство. III Всеукраїнська науково-практична конференція (Київ, 2022); The driving force of science and trends in its development. I International Scientific and Theoretical Conference (Ковентрі, Велика Британія, 2021); Восьмі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998) Міжнародна конференція (Київ, 2020); VII Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених (Одеса, 2020); Сьомі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998), присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА, Міжнародна конференція (Київ, 2019); Наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2019).

**Публікації.** Основні висновки та результати дослідження опубліковані у 13 наукових публікаціях: з них 4 – статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН і включених до наукометричних баз; 1 стаття – у зарубіжному фаховому періодичному виданні; 8 праць апробаційного характеру, публікацій у збірниках матеріалів наукових і міжнародних наукових конференцій та публікацій у наукових виданнях.

**Структура дисертації.** Праця складається зі вступу, трьох розділів (зокрема одинадцяти підрозділів), списку використаних джерел (226 позицій),

додатків (з них – 113 ілюстрацій). Загальний обсяг роботи – 279 сторінок, з них основного тексту – 144 сторінки.



## РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Аналіз літературних джерел

Під час дослідження було проаналізовано бібліотечні та дисертаційні матеріали бібліотеки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, бібліотечні та дисертаційні матеріали Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського та інтернет-ресурси. Також використовувалися джерела публічного доступу, лекції та особисті архіви художників та інтерв'ю з викладачами та студентами НАОМА.

Міф як містке крос культурне мультидисциплінарне поняття активно використовується не лише філософами. Попри відсутність одностайності у поглядах на міф, все ж можна виокремити кілька поглядів: перший, де міфу відводиться роль первісної релігії, інтуїтивних вірувань і способу передачі певних цінностей та наративів. Такий погляд сповідували, зокрема, Г. Гегель, Дж. Фрезер, Б. Мелетинський та інші. Така думка притаманна дослідникам-антропологам, до яких належить Дж. Дж. Фрезер. Сферами його зацікавлень були антропологія, фольклористика та релігія. Зокрема, Фрезер проаналізував популярні сюжети та образи у Старому Завіті та у віруваннях первісних племен (Фрезер, 1918).

Однак, більшість дослідників відводила міфу роль чогось більшого, ніж примітивної релігії. Саме міф ставав вмістилищем інтуїтивних знань про емпіричний досвід окремого етносу чи людства загалом. Міф як сукупність архетипових знань або спосіб пізнання світу та сенсу буття розглядав К. Юнг, Дж. Кемпбелл, М. Гайдегер, Ж. П. Сартр, М. Елліаде, К. Леві-Стросс та інші.

Ернст Кассіерер започаткував семіотичний аналіз міфу, вважаючи його початковою формою життя, похідними від якої є мова та історія народу, як замкнене в собі явище, яке не можна змінити зовнішніми цінностями. Саме міф – основа свідомості, з якої формуються та відокремлюються релігія,

мистецтво, наука, право, мораль. І це ядро свідомості продовжує існувати через структуру мови та образи міфу. Актуальною залишається і його концепція політичних міфів, які, як наголошував Е. Кассіер (Кассіер, 1990), не виникали спонтанно, а завжди штучно створені. Щодо створення політичних міфів, то їх порівняння із сучасною зброєю сьогодні відчувається особливо гостро.

Концепція міфу Клода Леві-Стросса є, як він сам називає (Леві-Стросс, 1995), «більш інтелектуальною» за ідеї емоційного фундаменту міфологічного мислення Леві-Брюля та більш емотивною, за функціональне тлумачення Б. Малиновського. Тобто, за Леві-Строссом, міф – це сукупність культурного досвіду, який передається в поколіннях.

Мірча Елліаде розглядав міф як сполучник між сакральним та профанним. Сакральність, яку несе в собі міф, відрізняє його від буденної реальності. «Одна з головних відмінностей людини архаїчної культури від сучасної людини полягає саме у неспроможності цієї останньої жити органічним життям (насамперед сексуальністю і харчуванням) як таїнством» (Елліаде, 2016 : 10). Провівши комплексний аналіз міфу в різних проявах, зокрема, дослідивши «деградацію міфу» та його «виродження» у баладу, епічне сказання тощо, Елліаде доходить висновку, що акт мистецтва є міфотворенням за своєю суттю.

Броніслав Малиновський вважає міф важливою соціальною структурною частиною й ніяк не пережитком минулого. Саме міфу Малиновський (Малиновский, 1998) відводить роль невід’ємного елементу культури, функція якого поділяється на дві частини: створення та подальше регулювання соціальних норм та правил, а також наголошує, що міф не можна розглядати окремо від соціокультурних явищ, оскільки культура та міф нерозривно пов’язані.

Тлумачення міфу Роландом Бартом теж наділяє його суспільною вагою (Барт, 2008). Він застосовує запропоновану Ф. де Сосюром лінгвістичну

матрицю для аналізу міфу. Така трикомпонентна модель зустрічається в різних семіологічних конструкціях, у тому числі в міфі (означуване, означник і знак). На прикладі фото Барт наводить ретельний аналіз, як образи з реальних людей можуть набувати значення концепту. Запропоновані ним терміни «денотація» і «конотація» як означення первинного, буквального, та вторинного, емоційно-експресивного та його концепція міфу як вторинної семіологічної системи знайшли відображення в соціології та суміжних науках.

Джозеф Кемпбелл у праці «Тисячолікий герой» (Кемпбелл, 2020) наводить аргументи на користь твердження, що є ключові міфічні персонажі, які можна вважати універсальними образами, котрі зустрічаються в різних, не знайомих між собою культурах. Кемпбелл розділяє міфологію на два окремих поняття: в одному випадку – це сукупність доволі конкретних уявлень, притаманних конкретному суспільству, а в іншому – це міфопоетична за характером творчість. Дослідницькі зацікавлення автора викликає саме міф, який допомагає сформувати групову ідентичність та посилити відмінність від інших груп (культур). Результатом цих розвідок стала праця «Сила міфу» (Campbell, 1991), котра базується на документальному циклі «Джозеф Кемпбелл і сила міфу» (1988). Це були 6 одногодинних розмов між дослідником міфу Джозефом Кемпбеллом та журналістом Біллом Моєрсом. Дослідник бачив міф як центр будь-якого соціуму, у якому зібрана «єдина загальна історія людства». У своїх працях Кемпбелл пише про універсальність міфу, котра не втрачає актуальності. Кроскультурність, географічна широта та часовий проміжок дозволяють вважати Дж. Кемпелла одним із провідних дослідників міфу.

Паскаль Гіллен відводить міфу роль одного з ключових елементів культури та ідентичності. Водночас він говорить і про рухливість та мінливість міфів, щодо культури, то П. Гілен акцентує, що культура «всюдисуща» і ми навіть не завжди усвідомлюємо, що маємо справу саме з

нею (Гіллен, Ляйстер, 2018). Задачу культури він бачить у соціалізації, а саме в надаванні сенсів, і саме культуру називає основою європейського суспільства.

Серед вітчизняних науковців міфи також не обійдені увагою. Значний доробок у дослідженні цього питання складають праці В. Личковаха, який послідовно вивчає український міф не лише як конструкт, а й як фундаментальний елемент національної культури. У численних працях В. Личковаха наводить і конкретні образи та символи, котрі здавна використовувалися для передачі сакральних знань (сонце, коло, дерево) і досліджує вузьконаціональні питання естетики українського мистецтва в різні історичні періоди (Личковах, 2021). Значна кількість праць присвячена дослідженню міфу крізь мистецтво та міфу в мистецтві, що робить дослідження особливо цінними для теоретиків українського мистецтва (Личковах, 2011).

Усебічно досліджує визначення поняття «міф» О. Лозова (Лозова, 2010). На відміну від згаданого вище В. Личковаха, науковиця зосереджується саме на точності формулювання, котре дещо змінюється залежно від контексту. Зокрема, вона акцентує увагу на принциповій різниці між традиційним і сучасним міфом, адже традиційний міф був безпосередньою даністю, у той час як міфу сучасного «деякої рефлексії можна розпізнати серед неміфологічних структур» (Лозова, 2010, 2021).

Приділяє увагу формулюванню і О. Гоц, наголошуючи на потенційних небезпеках, які несе за собою надто активне використання термінів «архетип» та «архетиповий образ». Науковця обґрунтовує ризики подальшого розмивання понять й акцентує на необхідності збереження універсальності прообразу, яка була закладена К. Юнгом (Гоц, 2017). Беручи до уваги міграцію понять у суміжні галузі, ці побоювання можуть бути обґрунтованими.

Взаємозв'язки між міфом та нацією досліджує Н. Амельченко, а саме пластичність поняття «міф» та того, як може змінюватися його функція. Приділяє увагу Н. Амельченко і формам естетизації міфу, і трансформаціям, які зазнає поняття «міф». Зупиняється дослідниця на міждисциплінарних зв'язках, які сходяться у понятті «міф», а також окремо вивчає взаємовпливи між філософським та соціологічним дискурсами (Амельченко, 2003).

Питання архетипів у національній культурі побіжно торкаються дослідники з різних галузей гуманітарних наук і в різних контекстах. Досліджує роль архетипів у націєтворенні І. Грабовська (Грабовська, 1998, 2013), а також вивчає питання української гендеристики та архетипи в гендерних стереотипах (Грабовська, 2000, 2010). Архетипи в національній культурі також предмет наукового зацікавлення Н. Міщенко, які вона досліджує як художній образ у контексті суміжних символів (Міщенко, 2015). Н. Лисенко досліджує поняття «архетип» та «архетипний символ» у контексті національної культури (Лисенко, 2015), а також займається класифікацією символів, зокрема, традиційних та архетипних й окремими питаннями міфологем та авторських символів.

Універсальність поняття та широта застосування сприяли поширенню міфу в суміжні галузі. Попри це, термін не втратив актуальності й не розмився, як це частково сталося з архетипом. Міф залишається сталим, хоч і пластичним поняттям, а ареал його застосування продовжує розширюватися, адже потенціал дозволяє використовувати його чи не у всіх соціальних галузях, від медицини (психіатрія) до розваг (реклама, мода, особистий бренд та інші). Тривалий час на наших теренах вплив міфів у культурі загалом та в мистецтві зокрема недооцінювався. За звичкою в культурному середовищі частіше послуговувалися радянським трактуванням міфу, як чогось, що знаходиться між етнографією та казками, у той час як дослідники західного світу продовжували глибоко вивчати сутність і потенціал міфу. Нечисленні праці, присвячені українським міфам та національним символам і їх впливу

на розвиток суспільства, вказують також і на неохоплені аспекти питання міфу у вітчизняній культурі загалом і живописі зокрема.

Опрацьовані під час дослідження матеріали свідчать, що київська художня школа не обійдена увагою мистецтвознавців. На теперішній час добре вивчена творчість окремих художників-шістдесятників і загальний контекст формування цього явища загалом, оскільки саме рух шістдесятників мав безпосередній вплив на формування сучасного українського мистецтва. Зокрема, вивченням образотворчого мистецтва зазначеного періоду займається Олеся Авраменко, Лариса Медведєва, Б. Мисюга, Галина Склярєнко, Леся Смирна, Ольга Тарасенко, А. Тарасенко, О. Федорук, Ольга Петрова, Валентина Єфремова, В. Петрашик та ряд інших дослідників.

Феномену українського трансавангарду (друга назва явища – «Нова хвиля») присвячені праці Олени Петрової, Галини Склярєнко, Оксани Баршинової, Лесі Смирної, О. Сидора-Гібелінди. Цікавість до цього явища не згасає, тривають дослідження. Також з'являються теоретичні праці самих митців – учасників художнього процесу: Т. Сільваши, Г. Вишеславського, О. Ройтбурда та інших. Значимість цих текстів не потребує акцентування, адже складно претендувати на об'єктивне сприйняття явища, не познайомившись з ідеями, з яких воно народжувалось, та завданнями, які ставили собі художники.

Окрім вузько специфічних питань, період другої половини ХХ століття як явище послідовно досліджують згадані вище дослідники: Олеся Авраменко, Г. Вишеславський, Галина Склярєнко, Ольга Петрова, Леся Смирна, О. Сидір-Гібелінда, А. Тарасенко, Ольга Тарасенко, Марина Юр, Рада Михайлова, М. Селівачов, О. Федорук. Фахові мистецтвознавці, вони послідовно досліджують складну багатогранність культурного простору України.

До фахівців, які послідовно займаються питанням міфу та неоміфологізму у сучасному мистецтві належать одеські мистецтвознавці

Ольга Андріївна Тарасенко та Андрій Андрійович Тарасенко. Доробок О. А. Тарасенко включає низку праць, де досліджуються конкретні образи та символи, як елементи національної культури. Одна з особливостей наукових праць Ольги Андріївни – ретельний іконологічний аналіз та виокремлення ключових символів та міфологем у творчості митців. Окрема увага приділена специфіці розвитку жіночого образу у сучасному українському мистецтві (Тарасенко, 2018), (Тарасенко О. & Тарасенко А., 2018). У навчальному посібнику (Тарасенко, 2014) А. А. Тарасенко наводить типологію поняття «міф» а також розвиток міфу у контексті сучасного мистецтва. На конкретних прикладах творів одеських митців розглядаються як класичні міфи так і прояви символів національної культури.

Варто зауважити, що особливості розвитку регіональних художніх шкіл кінця ХХ століття досліджені більшою мірою на прикладах нонконформістського чи концептуального мистецтва. Певним винятком з загальної енеденції можна вважати працю А. А. Тарасенка (Тарасенко, 2014), де автор розглядає генезис міфу на творчості одеських художників. Згалом же це твердження справедливе також і по відношенню до київської живописної школи. Більшість досліджень присвячені таким явищам, як «Нова хвиля» («Паркомунa») й «Живописний заповідник» або ж персоналіям живописців. Узагальненої праці, де б розглядалися трансформації й переосмислення ідей та форм національної культурної спадщини у творчості київських художників, не створено.

До категорії художників-практиків і фахових теоретиків мистецтва належить Г. Вишеславський. Яскравий представник «Нової хвилі», останні десятиліття він багато часу присвячує саме дослідженням теоретичної програми цього творчого об'єднання. Автор досліджує якраз мистецтво від доби перебудови по перше десятиліття незалежності України. І робить це доволі переконливо, оскільки Вишеславський – один із тих авторів, котрі розглядають мистецтво в контексті соціального життя загалом, а не лише як

естетичне явище саме по собі. Окрему увагу приділяє автор діяльності центру «Сорос» і (побіжно) – кураторству Марти Кузьми, а також О. Соловйову, К. Акінші, О. Ройтбурду та ін. Підкреслюючи вагомість внеску в розвиток сучасного мистецтва 1990-х років, Вишеславський критикує кураторів за схильність підтримувати лише вузьке коло митців і особливо за твердження, що сучасне українське мистецтво починається з трансавангарду (Вишеславський, 2008 : 13). Винятковість текстам додає також скрупульозна фіксація перших творчих об'єднань, які утворювалися у першій половині 1990-х рр., програми виставок, учасники, представлені твори і т. д. (Вишеславський, 2008). Певною мірою Г. Вишеславський – це архіваріус мистецьких явищ та подій, які відбувалися в Україні наприкінці 1980-х та на початку 1990-х рр.

До когорти митців практиків і теоретиків належить і О. Сидор-Гибелинда. Разом із Г. Вишеславським він належить до покоління «Нової хвилі», а також поєднує художню творчість із написанням статей. Добре розуміючи процеси, сучасником та учасником яких він був, Сидор-Гибелинда фокусується не на аналізі явищ чи характеристиці культурного тла, більшою мірою він прагне нагадати про митців, творчість яких заслуговує на увагу, проте в якийсь період випала з мистецтвознавчого дискурсу. Зокрема, у «Незалежні митці. Кінець 1980-х – початок XXI століття» (Сидор-Гибелинда, 2006) автор зосередив увагу на творчості п'яти митців: Ф. Тетянича, Г. Вишеславського, А. Степаненка, В. Сидоренка та В.-К. Ігнатова. Компаративний виклад основних особливостей творчих прагнень митців різних спрямувань покликаний зберегти їх в історії українського мистецтва. Фактично збереження немедійних імен – особливість текстів О. Сидора-Гибелинди.

Важливим джерелом при дослідженні творчості митців є теоретичні твори самих митців. Не завжди художники однаково вправно використовують і слова, і фарби, однак це не стосується Тіберія Сільваши. Його тексти



зазвичай мають форму розмірковувань про конкретне питання. Збірка текстів містить міркування митця про витoki його творчої манери та напрями пошуків, міркування про сутність живопису та розмови в митцями й зводить активне художнє середовище Києва кінця ХХ століття до протистояння представників двох груп «Живописного заповідника» та «Паркомуні». Де останні, на його думку (Сільваши, 2015 : 122), відштовхувалися від традиційного живопису, тим самим продовжуючи його, у той час як представники «Живописного заповідника» шукали нову мову. Т. Сільваши пропонує власний погляд на живопис та на роль художника. Читач може погоджуватися з цими поглядами чи ні, однак манера висловлювання автора, така ж самостійна й не нав'язлива, як і його живописні твори, спонукає більшою мірою до діалогу, ніж до суперечки.

До провідних дослідників українського трансавангарду та загалом українського мистецтва кінця ХХ – поч. ХХ ст. належить Ольга Миколаївна Петрова – художниця, мистецтвознавець, викладачка філософії, кураторка виставок, у минулому – член Наглядової ради Центру сучасного мистецтва (Дж. Сороса). Така мультифаховість відобразилася і на її текстах, котрі являють собою мікс з емоційних рефлексій та свідчень очевидиці та безпосередньої учасниці подій. До фундаментальних праць науковиці належить збірка «Третє око» (Петрова, 2015), що складається зі статей про проблеми сучасного українського мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. Авторка розглядає не лише живопис, а й інші види образотворчого мистецтва, зокрема медіа-арт. Окрім того, вона приділяє значну увагу й теорії мистецтва, програмам творчих об'єднань, якщо такі є, а також побіжно торкається філософських понять, які знайшли відображення або ж були поштовхом для створення того чи іншого мистецького твору.

Бібліографічні покажчики не часто бувають захопливими, однак в Ольги Миколаївни він саме такий (Личковах, Петрова, 2001). За бажанням самої авторки, замість вступної статті до покажчика включено уривки з її

статей, написаних у різний час. Також додають цікавості й статті, написані про О. Петрову її вчителями та колегами: І. Дзюбою, Г. Недошивіним, В. Личковахом, Л. Герасимчуком та Ганною Рудик. Додаткової наукової новизни та привабливості додають покажчику вперше опубліковані фрагменти з листів Василя Качуровського (експерта з Чиказького музею Українського модерного мистецтва) до Ольги Петрової.

Доробок авторки складається з також низки статей, присвячених як персоналіям, так і окремим питанням мистецької критики. Варто зазначити, що в коло наукової зацікавленості О. Петрової потрапляють передусім митці неформального спрямування. Науковиця – не прихильниця традиційного живопису й неодноразово писала про це у своїх статтях.

До провідних дослідників українського мистецтва періоду 1980–2000-х рр. належить Галина Скляренко. До її доробку входять статті та монографії, присвячені українському мистецтву як явищу та окремим персоналіям митців. У текстах Г. Скляренко фокусується більшою мірою не на критиці чи аналізі явищ, а на чуттєвих та емоційних компонентах. Вона також дає коротку історикокультурну довідку та описує стан суспільства другої половини 1980–1990-х рр. (Скляренко, 2006). У властивій їй манері вона змалювала художні процеси, які відбувалися, а також значну увагу приділила контексту та взаємним впливам митців. Описані ключові колективні та персональні виставки, які мали вплив на подальший розвиток українського мистецтва. Перелік імен художників приблизно однаковий у всіх статтях авторки. Це можна вважати як вадою, так і перевагою, оскільки таке навмисне звуження кола зацікавлень дозволяє їй заглиблюватись і ретельно вивчати нюанси. Галина Скляренко влучно формулює настрої, які панували в мистецькому середовищі, та проблеми, які митці прагнули розв'язати: «Невипадково чи не найголовнішою проблемою українського мистецтва стає самовизначення в тому переплетінні контекстів – світового і європейського, національного і пострадянського, новодержавницького, колоніального та постколоніального,

модерністського, постмодерністського та постпостмодерністського, що й становить особливість означеного періоду в історії української культури» (Скляренко, 2007 : 746). Авторка точно окреслює коло проблем, які визначили шляхи розвитку мистецтва.

Українське бароко важлива доба для усього українського мистецтва та й культури загалом. «Бароко в Україні: епоха, стиль, світогляд, традиція, історична доля?» – стаття Г. Скляренко в альбомі до виставки «Міф «Українське бароко» (Скляренко, 2012). Коротко перерахувавши перелік історичних подій, які радикально впливали на хід історії нашої держави і відбувалися саме за доби бароко, авторка подає розлогу історіографію дослідження поняття «бароко» й пояснює його не як мистецький термін, а саме як філософську категорію та «світоглядну позицію». Г. Скляренко акцентує увагу на своєрідній особливості розвитку українського мистецтва, що саме з бароко починається «модель вітчизняного мистецького поступу, коли на тому чи іншому «повороті історії» в мистецтві одночасно будуть присутні не лише різні напрями, а різні етапи, стадії його розвитку, коли на одному відрізкові часу культура змушена буде вирішувати завдання, що мали б визначати зміст кількох періодів її «нормального розвитку. Особливо це видно у ХХ столітті» (Скляренко, 2012 : 16). Г. Скляренко підкреслює, що українське бароко не являє собою однорідне явище: якщо на сході й у центральних областях сформувалося «козацьке бароко», то в західному регіоні бароко поширювалося через католицизм, відбившись у скульптурі та архітектурі, водночас мали місце і вкраплення російського бароко, через твори Растреллі проявилися риси бароко і в кримськотатарському та єврейському мистецтві.

Тобто саме бароко стає першим етапом, коли поєднується не лише минуле й майбутнє в мистецтві, а й різні напрями руху. Авторка висловлює думку, що, на відміну від митців початку та другої половини ХХ століття, які бачили в бароко «джерело образності та стилістики, утвердження та

продовження національних традицій» (Скляренко, 2012 : 19), саме автори «нової хвилі» 1980–1990-х рр. побачили бароко як «проблему української культури, що зосередила в собі парадокси національного поступу». На прикладі живописних творів авторка описує найяскравіші прояви барокового мислення, властивого нашому сучасному суспільству. І саме у творах представників «нової хвилі» вона бачить різноманітність проявів цієї бароковості. Друга стаття з альбому написана Оксаною Баршиною «Міф «Українське бароко»: виставка як дослідження» (Баршинова, 2012). Як куратор вона детальніше зупиняється на концепції виставки, а також пояснює логіку відбору робіт. Водночас вона також аргументує актуальність бароко для сучасного мистецтва загалом й одразу наводить аргументи актуальності бароко: «На початку третього тисячоліття бароко перебуває у фокусі дослідницьких та мистецьких зацікавлень завдяки своїй здатності відобразити складність та неоднозначність реальності, драматизм життєвих колізій, суперечливість і катастрофічність світовідчуття» (Баршинова, 2012 : 24). На відміну від статті Г. Скляренко, О. Баршинова більше уваги приділяє загальноєвропейським тенденціям, а не зосереджується на українському контексті. Як музейник вона торкається також проблем презентації творів, потреби створення діалогу не просто між глядачем та твором, а між творами минулого і сучасного задля проявлення нового сенсу та проявлення нових змістів. Разом ці короткі та змістовні статті створюють більш об'ємне враження не лише від цієї конкретної виставки, а й дають напрями для іншого погляду на нібито знайомі речі.

Загалом у текстах Галина Скляренко приділяє увагу суспільному контексту та загалом характеристиці доби. Включеність у події дозволяє їй писати від імені свідка та безпосереднього учасника, що надає певної додаткової цінності текстам. Як і згадані вище колеги, дослідниця більшою мірою фокусується на не офіційному мистецтві, а особливо на нонконформістах.

Одна з ключових постатей українського мистецтвознавства – Олександр Касьянович Федорук. Йому належить вражаюча кількість наукових текстів, присвячених різним періодам. У фундаментальному тритомнику (Федорук, 2008) зібрані тексти, присвячені окремим митцям та українському мистецтву у кроскультурному контексті. Як фахівець з польського мистецтва О. Федорук робить компаративний аналіз особливостей розвитку українського мистецтва та їх відмінностей від сусідніх європейських держав. Загалом тексти мистецтвознавця вирізняє глибоке розуміння зв'язків між митцями та епохами, а також тонке чуття мистецьких процесів у контексті історичних перепитів.

Тексти розглянутих вище авторів – це фундаментальні дослідження, ознайомлення з якими необхідне для розуміння історичного та соціокультурного контекстів, того тла, на якому формувалася нова українська образність та нове мистецтво Незалежної України.

Наступна група авторів спеціалізується на вужчих проблематиках, які комплексно досліджують.

Леся Смирна займається дослідженням українського нонконформізму. У статті (Смирна, 2006) науковиця досліджує нонконформізм від 1920-х до кінця 1970-х років. Авторка порівнює не лише різні періоди, а розглядає український нонконформізм через порівняння зі світовими явищами. Фокус у статті саме на нонконформізмі як понятті, а художників Л. Смирна наводить більшою мірою у якості прикладів. У статті досліджується феномен явища, а детально зроблений компаративний аналіз визначає його місце в українському мистецтві. Теоретична складова та саме поняття нонконформізму – предмет професійної зацікавленості Лесі Смирної. Теорії нонконформізму присвячена її монографія (Смирна, 2017) зі вступними статтями Олександра Федорука та Андрія Пучкова. У чотирьох розділах монографії послідовно викладається походження явища, форми та хронологічні особливості розвитку, а також регіональні відмінності Київської,

Львівської та Харківської художніх шкіл. Цю працю можна назвати найвичерпнішою з теоретичних розвідок про український нонконформізм. Монографія Л. Смирної вирізняється ґрунтовністю і вузькою спеціалізацією, які не так часто трапляються в українському мистецтвознавстві. Значна кількість праць, які виходять друком, – це збірки статей чи есеїв, мемуари і т. д. У цьому ж випадку це – повноцінне дослідження, ретельно вибудоване та зручно подане для читача.

Авторка лаконічно та влучно описує не лише історико-соціальні контексти, у яких розвивалося нонконформістське мистецтво України у ХХ столітті, а ще й пояснює, як та чи інша ситуація проявилася у творчості митців. Л. Смирна розмежовує українське та російське мистецьке середовище, вже у першій частині коротко подає ключові відмінності напрямів розвитку, а також дає відповідь на питання, чому національна тема така важлива для українського мистецтва загалом і для нонконформістів зокрема. Також на теперішній час ця праця – чи не єдина фахова, у якому автор бере на себе сміливість розглядати не окремих постатей, а прагне структурувати саме явище.

Вирізняється монографія Л. Смирної й уважним ставленням до вживаних термінів: користуючись спеціалізованими термінами, які мають широке трактування, авторка обов'язково конкретизує означуване поняття. У тих випадках, коли йдеться про мистецьке явище чи певний період – наводить стислий опис. Так, дослідниця називає нонконформізм суспільно-мистецьким явищем «що існує поза стилістичними, «напрямовими», «течієвими» або часовими і просторовими вимірами, має інтелектуально-духовний і глибоко національний характер, просякнутий філософією релігії та сутністю буття. Його можна вважати за ідеологічну платформу, що «розташовується» поза офіційною ідеологією; він засвідчує переконливу моральну, персоналістично означену позицію митця, індивідуалістичний шлях творчої особистості в культурі та форму самоусвідомлення у вимірі історикокультурного тривання»

(Смирна, 2017 : 40). Праця Л. Смирної тематично співзвучна дослідженням Г. Вишесласького, проте вони досліджують явище по-різному.

Ґрунтовне висвітлення особливостей формування українського мистецтва та факторів, котрі його в різний час обмежували та пригнічували, належить Марині Юр. Дисертація (Юр, 2021) дослідниці являє собою ретельно проаналізований та добре структурований матеріал історіографії української наукової думки. Серед вражаючого об'єму опрацьованого матеріалу М. Юр наводить роздуми науковців та культурних діячів ХХ століття щодо розвитку українського мистецтва та необхідності врахування національну складову. Наведений матеріал свідчить, що протягом усього ХХ століття було усвідомлення потреби формування національної ідеї і провідна роль у цьому питанні відводилася мистецтву. Історичні та політичні умови, в яких опинилася Україна у складі Радянського Союзу унеможлиблювала вільний розвиток загалом і мистецтва зокрема. Так само не йшлося про формування сучасних національних ідей і символів. Якщо на початку ХХ століття митці та інтелектуали гостро відчували цю проблему та рефлексували на ці теми, то впродовж 80-річного пригнічення українці певною мірою самі повірили у вторинність вітчизняної культури, спрощеної до туристичної етнографічності. Зібраний М. Юр матеріал дозволяє не лише дослідити історію українського живопису, а й відстежити метаморфози розуміння та глибини сприйняття національних міфів загалом.

Змінам у моделі розвитку вітчизняного живопису присвячені тексти Олесі Авраменко. Розділяючи післявоєнне мистецтво на три періоди, авторка наводить характерні для кожного з періодів відмінності, а також перелік імен митців, у чийй творчості ці зміни проявилися особливо яскраво. За точність і лаконічність визначень працю О. Авраменко (Авраменко, 2006) варто віднести до базових із питань українського живопису другої половини ХХ століття.

Грунтовне дослідження українського орнаменту здійснив Михайло Романович Селівачов (Селівачов, 2009). Автор досліджує розвиток та еволюцію орнаментів різних видів декоративного мистецтва від первісних культур до сучасності. Праця відмінно структурована, й особливо корисно, що автор надає і фото виробів із певним символом і схематичне зображення цього символу. Це робить текст винятковим при дослідженні саме розвитку форм не лише в декоративному, а й в образотворчому мистецтві.

Вплив неоміфів на сучасну культуру досліджує Ольга Вячеславова й доходить висновку, що «міф» як естетична категорія має логіко-діалектичний характер і належить до форми осягнення ідентичності та становлення, амбівалентної та полісемантичної за характером, у якій перетинаються філософія і мистецтво (Вячеславова, 2007 : 5). Ця теза суголосна міркуванням В Личковаха, котрий також трактує міф як пластичне міждисциплінарне поняття.

Дослідженням неоміфу в українському мистецтві другої половини ХХ ст. займається Н. Шелемехова. Своєю увагу вона зосереджує на нефігуративному мистецтві, однак розглядається творчість не лише художників-абстракціоністів. На основі компаративного аналізу творчості найвідоміших художників дослідниця наводить на прикладах закономірності, які формують регіональні відмінності (Шелемехова, 2014). Наталя Шелемехова розглядає львівську та київську школи нефігуративного мистецтва періодів 1960–1980-х та 1980–2000-х років, а також акцентує увагу на яскравих відмінностях між українським нефігуративним живописом і зразками творчості західних колег-модерністів.

Праці Г. Скрипник (Скрипник, 1996) та М. Кисельова (Кисельов, 2000, 2003) мають міждисциплінарний характер та висвітлюють етноекологію як важливий аспект українського культурного коду. Ще Кобзарем оспіваний садок вишневий біля хати сприймався як прояв любові до рідної землі – одна з фундаментальних рис українського етносу, проте часто мається не увазі



міфопоетичне та романтизоване ставлення до природи, у той час як екофільність має на увазі безпосередній зв'язок існування нації та її ставлення до землі. Сакральність хліборобства, вирощування на землі «хліба насущного» – це тяглість поколінь, котра пояснюється не лише трьома хвилями голоду впродовж одного століття. Г. Скрипник ще на початку Незалежності України опублікувала статтю (Скрипник, 1996 : 6), у якій на прикладах показала різницю між ставленням до землі та світоглядні відмінності українців та росіян. Праці М. Кисельова мають менш маніфестне забарвлення, проте відрізняються об'ємним узагальненням і детальною аналітикою української модерністської моделі екофільності.

Дещо окремо знаходяться тексти О. Соловйова, у яких він як куратор та теоретик «Паркомуні» розмірковує про роль національної культурної спадщини в українському абстрактному живописі і, зокрема, про особливість київського живопису, порівняно з московським. Власне, вплив національної культури на мистецтво зазначається всіма авторами, проте вичерпних досліджень цього питання наразі немає. О. Соловйов дотримується дещо іншого, ніж згадані вище дослідники, погляду на місце та роль національної культури у візуальному мистецтві кінця 1980-х – 1990-х років. Не заперечуючи певний вплив цієї культури і навіть навмисне звернення художників до культурного спадку минулого, Соловйов зосереджується на іншій роботі із символами. Зокрема, наводить цикли робіт О. Тістола та В. Реунова як митців, котрі працювали над створенням «нового міфу». Аналізує відмінності бароковості італійського трансавангарду і тих явищ, які об'єднують під назвою «українського трансавангарду». Як безпосередній учасник процесів, що відбувалися в художньому житті і Києва, і Москви, він відмічає регіональні особливості, властиві київському новому мистецтву на зламі 1980–1990-х рр. Зокрема, акцентує увагу на чуттєвості та тяжінні до фігуративного живопису, яке проявляється навіть у живописі абстрактному, а також деконструкції та створенні «нового міфу» (Соловйов, 2006 : 8–9).

Підсумовуючи, можна стверджувати, що українське мистецтво доби Незалежності належить до пріоритетних тем, які викликають дискусії, обговорення, а з окремих питань і палкі суперечки. Навіть за відсутності державної підтримки здійснюються кроки для систематизації та каталогізації творів. Протягом останніх двох десятиліть ведуться роботи по створенню архівів, у тому числі відкритих та загальнодоступних. Зокрема, над створенням відкритого архіву українського мистецтва нонконформізму працює окреме відділення ПінчукАртЦентру, уже повноцінно функціонує електронний ресурс Ukrainian Unofficial, який являє собою загальнодоступний електронний архів, присвячений творчості художників, які працювали в Києві та Львові у сфері неофіційного мистецтва. Зусиллями ентузіастів створюються електронні архіви та віртуальні музеї корифеїв вітчизняного живопису: М. А. Стороженка, родини Якутовичів та інші.

Український живопис кінця ХХ – початку ХХІ ст. перебуває у фокусі дослідників: лише за останнє десятиліття вийшли друком ґрунтовні дослідження та відбувається захист кандидатських та докторських праць (Л. Смирна, М. Юр). Така увага до періоду становлення нової образності та пластичної мови обґрунтовується розумінням значимості періоду для подальшого розвитку українського мистецтва. Досліджуються також зв'язки між культурою та мистецтвом, а також впливами створених митцями образів на самоусвідомлення етносу (Н. Амельченко, О. Лозова, С. Ккримський, М. Каранда, В. Личковах, О. Вячеславова, І. Грабовська, Н. Міщенко, Н. Лисенко). Здійснені розвідки не лише дають практичну користь розвитку галузі, а й підсвічують «темні плями» – невивчені явища та їх впливи на розвиток українського мистецтва, до таких питань належить і неоміфологізм у живописі київських художників 1990-х – поч. 2000-х років.

## **1.2. Історіографія та проблематика дослідження**

Одна з особливостей мистецького життя Києва наприкінці ХХ століття – строкатість, яка утруднює завдання дати чітке визначення терміна «київська

художня школа». Деякі фахівці взагалі відкидають цей термін як некоректний (Г. Складенко, О. Балашова, О. Соловйов та інші). Таке ставлення пояснюється відсутністю стилістичної єдності живописних робіт, а також різновекторністю творчих пошуків і завдань, які ставили перед собою художники. Так, 1980-ті та початок 1990-х років позначені значною кількістю творчих об'єднань, котрі зникали майже так же швидко, як і утворювалися. Також ускладнює роботу дослідників те, що більшість митців мігрували між цими об'єднаннями, часом беручи участь лише в одній виставці або ж одночасно у двох виставках із різними програмами.

Ситуація в Києві відрізнялася від інших регіональних культурних осередків тим, що, з одного боку, за радянської доби саме на столицю зверталася пильна увага щодо проявів свободи (у широкому розумінні), а з іншого – можливостей (замовлень) було значно більше. На початку 1990-х років ситуація стала протилежною – обмежень не було зовсім, проте й підтримку отримували з приватних джерел лише окремі митці. У зв'язку з доступністю та обмеженістю альтернатив зростає роль пленерів у Седневі. Фактично, у Києві та околицях утворюються два осередки, де постійно перетиналися представники різних творчих напрямів – це Седнівські пленери та НАОМА.

Детально цей процес з фіксацією дат, подій та імен найяскравіших учасників описує Г. Вишеславський (Вишеславський, 2006, 2008). Додаткову цінність його текстам надає той факт, що Г. Вишеславський був безпосереднім учасником процесів, про які він пише, тож його тексти поєднують у собі і документальність, і емоційність, додаючи до сухої статистики погляд зсередини. Загалом помітне прагнення автора бути максимально точним, структурним і вичерпним в інформації, яку надає. Також Гліб Вишеславський наводить свій погляд щодо причин розвитку того чи іншого явища. Зокрема, наголошує на проблемі відсутності підтримки нового мистецтва з боку держави та меценатів у достатньому обсязі, а також

втрата зв'язків між художніми центрами, результатом чого стала певна територіальна ізоляція митців і брак творчих контактів. Були порушені зв'язки між художніми центрами, бракувало міжрегіональних пленерів та виставок, а отже, і майданчиків для творчих контактів між митцями.

Така ситуація також сприяла утворенню закритих спільнот, на формування яких територіальне розташування впливало часом навіть більше, ніж ідейна спорідненість. Г. Вишеславський поділяє сучасне українське мистецтво 1990-х на п'ять умовних ліній розвитку й детально аналізує кожну. Серед них і тема національної самоідентифікації, або ж «національно орієнтований проект» (Вишеславський, 2008 : 17). Окрему увагу приділяє автор діяльності центру «Сорос» і (побіжно) – кураторству Марти Кузьми, а також О. Соловйову, К. Акінші, О. Ройтурду та ін. Підкреслюючи вагомість внеску в розвиток сучасного мистецтва 1990-х, Г. Вишеславський критикує кураторів за схильність підтримувати лише вузьке коло митців і, особливо, за твердження, що сучасне українське мистецтво починається з трансавангарду (Вишеславський, 2008 : 13). Ситуацію, що склалася в культурному середовищі у 1990-х, він вважає «керованим розвитком» і протиставляє 1980-м рр., коли панував «органічний поступ мистецького життя», який втілювали художники так званої «Нової хвилі» (Вишеславський, 2008 : 13).

О. Петрова також дає короткий огляд змін, які відбувалися в образотворчому мистецтві. Розглядаються основні напрями, відмінні від лінії офіційного мистецтва. Авторка приділяє увагу окремо кожному десятиліттю, а також наводить перелік митців, які належали до певного образного напрямку. Підкреслює вона також і двоїстість свідомості радянських громадян 1980-х: звичка існувати в доволі абсурдному середовищі (коли те, що промовляється чи декларується не відповідає дійсності, і про це всі знають, але заперечувати цього не можна) давалася взнаки і в образотворчому мистецтві. Критикується авторкою позиція Спілки художників України як ретроградної установи, яка не лише не допомагала розвитку сучасного мистецтва, але й часом прямо

перешкоджала, обмежуючи митцям доступ до ресурсів (щонайменше – виставок). Щодо акцентів, розставлених у статті, то, не применшуючи значимість інших напрямів, до провідних Ольга Петрова відносить «Нову хвилю» а також «вольову грань національного постеклектизму» О. Тістола та В. Реунова, які «ознаменували початок українського трансавангарду» (Петрова, 2015 : 31).

Окрему увагу Ольга Миколаївна Петрова приділяє виставці «Седнів-89» як одному з перших майданчиків, де було представлено розмаїття молодого мистецтва, й перелічує імена художників, яких у 1980-х відносили до маргінесу чи андеграунду, а у 1990-х вони стали уособленням сучасного мистецтва. Водночас авторка проводить межу між сучасним та актуальним мистецтвом, вважаючи, що в останньому вже тоді «намічався крайній негативізм як одна із тенденцій пошукового мистецтва, яке сьогодні називають «актуальним»» (Петрова, 2015 : 39). До представників такого актуального мистецтва Ольга Миколаївна відносить В. Цаголова, зокрема, його перформанс з випорожненням на Хрещатику та ін. (Петрова, 2015 : 39). Таким чином, авторка доволі конкретно окреслює художників та художні явища, які вона відносить до позитивних та негативних. Також у текстах О. Петрової неодноразово повторюється теза про застиглість у часі та відсталість офіційного мистецтва і НСХУ як органу, який презентує саме таке мистецтво.

Як і Г. Вишеславський, Ольга Петрова критикує Марту Кузьму та О. Соловйова за необ'єктивність та заангажованість. Вона пише, що «О. Соловйов разом із Кузьмою, вульгаризуючи ідеї некласичної естетики, пропагував тотальний нігілізм та жорстку боротьбу із проявом будь-яких симпатій до художньої традиції» (Петрова, 2013 : 53). Обидва автора відзначають значний особистий внесок кураторів у розвиток молодого українського мистецтва, й обоє критикують їх же за заангажованість та схильність працювати з вузьким колом митців. Враховуючи, що альтернативних джерел ресурсів було обмаль, може йтися про те, що центр

Сороса та дотичні до нього куратори безпосередньо вплинули на те, яким сучасне українське мистецтво є сьогодні, зважаючи на дефіцит як матеріальної державної підтримки (з серпня 1991 по червень 1996 НСХУ не закупила жодного мистецького твору), так і відсутність забезпечення площ для виставкової діяльності. Державних замовлень у перші 5-7 років після проголошення Незалежності було обмаль. У той період значна кількість перспективних митців полишили творчість і перейшли працювати в суміжні галузі (переважно дизайн). Художники, які прагнули займатися живописом, мусили підлаштовуватися під кон'юнктуру ринку, що також безпосереднім чином вплинуло на розвиток мистецтва, адже писалися роботи, які подобалися замовникам, і замовлень на такі твори ставало ще більше.

Такі обставини сприяли розвитку андеграундного мистецтва, особливо абстракціонізму, проте представники традиційного живопису також опинилися у вигідному положенні, адже значно зріс суспільний запит на національне мистецтво, історичні теми та портрети видатних діячів української культури. Сплеск зацікавленості викликає також сакральне мистецтво, чому сприяли як історичні обставини, так і постать М. А. Стороженка, зусиллями якого у 1994 році в НАОМА запрацювала кафедра сакрального живопису, яку він очолив. Частина студентів, котрі навчалися у М. Стороженка, належали до нонконформістських об'єднань, зокрема «Паркомуна». Цей факт свідчить наскільки сучасним та неформатним у 1990-х роках вважалося сакральне мистецтво – до нього зверталися, як до віднайденого вмістилища скарбів, і не лише духовних, а й мистецьких ідей.

Зросла цікавість і до народного мистецтва, народних промислів і фольклору, образи та сюжети з якого стали відтворювати на монументальних творах. Стало можливим долучення до надбань авангарду та експериментальних напрямів початку ХХ століття. Митці, попри складнощі з виставковою діяльністю та недофінансування галузі державою, з надіями та оптимізмом творили сучасне українське мистецтво, усвідомлюючи

важливість задачі. Важливим напрямом націєтворення є звернення до потужного потенціалу власної культурної спадщини – традицій, мови мистецтва, особливо в наші дні, відмічає Н. Авер'янова (Авер'янова, 2009 : 18). Такої ж думки дотримується В. Карлова наголошуючи, що після проголошення незалежності перед Україною постало питання про необхідність формулювання нового змісту національної ідеї, що визначала розвиток нації як суб'єкта історичного процесу, реалізацію завдань державотворення (Карлова, 2010 : 23). Підкреслює значення міфів для формування нації і І. Грабовська: «Національні міфи, як довело ХХ століття, є складовою будь-якого націєтворчого процесу. ...як зазначав Е. Кассіер, історія ХХ століття продемонструвала тріумфальне повернення міфу у життя людства. Саме у ХХ столітті міф довів не лише свою живучість, але і принципову незнищенність раціональними засобами» (Грабовська, 2010 : 212).

Міфотворчість, притаманна постмодерному мистецтву загалом, на такому ґрунті вибухнула найрізноманітнішими проявами та поєднаннями. Прагнення до міфологізації та сакралізації буденності (Личковах, 2021), властиве українському етносу, реалізувалося в поєднання форм та сенсів, з яких вибудовувалося уявлення про українську культуру. Г. Скляренко, описуючи стан вивчення українського мистецтва 1990-х років, відзначає значну кількість публікацій, присвячених українському мистецтву кінця ХХ ст., особливо такому масштабному явищу, як «нова хвиля». Водночас вона акцентує увагу на проблемі «визначенні того місця, яке займають нові мистецькі явища в українській культурі, їхній зв'язок із попереднім досвідом, своєрідність творчих пропозицій в контексті сучасного світового поступу» (Скляренко, 2006 : 354).

### **1.3. Методологія дослідження**

Алгоритм дослідження полягає в комплексному мистецтвознавчому підході із залученням мультидисциплінарного, структурно-семіотичного, контекстуального, компаративного, образно-типологічного, аналітичного, систематичного, історикокультурного та текстуального методів задля всебічного аналізу предмету дослідження.

Систематичний метод використовувався для опрацювання фактологічного матеріалу та визначення ступеня дослідження питання неоміфологізму в живописі кінця ХХ століття; історикокультурний та текстуальний метод – для висвітлення тематики в контексті історичного періоду та вивчення неоміфологізмів у живописних творах; порівняльного аналізу – для вивчення характерних особливостей, а також для виявлення подібних та відмінних рис у творах.

Мистецтвознавчий метод полягає в комплексному аналізі живописних творів і включає також іконографію та іконологію об'єкта дослідження; структурно-семіотичний метод – для виявлення закономірностей і складання типології образів, сюжетів та символів; художньо-стилістичний – для виявлення характерних особливостей живописної системи митців; контекстуальний метод має на меті виявлення контексту формування нового мистецтва та його образно-символьної мови; компаративного – для виявлення індивідуальних рис та особливостей творчого методу; образно-типологічного – для виявлення закономірностей у творах живописців різних стильових і стилістичних спрямувань; метод класифікації – для формування категорій та розподілу за групами й розділами; системний – для побудови системи взаємозв'язків з окремими елементами і складовими.

Індукційний метод дослідження застосовувався задля формування логічних висновків та узагальнень окремих фактів й проміжних результатів, отриманих під час виконання поставлених завдань.

Мультидисциплінарний підхід покликаний комплексно вивчити питання неоміфологізму із залученням методів суміжних галузей (соціологія,



культурологія, психологія, філософія) для забезпечення виявлення різнопланових проявів явища в живописних творах та виокремлення ключових символів, які стали новими національними міфологемами.

#### **1.4. Уніфікація термінології дослідження**

*Архетип* (грец. ἀρχή (arche) – початок і грец. τυπος (typos) – тип, образ; прототип, проформа) – прообраз, початковий образ, ідея, первісна форма для наступних утворень. Це поняття, що походить від традиції платонізму і грає головну роль в «аналітичній психології», розробленої Юнгом, що вплинула на сучасну культурологію. У філософії Платона під архетипом розумівся осяжний розумом зразок, «ейдос», у схоластів – природний образ, відбитий у розумі, в Августина Блаженного – споконвічний образ, що лежить в основі людського пізнання. (Ковалів, 2007 : 96-97)

*Архетип* (мистецтво) – первинний образ, оригінал; загальнолюдські символи, на яких базуються міфи, фольклор і культура в цілому (зла мачуха, вірний слуга і под.) (Волков, 2001 : 47).

*Іконографія* – перелік, опис, систематизація зображень певної особи (напр., портретів Т. Шевченка), події (весільного обряду в Україні), сюжету (виноградного грона в натюрмортах), місцевості (архітектурних пам'яток Києва); відрегульовані Церквою правила, настанови, приписи зображення святих осіб на іконах, персонажів Біблії та історії Вселенської Церкви, канонізованих як святих угодників Божих (Степовик, 2011).

*Іконологія* (від ікона і ...логія) – напрям у мистецтвознавстві, один із методів смислового аналізу творів образотворчого мистецтва і архітектури; богословське вчення про ікони, духовний зв'язок зображень зі Святим Письмом і Священним Переданням; з літургійним та іншими богослужіннями і молитвами вірян; а також з архітектурою та інтер'єром християнських храмів. Як продовження іконографії іконологія передбачає розширений метод інтерпретації, виявляючи за прямим (предмет.) змістом зображення

додаткового значення (релігійний символізм, образотворча алегорія, тенденції культурно-історичних та психологічних процесів). Слово «іконологія» уперше вжито 1593 року у дослідженні Ч. Ріпи. Первісно означало зібрання та опис образотворчого, літературного, релігійного, морального, філософського образів. У ХІХ ст. термін з'явився у статті А. Варбурга. Поширення та визнання поняття «іконологія» набуло завдяки Е. Панофському. Метод символічної інтерпретації, визначений пізніше як іконологія, склався у працях А. Варбурга, який виявляв у творах мистецтва низку існуючих поза історією й незалежно від людини архаїчних сакральних символів, що проявилися в античності й використовувалися у культурі наступних епох (Степовик, 2011).

*Орнамент* – візерунок, мережка, що побудовані на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих зооморфних чи рослинних мотивів. Орнаменти бувають плоскими та рельєфними, їх використовують для оздоблення друкованого твору, акцентування на його ідейно-художніх особливостях. Застосовують мальовані та набірні орнаменти. Розмежовуючи зображальні та виражальні можливості літератури (мистецтва), В. Кожинів уподібнював лірику до орнаменту, епос – до малярства, а драму – до графіки. (Ковалів, 2007 : 164).

*Символ* – (грец. σύμβολον – знак, прикмета) – здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам. У логіці й математиці символ є синонімом знака, у мистецтві позначає універсальну амбівалентну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу та предметного або словесного знаку, який опосередковано виражає сутність певного явища (Ковалів, 2007 : 389–390).

*Міф або мит* – (від грец. μύθος – буквально «оповідь», «розповідь», «сказання») – оповідь, що пояснює походження певних елементів світобудови чи світу загалом через емоційно-чуттєві образи. Міф є основою різних

релігійних систем, фольклорних традицій, художньої творчості. Окремі міфи, які складають певну систему, утворюють міфологію того чи іншого народу, культури, соціальної групи, яка лежить в основі характерного їм світогляду.

Міфи характерні як для первісних народів, що перебували або перебувають на стадії дораціонального, дофілософського та дорелігійного мислення, так і сучасної людини. Стосовно сучасних проявів міфів та їх наслідувань вживаються терміни *«неоміф»* або *«псевдоміф»*. У новітніх дослідженнях міф часто розглядається як альтернатива науковому мисленню і невід'ємна складова сучасної культури (Павлюк, 2006 : 89–103).

*Міфологізм* – спосіб поетичної реалізації міфу в художній літературі, його смислове переінакшення на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема, використання міфологем у новому семантичному полі, що актуалізує їх відмінне значення при збереженні архаїчної домінанти. На переконання засновника архетипної критики Н. Фрая, ідея письменства полягає в перетворенні міфів, отже, історія літератури тлумачиться не як процес, а як форма внутрішнього саморуху, що спрямований на видозміну міфем на різних етапах розвитку художньої свідомості. Відображення архетипів у літературному творі здійснюється через форми поетичного мислення, зокрема, через символ. Подібні міркування висловлював О. Потебня («Записки з теорії словесності»), який вбачав у міфі «поетичний образ», на відміну від світосприйняття первісної людини, для якої ці поняття не збігалися, вказував на суголосся психологічних засад слова, міфу та літературного твору. Найвиразніше такі тенденції відображені в поезії, перейнятій міфоцентризмом, за якого міф поступово перетворюється на художній прийом, що поширився у творах від «Іліади» Гомера (IX–VIII ст. до н.е.) до «Фесалп» Лукіана (I ст. н. е.). У цьому розвитку онтологічну функцію міфу змінила роль збереження культурологічного досвіду, наочного прикладу поведінки людини. Відбувається також профанація сакральних чинників, засвідчена пародіями та комедіями Арістофана (Ковалів, 2007 : 4).

*Міфологéма, або мітологéма*, – (від дав.-гр. μῦθος – сказання, переказ та дав.-гр. λόγος – слово, думка) – найменший неподільний складовий елемент міфу. Такими елементами виступають міфологічні сюжети й образи, які характеризуються глобальністю, універсальністю в культурах світу. Міфологеми можуть існувати окремо від міфу в художніх творах, фольклорі чи ідеології, результатом чого стає міфологізм. Окремі протиставлені міфологеми пов’язуються між собою відношеннями під назвою міфеми.

Відмінність міфологеми від архетипу полягає в тому, що якщо архетип – це загальна основа різноманітних міфологічних сюжетів і мотивів у їх граничній абстракції, то міфологема є конкретною модифікацією архетипу, пов’язаною із символами тієї чи іншої спільноти. З цієї причини багато міфологем унікальні для кожного етносу.

Поняття було введено в науковий обіг Карлом Юнгом і Карлом Керенї в монографії «Введення в сутність міфології» (1941) для позначення оповідей, що містять міфологічний матеріал; розкриття сенсу архетипів. Міфологема ніколи не буває закінченою через те, що архетип здатен наповнюватися найрізноманітнішим змістом. Тож міфологема завжди може слугувати основою для нової творчості (Юнг, 1996).

Міфологема 1. (літ.) Схожа, повторювана у міфах різних народів тема. Сучасна українська література є багатою на архетипи, міфологеми, що творять художню глибину тексту (з наук. літ.); Міфологеми становлять сталу площину літератури в усі часи, в усіх народів (з навч. літ.).  
2. (перен.) Складовий елемент міфу (у 2 знач.) Економічні міфологеми, які набувають масового поширення, справляють потужний вплив на перебіг соціальних та економічних перетворень (із журн.). (Словник української мови, 2022 : 1648).

*Міфотворчість* – створення міфів. Жанр цей [фантастика] – не безплідна міфотворчість, не перенесена в сучасність чарівна казка, а подане в

образній формі передбачене майбуття науки, техніки, суспільного життя (Словник української мови, 1973 : 757).

*Неоміфологізм* – відносно молода концепція, яка з'явилася за доби романтизму як літературознавчий термін. Проте, як і з міфом, універсальність поняття сприяла його міграції в суміжні галузі й на сьогодні термін неоміфологізм все частіше застосовується щодо форми художнього мислення ХХ століття й давно вийшов за межі літературного терміну, яким був на початку (Поліщук, 2023 : 48).

Неоміф майже не пов'язаний з древніми. Важливо, що його не відтворюють, а створюють заново під нові умови. Неоміфична форма часто характеризується як потік свідомості, сон, галюцинації. Якщо говорити про сучасну неоміфологізацію, то не слід забувати і про неоднозначність міфу, який, безумовно, передбачає багатосторонність інтерпретації образу. Слід пам'ятати, що багато сучасних інтерпретацій були закладені ще в давнину й, переважно, порушують питання ідентичності, спадковості, пам'яті, відчуження, асиміляції та повернення додому. (D 'Rozario, Mishra, 2020).

У літературі неоміфологізм в якості основи оперує універсальними узагальненнями. Це можуть бути біблійні міфи, історикокультурні, літературні, тобто будь-які сюжети й образи, які набули у свідомості сучасників значення універсальних. В образотворчому мистецтві працює той самий принцип: залучення архетипових символів та образів, звернення до категорій культурної пам'яті та етнокультурних традицій сприяють створенню неоміфологічних творів. Проте в образотворчому мистецтві межа між міфотворчістю та неоміфологізмом чіткіша. Якщо перше – співвіднесення з міфом задля вигадування нових образів і символів, то друге більш складне багатопланове поняття, у якому універсальні символи минулого, переплітаючись із сучасним надають нового звучання первообразу, при цьому не змінюючи його докорінно.

Це дослідження присвячено вивченню не міфотворчості, де універсальні символи та образи вводяться у живописний твір задля надання йому нового значення, а саме неоміфологізмам як вторинним утворенням, крізь які формується сприйняття етносу та його ідентичності.

### **Висновки до розділу 1**

Одна з проблем, які утруднюють дослідження українського сучасного мистецтва, – матеріал не лише не систематизований, але й не зібраний. Гостро відчувається брак музею сучасного мистецтва, обмежена кількість у вільному доступі й каталогів виставок, які проходили, значна кількість матеріалів зберігається розрізнено, в архівах різних установ, між якими не завжди налагоджена комунікація. У процесі роботи над цим дослідженням певні труднощі викликала доступність до робіт. У цьому контексті слід відзначити допомогу кафедри ТІМ, кафедри живопису та композиції, керівництва НАОМА, які сприяли (у тому числі особистими зв'язками) можливості зібрати матеріал, а також сприяння АМУ та Дирекції виставок НСХУ.

Проаналізовані джерела свідчать про актуальність та високий рівень зацікавленості з боку фахівців до київського живопису кінця ХХ ст., особливо до представників нонконформістів. Побіжно теми національних міфів у живописі торкаються О. Авраменко, Г. Вишеславський, В. Личковах, Т. Міронова, О. Петрова, Г. Скляренко, О. Смирна, О. Тарасенко, А. Тарасенко, М. Юр. Питанню символів присвячені праці І. Балтазюк, С. Кримського, І. Міщенко, М. Селівачова, Л. Соколюк, В. Сніжка та Л. Отрошко, О. Федорука, Зв'язок етнокультури з екологією та біорегіоналізмом наголошується у працях О. Соловійова, Г. Скрипник, М. Кисельова. Міф як складову національної культури досліджують В. Горський, О. Дарморіз, І. Грабовська, В. Личковах, О. Лозова. Українським культурним архетипам присвячені праці Н. Міщенко,

І. Грабовської, Н. Лисенко. Неоміфологізму в мистецтві присвячені праці О. Вячеславової, М. Шарніної та Н. Шелемехової.

Розглянуті праці свідчать, що через мову символів та образів формується не лише культура як така, а й самоідентифікація етносу та свідомість окремо взятої людини. Універсальні символи, поєднуючись із національними, створюють стійкі міфологеми, які є носіями культурного коду етносу, тобто спадку минулого, і водночас формують свідомість сучасників, впливаючи на майбутнє. За Паскалем Гіленом, мінливість сучасного міфу дозволяє йому вбирати нове та витіснити неактуальні елементи, залишаючись завжди актуальним. Тобто культурні міфи – це те, що весь час існує навколо людини й залишає свій вплив, навіть якщо цей вплив не усвідомлюється. Мистецтво кінця ХХ століття увібрало й відобразило в інтерпретованій формі всі соціальні, економічні, політичні та історичні колізії. У процесі творення окремі символи національної культури зазнали трансформації, якісь втратили актуальність, а інші з'явилися. Цей процес породив нові міфологеми, на яких формується сучасний міф про Україну та українську національну культуру. Образотворче мистецтво часом реагує новими сюжетами та образами швидше, ніж суспільство встигає усвідомити якесь явище. Водночас теми та сюжети з'являються у відповідь на суспільний запит. Цей двосторонній вплив між мистецтвом та суспільством впродовж усієї другої половини ХХ століття викликає зацікавленість дослідників, проте лише починає вивчатися в українському контексті. Контекстуальне дослідження неоміфологізму в живописі київських художників кінця ХХ століття сприятиме цілісному вивченню сучасного українського мистецтва.

Загальна методологія дослідження виконана із застосуванням широкого спектру наукових методів і підходів, серед яких: залучення *аналітичного методу* – для визначення глибини дослідження теми, а саме проявів національної культури у творчості київських художників кінця ХХ століття; *метод образно-стилістичного аналізу* – для дослідження художніх творів,

створених київськими художниками в 1980–1990-х роках; *іконографічний метод* – для класифікації сюжетів і символів та класифікації за тематичними групами; *систематичний метод* – для опрацювання джерельної бази та визначення ключових елементів нової художньої практики; *історикокультурний та контекстуальний методи* – для вивчення творів київських художників у контексті історичного періоду та визначення відображення в картинах національних культурних традицій; *компаративний метод* – для вивчення характерних особливостей живописних творів художників; *метод мистецтвознавчого образно-типологічного аналізу* – для складання типології ключових образів і художніх особливостей зображень традиційної культури в живописі зазначеного періоду.

Уніфікація термінів, які використовуються у дисертації, покликана конкретизувати та означити терміни, які мають кілька визначень або використовуються у різних галузях.



## РОЗДІЛ II. ДжЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ У 1980–1990-Х РОКАХ

### 2.1. Історична та культурна спадщина: бароко, авангард та фольклор

Молоде мистецтво незалежної України (1990-ті роки) творилося з опорою на попередній досвід не лише в сенсі живописному та образно-стилістичному, але й змістовому. Значним був вплив саме радянського спадку: деякі митці продовжували працювати у звичній парадигмі, лише змінивши тематику, інші ж пішли шляхом заперечення чи спростовування нав'язаних догм, а хтось намагався поєднати змісти постмодерністського сьогодення з академічною живописною традицією. Однак у кожному з випадків це був етап роботи з минулим. Коли йдеться про українське мистецтво, найперше спадає на думку фольклор та народне мистецтво, адже тривалий час українська культура свідомо спрощувалася, а мистецтво подавалося як привабливе етнографічністю, але не фахове, а таке, що належить до так званої «низької культури». Упродовж усього ХХ століття, від авангарду до концептуального мистецтва, щоразу в пошуках ідентичності та нових міфологізмів митці зверталися до фольклору та народного мистецтва, як до граалю вікової мудрості та культурних архетипів.

Це твердження однаково правдиве і щодо митців-авангардистів початку ХХ століття, і щодо «шістдесятників», і залишається актуальним на початку ХХІ століття. Ті ж питання хвилюють художників і тими ж шляхами вони йдуть на пошук нових сенсів, нової образності. Варто згадати, що цікавість до народного мистецтва ніколи не зникала, проте часом саме до фольклору та народного мистецтва зверталися з особливою надією, у пошуках щирої правдивості та справжності, які в певні моменти втрачало мистецтво професійне. Саме в такій ситуації опинилися митці: криза методу соціалістичного реалізму, з одного боку, та послаблення цензури й запит на

самоідентифікацію – з іншого, спонукали художників до активного пошуку, і, звісно, неможливо було оминати увагою народне мистецтво.

В українській традиції роль міфу історично була більш значущою та потужною, ніж самої історії. Фрагментарність та водночас неможливість осмислення багатьох історичних моментів сприяла домислюванню та домальовуванню дійсності. Той факт, що саме на фольклор та народне мистецтво тривалий час покладалася місія збереження традицій, оскільки будь-які прояви національної культури були заборонені, значно підвищило роль народної культури, котра зазвичай трактується як «низька», якій протиставлялася культура «висока», тобто фахова. В українських історичних реаліях склалося так, що «висока» культура не мала змоги розвинутися повною мірою. Тож українські міфи створювалися саме на ґрунті культури народної. Водночас значна кількість пам'яток давнини вплинула на формування та розвиток декоративно-ужиткового мистецтва, що особливо проявилось в орнаментах, у яких відчутні впливи давніх культур.

Соціальний запит на «нове українське мистецтво», отримання Незалежності Україною та загальносвітовий контекст вимагали від митців створення нової образотворчості, нового мистецтва, нового живопису, зрештою – нового міфу. Оскільки між українською культурою та художниками кінця ХХ століття залишалася потужна радянська міфологема, художники звернулися до традиційних архетипів національної культури, так би мовити, до витоків. Відбулося те ж саме, що й на початку ХХ століття – за потреби створення неоміфу митці знову скористалися вже перевіреним засобом. Спираючись на архетипічні образи митці творили нове мистецтво й, відповідно, новий міф. Основними джерелами, з яких бралися образи та символи, були сакральне мистецтво та фольклор. Що ж до пластичної мови та безпосередніх сюжетів, то тут використовувалися також творчі досягнення доби бароко та авангардних течій початку ХХ століття. Слід зважати також на відчутний слід радянської образності, яка проявилася спадком у вигляді

пластичної мови та, що важливіше, схильності до гасел та агітаційних висловлювань. Певною мірою цей спадок знайшов втілення і на полотнах київських митців наприкінці ХХ століття, що проявилось у схильності до концептуалізації та політизації творів мистецтва.

Представники різних поколінь і різних напрямів живопису обирали одні й ті ж теми, однакові сюжети та вивчали ті ж самі орнаменти. Різниця полягала в тому, що в одних ці орнаменти відгукувалися у стилізованому вигляді на сюжетних полотнах, а в інших – були переосмислені в абстракті системи. Проте джерело, яке живило авторів, – спільне. Ця особливість київського живопису була відмічена О. Соловйовим ще наприкінці 1980-х років і відтоді відзначалася багатьма дослідниками.

Зв'язку українського мистецтва та культури загалом із національним фольклором присвячено чимало досліджень (О. Авраменко, Г. Вишеславський, Г. Скляренко, Л. Смирна, О. Тарасенко, А. Тарасенко, М. Юр та інші). Фахівці сходяться на думці, що саме народне мистецтво – стрижень національної культури загалом. Влучно формулює цю тезу М. Юр: «Злам ХХ–ХХІ ст. призвів до активізації «пошуку історичного національного підґрунтя», що спонукав митців звернутися доісторичних, релігійних, культурних, міфологічних, соціальних та ін. аспектів, розширюючи тематику творів, оновлюючи стилістичну мову, засоби вираження. Завдяки цим пошукам та програмним експериментам набули розвитку нові образи українського мистецтва, в яких репрезентована духовна функція митця, історична спадщина, національна культура, пластична мова» (Юр, 2013 : 117). Дослідниця наголошує, що художній синтез – провідний метод постмодернізму, у якому перепліталися різні як технічні засоби, так і складні змістові та ідейні асоціації. Завдяки такому синтезу живописні твори ставали «полікультурними мапами, де переплелися національна, європейська та світова художня естетика. У творах художників постмодернізму з властивим синтетичним підходом у пошуку нової лексики, що розвиває складну

«багат шарову» як в інформативно-композиційному, так і в пластично-технічному вираженні систему сучасного мистецтва, простежується пряме або опосередковане цитування українського образотворчого фольклору» (Юр, 2013 : 118).

Такої ж думки щодо зв'язку вітчизняної образотворчості з фольклором дотримується й Г. Скляренко: «Навряд чи можна назвати іншу культуру, в якій, як в українській, народне мистецтво та фольклорний світогляд займають таке помітне й вагоме місце <...>. І не тільки тому, що українське народне мистецтво й справді становить одне з найвищих досягнень національної культури, є надзвичайно яскравим, своєрідним і розвиненим, і сьогодні вражаючи різноманіттям пластичних прийомів, стилістик, регіональних відмінностей. А й тому, що саме на нього протягом довгого часу були покладені культурозберігаючі функції та шляхи національної ідентифікації» (Скляренко, 2007 : 27).

Тісний зв'язок української образотворчості з фольклорною традицією закономірний, адже пошуках нової пластичної мови та виражальних засобів вітчизняні митці найперше звертаються саме до народного мистецтва. Ця тенденція однаково яскраво проявилася і на початку ХХ ст., і наприкінці. Як влучно зазначає Г. Скляренко, це пов'язано також із тим, що саме народне мистецтво тривалий час було єдиним зберігачем національних традицій, умовного національного візуального коду, за посередництвом якого зберігалася тяглість зв'язку з попередніми епохами. Лише дві культурні традиції мають схожий за інтенсивністю зв'язок з українським культурним архетипом – це сакральне мистецтво (причому не лише християнство а й дохристиянські вірування) та доба бароко, яку чимало дослідників (Ушкалов, Баршинова, Скляренко) вважають єдиним стилем, який повною мірою розвинувся на наших теренах. Створення нового міфу було б не можливим без опори на традиційні культурні патерни, тож закономірно, що саме на них і спиралися художники при синтезуванні нових знаків і кодів.

Що стосується мистецьких творів 1980–1990-х рр., то вони мають особливу значущість для дослідження з кількох причин. По-перше, це історична значимість, оскільки в них відображені всі стереотипи та культурні патерни, притаманні суспільству в той чи інших період часу. По-друге, у них виразно простежується, як митці шукали, буквально навпомацки, візуальні ознаки, котрі могли б стати символами нової незалежної країни. Є й ще один цікавий момент, котрий не завжди враховується, – певною мірою, влучно віднайдені образи стали в якомусь розумінні афірмацією, тобто самонавіюванням. Так, у мистецьких творах досліджуваної доби художники шукали символи нової незалежної держави, спираючись на власні стереотипи про її минуле. Слід зауважити, що звернення до власного минулого, до народного мистецтва – не нова тенденція, навіть навпаки – доволі рутинна, і світова історія мистецтва знає приклади, коли звернення до минулого породжувало нові мистецькі стилі. Однак ситуація, яка слалася на території України в останні два десятиліття ХХ століття, особлива, адже звернення до минулого, до традиційної культури набувало надгострого значення передусім тому, що тривалий час таке звернення було просто неможливим, а відтак це було певною мірою ознакою дисидентства, але не того, яке відбулося у 60-х роках і мало сумні наслідки для його представників, а більш безпечною й легкою версією, одним із проявів вільнодумства, як нонконформізм.

Завдячуючи тривалій політиці Росії, самі українці звикли вважати себе потомками мирних хутірських аграріїв, котрі ніколи не мали амбіцій до так званої «великої культури» й мали суто містечкові інтереси. Митці в пошуках проявів саме української культури зверталися до минулого не лише для того, щоб створити нову образність для держави, а й у пошуках відповідей на питання, ким є вони самі. Саме нових міфів потребувало суспільство, й за ними митці звернулися до епохи бароко, оскільки чимало фахівців вважать, що це єдина епоха, котра повною мірою отримала розвиток на наших теренах. Відгукуючись на потребу в героєві, з'являлися твори з історичними

персонажами, певної популярності набула тема козацтва та князівської доби. Загалом не викликає сумніву, що український живопис 1980–1990-х років також жваво відгукувався на суспільні запити, котрі швидко змінювалися під впливом історичних подій.

Найбільш органічним перехід до нового мистецтва був у представників традиційного живопису та монументалістів, живопис яких тематично тяжів до фольклору (В. Барінова-Кулеба, В. Виродова-Готьє, М. Соченко, М. Вайнштейн, В. Копайоренко, І.-В. Задорожній, В. Забашта, Ю. Команець, Ф. Гуменюк, Л. Воєдило, О. Мельник, В. Пузирков, О. Зорко, Ю. Герц, В. Франчук). Живопис митців не зазнав радикальних змін, а природньо еволюціонував у бік розширення сюжетно-образного ряду, зменшення деталізації та більшої декоративності творів. У 1990-х, на відміну від попередніх років, стають більш популярними не узагальнені українські образи, а конкретні: зображуючи героїв фольклору, художники додають супровідний текст (кілька рядків із пісні, цитату з класичного твору), а історичних персонажів – вказівки на їхню фахову діяльність (іл. 1, 2, 8). Таке тлумачення сюжету картини має одночасно два витoki: по-перше, це продовження радянської традиції, коли мистецтво не мало право на існування саме по собі, а обов'язково мало нести якусь функцію (виховну, просвітницьку, агітаційну). По-друге, у 1990-х відбувалося масове відкриття християнського мистецтва для загалу й тези, що іконопис – це Біблія для неписьменних, тож такі пояснення наративу зображення надавало й праці живописців просвітницького флеру.

На межі 1980–1990-х років найпопулярнішими сюжетами за фольклорними мотивами були сцени зустрічі козака з дівчиною, які зображувалися на нейтральному тлі узагальненого пейзажу. Цикли таких картин створила В. Барінова-Кулеба («Давність і тепер», 1989–1996-ті рр.), О. Іваненко, В. Копайгоренко, окремі роботи з таким сюжетом писали чи не всі художники того періоду (іл. 3, 4, 5). Відсутність певної сюжетної лінії

пояснюється специфікою наративу: декоративність національних образів та прагнення відійти від оповідності жанрових картин диктувала умовність сюжету. Те ж саме стосується пластичної мови – вона позбавлена надмірної деталізації, тонкі та округлі лінії поступаються домінуванню кольору. Колорит у полотнах також свідомо обмежується відкритими та приглушеними кольорами, без складного тонального розмаїття. Переважно художники обмежували палітру іконописним колоритом. Пластика формоутворення іконопису також суттєво вплинула на живопис кінця ХХ століття, проте її лаконічність більшою мірою проявлятиметься у другій половині 1990-х, на межі 1980–1990-х років. Панує захоплення бароковим живописом, що відображається передусім у побудові композиції з накладанням планів і тремтливою нечіткою лінією, а також у напіврозмитих контурах колірних мас.

Упродовж останнього десятиліття ХХ ст. живописна манера художників-традиціоналістів трансформуватиметься до більшої декоративності та площинності, укрупнення та конкретизації масиву кольору (іл. 5, 6, 7, 8). При цьому тематично так само переважатимуть фольклорні мотиви, узагальнені образи та типові персонажі, сюжети живописних творів на національну тематику принципів змін не зазнали. Кінець 1980-х – 1990-ті роки – це період творчих пошуків нового національного стилю, тож зрілі майстри передусім фокусуються на розширенні лексики, а не тематики картин. Влучно формулює проблему, яку вирішували київські художники В. Сидоренко: «Вітчизняним художникам доводилося водночас немовби рухатися у протилежних часових вимірах: їм у край необхідно було переосмислити минулі національно-авангардні здобутки початку ХХ ст., увібравши сучасні тенденції інших країн, і таким чином увійти у світовий контекст» (Сидоренко, 2008 : 96).

Дещо окремо стоять експерименти зі спробами поєднати минуле й теперішнє, а саме ввести національні елементи в сучасність. Зокрема, спроби

осучаснити образи українських селян робила В. Виродова-Готьє. У портретах художниці відходить від «іконографічного взірця» українського селянина, який усталився у 1900-1940-х рр. (Павельчук, 2021 : 36). Героїні її полотен – це, переважно, українські селянки, яких вона пише зі щирим захопленням. І в радянську добу її твори були позбавлені агітаційного пафосу, натомість сповнені повагою до людей праці. Історичні колізії вплинули на сприйняття селян і праці на землі загалом як до чогось невдячного, неприбуткового та непрестижного, й лише відродження приватного приватної власності в аграрній сфері повільно виправляють ці стереотипи. У художниці сцени селянського життя з романтизацією буденної праці поступово змінюються на побутові сцени та портрети сучасниць (іл. 9). Не типова для художниці, але в дусі доби картина «Українська дівчина» (іл. 10), на якій дівчина в національному строї зображена на модерновому, «клімтовому» золотому тлі. Захоплення модерном та ар-нуво відчутно вплине на пластику українського живопису межі ХІХ–ХХ століть, проте в поєднанні з національним вбранням трапляються лише поодинокі роботи. У цьому випадку ця спроба поєднати традиційний образ з рафінованою розкішшю покликана не осучаснити, але надати йому ошатності.

Загалом творчість Зої Лерман лише опосередкована пов'язана з національним українським мистецтвом у питанні символічної мови. Пластична ж мова та розуміння кольору ріднить її з неопримітивістами. Полотно «Сон» (іл. 11) – не виключення з правила, й, беручи до уваги значимість постаті художниці, оминати увагою цю роботу означало б позбавити дослідження повноти. Стилiстично картина написана в притаманній художниці манері: округлі барокові лінії, тремтливі, ніби двоїсті, без чіткого геометричного контуру, м'які маси кольору, які так само гнучко підлаштовуються. Така взаємодія подвійних нечіткостей створює на полотні ілюзію тремтливості руху, все мовби вібрує та дихає, навіть коли зображення статичне. Сюжет витягнутого вертикально (250x108 см) полотна



розгортається також знизу вгору: на першому плані зображені молодий чоловік і дівчина, котрі сидячи поруч задрімали. Він – у простому білому одязі, на ній вишита синім сорочка, поруч квітнуть васильки – літні квіти. У центрі композиції розташована та ж пара, однак уже в повний зріст, він – босий, одягнений у той же ж білий одяг, обіймає дівчину, на якій пишно вишита рожевим сукня, волосся її прикрашене широким вінком із квітів. За їхніми спинами поодаль юрбється молодь за роботою, а дерева вкриті золотим листям – осінь. У напівпрозорому небі зображена завітчана жіноча постать, котра осипає пару світлими пелюстками. Загалом сцена подана камерно, делікатно й ніжно, як це й властиво творчій манері Зої Лерман. Її полотно це романтична елегія, мрія молодих закоханих, на що художниця вказує назвою. На національну приналежність героїв твору натякають зачіска та вуса чоловіка, а також м'яко та делікатно прикрашений вишивкою одяг жінки. Вишиті кольорові птахи нагадують про орнамент весільних рушників й органічно вписуються в медитативну замріяність твору.

Розглянуті роботи наочно підтверджують тезу, що фольклорні мотиви в той чи інший спосіб залучали до своїх творів художники різнопланових стилістичних уподобань і прихильники різних жанрів. Також це свідчить і про універсальність фольклорних мотивів, за допомогою яких можна створювати не лише декоративні чи епічні живописні роботи. Універсалізм семантики та образів дозволяв досягати більшої доступності творів, робити їх зрозумілішими для глядача та водночас не спрощувати зміст полотна. Свідчить це і про прагнення художників до створення кроскультурного діалогу між дійсністю та культурним минулим.

Поширеним сюжетом стає самотність. Зазвичай це зображення літніх людей у кімнаті серед характерних вишитих рушників і складених гіркою подушок. Зокрема, такі роботи є в Ю. Луцкевича, Н. Я. Марченко, М. Сошенко (іл. 16, 17, 18). Цей сюжет настільки буденний, що не одразу сприймається як один із національних символів, але такі старенькі – хранителі

минулого життя, адже вже з покоління міленіалів не всі мали змогу безпосереднього контакту з такими бабусями та дідусями. Сучасна дійсність не зберегла на рівні побутового користування ні вишивок, ні фотоальбомів, а часто й міцність родинних зв'язків. Інший сюжет, але та сама тема, прослідковується у В. Мовчана «Зникомий світ» (іл. 24). Самотня літня жінка, яка пораяється біля сільської хати – зникаючий світ. Важливо, що митцями усвідомлювалася і закінчення певної епохи і її значимість для національної культури. Саме не святковість ярмаркових днів чи різдвяна коляда, а будні. За епіграф до тематики таких робіт могли б правити Кобзареві рядки: «Садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть...», – у яких міститься значна частина культурного коду українців як етносу.

Окрім фольклорних узагальнених, кроскультурних образів та перенесення в сучасний контекст, з'являється і новий образ – романтизоване повернення до природи та простого життя біля землі. Це принципово відмінне явище від оспівування селян та їхнього простого життя, яке було у В. Виродової-Готьє. Йдеться більшою мірою про свідому відмову від сучасних зручностей заради повернення до втрачених коренів. Цей напрям найкраще проявився у фотографіях та легкій промисловості (осучаснені елементи традиційного одягу, взуття та одяг із сукна конопель і т. д.). Серед київських живописців це твори В. Крижанівського (іл. 20), О. Белянського (іл. 21), Т. Сільваши (іл. 22, 23). На позір ці сюжети не виняткові, проте це відповідає дійсності, адже подібні образи з'явилися як відгук на потребу заповнення вакууму, який з'явився з відходом літніх людей (бабів та дідів), які були хранителями національних міфів і культурної пам'яті. Згодом, у 2000-х роках, ця потреба відгукнеться екологічними господарствами, сакралізацією Карпат і таким іншим. Щодо роботи Т. Сільваши, то зустрічається його робота, перевернута вертикально, під назвою «Танок», однак авторський підпис свідчить, що правильне положення картини саме горизонтальне, а назва –

«Літо в Мукачево». У літературних джерелах зустрічається ще назва «Ілона. Літо в Мукачево», оскільки позувала художнику його донька.

В інший спосіб підносить буденність Анатолій Лимарев (іл. 12, 13). Полотно «Банки» (іл. 12) – метафоричний та глибокий твір, у якому за буденною сценою криється багатозначність сенсів. Завдяки майстерному вмінню митця відтворювати дивовижні, майже містичні потоки світла, побутова сцена перетворюється на сакральне дійство. М'яка іронія художника не переходить у саркастичну зверхність й не обтяжує картину моралізаторством, залишаючи можливість фокусуватись на технічній майстерності митця. Банальний сюжет, зрозумілий кожному українцю, набуває значущості та глибшого сенсу. Хоча художник не дожив до Незалежності України та не дочекався ні визнання, ні персональної виставки його живопис захоплював сучасників та був помітною постаттю в осередку прихильників нетрадиційного мистецтва. Заготівля продуктів на зимовий період, яка об'єднувалася під універсальною назвою «консервація», яка означала і дію, і результат, у 1990-х роках набула справді лед не сакрального значення. По-перше, це справді був один із небагатьох способів урізноманітнити меню на півроку холодного сезону. По-друге, процес був сповнений ритуалів, що також ріднило його з культом. Невелике полотно, фактично, належить до одного з важливих свідчень про епоху, яка минає.

Наведені твори свідчать про різновекторність творчих пошуків та водночас про свідоме прагнення до кроскультурності. Цікавили митців не лише фольклоризми, а й інтеграція яскравих візуальних національних маркерів у сучасність. Паралельно з введенням національних символів художники робили спроби деполітизації мистецтва, зображувати сучасність без ідеологічного підтексту та моралі. Обидва процеси однаково важливі й для формування сучасного живопису і для контекстуального розуміння суспільних настроїв. Концентрованість старих та нових символів, питомих та штучно привнесених, стала каталізатором для експериментів, а отримана

Незалежність дала свободу втілення. Традиції сильної фахової підготовки у КХІ поєднані з новими ідеями сприяли формуванню образів, з яких складався новий український міф. Проте не слід забувати, що художники залишалися носіями упереджень і стереотипів, і 1990-ті – це ще й доба очищення від них.

Заслуговує уваги полотно Лопухова «Українці» (іл. 12), яке з мистецького погляду не належить до кращих творів художника, проте має значення як спроба втілення українських неоміфолгізмів. На картині зображена молода пара з дитиною, обоє одягнені в національному строї. Молоде подружжя зображене на тлі ясного прозорого неба над печерськими пагорбами. Маленька деталь – вдалині зображена Печерська дзвіниця, проте постаті закривають собою монумент Батьківщини-матері й на полотні він відсутній, хоча картина має виразний радянський флер. Частково це пояснюється образом жінки: контур постаті та типаж загалом нагадує згаданий монумент.

Подружжя зображене на першому плані, мовби зроблять крок і залишать простір полотна – у цьому технічному засобі зчитується композиція агітаційного плакату, яка набула поширення і в живописі радянської доби. Жінка тримає на руках оголеного хлопчика з яблуком у руках. Положення рук матері і поза дитини натякає на іконописні образи Богоматері з немовлям – вона мовби демонструє його глядачу. Чоловік тримає в руках молоде дерево яблуні, рясно вкрите плодами жовтого кольору. Колорит також обраний символічно: світла тональність живопису без надто яскравих акцентів створює відчуття піднесеної урочистості та весняної свіжості, попри те, що стиглі яблука свідчать про літню пору. Важливий і колір яблук – жовтий, без червоних боків. Червоний колір присутній на полотні лише як у деталях: рум'янець на щоках чоловіка як символ пашіння здоров'ям, коралі на шії жінки та дрібна вишивка на їхньому одязі. Попри те, що на картині чимало зелені, вона приглушеного спокійного тону, не виривається на перший план і не відволікає уваги від молодої пари, а головним кольоровим акцентом на

полотні постають численні дрібні жовті плоди на молодому деревці. Сюжет картини не виправдовує такої уваги, якщо зчитувати його буквально, проте цілком обґрунтований символічно.

Назва полотна «Українці», однак художник не розповідає історію минулого (він лише натякає на неї національною вишивкою та давньою святинею), він зображує майбутнє нації яка, хоч і щойно стала Незалежною, але не юна, та все ж молода. Проводячи паралель із полотном Т. Яблонської «Юність» (іл. 13), різниця символів стає більш очевидною, адже в героя Яблонської все попереду, і його оточує безкрайній обрій, а з собою він має лише невеличкий багаж, зелень тла натякає і на його юність та незрілість. У той час Олександр Лопухов зображує інший відтинок життєвого шляху: яблука стиглі, та ще не налиті, а герої картини ще молоді, та вже з певними здобутками й встигли встати батьками. Українці Лопухова в серединці 1990-х – це молоді дорослі люди, які збулися як самостійна нація і мають майбутнє, й зображені у миті життя найкращої пори. Світлий колорит, сповнений простору, додає піднесеності та чистоти емоційному звучанню полотна. Загалом полотно – важливий приклад поєднання символів різних епох в одному творі, й належить до яскравих зразків українського неоміфологізму кінця ХХ століття у творчості художників-традиціоналістів й заслуговує на увагу з боку дослідників як свідчення про епоху (Поліщук, 2020 : 133).

Полотно Ф. Гуменюка «Народні мотиви» (іл. 15) також можна віднести до прикладу поєднання візуальних національних символів. На картині зображена багатофігурна композиція, імовірно, з натяком на ярмарок, проте художник зібрав основні кліше уявлень про українську культуру: музики, дівчата у вінках, баби в хустках, газди з крамом, віз, свиня, коза та інші. Сюжет не дозволяє з певністю ідентифікувати подію, яка відбувається, але назва свідчить, що це й не було метою автора. Картина мала відображати узагальнені національні символи. Робота датована 1988 р. і яскраво ілюструє набір уявлень про українську культуру, які панували на той час у масах.

Приглушений пожухлий колорит притаманний автору в той період, а пластична мова дещо відрізняється – картина написана більш площинно, контури обведені жирними лініями, котрі посилюють декоративність полотна, яка дещо дисонує з колоритом. Феодосій Гуменюк до 1988 року вже був визнаним майстром монументального живопису й працював із національною та історичною тематикою, проте це не вберегло від впливу стереотипів.

На два роки раніше була написана робота Ю. Лініченка «Довічний рух» (іл. 21), яка співзвучна «Народним мотивам» Ф. Гуменюка за темою та композицією, але протилежна за емоцією. На невеликому за розміром творі, виконаному олією на картоні, також зібрані українські символи, проте вони інші. Колорит твору насичений та глибокий, з яскравим червоним акцентом. У центрі твору художник зображує колесо, яке не лише перегукується з назвою, а й править за композиційний центр, який утримує баланс усієї роботи. Інші сюжетні елементи розкривають ідею твору, як буденну працю на землі, яка і є життям. Питанням зв'язку національної культури з природою присвячені праці Г. Скрипник, М. Кисельова. Влучно формулює В. Личковах: «Звичайно, не можна перебільшувати значення «географічного детермінізму» в розумінні етнокультури, але природне середовище і дійсно є тим джерелом культурогенезу, який обумовлює способи трудової діяльності, побуту, види житла, одягу і харчування» (Личковах, 2011 : 10).

Саме навколо природи і обертається довічний рух у Юрія Лініченка. Його символи – це літня жінка з граблями біля збіжжя, корова, мальовничий хутір, хлів під солом'яною стріхою. Яскраві, динамічні лінії повертають увагу в центр, до колеса та яскраво-червоного драпування. Засмученість спрацьованої літньої жінки в поєднанні з яскравим червоним драпуванням, яке не виглядає органічним, створюють відчуття бентеги. Колорит роботи натякає на авангардне мистецтво, а окремі елементи (корова та веселка над нею) безпосередньо апелюють до колориту авангарду. Обидві роботи свідчать

про попит на зображення національних символів і про пошук цих символів митцями.

Окрім народного мистецтва та фольклору, нова образність творилася з опорою на здобутки й фахового мистецтва. Провідними напрямками попередніх епох, до яких зверталися художники в пошуках нової пластичної мови та образотворчості, було мистецтво авангарду а також українське бароко. Слушна теза, що ««...»авангард подібно мосту з'єднує спадщину давнини з сучасністю.» (Кубриш & Тарасенко 2018 ; 100) знаходить підтвердження у творах кінця ХХ століття митців різних спрямувань. Аналізуючи живописні полотна, стає очевидним, що саме шукали художники в 1980–1990-х рр. Насамперед митці прагнули до узагальнення задля підсилення гучності висловлювань. Після 1960-х років з їх захопленням національними мотивами в цілком конкретному вимірі: орнаментика, сюжети, традиційний побут та народне мистецтво, – у 1980-х відчувалася гостра потреба в новій образотворчості, менш конкретній та локальній. Оскільки був суспільний запит на створення нової національної ідеї, певного об'єднуючого гасла, відповідно й нове мистецтво мало ґрунтуватися на загальнозрозумілих та інтуїтивно відчутних символах. Щодо символів та образів, то художники звернулися за ними до сакрального та народного мистецтва, а заради нової візуальної складової живописних творів вдалися до детального вивчення творчих здобутків попередників.

Колір, динамічна пластика та варіативність мистецтва авангарду були джерелом натхнення і для живопису 1990-х років. Відмінність пластичної мови київських художників полягала в широті. Супрематизм, футуризм, неопримітивізм, експерименти з кольором та плакатною площинністю зображень стали важливим етапом у формуванні сучасного живопису і нової образності. Слід зазначити, що, за винятком неопримітивізму, митці кінця ХХ ст. системно не наслідували конкретні напрями авангарду, проте активно використовували окремі елементи та творчі знахідки. Пластичну побудову,

яка майже розмиває форму, перейняли абстракціоністи, проте не лише вони. Експерименти на межі між наративом та абстракцією цікавили і майстрів інших жанрів (О. Животков, О. Тимків, О. Зорко, О. Соловей, В. Копайгоренко – іл. 27, 28, 29, 30, 31).

Близька до стилістики неопримітивізму за холодним колоритом і мозаїчною дробленістю площини полотна монументальна (200x110 см) картина М. Вітковського «Пісня чумака» (іл. 35). Площинність моделювання та відсутність яскравих колористичних акцентів могли б зробити полотно статичним, та значна кількість чітких діагональних ліній, які руйнують площину в центрі, надають відчуття хаотичного руху. Спокійною та статичною залишається лише сам чумак, якого художник зображує у правому нижньому куті на передньому плані, навколо фрагментами, мов у сновидінні, виринають окремі образи. Колорит полотна холодний, з переважанням сіро-синього, проте художник ставить кілька неясних акцентів, які утримують композиційну конструкцію. Картина поєднує поширені для 1980–1990-х художньо-виражальні засоби, а саме: обмежена різноманітність колориту, який майже тяжіє до монохрому, підкреслено спрощена пластика та гострі лінії, а також узагальнений абстрактний сюжет із загальними символічними об'єктами, які апелюють до національної культурної пам'яті. Твір загалом можна назвати характерним зразком неофольклоризму 1990-х років як з погляду живописної техніки, так і образно-символьного ряду. Сон чумака сповнений характерними образами: дівчина у вінку, соняхи, фрагменти буденного сільського життя, пара волів у ярмі та капітелі зруйнованої колони. Окрім національних символів, зображує автор і народні: колесо, млини з хрестоподібними вітряками. Стилiстика виконання та пластична побудова полотна суголосні роботi О. Бородая «Прощання» (іл. 36). Картина написана у 1997 році і можна стверджувати, що на той час вже були сформовані візуальні маркери для ключових образів та напрацьована семантика, до таких належить і образ чумака. О. Тимків також звертається до українського епосу,



а саме до історичної особи, постать якого обросла міфами, – Олекси Довбуша (іл. 29). І його твір – характерний і за темою, і за пластичною мовою для другої половини 1990-х років.

Інакше розкрита тема чумацтва у творі А. Зорка «Чумаки. Останній шлях» (іл. 29). Символічна робота виконана експресивно, у поширеній наприкінці

1980-х – початку 1990-х років манері, де лише частина об'єкту означена чітким контуром, а решта розмивається. Сюжет полотна лаконічний: похоронна хода. Проте в останню путь чумака проводить лише сліпий кобзар та пара волів. Технічна майстерність у зображенні мерехтіння світла від свічок створює атмосферу. Образ чумацтва як символ самотності міцно усталився в українському фольклорі й на початку доби Незалежності був одним із двох панівних чоловічих образів (дихотомія між воїн-переможець та переможений воїн). Okремо стоїть унікальний чоловічий образ козака Мамая, котрий одночасно був і воїном, і вільною людиною. Семантиці цього образу присвячений ряд досліджень, зокрема серед наукових співробітників НХМУ, на базі якого проводилися лекції та окрема екскурсія, присвячені цьому образу.

Неопримітивізм як живописна техніка частіше застосовувався художниками в поєднанні з сакральною тематикою та неофольклоризмом (О. Животков, В. Барінова-Кулеба, М. Малишко, О. Мельник, Л. Воєдило, О. Соловей), проте окремі митці, як П. Гончар, послідовно робили спроби поєднання неопримітивізму з сучасністю (іл. 5, 32), проте це радше виняток, а художня цінність таких робіт дискусійна.

Акцентоване застосування насиченого чистого кольору прослідковується у творах В. Копайгоренка (іл. 25, 26), який належить до неофольклористів. Тетяна Добко підкреслює, що «в основі творчості Василя Копайгоренка — народні традиції і звичаї, прадавня українська міфологія, народна культура. У його творчому доробку сотні картин на теми українських

вірувань, символів, обрядів. Основними темами є: людина і всесвіт, міфи й вірування праукраїнців» (Добко, 2015 : 27). Самобутня та звернена до джерел національної давньої культури мистецька діяльність художника мала значний вплив на формування сучасного українського мистецтва з етнокультурним спрямуванням.

Серйозним твором є робота Л. Воедила «Пастораль» (1993–1994), у якому розкритий жіночий образ, який стане частиною нового міфу, а саме одним із нових символів національної української культури. Попри назву, котра готує до легкого приємного пейзажу, на полотні, виконаному і сірих тонах, зображена старенька жінка, яка стоїть обличчям до глядача, притискаючи до себе глиняну миску з якоюсь баландою. Поруч зображені пусті глеки, одягнені для просушки на палі. Площина полотна подрібнена художником на численні елементи, які завдяки своїй геометричній формі та ритмічному членуванню створюють ефект не колажності, а монументальності, як при використанні мозаїки, що додатково посилює драматичне звучання полотна. Контраст між назвою та сюжетом ще більше підкреслює закладений художником сенс та запрошує до роздумів і щодо того, які ж і насправді в нас «легкі пейзажі», і чому саме вони стали такими.

Окремої уваги слід приділити невеликому полотну Л. Воедила, адже на ньому зібрані одразу кілька архетипних символів. Тематично полотно «Пастораль» суголосне зі «Зниклим світом» Мовчана (іл. 24). Сільські обійстя як частина національного культурного коду – один із міцних архетипових символів. І зникання цього символу вже у 1990-х рр. відчувалося як втрата частини ідентичності етносу. Кроскультурні зв'язки – тема й іншого полотна Л. Воедила «Діалог в просторі» (іл. 34). Знову постать літньої жінки крізь золото соняха на ясно-синьому тлі об'єднує візуальні символи, утворюючи нову міфологему. На полотні зібрані одразу декілька символів, які усталилися в сучасному українському мистецтві: літня жінка як головна героїня, через яку й відбувається діалог; сонях, пелюстки якого загинаються,

як язика полум'я, надаючи роботі ілюзії динаміки та тривожного відчуття тлінності постаті, яка розчиниться в цьому полум'ї; синє нічне небо, на якому зрідка зображені зорі та хвилі чорнозему. Постаць зображена так, що ногами вона торкається землі, а чолом сягає неба, що одразу навіює роздуми: про життя земне, яке проходить на землі між двома світами; про плинність і тлінність цього життя, яке закінчується поверненням попелу до попелу, а головна героїня – літня вже людина; і про непростий шлях людського життя, адже синь неба рівна, а земля сповнена пагорбів та ям. Невелике полотно з невибагливим сюжетом умістило в собі не лише шир змісту філософських роздумів, до яких митець запрошує глядача. Лев Воєдило за допомогою кількох символів сповнив роботу сенсом, додавши їй і етнокультурної приналежності. Передусім вказує головна героїня полотна, яка являє не абстрактний образ літньої жінки, вона та сама українська «бабуся», яка одразу впізнається навіть за обрисом силуету: характерно зав'язана хустка, як носять старші жінки, та типовий одяг і взуття. Проте лише цього було б недостатньо для прочитання образу та сюжету, для цього потрібне влучно підібране художником поєднання символів, які синергічно розкриваються.

Якщо візуальні компоненти нової живописної практики живилися передусім з авангарду та народного мистецтва, то ідейно та за багатозаровістю змістів сучасний український живопис тісно пов'язаний із добою бароко. Це пояснюється сукупністю обставин. Передусім чимало фахівців називають бароко єдиними так званим великим стилем, який мав змогу повнокровно розвинути на наших теренах і отримати національне забарвлення, а також митцям перехідної доби 1980–1990-х рр. імпонувала барокова багатозначна іронічність та складність.

Підкреслює роль мистецтва бароко О. Баршинова, яка вважає, що представники «Нової хвилі» «осмислювали вітчизняне бароко як проблему, вбачаючи в ньому національну світоглядну модель, що генерує міфи, затуляючи дійсність, і в той же час надає їй вітальності та ускладненості

смислів» (Баршинова, 2015). Г. Вишеславський наголошує на тому, що представники «Нової хвилі» зверталися до «стародавніх культур, національної автентики, містицизму, експресії, метафоричності, алогізму, абсурдизму, використання міфологічних образів» (Вишеславський, 2014 : 1). Їх живопис – це багатозначні кроскультурні твори, у яких переплітаються реальність із вигадками, зміщується поняття часу та простору задля об'єднання минулого з майбутнім крізь петлю сьогодення. Ця множинність сенсів та полівекторність прочитання сюжету полотна закріпиться в сучасному живописі актуальних митців і знайде розвиток у творах ХХІ ст. Один із яскравих представників «Нової хвилі», по відношенню до якого будуть справедливими слова висловлювання обох мистецтвознавців, – Олег Тістол (іл. 43). Варто уточнити, що Олег Тістол не навчався в НАОМА, однак вважається київським художником і був одним з активних членів «Нової хвилі». Сенси і символи, явлені його творчістю, – це більшою мірою міфотворчість, а не міфологізм, як і в більшості представників «Нової хвилі».

Однак не лише нонконформісти та представники андеграундного мистецтва насичувалися з барокової доби. Зверталися до бароко і представники традиційного живопису, і сакрального, і монументалісти. Потужна національна складова в основі та поєднання з широтою можливостей інтерпретацій зробила бароко універсальною основою, на якій формувалося сучасне мистецтво. Серед викладачів НАОМА В. Барінова-Кулеба, Ф. Гуменюк, М. Стороженко, М. Гуйда, О. Цугорка – послідовні прихильники естетики бароко, яка значною мірою сформувала їхню творчість. Певний вплив на окремі роботи відчули чи не всі київські митці кінця ХХ ст. (іл. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43). Розмаїття художніх творів свідчать про універсальність і природність бароко для української образотворчої традиції.

Слід зауважити, що певна розщепленість світогляду значною мірою ознака всього радянського суспільства доби перебудови, коли існувала часом парадоксальна різниця між тим, що декларувалося, що малося на увазі й що

було насправді. Г. Скляренко точно окреслила виклики, з якими зітнулися українські митці наприкінці ХХ ст., й головною проблемою для яких стало «самовизначення в складному переплетінні контекстів — пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського. Саме це і становить неповторність сучасної культурної ситуації в Україні» (Скляренко, 2004 : 142). Схожу характеристику епосі дає і О. Петрова: «Останні п'ятнадцять років ХХ століття були часом неспокою та «потрясіння основ», або, за висловлюванням М. Бахтіна, «неготового буття»» (Історія укр. м-ва, 2007 : 496). М. Попович про живопис характеризував образотворче мистецтво 1990-х як «сміливе використання нових форм є симптомом нового по суті, а не стилістично, культурного явища: митці немовби перечитують давно відомі речі, часто найпростіші життєві явища набувають у них вражаюче несподіваного смислу. Йде перевідкриття найелементарнішої буттєвості» (Попович, 199 : 713).

Г. Скляренко формулює проблемні питання періоду: «мистецтво другої половини 1980–1990-х рр. ще не усвідомилось у мистецтвознавстві, як вагоме і вельми значне явище в загальному розвитку вітчизняної культури. Складність його вивчення та аналізу пов'язана з характерними для цього часу багатоманіттям творчих напрямів, індивідуальних мистецьких позицій, зміною соціальних функцій мистецтва, еволюцією та трансформацією його усталених видових меж, з важливими історичними, політичними та ідеологічними чинниками, які істотно вплинули на художній процес, часто підпорядковуючи собі його спрямування» (Скляренко, 2007: 109).

Розглянуті роботи свідчать, що звернення художників до мистецьких традицій попередніх періодів рефлексувалося крізь національні культурні традиції, при цьому художники не розділяли елементи культури на «високі» та «низькі» або, як поділяє Я. Грицак, на «природні» та «штучні»: «Мова, пісні, вишиванка не національні, а народні (природні елементи народної

культури). Народ явище природне. Він росте собі як трава чи ліс. Нація ж явище штучне, як газон чи сад...» (Грицак, 2016 : 27). Митці поєднували всі елементи, символи та міфологеми зі свідомим наміром створити нове сучасне мистецтво з національним забарвленням.

## **2.2. Історичні трагедії та національні травми в живописі кінця ХХ ст.**

Ще одна тема, до якої зверталися художники, – національні травми. Зі зрозумілих причин найбільш поширеною національною драмою була й залишається досі тема Голодомору 1932–1933 рр. Така увага до трагедії пояснюється і її масштабом, і близькістю – у багатьох родинах збереглися спогади та перекази про загиблих близьких або ж свідчення вцілілих. Дослідження впливу масових травм на етнос доводять, що свідки подій передавали свої травматизовані спогади наступним поколінням, таким чином множачи спогад про травму та створюючи кумулятивний ефект. «У зв'язку з кумулятивним ефектом у кожної дитини другого після масової травми покоління є зв'язки з ментальним уявленням про травму та несвідомі завдання, пов'язані з необхідністю поратися з цим уявленням. Саме ж спільне завдання полягає в тому, щоб зберегти пам'ять про травму батьків, оплакати їх втрати, відреагувати їх приниження або помститися за них. Це відреагування може набувати різні форми і реалізуватися, наприклад, у формі особливих соціальних та економічних досягнень, як це сталося в Ізраїлі, у вигляді оплакування загиблих в поєднанні з визнанням своєї національної провини, як це було після Другої світової війни в Німеччині, або у вигляді оплакування в поєднанні з масовою художньою творчістю, як це було в Радянському Союзі після Великої Вітчизняної війни» (Чачко, 2011 : 146).

Дослідники наголошують на необхідності мати можливість повною мірою відреагувати на травму, оплакати її повною мірою та звільнитися від тягара та сорому. Якщо цього не відбувається, то невідрефлексована травма

передається наступному поколінню. Водночас травма створює несвідомий сильний зв'язок між членами етносу й формує ідентичність. Вамік Волкан (V. D. Volkan, 2000) називає це «вибрана травма» великих груп. У часи кризи звернення до такої «вибраної травми» сприяє об'єднанню етнічної групи. Яскравий приклад – єврейський етнос, який побудував міцну ідентичність навколо травми.

Оскільки перебування у складі Радянського Союзу виключало можливість оплакати трагедію, спогад про неї множився. Отримавши змогу вільно відреагувати на травму, звернулися до звичного способу – художньої творчості, зокрема мистецьких практик. Таким чином Голодомор 1932–1933 років став однією з «обраних травм», можливо, найбільшою. Принаймні серед художників саме ця трагедія знайшла найбільший відгук серед митців різних стилістичних напрямів. Проте сюжет у загальних рисах збігається, що може свідчити про усталення певної семантики (іл. 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51). Частіше це буде зображення змученої жінки, іноді багатофігурне, переважно на землі, а не у приміщенні. Решта деталей можуть різнитися або ж бути відсутніми – залежно від технічно-стильових прихильностей митця. Проте в голодомору переважно обличчя страждаючої жінки, яка втратила близьких. Це вписується в семантику жінки-плакальниці, адже саме жінка здатна відреагувати, тобто оплакати. Інше пояснення – що жінки частіше виживали, ніж чоловіки, оскільки більш витривалі і до них поблажливіше ставилися. Наразі важко сказати, наскільки усвідомленим чи інтуїтивним був вибір образу, проте можна констатувати, що він закріпився в мистецькій традиції і по ньому інтуїтивно розпізнається тема твору ще до того, як прочитати назву.

Основні символи, до яких звертаються художники, працюючи над темою Голодомору 1932–33 років, зібрані на полотні К. Косаревського «Останній сніг» (іл. 45). Як монументаліст автор вміло оперує формами, відкидаючи другорядні деталі, а прихильність до синтезу архітектури та живопису (Головко, 1995 : 3) прослідковується в побудові композиції навіть

не великого за розміром полотна. Знову сюжет розвивається через тонку жіночу постать, складки одягу якої нагадують про зображення Богоматері. Присутні на полотні й інші характерні атрибути: свічка, біля неї біла пляма, яка натякає на розстелену хустину, а також голі силуети листопадкових дерев. Колорит художник використовує інтенсивний: червоний, чорний, білий, що додає емоційності та драматизму лаконічній композиції. Постать жінки акцентована яскравим декорунням одягу, що привертає до неї увагу й не дозволяє поглинути її червоному тлу.

Слід приділити увагу також фону, на якому розгортається сюжет, а саме тому, що частіше жертви голоду зображуються на тлі чорнозему. Це логічне рішення, адже земля, сам ґрунт – один із найпотужніших символів українського етносу, й ця теза визнається фахівцями різних галузей: мистецтвознавці, філософи, культурологи (Г. Скрипник, О. Соловйов, І. Грабовська, В. Личковах). Н. Лисюк також доводить значення землі для національної культури: «Національним міфам творення притаманні не лише певні етнічні особливості залежно від конкретного ландшафту, але й наголос на якомусь певному способі творення, тобто ургійного впливу на середовище, що відображає і «зацикленість» етносу на певній стадії суспільного розвитку і його традиційне ставлення до природи загалом: або як до сакральної нерукотворної даності, або як до рівноправного партнера, або ж як до пасивного об'єкта впливу. Отже, спосіб творення засвідчує водночас і систему етносоціальних цінностей» (Лисюк, 2001 : 273).

Роль землі у формуванні українців як етносу та нації детально досліджує М. Кисельов. «Гадаю, що продуктивним підходом до осмислення феномену етносу, формування національної ідеї може бути саме той, що буде здатний поєднати його історичну динамічність з таємничими, малодослідженими ще витокami «з глибин життя». Інакше кажучи, такий підхід мусить мати етно-екологічну спрямованість» (Кисельов, 2019 : 147). Науковець продовжує думку: «Звернення до витоків «з глибин життя» стимулює повернення до



таких, непопулярних нині, ознак нації як спільність походження та спільність території – «землі» та «крові». Інакше кажучи, соціальне, мовно-культурне підґрунтя вимагає доповнення природно-антропологічним» (Кисельов, 2019 : 148). Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2023 підтверджує справедливість цього твердження, адже в регіональних громадах консолідація між членами групи міцніша, та й внутрішньо переміщені особи утворюють осередки за регіонами.

Варто зазначити, що особливо часто звертаються до цієї теми старші митці: В. Барінова-Кулеба, О. Мельник, О. Міщенко, В. Франчук, М. Гуйда. Це не викликає здивування, адже подібний досвід, навіть пережитий у ранньому дитинстві, залишає глибокий слід у свідомості і впливає на світогляд. Рукопис В. Барінової-Кулеби (Додаток В) поруч із роздумами про мистецтво та місце художника містить біографічні нариси і свідчить про значимість травми, слід від якої залишається в родині і впливає на життя наступних поколінь (Додаток В). Відобразилося це і в її творчості, у якій тема голодомору та праці на землі як джерела їжі, а відтак і життя, – ключові (іл. 49, 50). Підкреслює вплив на формування та подальший розвиток художниці і Р. Петрук (Петрук, 2021 : 28, Петрук, 2020 : 11). Слід зазначити, що тема праці була однією з провідних у радянському мистецтві, тож для творчості Віри Іванівни, як і для багатьох представників її покоління, ця тема була органічною. Однак В. Барінової-Кулебі вдалося адаптувати тему для вирішення інших задач – від радісного прославлення праці до зображення роботи на полі як священнодійства (іл. 7) або ж драми голодомору (іл. 50).

Темі голодомору присвячена робота «Незабутнє» (іл. 96) І. Московки. У центрі полотна зображена молода жінка, котра сидить у довгій білій сорочці й тримає запалену свічку. Позаду неї, між тіннями, які відкидає полум'я свічки, зображені душі загиблих. Особливого драматизму додає те, що художниця показує страждання душ: вони рухаються, заломлюючи руки й втираючи сльози, мовби так і не знайшли спокою. Дещо врівноважує холодний сірий

тон процесії страждальців тепле полум'я свічки, яке відкидає живі жовті рефлекси на одяг молодої жінки. Сюжет полотна не зовсім типовий для теми, однак символічна мова заслуговує на увагу. Перше нетипове рішення – головна героїня не літня жінка, при цьому немає конкретної ознаки, що вона оплакує дитину, у той час як частіше зображувалися або літні жінки, або ж «мати». Друга особливість полягає в тому, що за допомогою кольору художниця зображує душі загиблих як примар, які стоять за героїнею, і тим самим незримо весь час присутні в її житті так само, як травма голодомору вплинула на український етнос, залишившись не лише пам'яттю, а й травмою.

Менш поширеній темі присвячено полотно В. С. Куткіна «Сандормох» із циклу «Не забуваймо» (серія «ГУЛАГ») (іл. 52). На лаконічній картині зображено сцену вшанування пам'яті жертвам репресій 1930-х рр. Полотно виконано в пізньорадянській стилістиці, ясний колорит якої дисонує з приглушеною темною гамою більшості робіт, виконаних на теми історичних драм і техногенних катастроф. Більш типова за колоритом робота П. Смиковського присвячена репресованим «Дід Голуб з Гамарні» (іл. 53). Слід зауважити, що ці роботи відрізняються від більшості ще й тим, що на них трагедії зображуються не через символічний образ, а через сучасників створення робіт. Такий спосіб стишує гучність висловлювання, проте зменшує відстань між глядачем і сюжетом. «Олюднення» та наближення історій арештів, репресій, страт та інших злочинів радянської системи хоч і почалося понад 40 років тому, проте досі недостатнє.

Ще одне полотно виділяється нетиповістю подачі. Сцена, зображена на полотні «День Перемоги» В. Полтавця (іл. 54) ілюструє деградацію міфу про «Велику Вітчизняну війну». Водночас події ХХІ ст. та ставлення співгромадян до учасників АТО свідчать, що разом із деконструкцією міфу про «армію переможців» відбулася і девальвація статусу військового загалом. В цілому тема Другої світової війни та й воєн загалом була не надто популярною серед київських художників 1980–1990-х років (далася взнаки

тривала радянська традиція агітаційності мистецтва), однак серед митців старшого покоління зустрічаються твори на тему війни. До таких метафоричних творів належить полотно В. Баринової-Кулеби «Матері» (іл. 58). На картині зображена група жінок із малими дітьми на руках і цим сюжетом вичерпується. Історія розкривається через відсутнього героя: чоловіків не залишилося, усі на війні, у селі кругом одні жінки.

Техногенна катастрофа на Чорнобильській АЕС поповнила перелік національних травм і втілювалася в мистецьких творах, поруч з історичними драмами. Імовірно, менший слід в історичній пам'яті Чорнобильська катастрофа залишила тому, що трагедію не вдалося приховати й уцілілі мали можливість на неї адекватно відреагувати. Парадоксально, але для молодших та середніх школярів подекуди Голодомор 1932–33 років здається вагомим і ближчим, ніж аварія на ЧАЕС, хоча за часом остання значно ближче. Певною мірою це доводить, що Голод 1932–33 став «вибраною травмою» за Вamіком Волканом (V. D. Volkan, 2000).

Проте наприкінці 1980-х на початку 1990-х років аварія на ЧАЕС відчувалася як справжня трагедія. Це сприяло зародженню екологічних рухів, а також вплинуло на розвиток «ленд-арту». У Києві в 1990 р. на п'яту річницю Чорнобильської катастрофи була створена група «Стронцій-90», яка об'єднала художників, небайдужих до екології. На початку до складу групи входили, зокрема, М. Тригуб, В. Баклицький, Л. Гопанчук та інші.

У зображенні Чорнобильської катастрофи певної символіки чи іконографії навіть умовної не склалося, хоча загальні спільні риси все ж були. Передусім це зображення апокаліптичного ландшафту або пейзажу, як на картинках Ю. Лініченка та В. Балицького (іл. 55, 56). Різні і за сюжетом, і за стилістикою виконання обидві роботи містять елементи пейзажу, і в обох випадках вони доволі типові. У Юрія Лініченка на полотні «Примари Чорнобильської зони» (іл. 55) переплетені живі істоти – люди, рослини, тварини, які зображені і справді примарами. Колорит також символічний і

нагадує отруту, хімічні речовини та мертву воду боліт одночасно. Твір Вудона Баклицького насичений більш конкретними образами: змістовий центр композиції – обличчя матері з дитиною неприроднього, мертвого синього кольору. Обриси їх облич також не природні, а знаходяться між ще людьми і вже іншопланетними істотами. Ліворуч до розпеченого нежовтого сонця тягнуться квіти на чорних стеблах. Зображений цей сюжет на вібруючому «атомному» тлі вогняного кольору. Назва картини «Чорнобильська Мадонна» дає відсилку до твору Івана Драча й одразу розкриває сюжет полотна (соціально-філософська поема Івана Драча, у якій автор розкриває проблему трагедії на Чорнобильській АЕС, вперше опублікована в журналі «Вітчизна» у 1988 р., вважається одним із найдраматичніших творів усіх літератур на апокаліптичну тему, у поемі Іван Драч змальовує образ Мадонни як збожеволілої матері, якій так і не вдалося народити свого сина).

В. Франчук та О. Міщенко також створили роботи, які стануть прообразом багатьох творів у 2000-х, коли образно-символьна мова полотен відгукнеться у творах молодшого покоління мистців (іл. 46, 47, 48). Багатофігурна композиція твору О. Міщенка «Чи будемо завтра серед живих?» (іл. 47) нагадує вітраж, схожість із яким підкреслює стилізація зображень і мозаїчний колорит картини. Живописним творам Олексія Михайловича притаманна така живописна техніка, однак саме це полотно набуде символічного значення.

Виразні й образи, створені В. Франчуком. Його техніка зображення та образи втілені на триптиху «Весна великої скорботи» (іл. 47, 48). Тема голодомору особиста для художника – за його свідченням, мати, яка в підлітковому віці пережила Голод 1932–33 років, з дитинства розповідала про цю трагедію. Згодом Валерій Франчук зрежисує документальний фільм на основі відеозаписів із розповідями його матері (Франчук, 2017). На початку 1990-х формувалися і його тема, і образи, які він називає «ликами». Схожість із сакральними образами його персонажі справді мають, й таке прочитання

образів загиблих як замучених святих також збережеться в українському живописі, хоча сам В. Франчук в інтерв'ю на «Громадське радіо» ведучому А. Куликову каже, що не пише мертвих людей (Куликов, 2022). Створені ним образи покликані зберегти пам'ять, а «епоха Голодомору – не лише про вмирання» (Куликов, 2022). Проте до такої думки В. Франчук дійде через понад два десятиліття, а в 1990-х він використовуватиме кольори землі, «лики» та динамічні лінії для посилення емоційного звучання полотна. Щодо частин триптиху, то вони виконані в експресивній манері, у червоно-чорно-білому колориті, яке було популярним у 1990-х роках і до якого митці звертатимуться і у XXI столітті при роботі над темою Голодомору 1932–33 років.

Додають драматизму і притаманні православ'ю традиційні обряди, зокрема, пов'язані зі смертю, похованням та поминанням померлого. Останнє стало сюжетом для монументального за розміром полотна М. Гуйди «Поминання» (іл. 60). У лаконічному сюжеті поєднані сакральні для культури символи, які можуть вказувати одразу на декілька змістових ліній. Основне тло полотна займає ретельно виписаний масний чорнозем, який сам по собі є символом родючості, життя та достатку. На передньому плані зображена сухенька постать літньої жінки, вона в білому одязі й запнута у білу хустку, зі свічкою в руках стоїть боса перед розстеленою на землі білою хусткою, на якій склянка накрита скибкою білого хліба та пара крашанок. Позаду жінки зображена пара волів у ярмі, на рогах яких закріплені свічки, щоб освітлювати дорогу, як це робили чумаки.

Перелік символічних образів на полотні дозволяє зробити висновок, що на полотні зображений не конкретний сюжет, а саме зібрані культурні архетипні образи, адже на картині поєднані символи, які традиційно не мали б бути там одночасно. Тобто художник зображував не конкретну сцену, яка могла б бути, а образ традиційного обряду. Як зауважує М. Попович, таке зображення сюжету канонічне для сакрального мистецтва (Попович, 199 :

101). Монументальний розмір полотна (150x200) також додає твору епічності та масштабу звучання. Водночас авторський стиль художника, який художниця В. І. Барінова-Кулеба описує, як «ніжно-чутливий, вразливо-вишуканий, елегантний у стилі майстра» (Барінова-Кулеба, 2015 : 72), зменшує пафос та надає емоційності полотну. Таку властивість живописної манери М. Гуйди відзначає і В. Єфремова. «Є художники, які не просто створюють самобутні картини, а формують естетичний простір, надають особливої поетики своїм творам» (Єфремова, 2015). Акцентує увагу вона й на тому, що основою його творчості «є емоційне буття людини і природи».

Знаковість «Поминання» для творчості М. Гуйди відзначає О. Федорук. «Вона немовби підсумовувала період ранніх пошуків і явила мистецькому світові неординарного художника з великим мистецьким майбуттям» (Федорук, 2006: 133). Однак не лише у творчості художника полотна стало віхою. «Отже, поминання босонової матері <...>. Великої емоційної сили її постать. А позаду, поруч з нею, в ярмах воли і чорна земля до обрію, а над ним золотисте небо... Великого трагедійного звучання полотно явила українському мистецтву талановитого художника. Ця унікальна композиція зняла з шару забуття велику тему <...>» (Федорук, 2006 : 134). Полотно справило враження і на сучасників, у тому числі зображення ґрунту, яким захоплювалися представники нефігуративного живопису, проте не використовували детально художники-традиціоналісти.

Як пише О. Федорук, з цієї картини відбулося повернення землі як символічного образу в український живопис. О. Федорук (Федорук, 2006 : 133) цитує слова М. Гуйди: «Кожний художній твір – дитя свого часу, кожний культурний період народжує в такий спосіб своє власне мистецтво». З таким твердженням можна лише погодитись, адже тема, якої торкається художник, і виражальні засоби, які він обрав, справили вплив на формування семантики зображення національних травм і оновлення символізму значення землі в контексті національної культури.

Підкреслюють глибокий зв'язок творчості М. Гуйди з національними символами й Ольга Тарасенко та Андрій Тарасенко у спільній статті, (Тарасенко О. & Тарасенко А., 2023). Окрім акценту на сакралізацію теми землі, у статті робиться наголос і на символізмі ритуальних та обрядових предметів, які притаманні творчості Михайла Гуйди загалом, та знайшли вираження у картині «Поминання» (іл. 60). Детально досліджуючи символічну мову живописної творчості М. Гуйди, мистецтвознавці виокремлюють ключові універсальні символи та теми, які митець транслює: ««...»вічну тему дому, роду, землі і свого місця в світі, створює місткі мальовничі образи. Написання композиції має аналогію з ритуальним дійством. Вступаючи в діалог зі Універсумом, М. Є. Гуйда актуалізує тему бінарної опозиції життя і смерті (дитинство – старість) і її живописного аналога: біле – чорне.» (Тарасенко О. & Тарасенко А., 2021 : 160).

Набуває особливого значення і чорний колір – чорнозем сповнюється дуальним сенсом одночасно і життя як родючого ґрунту і смерті як місця, де упокоється тлінне тіло після завершення життя. До дослідження точок перетину національної культури та сакральних обрядових традицій належить твір О. Бабака (іл. 59). Г. Скляренко зауважує, що його творчий інтерес був спрямований «на реконструкцію, «пригадування», віднайдення складних перетинів звичаїв, обрядів, змістів, що несе у собі навколишній пейзаж <...>» (Скляренко, 2018 : 300). Полотно «Гробки» – одне з циклу «чорних» полотен, які Бабак створив незабаром після переїзду у село Великий Перевіз. Земля у творчості О. Бабака на межі 1980–1990-х рр. стає і об'єктом дослідження і способом, а ще «втіленням Часу, його невблаганності, безупинності, міфологічності...» (Скляренко, 2018 : 307).

Вплив Чорнобильської катастрофи на творчість Олександра Бабака проявився передусім у його мистецьких дослідженнях покинутого села Лейкового. Прямі алегорії із зоною відчуження та тим, як руйнуються та

стираються сліди життя зафіксовані автором у численних проектах та об'єктах, частина з яких збереглися на фото в альбомах та каталогах.

Значна кількість драматичних подій в історії та тривала заборона на їх дослідження та неможливість реагування сприяли міграції тужливих сюжетів та образів у фольклор, а згодом в образотворче мистецтво, й там усталилися в узагальнені образи, які сприймаються не як приватні драми, а саме як властиві часу та культурі (іл. 55, 56, 57, 58). В останні два десятиліття, коли з'явилась можливість, митці звернулися до тем національної травми. Особливо гострими та актуальними стали теми Голодомору 1932–33 років та Чорнобильська катастрофа. Для зображення теми голодомору була створена іконографія, яка базується на образі жінки, яка оплакує або поминає загиблих, а також потужним символом стало зображення чорнозему як символу врожаю, тобто їжі і життя. Окрім цих сюжетів, сформувалися загальні теми «скорботи», «руїни» тощо. Як правило, ці теми також розкривалися через тужливий жіночий образ.

### **2.3. Сакральне мистецтво: МЖХК та постать А. М. Стороженка**

Сплеск цікавості до сакрального мистецтва наприкінці ХХ століття обумовлений багатьма чинниками: це й реакція на багаторічний примусовий атеїзм, й потреба в опорі в часи турбулентності, коли відсутні соціальні гарантії, а зміни відбуваються швидше, ніж людина в змозі до них пристосуватися, а також певною мірою данина моді, коли стало популярним займатися духовним розвитком, який шукали хто у містиці та магії, хто в релігії, а хтось і у відродженні прадавніх вірувань (Крижанівський). Проте незаперечним залишається факт, що саме з 1990-х років починається нова хвиля цікавості до сакрального мистецтва, у тому числі й відродження майстерень сакрального живопису (паралельно з відкриттям такої в НАОМА відкрився новий напрямок і у ЛХАМ).



Відродження традицій та подальший розвиток сакрального мистецтва в київському мистецькому середовищі безпосередньо пов'язані з іменем Миколи Андрійовича Стороженка. Створення кафедри сакрального живопису в НАОМА було його метою, втілення якій він присвятив кілька років життя. У 1994 році кафедра офіційно розпочала роботу, а М. Стороженко її очолив. Вагомість цієї події складно переоцінити для всього сучасного українського живопису, адже в 1990-х років саме Київ був його центром, де створювались напрями і формувались ідеї, задавались напрями руху для мистецтва. І на початку XXI століття відкриття майстерні стало певною віхою, яка повернула сакральність у київське мистецтво (Поліщук 2021).

М. Стороженко ретельно готував навчальну програму, занурившись не лише в технічні особливості, а й приділив увагу розробці цілісної концепції. «Задум організації академічних постановок базувався на засадах українського бароко, увібравши в себе наріжні принципи побудови барокового твору: протиставлення світла й темряви, як двох частин всесвіту – світу матеріального й світу духовного; світла, яке пронизує темряву, проникає крізь неї немов крізь щілину; неподільності світла й тіні, зникнення контурів об'єктів. Основною композиційною компонентою рисункових аркушів виступала енергія барокової складки, яка динамічно подрібнює-викривляє-загинає простір, органічно спрямовуючи його до безкінечності, впливаючи й стикаючись із великими умовними плямами білого і чорного» (Майстренко-Вакуленко, 2018 : 11).

Підкреслює вагу школи М. А. Стороженка для формування нового українського мистецтва Л. Смирна: «Заснувавши й очоливши Майстерню живопису та храмової культури (1994) НАОМА, митець створив новаторську самобутню школу з її унікальним ученням та філософією стильової культури. Концепцію Майстерні Стороженко вбачав в унікальному синтезі двох протилежних начал: академічно-наукового спрямування НАОМА, яка

ввібрала майже столітній досвід видатних українських митців світового значення, та релігійно-підсвідомої еманациї на ґрунті стилю, образотворення й технології мистецтва Візантії та бароко» (Смирна, 2013: 89).

Синтез давнини та сучасності, відродження національних форм та інтеграцію здобутків світового мистецтва у сучасний український простір, які властивий авторській манері М. А. Стороженка відзначає О. А. Тарасенко (Тарасенко О., Тарасенко А. & Кубриш, 2020). Розуміння твору як замкненого самостійного простору сприяли створенню універсальних обрізів, збагачених складним символічним змістом. «Світосприйняття майстра було готове сприймати, освоїти та трансформувати духовну і художню спадщину національної і світової культури» (Тарасенко, 2020 : 17). Детально аналізуючи твори М. Стороженка, мистецтвознавці відзначають саме синтез, як основу творчості митця (Тарасенко О., Тарасенко А. & Кубриш, 2021 : 133).

Враховуючи вагу творчого спадку та самої постаті М. А. Стороженка і впливу заснованої ним майстерні сакрального живопису на формування кількох поколінь митців, варто детальніше зупинитися на його викладацькій діяльності, котра почалася з майстерні монументального живопису в КХУ, де він почав викладати для п'ятого курсу. Студенти та колеги відзначали ретельно продуману синтетичність його поглядів і нетипову на той час манеру викладання, яка не обмежувалася суто проблемами предмета. «Художник універсального типу, що досконало володів мистецькими й технічними засобами монументального і станкового живопису та графічними техніками, М. Стороженко викладав усі фахові дисципліни – рисунок, живопис і композицію, що дало позитивний результат» (Соловей, 2021 : 148). М. А. Стороженко прагнув створити для студентів цілісне сприйняття процесу творчості як світоглядного, залучаючи до власної концепції поняття з суміжних мистецтв та інших галузей знань (Стороженко, 2001, 2002, 2013).

Над створенням навчальної програми майстерні сакрального живопису Микола Андрійович працював понад рік й надалі весь час доповнював та

допрацював її. Його роздуми про роль мистецтва та місце художника свідчать, що він вдосконалював не лише технічне вміння, його цікавила теорія мистецтва також. «Впроваджуючи в майстерні засади синтетичного мислення та зберігаючи академічну складову постановок, майстер вводить у навчальний процес фундаментальні поняття з теорії мистецтва стосовно природи художнього образу та законів картинної площини. У Миколи Стороженка поняття метафізики площини як домінанта методики полягає у способі створення просторової ситуації в межах картинного поля – акцентуванні уваги студентів на пластичному контрасті (контрформі) та ідеї фактури на площині не як пастозної маси, а як зримої форми в опозиції фактура-пауза» (Соловей, 2021 : 150).

Працюючи над програмою, М. Стороженко поєднав не лише техніки живописних практик із потужною теорією, а й прагнув до балансу між світським («мирським») ВНЗ та майстернею сакрального живопису. Імовірно, здатність утримувати баланс між протилежними явищами – одна із запорок успішності Миколи Андрійовича і як митця, і як педагога. «Микола Стороженко об'єднав у програмі майстерні релігійний та академічний концептуальні напрями на засадах барокової стилістики, що органічно асимілювала дух Візантії та стала центральною віссю формату Візантія – українське бароко – академізм». Академізм як вища школа фаховості лишився базовим чинником, з відповідною переорієнтацією композиції. За відповідний елемент системи викладання в майстерні Микола Стороженко обирає іконостас – як широкоформатну концентрацію колективної творчості, засіб відтворення уможлядної образної до зримої системи» (Соловей, 2021 : 152).

Важливу роль у формуванні та фаховому розвитку молодих митців відіграли й особисті якості наставника. Йдеться передусім про його вміння побачити авторський задум, навіть якщо він не поділяв стилістичних захоплень студента, а також делікатність, з якою М. Стороженко ставився до свободи вираження своїх підопічних. «Педагогічна діяльність майстра стала

самодостатнім напрямом у мистецькій освіті. В її основі – міцна академічна традиція, аналіз і переосмислення європейського та вітчизняного модернізму, а також аналіз українського ікономалярства та пластики середньовіччя та бароко. Спрямовуючи розвиток світоглядних засад і активуючи мистецький потенціал своїх учнів, митець мав на меті максимальне розкриття творчих інтенцій і формування власного самобутнього стилю кожного студента» (Соловей, 2021 : 182).

Як прихильник академічної форми щодо сутності станкового живопису Микола Андрійович дотримувався думки, що картина – окремий замкнений світ, в якому «краса – діалог між реальністю і недосяжним ідеалом <...>». «Краса без плевел емпіризму – краса в ореалі ритуала езотерії. Краса стає іншим виміром мистецтва, константою інтелектуально-одухотвореною в новому техногенно-сублімованому середовищі у творчій аурі колективної свідомості. Підсвідомість осібної творчості також зберіг і «удосконалив» егоїзм авторський, а з 90-тих років XIX ст. егоїстична складова поглибилась – віруси формозбудників кубізму, футуризму нігілістично вплинули на природу самоочищення явища «картини» та на її складові класицизм, академізм...» (Стороженко, 2013 : 16).

Іван Пилипенко навчався у М. А. Стороженка ще до відкриття кафедри монументального живопису, а згодом став викладати під його керівництвом. Про навчальну програму кафедри Пилипенко пише: «Сакралізація мистецтва, що вирішується в цій майстерні, співпадає з принциповими методологічними та естетичними засадами школи М. Бойчука. Поєднання національних традицій із новаціями українського мистецтва першої третини XX ст. дозволила М. Стороженку знайти свою методіку виховання майстрів-монументалістів, започаткувати свою школу, забезпечити належний фаховий рівень. Учні М. Стороженка продовжують вдосконалювати програму підготовки, що поєднує академічно-наукову та копіювально-релігійну складові» (Пилипенко, 2016 : 100). Відзначає він і особливе ставлення учителя

до учнів: «До студентів він має особливий підхід, керується тим, що в кожного – власне неповторне відчуття світу» (Пилипенко, 2011).

Ретельно та виважено підходив Майстер не лише до створення навчальної програми майстерні та теоретичної компоненти живопису. Він розробив багатоетапну систему роботи над мистецькими творами і заохочував студентів. «Стороженко вважав, що до втілення задуму на форматі треба приступати тільки після фундаментальної пошукової роботи й узгодження формотворчих елементів в ескізі. Завжди працював за алгоритмом: аналіз попередніх творів (на обрану тему), ескізи (формальне вирішення), збір матеріалу (рисунок з натури), картон (графічне вирішення, узгодження тональних співвідношень, узагальнення натурального матеріалу), робота на форматі. Щедро ділився досвідом зі студентами МЖХК, переконував у перевагах поетапного ведення роботи, що необхідно для повноти втілення задуму» (Петрук, 2021 : 82).

Попри системність у підході до роботи, наголошував М. Стороженко на потребі зміщення фокусу з особистості митця на його працю. «Принципи «колективного я», що їх проголошував і відстоював Бойчук, мали адекватне обґрунтування, адже монументальне мистецтво не твориться одноосібно. Ці ідеї Микола Андрійович використовував у педагогічній роботі, доносив до студентства, заохочував до усвідомлення важливості естафети поколінь і колективної праці» (Петрук, 2021 : 81).

Унікальність постаті М. Стороженка як педагога полягає також і в тому, що, попри власні жорсткі межі уявлення про живопис, м'якість та делікатність підходу до студентів сприяли вільному формуванню та прояву індивідуальності молодих майстрів. Він вмів бачити твір цілісно й наголошував на цьому учням. «Ви дивитесь на природу, – одразу ж уявляйте її на площині, композируйте не постать, а пластику, сутність завдання не в постаті, а в стилістиці. У сприйнятті об'єкту утворюється хід спочатку від уяви до

реальності зримого, – і знову повернення до незримого, метафізики плями як заохочення глядача до співпричетності» (Соловей, 2021 : 150).

Рідкісне поєднання мистецького хисту з талантом педагога невичерпно пояснюють винятковість постаті. Микола Андрійович сам жив і працював так, як навчав учнів, що відзначали і його колеги: «Він був не просто художник-вчитель – він був Маестро, з фактів якісно та історично знаних, що прикладом власного життя навчає, як це робилося, скажімо, в давнину, можливо, у середовищі Лаври, коли до ікони ставилися, як до найвищої святости і цьому колись майстри навчали своїх учнів. Малювали майстри ікони, одягнені в біле... ознака чистоти мислення й душі» (Федорук : 2019).

Можна стверджувати, що його праця дала щедрі плоди, адже М. Стороженко виховав плеяду талановитих та самобутніх художників, які належать до яскравих представників українського мистецтва: О. Анд, В. Барінова-Кулеба, О. Бабак, М. Гайовий, А. Дудченко, М. Кадан, О. Кирилова, О. Ковтун, К. Косаревський, О. Кудрявченко, М. Кутняхов, Я. Логінський, А. Логов, С. Лопухова, Н. Мелесь, І. Михайлов, С. Панич, Р. Петрук, Л. Піша, І. Пилипенко, О. Подерв'янський, А. Савадов, А. Сидоренко, О. Соловей, А. Цой, О. Цугорка та інші.

Естетика бароко, яка стала основою творчої манери Майстра (іл. 59), справила помітний вплив і на його учнів. Навіть більше – школа, створена М. Стороженком, дала поштовх для формування нових осередків та загалом сприяла розвитку сучасного сакрального живопису. «Викладачами, студентами та випускниками оздоблено десятки храмів в Україні та закордоном, написано сотні ікон, створено численні іконописні об'єднання, зокрема й Українську спілку іконописців, регулярно організовуються виставки та міжнародні пленери, проводиться активна наукова робота по вивченню та збереженню сакральної спадщини. Основою навчального процесу майстернею визначено, з-поміж іншого, критерії традиційної, власне, базової – школи Національної академії образотворчого мистецтва і

архітектури» (Цугорка, 2016 : 117). Доводить це твердження і творчість О. Цугорка (іл. 63).

Дружнє середовище та особлива атмосфера на кафедрі сприяла не лише розкриттю таланту живописця, а ще й викладача, формуючи спадковість традиції. Це також було втіленням однієї із засад навчальної програми Миколи Андрійовича, яка тяжіла за суттю до сократівської майєвтики. Кількість випускників, які також стали викладачами (зокрема в НАОМА), доводить успішність і цього задуму. Долучився до плекання справи М. Стороженка і О. Соловей, і не лише як яскравий митець та педагог, а й науковою працею, присвятивши дисертацію генію Миколи Андрійовича з акцентом на його викладацьку діяльність. Щодо мистецької практики, то живопис його тяжіє до розмивання форми та філософських сенсів (іл. 70).

Олексій Анд – учень М. Стороженка, до майстерності якого сам Микола Андрійович ставився із повагою, відзначаючи вміння О. Анда передати на полотні саму сутність задуму, а не лише зовнішню форму, якою наставник вважав сюжет. Окремі дослідники називають О. Анда одним з улюблених учнів художника (Стоян, 2015). Символьна мова його живопису, яку сам художник називає «асоціативним символізмом», вдало поєднується із сакральною метафоричністю необароко. Живописна манера уникання чітких контурів та окреслення об'єктів посилює емоційне сприйняття картин. До таких належить і триптих «Святе і грішне» (іл. 64). Полотно виконане олійними фарбами в характерній манері художника, з упізнаваним колоритом: золотаве сяйво на темному приглушеному тлі. Сюжет розгортається від центру до периферії: на центральній частині зображений Христос із хрестом, коли він іде на Голгофу. Біля нього проступають на тлі світлих гір почт, на темному тлі – ледь помітні силуети тих, заради кого він іде на муки. На правій і на лівій частині триптиху зображені озброєні воїни на конях у супроводі химерних постатей. Власне на кожній із трьох частин роботи є і святе, і грішне, як це зазвичай і буває. Загалом – це не полотно-розповідь, це більшою

мірою роздум, до якого автор запрошує й глядача. Такі роботи-роздуми характерні для випускників майстерні М. А. Стороженка, оскільки сам митець залучення глядача до роздумів.

Складною метафоричністю відзначається творчість й іншого учня Майстра – Сергія Панича. Слід зазначати, що на формування митця не менший вплив справила творчість В. Ласкаржевського і особливо Т. Сільваши, до творчих семінарів якого він приєднувався. Загалом живопис Панича відповідає добі передусім з погляду живописної техніки, яку Г. Складенко описує наступним чином: «Людська постать, двоє або група людей в умовному просторі, об'єднані між собою внутрішнім рухом, написані густими, гарячими кольорами, викликали асоціації з біблійними історіями чи античною міфологією, побаченими крізь досвід сучасності» (Складенко, 2018 : 173). Саме до таких творів належить «Стрибок пораненої людини» (іл. 37). Хоча на полотні не міститься жодних ознак, які б давали підстави пов'язувати полотно із сакральною тематикою, картина сприймається саме так. Обумовлено це й насиченим полум'яно-червоним кольором і натяком на чорні крила в героя картини. Більше формальних підстав художник не надає, проте полотно викликає асоціації з притчею. Така метафоричність висловлювань та запрошення глядача до роздумів чи дискусії через алюзії на сакральність теми була особливо популярною серед київських митців у кінці 1980-х років.

Полотно І. Пилипенка «Просвітителі» (іл. 72) – символічна робота для української культури, адже на ньому зібрані саме національні символи, у розумінні Ярослава Грицака (Грицак, 2016 : 27), тобто персони, які безпосередньо вплинули на розвиток суспільства шляхом формування культури. Сюжет полотна позбавлений фольклоризмів чи загальних символів: на монументальній вертикалі полотна від храму у верхній частині до переднього плану сходами рухається процесія з видатних діячів. Лаконічний колорит підкреслює аскетичність персонажів, а динамічна гостра пластика



необароко додають внутрішнього руху на площині картини. У композиційному центрі проступає частина лику, який римується з архітектурними спорудами на задньому плані, що зчитуються як храми. Символьна мови полотна апелює до софійності як домінанти української культури (Кримський, Личковах).

Проте не лише представники школи М. Стороженка усвідомлювали можливості сакрального мистецтва та зверталися до нього у своїй практиці. Поєднання сюжетів і пластичної мови сакрального живопису з школою пізньорадянського реалізму вилилося в нову пластичну мову. Спрощеність живописної мови посилює звучання символів, і на межі 1980–1990-х рр. площинне зображення, позбавлена другорядних деталей у поєднанні з лаконічною живописною мовою набуває особливої популярності як серед живописців, так і серед поціновувачів мистецтва.

Олексій Зінченко у своєму невеличкому полотні «Розмова, або Роздуми про чашу» (іл. 76) поєднує сакральний сюжет з пластикою неопримітивізму та лаконічним колоритом. Сюжет на картині очікуваний: дві постаті зображені поруч за столом, між ними на столі чаша. Масивніша постать сидить, спершись руками на стіл й дивлячись на тендітнішу постать, рухи якої складніші: права рука підтримує схилену голову, а ліва застигла в русі назустріч чаші. Обидві постаті обведені тонким чітким контуром, колорит полотна це пастельна вохра з окремими масами плаского, без рефлексів, кольору одягу на постатях зеленому – на більшій постаті – та світло-блакитному – на меншій. Виразні деталі – чорний квадрат стільниці та жовтий квадрат, який висить на стіні між двома постатями. Лаконічне полотно дає численні посилення до культурних кодів та можливість багатопланових асоціацій. «Розмова, або Роздуми про Чашу» О. А. Зінченка характерна для кінця 1990-х років, коли до сакрального зверталися не лише з беззастережною вірою, а як до філософських роздумів про сенс і буття. Поява таких виразних акцентів, як чорний квадрат, значно розширює можливість для інтерпретації

змісту картини, а прагнення до узагальнених висловлювань та об'єднуючих ідей – одна з яскравих характерних ознак київського живопису останніх півтора десятиліття ХХ століття.

Тривожне очікування та непевність майбутнього за допомогою сакральних символів, але в несподіваний спосіб, зображують В. В. Гурін (іл. 65) та В. Ласкаржевський (іл. 68). Для Ласкаржевського цю роботу можна назвати типовою для періоду 1990-х, а притаманну його живопису в той час подвійну символічну мову відзначає Галина Скляренко: «...де цілком реальні сюжетні мотиви наповнювалися складним, суто художнім змістом, а саме малярство – то витончено-камерною то напружено кольоровою драматургією» (Скляренко, 2018 : 171). Метафоричні картини за допомогою формального сюжету спонукають глядача до діалогу. Синтез живопису та архітектури й розвиток сюжету через архітектурні форми на полотні властиві живопису кінця ХХ століття. З 2000-х такий синтез зустрічатиметься помітно рідше.

Символьна мова, у якій об'єднані національні ознаки із сакральними, властива і живописним творам Ю. Компанця. До таких належить і Батьківщина-мати (іл. 69). Суворі постаті, у якій поєднані одразу два жіночих образи: знакового для киян колосального творіння скульптора В. З. Бородаєва і Богоматері Покрови. Жіноча постаць розташована в центрі полотна й займає більшу частину простору. Зображена жінка в довгій білій сорочці, зверху на яку накинутий плащ з капюшоном, який закриває волосся жінки. У руках вона тримає вишитий рушник, з якого падають дотолу колоски пшениці. Під ногами в жінки проведена темна лінія, де розташовані три фігури з німбами, які зображені мов усопші святі під землею. За спиною в жінки невиразне тло, у небі зображені три хмари – дві білих і чорна, обведена золотим контуром. Важливим є рік створення картини – 1991, рік здобуття Україною Незалежності і розпаду СРСР. У суспільстві, окрім ейфорії, гостро відчувалася тривога невизначеності – й такої ж тривоги та прихованої напруги

сповнена картина. Властива художнику пластика неопримітивізму і стриманий холодний колорит підкреслюють драматичну аскетичність сюжету.

Живопис В. Мовчана пов'язаний із національною традицією, власне бачення Олександром Шокалою він пояснює так: «Суть національного вбачаю не в зовнішній атрибутиці, а у внутрішньому відчутті душі народу...». Сам О. Шокало зазначає: «Основою світообразу Віталія Мовчана є природа рідної землі й жіноча, материнська первина» (Шокало, 2018). Техніка митця тяжіє до українського авангарду, особливо неопримітивізму та супрематизму в переосмисленому вигляді, належить до таких і «Зустріч з янголом» (іл. 66). Розчинення першоджерела форми на фрагменти кольору ріднить полотно з абстрактним живописом, проте митець все ж залишає формальні зображення постатей жінки в центрі полотна та янгола та другому плані. Яскравий соковитий колорит полотна створюється за рахунок мас кольору, більшість із яких обведені тонкими м'якими золотавими контурами. Таким чином художник пом'якшує загальне звучання полотна, стираючи чіткі межі між масами кольору й водночас надаючи полотну легкого мерехтіння.

Характерним зразком метафоричного сакрального київського живопису кінця ХХ століття є творчість Галини Неледві (іл. 71). На картинах розвиток сюжету передається саме живописними засобами, а не наративністю сюжету. Це твори-роздуми, а не оповідання. «Цей живопис прийшов не рано й не пізно, а саме тоді, коли йому слід було прийти. Нову стилістику Г. Неледві позначила як «есхатологічний реалізм». Він з'явився в потребі говорити з космосом, із простором, куди в чорнобильське літо пішла з життя мати художниці. Спрагнена бажанням дізнатись, як їй там, як зустріли, які ворота відчинили, неначе пережила прорив в інший вимір» (Петрова, 2002). Сама Галина Неледві про свій живопис говорила: «Я вийшла на «Шлях до храму», основну тему, що надала єдності всій моїй творчості останнього періоду. Це не ілюстрації, не канонічні біблійні чи притчеві зображення. Це цілком

іраціональний, інтуїтивний, підсвідомий творчий процес, невгамовний спонтанний потік, що змітає на своєму шляху всі камені розуму» (Неледва, 1999 : 3). Певною мірою ця теза справедлива по відношенню до більшості творів київських художників 1985–1990-х рр. на сакральну тематику.

Твори Прокіпа Колісника завжди мають ускладнений зміст та багат шаровість посилань, таким є й полотно «Антиномії» (іл. 78). Сюжетно полотно дуже просте – на ньому зображені дві постаті, обернені обличчям одна до одної й зображені у профіль до глядача. Постать ліворуч стоїть у повний зріст і протягує руки до чоловічої постаті, котра стоїть на колінах і також протягує руки назустріч. Одяг чоловіка зображений максимально узагальненими мазками пензля – проста світла сорочка та штани, інша ж постать зображена з більшою кількістю деталей. На перший побіжний погляд здається, що це постать янгола в довгій вишитій сорочці й з німбом над головою. Проте придивившись стає зрозумілим, що це жіноча постать, а те, що здавалося крилами, насправді широкі рукава сорочки, а над головою – не німб, а квітчастий вінок, обрамлений світлою тканиною – чи то хусткою, чи то фатою нареченої. У правому верхньому куті картини зображене сонце з численними декоративними променями, котрі сприймаються як язичницькі символи. І загалом уся сцена не має прямих ознак християнства, проте сприймається саме як сакральний твір. Передусім майстер досягає цього за рахунок ілюзій, якими з першого погляду оманує глядача, водночас розкривається суть роботи саме назвою. Назва «Антиномія» («антиномія» – поняття на позначення реального чи уявного протиріччя, що виникає, коли два альтернативних (взаємовиключних) твердження про той самий об'єкт можуть бути однаково логічно доведені <...> (Українська енциклопедія, 1998 : 672)) одразу вказує на дилему, яка займає митця. Неоднозначність у зображенні постаті вказує, що ще для художника є нерозв'язуваною суперечністю – мінливий та подвійний статус жінки, як водночас янгольський і людський, з усіма слабкостями та грішністю. Попри те, що в назві художник

натякає на суперечність, загальне звучання полотна вказує, який висновок П. Колісник робить особисто для себе. Характерна вишивка та вінок жінки-янгола одразу вказують на національну приналежність. Тремтливе пластичне моделювання, у якому чергуються широкі мазки пензля з тонкими чіткими вертикальними лініями надають полотну відчуття динаміки і руху. При цьому самі постаті здаються доволі статичними, у тому числі за рахунок більшої кількості мас світлих тонів. Загальний же колорит теплий, вохристій, з переважанням жовто-червоного. Художник зображує сонце так, мовби воно складається з великої кількості крапок, як у давніх розписах, у поєднанні з помаранчево-жовтим колоритом неба це надає полотну відчуття прадавності, споконвічності. Тим самим П. Колісник підкреслює тривалість загадки-суперечності, антиномії, яку не можливо розв'язати. Живопис Прокіпа Колісника невід'ємно пов'язаний зі східнослов'янським християнством і, попри тривале проживання за кордоном, живиться з джерел української культури, як він сам про себе каже: «Я собі записав, що залишуся українцем навіть тоді, коли в Україні буде лише три українських хати» (Жук, 2008). Тема, до якої звертається Колісник в «Антиоміях», характерна для періоду межі 1980–1990-х і в контексті соціальних змін, і як формування нової світоглядної моделі.

Багатошаровість сенсів притаманна картині В. Буднікова «Медитація» (іл. 67). Попри нехристиянську назву, зображення одразу асоціюється з християнським храмом. Передусім митець досягає цього за рахунок вмілого використання архітектурних форм, зокрема арок, які багаторазово повторюються з різною інтенсивністю на передньому та задньому планах. Інтенсивна синя фарба над арками, які зображені на передньому плані, також нагадує зображення неба в іконописі – чистим кольором, без тональних нюансів. Постаті, розташовані в інтер'єрі, підтверджують перше враження: вохристо-червоні трикутники загорнуті в чорне одразу викликають асоціацію з чорницями. Не зважаючи на спокійну назву, картина активно взаємодіє з

глядачем. Цьому сприяють і виразний колорит: різні відтінки вохри з домінуючим червоним, які на передньому плані окреслені інтенсивною лазур'ю неба, яке подано не спокійною горизонтальною смугою, а ламаними лініями, які виразно вриваються у й так неспокійний коричнево-червоний колорит. Активна й пластична мова картини: художник використовує мінімум горизонтальних ліній, надаючи перевагу діагоналям, чітким вертикалям червоного, синього та чорного кольорів, а відчуття об'ємності простору створює за рахунок напіварок, які множаться та, мов у дзеркалах, відбиваються на задньому плані. Саме в русі викривлених ліній і прихований ключ до сенсу роботи, зазначений у назві. Як процес медитації глибший, ніж просто сидіння у певній позі й має сакральне значення незалежно від віросповідання, так і умовний сюжет картини є лише оболонкою, способом зацікавити глядача та втримати його увагу, щоб осмислити сенс полотна.

Медитативність та певна відчуженість загалом властиві живопису В. Буднівова, відзначає цю якість й Т. Возняк: «неначе б то відсторонена від конкретики, неначе б то абстрагована творчість Володимира Буднікова» (Возняк, 2020 : 6). Сам художник про мистецтво говорить схоже: «Я вважаю, не варто робити мистецтво спеціально для чогось. Не зважаючи на політичну ситуацію, трагедії та економічні кризи, мистецтво – це завжди про внутрішній стан. Теми та образи мають виникати природним шляхом, а не нав'язливо» (Яковленко, 2020). Попри це, творчість художника співвідносна часу і як техніка, так і зміст картин змінюються разом з епохою. Цю мінливість живописної форми на творчому шляху О. Ламонова називає «шлях до свободи».

Живописна манера Бориса Плаксія (іл. 77) самобутня і водночас являється втіленням доби. Митець належить до шістдесятників, й основним корпусом робіт здебільшого називають монументальні твори того періоду. Проте пізній живопис митця являє в чистому вигляді актуальне мистецтво, засноване на національній традиції. Сам митець про свій живопис писав: «Мої

живописні експерименти з 1985-го й особливо за останні десять років остаточно викристалізували те, до чого я йшов протягом усього свого життя. Я зрозумів, що мистецтво й розум – це дві абсолютно не схожі між собою величини. Механізми, якими впливає мистецтво на людину, зовсім інші ніж ті, якими оперує розум» (Бушак, 2004 : 109). Багаторазово подрібнена й розмножена форма – один з улюблених художніх прийомів митців кінця 1980-х – початку 1990-х рр. – утворює самостійну і самодостатню форму. У центрі полотна «Ключі від Раю» (іл. 77) художник зображує постаті людей, котрі юрмляться один за одним, на передньому плані сивочолий старець стискає в руках ключі та сувій – Святий Петро зі списком гріхів та праведних вчинків. Навколо ж, як у розбитому дзеркалі, безкінечна кількість повторів фрагментів рук, обличь та зовсім неясні рефлекси. Посилує це відчуття неясності та сум'яття світлий, тремтливий колорит із напівпрозорим нальотом світло-зеленої патини, як натяк на тривалість цієї традиції. Ця умовна патина часу підсилює враження від полотна, як від притчі, чогось такого, що існує поза часом та фізичним простором. Борис Плаксій із точністю сам дав визначення своєму абстрактному живопису: «...Саме Кандинський дав мені зрозуміти, яку силу емоцій можна виразити у спосіб абстрактних форм... Але ще до них мене вабило відчуття абстрактності, цікавила можливість з допомогою умовних ліній і плям та нереальних образів викликати в людях складні емоційні й естетичні переживання, коли ти не пов'язаний сюжетно-літературною канвою трактування художнього образу. З часом я відмовився від назв...» (Бургонский, 2015).

Громадянська позиція та небажання зраджувати власним морально-етичним засадам на тривалий час позбавили можливості реалізувати свій потенціал монументаліста. «Плаксій не сприйняв парадного суєтного соцреалізму, він не сприйняв фарисейського арт-бізнесу, він йшов до програми відродження національної культури. Йшлося про утвердження національних традицій, виборювалися власні методи творчості й підходи до

оволодіння новою незрозумілою тоді багатом художньою лексикою» (Петрашик, 2018 : 5). Поєднання розуміння функцій сучасного живопису та техніка, яка являла собою переосмислені відповідно до часу та розвинуті ідеї бойчукістів, втілювалося в унікальну живописну манеру. «Його життєві кредо зводяться до трьох концептуальних засад: сучасне, національне і традиційне. Як основні компоненти творчості Плаксія, що обіймають високий професіоналізм, новітні формальні прийоми творіння і сповідують якість конкретних ідеалів традиційного буття» (Петрашик, 2018 : 5).

Наголошує на сучасній етнокультурній приналежності і Г. Клід в огляді на виставку художника в Канаді. «Художник Борис Плаксій запрошує вас у свій Храм синівської любови до землі української та її народу, Храм, у якому ви зустрінетесь зі стражденною долею митця, кришталево чистою і правдивою його душею, безкомпромісним характером, у якому БІЛЬ – це надхнення» (Клід, 1991 : 20). «Художник Іван Марчук, коли його запитали чи правда, що він назвав Бориса Плаксія «людиною тисячоліття» відповів «ні» і додав: «Я можу сказати, що Плаксій – це художник тисячоліття. Він на це заслуговує» (Старостенко, 2018).

Сам Микола Малишко про свою творчість говорить: «Пригадую, як, плывучи пароплавом по Дніпру, дивлячись у воду, поринув у роздуми, як у мені кипіла рішуча незгода з тим, що я такий дорослий, але ще й досі не зміг подолати мистецьку інерцію бачити світ по поверхні» (Малишко, 2002 : 46). Прагнення показати більше, ніж на поверхні – суть творчості митця. У живописних творах кінця ХХ століття він цікавився сакральним мистецтвом та створив ряд робіт у типовій для себе манері з несподіваним ракурсом подачі. На полотні «Покрова» (іл. 75) Богоматір не лише зображена з руками, піднятими вгору, як в Оранти, то ще й покров тримають над нею та дитям, під золотим склепінням. Постаті вірян, зображених як сучасники художника, не обернені до Богородиці, а навпаки – відвертаються від неї. Двоїсте значення і покрову, який янголи тримають на Богородицею з дитям, – вони чи то



показують її вірянам, щоб привернути їх увагу до Оранти, яка молиться за них, чи то збираються сховати її під покровом від тих, хто на неї не дивиться. Така двоїстість сенсів і трактувань – одночасно сюжет і побутовий, і сакральний – характерний для мистецтва межі 1980-х та 1990-х років.

Така ж подвійність змісту і у творі «Стародавній знак» (іл. 74). Символьна мова тут також буквальна і криється в сюжеті, який потрібно уважно роздивлятися, щоб крізь деталі розгадати суть. Обидві роботи типові для часу, коли були створені, і за спрощеною стилістикою рисунка, і за насиченим колоритом, і за наративністю та оповідальністю деталей – і можуть правити за якісний зразок київського живопису кінця ХХ століття. Типові вони і для творчості митця, про якого А. Гуренко напише: «Між відтворенням зовнішньої подоби та візуалізацією первинних, прихованих змістів Микола Малишко обирає останнє і на цьому шляху знаходить форму, наповнену життям»» (Гуренко, 2004 : 68).

Живопис Олександра Животкова не лише яскраве самобутнє явище: його балансує між предметністю та абстракцією полотна, виконані з високою майстерністю та розумінням пластичності живопису та лаконічний колорит стане поштовхом до створення «Живописного заповідника» (Скляренко, 2018 : 59). Г. Скляренко точно підмічає прикмету творів художника – «сліди»: «предмета, пейзажу, історії, пережитого враження». Відзначає вона й таку особливість, що для О. Животкова, який походить із мистецької родини й змалечку його світ сповнювало мистецтво, для нього важливішим було не оволодіти проблематикою живопису ХХ століття з виходом за предметність та аналізом пластичної мови, а віднайти власну тему. З відстані у тридцять років можна стверджувати, що тоді він її знайшов. «На початку 1990-х у його творчість входить тема ікони як особливого художнього світу <...>. Але художник не імітує ікону, її яскраві барви чи канонічні сюжети. Його роботи – це радше ті самі «сліди», авторські реконструкції стародавньої традиції іконопису, середньовічної культури від яких лишилися

тільки силует, тінь, абрис» (Скляренко, 2018 : 64). До таких робіт належить і полотно «Жінки», де художник дає лише абрис зображення (іл. 28). Попри те, що на полотні лише натяки на архаїчну форму, зображення зчитується як сакральний мотив. О. Петрова вважає, що «в композиціях О. Животкова 1996–1998 років склалася стійка знакова система. Ці знаки виконують у полотнах змістовне, символічне та навіть містичне навантаження. Силует жіночої постаті – знак таємниці та входу до ще незнаного світу. Риба – це Христос <...>» (Петрова, 2013 : 318). Авторська манера живопису Олександра Животкова не лише справила значний вплив на сучасне українське мистецтво – він один із митців, які стали обличчям епохи.

Розглянуті вище роботи свідчать про вагомість сакрального мистецтва для національної культури і роль у формуванні сучасного українського мистецтва. сакралізація буття, властива українському етносу, повною мірою знайшла відображення у живописі межі 1980–1990-х років. Митці по-різному користалися з можливостей сакрального мистецтва, запозичуючи образи, сюжети, образно-пластичну мову або світоглядну модель, а окремі представники поєднували сакральність із національними культурними патернами, творячи потужні етнокультурні зразки та нові національні міфологеми.

До таких митців належить А. Блудов, у творчості якого на середину 1990-х років збіглися ідейно-змістова наповненість, яка резонувала з духом епохи, та образотворчість художніх напрямів минулого. Андрій Блудов – дуже київський художник за духом та відчуттям, яке згодом втілиться в арх-арті. Наприкінці ХХ століття ж його твори відбивали більшою мірою зацікавленості соціуму, ніж ідейні складові того періоду. Творчість художника за межами політики в будь-якій формі, тож і натхненні пошуки національної ідеї чи саме нової української образності не відгукнулися в його полотнах. Однак саме у створенні нової образності його вклад значний, особливо ж, беручи до уваги його педагогічну діяльність, а відтак і вплив на

формування поколінь нових українських митців. Полотно «Хрест Ієрофанта» (іл. 80) назвою натякає на карти таро – диковинку, що швидко набула значної популярності серед широких верств населення. Фігуратив картини зведений до мінімуму: власне, на полотні зображені червоним два символи на вохристовому тлі, проте зміст картини твориться саме за рахунок не сюжету, а живописної техніки художника, котра одразу натякає на фресковий живопис і за колоритом, і за характером створеної поверхні, котра сприймається не як полотно, а як справжня шершавість давньої стіни. Митець додатково вводить ледь помітні натяки, образи, які розпливаються і створюють ілюзії, коли неможливо з упевненістю сказати, чи є силует голови Ісуса Христа на тлі червоного знаку у правій частині полотна, чи це лише здається. Саме таке нечітке, свідоме введення в оману глядача – ще одна особливість творчості А. Блудова. Влучно окреслив це О. Сидор-Гібелинда «Андрій Блудов сновидить міфом. «Міфосвіти» назвав він одну зі своїх виставок, та я б зупинився на іншому слові – «міфосни»... У Блудова – міф-сон, міф-видіння, міф-примара, а то і міф-натяк...» (Сидор-Гібелинда, 1995 : 2).

До таких же багатосенсових картин-міфоснів належать і «Знаки» (іл. 77) та «Світ давньої магії» (іл. 78), у яких фантазійні символи заповнюють площину полотна, як клинопис, а сприймаються, як сакральні тексти. Через десятиліття цей напрям у творчості митця розвинеться в потужну національну серію «Голоси», де також крізь покоління він об'єднає на полотні концентрат національної культури (іл. 79). А. Валєєва стосовно творчості Блудова загалом і цієї серії зокрема, пише, що він «за допомогою використання українських архетипних етнонаціональних образів і символів актуалізує значущі теми сьогодення – ідентичності, самобутності та національної свідомості українського народу» (Валєєва, 2022 : 80). Стосовно фотографій, використаних А. Блудовим для серії «Голоси», С. Кримський писав, що вони постають «символами українського духу і життя українців», а також називав їх «метаобразами певної антропологічної реальності» (Кримський, 2003 : 134).

Авторська манера художника формувалася під впливом суспільних зрушень і поєднала в собі багатошаровість сенсів та метафоричність висловлювання, властивих необароко, і сакралізацію життєвих циклів, і спадковість традицій, які змінюють форму, але зберігають зміст. «Андрій Блудов, подібно до художньої манери упорядників барокових «Емблемат», відображаючи один образ в іншому, часто за принципом «concordia discors», тобто за принципом «поєднання непоєднуваного», синтезує в одному просторі різночасові та різноспрямовані сюжети в єдине цілісне метафоричне динамічне явище» (Валєєва, 2022 : 84). Живопис А. Блудова – зразок сучасного живопису з національним спрямуванням.

Поєднання сакрального мистецтва з фольклорними темами та національними травмами (зокрема голодомор, Друга світова війна, АТО) – характерна особливість творчості Віри Іванівни. Введенням елементів іконопису (наприклад німбів) та застосуванням іконописної пластики та композиції художниця позбавляє героїв декоративності та легковажності, сповнюючи твори глибшим сенсом та складнішим змістом (іл. 7, 49). Сама художниця відзначає (Додаток В) свідоме додавання сакральних елементів у сцени буденної сільської праці, тим самим підкреслюючи святість праці на землі. Зауважує Віра Іванівна і святість материнства, часто зображуючи матерів у стилістиці Богоматері.

Розмаїття живописних творів, пов'язаних із тематикою сакрального, дозволяє назвати її однією з провідних для київського живопису кінця ХХ століття. Особливості православної християнської традиції вплинули і на образотворчість сакрального мистецтва. «Ідеологія східнохристиянського сакрального живопису базується на тому принципі, що не живописний образ є образом реального світу, а, навпаки, тварний світ є образом вічного і нетварного. Сфера небесна ніби містить у собі сутності, які знаходяться поза часом і простором» (Попович, 1998 : 101).

О. Дарморіз про особливість православного християнства пише, що «відбувається не стільки оязичення християнства, скільки християнізація народної релігії. Образи, уявлення й культу слов'янської міфології змішуються з елементами християнської релігії. Витворюється так зване «двовір'я»» (Дарморіз, : 184). Таке «двовір'я» проявилось і в образотворчому мистецтві й нового поширення набуло в 1980–1990-х рр., але вже у зворотному вигляді: стародавні символи залучали для оновлення живописних практик. При цьому сакральність у живописі кінця ХХ ст. – це більшою мірою міфотворчість, де полотна сповнені метафоричних символів і філософських роздумів.

#### **2.4. Первісні та дохристиянські епохи в живописі київських художників 1980–1990-х років**

Про місце і роль артефактів первісних культур на формування національної культури етносу науковці точаться суперечки відтоді, як «в середині 19 ст. перші витвори мистецтва почали входити в науку про минуле людства, складно було уявити глибину перевороту, який вони викличуть. Невдовзі вони зайняли перші сторінки історії образотворчого мистецтва, потім історія релігії увела їх до свого обігу і почалась боротьба між естетичним та релігійно-магічним тлумаченням походження мистецтва» (Сніжко, 2012 : 7). Не зосереджуючись на тлумаченні походження об'єктів, не можна оминати увагою їх вагу на вплив сучасного мистецтва та національної культури загалом. І. Диченко вважав, що зміст сучасного національного українського мистецтва сформований на основі скіфської етніки, візантійського мистецтва, трипільської культури та слов'янської традиції (Диченко, 2002 : 89).

Археологічні знахідки другої пол. ХХ ст. додатково романтизували степи Півдня та Правобережжя України. Значимість ролі степу підкреслював і С. Кримський, адже концепцію софійності як архетип української культури

він виводив з «опозиції хаосу, степу та розумної ойкумени; чи то міста, чи то хутора як довкілля особисто обробленої землі» (Кримський, 2010 : 324). Наголошує на безпосередньому зв'язку ландшафту та формуванням національної культури й М. Кисельов: «Ще Гіппократ пов'язував особливості характеру народу з географічними та кліматичними особливостями територій, та яких він (народ) проживав. Одну з цікавих спроб докопатися до витоків етно-національного зробив у свій час Й. Гердер. Він досить аргументовано, спираючись на величезний історико-етнографічний матеріал, показав, що нація, національна культура топологічно пов'язані з природно-географічним середовищем» (Кисельов, 2019 : 147).

Тож закономірно, що мотив степу як «першоджерел» чи «колиски національної культури» був популярним серед художників. Український степ та кам'яні ідоли набули значення «місць сили» в тому розумінні, якими зараз стали Карпати. Тобто джерелом автентики. І якщо на початку XXI століття митці в пошуках оригінальності національної культури звертаються до Заходу країни, особливо гір, то на межі 1980–1990-х рр. схожим чином сакралізувалися степи та прадавні культури. Звернення набувало різноманітних форм: це могла бути і цитатність образів стародавніх ідолів, і використання писемних знаків та символів у переосмисленій формі, і пейзажні роботи.

Дипломна робота Гаяне Атоян «Ольвійське джерело» (іл. 86) за сюжетом і художньо-пластичними рішеннями являє приклад пізньорадянського живопису, типового для початку – середини 1980-х рр. серед київських живописців. Цікава робота з погляду сюжету: трифігурна композиція представлена на тлі залишків античного міста. Символьна мова апелює до європейської історії мистецтва, а сюжет нагадує про античність. Діалоги з античністю були доволі популярним сюжетом серед художників кінця 1970 – середини 1980-х років (зокрема цикл робіт Г. Неледві).

Культура активного залучення студентства на археологічних розкопках також сприяла популяризації античності та давніх культур загалом. На межі 1980–1990-х рр. це вилиється в новий напрям акціонізму, який отримує назву «ленд-арт». Марина Юр зазначає, що для розвитку «націєтворчого принципу періоду незалежності» важливим чинником стало проведення бієнале «Від Трипілля до сьогодні» створене за ініціативи О. І. Мельника (Юр, 2021 : 243). Додаткову цінність бієнале надає той факт, що в ньому брали участь представники різних галузей мистецтва, а також різних стильових і стилістичних напрямів.

Сприяло поширенню захопленням прадавнім солярним культом на ґрунті національних традицій і засноване В. Копайгреном у 1990 році творче об'єднання «Світовид». А. Буткевич про творчість «світовидців» пише: «національна свідомість, формується навіть не століттями... Суттєвий вплив на неї має довкілля, яке в певному розумінні формує народ, а в нашій країні є і лісостеп, і степ та гори...» (Буткевич, 2020). До «Світовиду» в різний час належали: М. Примаченко, В. Шишов, М. Стороженко, О. Івахненко, В. Гарбуз, В. Корчинський, В. Копайгоренко, І. Пилипенко, О. Баликова, В. Мовчан, І. Бринюк, М. Кочубей, О. Соловей, В. Горовий, А. Марчук, П. Зікунов, В. Коновал. Як видно, серед членів «Світовиду» значна частина – викладачі, тобто митці не лише у своїй творчості сповідували тяглість традицій та орієнтацію на національну культуру, а й виховували в учнях.

Натхненна таким поєднанням сенсів картина Феодосія Гуменюка «Полтавські мотиви» (іл. 91). Ясний, світлий колорит полотна з яскравими акцентами створює піднесений настрій. Колажне нашарування об'єктів на полотні завдяки ритмічним кольоровим акцентам сприймаються цілісно. Композиція, побудована на колориті, не розсипається і не відволікає увагу від центру, де розташований головний персонаж – птах. І. Віктор зазначає, що «в символах-концептах птахів найбільше значення мають лелека, журавель як символ родини, народження нового, надії, суспільства, суспільної згоди»

(Віктор, 2018 : 115). Розташовані по трьох кутах групи людей вітають птаха, а художник зображує їх таким чином, що силуети нагадують стародавні символи та трипільські розписи на посуді. Хоча сюжет не містить таких натяків, у семантиці полотна зчитується, як язичництво. На відміну від «Народних мотивів» (іл. 15), де елементи полотна поєднувалися нелогічно і здавались випадковими, «Полтавські мотиви» (іл. 91) і композиційно, і сюжетно належать до вдалих зразків неофольклоризму. У цій роботі немає прямих символів давньої культури, проте символізм полотна вказує на тяжіння не лише до фольклорної традиції. Схема зображення світлої постаті у верхньому правому куті та елементи орнаменту вказують на точне відчуття художником знаків та образів, які належать до національної культури, та вміле вправління з символічною мовою. О. Дарморіз наголошує, що, як і фольклорні, «міфологічні символи зберігаються завдяки народному образотворчому мистецтву. Їх використовують у прикрашанні одягу, житла, посуду, де найчастіше в якості символів виступають колір та орнамент» (Дарморіз, 2010 : 168).

Живописна техніка Ф. Гуменюка варіюється залежно від теми, до якої звертається. У монументальних творах зазвичай відчутно переважає пластика бароко, у той час як у фольклорних – неопримітивізм. В. Підгора так відзначає генезис його авторської манери: «ним вибудовувалась стратегія національного в мистецтві і дух спротиву був спрямований не лише проти кондового соцреалізму, проти інтернаціоналізації, але й тотальної русифікації» (Підгора, 2001 : 14).

Творчість В. Хомкова лише частково дотична до української культури – митця цікавили старовинні шаманські та язичницькі обряди загалом, не лише слов'янські. Однак саме протягом 1980-х рр. В. Хомков створив низку робіт, натхненних прадавніми культурами, а завдяки полотну В. Хомкова «Трипільська Мадонна» (1980-ті) ця назва увійшла у вжиток як узагальнений термін. Невелике за розміром (як і більшість творів митця) полотно має темне



тло з органічно вплетеними кольоровими плямами, у центрі якого, займаючи всю площу по висоті, зображена трипільська фігурка, розписана стилізованим червоним орнаментом. Зображення артефакту минулого як самостійного суб'єкта було не типовим для 1980-х рр. Розташування в центрі на умовному тлі нагадує про класичний портрет. Саме так і сприймається робота – не як об'єкт давньої культури, а як портрет доби. Для художника ця робота – етапна в його послідовному дослідженні стародавніх культур. Проте в контексті розвитку київського образотворчого мистецтва, живопис В. Хомкова з його цілісним та своєрідним світоглядом був важливим компонентом сучасного мистецтва. Віктор Хомков не навчався в НАОМА, проте як київський художник і член СХУ брав участь у спільних виставках. Він був помітною постаттю в мистецькому середовищі завдяки глибокому захопленню первісними та стародавніми культурами.

Більш поширений у 1990-х рр. мотив серед митців, які звертаються до теми дохристиянських епох, – степові пейзажі з кам'яними ідолами (іл. 85, 86, 87, 87, 89). Картини різняться за пластичним та колористичним вирішенням, проте схожі за сюжетом і символічною мовою. Частіше художники зосереджуються або на пейзажі, куди вписують ідолів, або ж фокусуються на зображенні саме кам'яних фігур на тлі умовного пейзажу (Л. Воедило (іл. 89)) або ж зовсім без нього (А. Цой (іл. 85)). О. Івахненко у творі «Плин часу» (іл. 42) зробив спробу поєднати символи різних епох. У центрі полотна художник зображує дівчину в національному строї, з серпом та колоссям у руках, по ліву й праву руку від якої зображує кам'яного ідола і княгиню. Червоне сонце і площина жовтого поля натякають на південні степи, серед яких зображені герої картини. Полотно належить до низки робіт, у яких художники напрацьовували образно-символьний ряд, міксуючи різні елементи в пошуках гармонійних і переконливих комбінацій. Такі твори можна дають змогу відтворити уявлення про українську культуру, які панували наприкінці ХХ століття серед київських митців.

Дмитро Кавсан, яскравий представник «Паркомуни», належить до представників трансавангарду з характерною стилістикою робіт, яка базується на пластиці бароко. Проте одна з його робіт являє зразок поширеного звернення до давнього мистецтва як діалогу крізь культури, епохи та змісти. Назва роботи «Адам і Єва» (іл. 86) робить відсилку до біблійного сюжету, проте на цьому зв'язок з християнським культом завершується. Постаті зображено оголені за допомогою гострих, ламаних ліній, які створюють відчуття, мовби вони витесані з каменю, як давні ідоли. При цьому холодний колорит і живопис натякають і на експресіонізм, і на авангард одночасно. Картина – зразок поєднання «усього й одразу», що властиво було представникам трансавангарду. Однак у цій роботі Кавсан поєднує не сюжетно, а за допомогою цитатності живописної техніки зображення та назви створює, умовно, історію мистецтва на одному полотні.

Щодо першої групи, то такі пейзажі (Л. Павленко, Л. Гопанчук, О. Міщекно (іл. 85, 87, 88)) – це кроскультурні твори, у яких митці поєднують минуле з сьогоденням. Це водночас повернення до автентики й привласнення, тобто привнесення з минулого певних рис та якостей. Найперші асоціативні рядки до слова «степ» (якщо звертатися до фольклору), то це «дикий». Проте дикість степу – це не протиставлення цивілізації, а означення свободи.

Загалом образ степу в українському науковому дискурсі не був предметом комплексного дослідження, проте в контексті літературознавства здійснені окремі дослідження, розвідки, публікації та теоретизування щодо місця степу в українській культурі. Зокрема, тексти присвячені значенні семантиці та, за визначенням І. Ткаченка, «міфу степу» (Ткаченко, 2008 : 226) у: Д. Чижевського, В. Липинського, О. Кульчицької, Є. Маланюка, Ю. Вассіяна, Ю. Липи, О. Ольжича, О. Довженка, О. Гончара, Ю. Барабаша, О. Тарасенко, А. Тарасенка та ін.

Марина Юр також акцентує увагу на паралелях між мотивом степу та свободою: «А простір України означає шир степів, повну свободу рухів і духу

(не забудьмо, що тюрсько-татарське слово «козак» спочатку означало «вільна людина», «незалежна людина», «шукач пригод», «кочовик»). Усі художники, що коли-небудь мали своє коріння в українській землі, всмоктали ці вічні цінності <...>» (Юр : 313). Як слушно пише І. Ткаченко, «образ степу є визначальним для героїчного епосу українського народу» (Ткаченко, 2008 : 226). Ця теза цілком виправдана, адже козацька доба та чумацтво не мислимі окремо від вільного степу, який став певним синонімом свободи. Численні згадки у фольклорних творах свідчать про вагому роль степу, однак символізм поняття не розкривають. Адже, як зазначає фольклористка та етнолог С. Грица, «фольклорні тексти «не розмовляють». Вони лише декларативно засвідчують, про що йдеться, є фіксованим свідченням нарації. Зіставлення предметів думки без урахування належного буттєвого контексту, що їм передувало, представляє їх у «плоскісному» зображенні» (Грица, 217 : 10). Тобто можна стверджувати, що активне залучення образу степу у фольклорі свідчить про його вагому роль, хоч і не розкриває семантику образу.

Поетично говорить про степ О. Гончар: «Образ України в чомусь дуже істотному розкривається саме в оцих залитих сонцем просторах, в океанній відкритості цих південних, колись оспіваних Гоголем козацьких степів, де й дотепер мовби вчувається хода віків» (Гончар, 1988 : 546). Якщо в літературі образ степу як один з архетипів національної культури усвідомлювався в другій половині ХХ століття, то в галузі образотворчого мистецтва як самостійний образ формується з кінця 1980-х років. Спершу не без історичної прив'язки, проте в київських художників цей мотив зображується вже не виключно в контексті козацької доби (іл. 85, 87, 88). Долучають митці й символи давніших епох, а у представників нефігуративного живопису степ набуває символіки універсального значення України, як землі та дому. Таким чином у живописі мотив степу сформувався як символ вольниці, синонім

свободи та наочне свідчення тяглості прадавніх культур і їх зв'язків із сьогоденням.

Серед художників, чий живопис не позбувається форми, проте й відходить від наративу, поширеним було цитування символічної мови прадавніх культур. Зокрема, до таких належать згадані вище твори А. Блудова «Знаки» і «Світ давньої магії» (іл. 81, 82). К. Рильов серед особливостей київської живописної школи називає захоплення минулим, звернення углиб. У популяризації такого бачення він вбачає і вплив А. Блудова як успішного художника і викладача НАОМА. «Я б назвав нашу школу живопису «київським археологізмом». Арх-живопис, арх-графіка, арх-арт (arche у перекладі з грецької – початок), оскільки творцями володіє пристрасть повернутися до начала начал» (Рильов, 2005). Певною мірою це зауваження справедливе, у тому числі щодо творчості А. Блудова, у живописних творах якого етнокультурні символи розміщуються в сучасному контексті.

Розглянуті твори свідчать про зацікавленість митців кінця ХХ століття прадавніми епохами, а також дають уявлення про спроби проведення кроскультурного діалогу. Важливо, що це була спроба двобічного руху: осмислити сучасникам культуру минулого та ввести в сучасність елементи культури минулого. Живописні твори київських художників 1980–1990-х років – приклад прояву міфу в розумінні Р. Барта, тобто як вторинного явища, сконструйованого на базі усталених символів. Рефлексії щодо скіфської, трипільської культур – це більшою мірою спроба привласнити минуле та віднайти коріння, втрачені протягом десятиліть несвободи. Сприяли зацікавленню давніми епохами й археологічні знахідки 1970-х років.

## **Висновки до розділу 2**

Уявлення про український етнос та національну культуру в українських митців наприкінці ХХ століття було доволі розмитим. Ця проблема відображала стан у суспільстві загалом: українці просто не знали, які вони і

що означає бути українцем. Саме тому значно зросло зацікавлення власною історією та українською старовиною, а також народними промислами як джерелом національних традицій. Дещо пізніше, наприкінці 1990-х, поглибитися захоплення містичними напрямками (характерники, віщуни і т. д.) та відбудеться сакралізація Карпат як «місця сили» та об'єктів народних промислів як артефактів національної автентики. Представлені різноманітні роботи дають загальне уявлення про напрям, у якому митці шукали власну самоідентифікацію. Власне, це й є процес створення неоміфу, однак не усвідомлений до кінця самими художниками. Слід зауважити, що самі художники не завжди ставили за мету синтетичне конструювання нових символів культури, частіше йшлося про процес дослідження, роздуму та саморефлексії. Проміжні результати – іноді вдалі, іноді ні – набували значення віх, за якими можна відслідкувати напрями, у яких велися пошуки самоідентифікації, яка повною мірою не відбулася досі.

Маючи численну кількість візуальних розбіжностей, усі розглянуті напрями мають спільну ідейно-змістову точку перетину: йдеться про кроскультурний зв'язок між епохами, між сакральним і мирським, про питання дуальності світоустрою, про побутове й духовне, фізичне й нематеріальне. Фольклор, бароко, сакральне мистецтво та авангард, який увібрав у себе всі ці напрями та відбувся феєричною рефлексією, – усі ці напрями цікавилися філософським питанням існування людини у світі. На відміну від доби Відродження, класицизму, модерну чи конструктивізму, де програмно було закладено визнання панування людини й захват (більшою чи меншою мірою) від її інтелектуальних та творчих здобутків, українське мистецтво історично базувалося на менш раціональному і більш чуттєвому досвіді.

На противагу поліаморфності живопису 1980-х рр., у 1990-х рр. намітилася виразна тенденція до чіткіших ліній та конкретніших мас кольору. До кінця десятиліття найбільшої популярності набула підкреслена

декоративність пластичної мови авангарду та наївного мистецтва, що помітно не лише у творах художників неопримітивістів, а відгукнулося фактично у творах всіх представників фігуративного живопису. Композиція також стає більш акцентованою, виразною, найчастіше зосереджується в центрі й вписана в коло або трикутник. Характерною площинністю підкреслюється декоративне звучання полотен, колір також стає плоскішим, з меншою кількістю рефлексів. Щодо абстрактного живопису, то й тут виразні такі ж тенденції: колір накладається виразними масами, котрі нерідко мають геометричну форму й певний ритм. Наприкінці 1990-х рр. помітним стає також тяжіння художників до фактурності робіт – усе частіше можна зустріти великі маси фарби, котра, відкидаючи тінь, надає додаткового враження руху, водночас маси кольору поступово стають більш розмитими, позбуваючись прив'язаності до геометрії.

Розглянуті живописні твори дають підстави стверджувати, що пластична мова сучасного українського живопису формувалася на поєднанні пізньорадянської академічної живописної традиції з необароко та сучасним переосмисленням надбання авангарду. Колористичні експерименти переважно базувалися на теоріях кольору К. Малевича, О. Богомазова, народному декоративно-ужитковому мистецтві та іконописі. Щодо сюжетів та образів, то набувають особливої популярності сакральні образи янгола та Марії, а також теми про роздоріжжя, сумніви вибору і подібні. Художники звертаються до узагальнених універсальних образів як до втілення позачасовості та всеоб'ємності (О. Анд, В. Будніков, О. Животков, Л. Воєдило, Б. Плаксій, Л. Гопанчук, А. Лимарєв, М. Стороженко, О. Соловей, Г. Неледва, М. Малишко, В. Мовчан, С. Панич, О. Цугорка та ін.).

Щодо фольклорних мотивів у живописі, то поруч зі сценами залищань, вечорниць, ярмарків тощо набувають популярності зображення й літніх жінок в осередку символів національної культури. Це могли бути як предмети

побуту (М. Сошенко, Н. Марченко, Ю. Луцкевич, В. Полтавець), так і в контексті універсальних символів (В. Барінова-Кулеба, О. Бородай, Л. Воєдило, А. Зорко, Ю. Лініченко, О. Міщенко, О. Мельник, М. Вітковський, Л. Павленко, В. Франчук та ін.). Також частішають зображення релігійних свят та національних обрядових сцен, таких як коляда, Великдень, Спас тощо (В. Барінова-Кулеба, О. Белянський, М. Гуйда, В. Копайгоренко, О. Івахненко, Ф. Гуменюк, Ю. Компанець та ін.).

Елементи давніх культур також використовувалися більшою мірою як узагальнені символи. Особливою популярністю користувалися кам'яні ідоли та вільно трактований трипільський орнамент, які могли бути як декоративним елементом, так і самостійною змістовою домінантою. До кінця 1990-х рр. тема стане менш популярною в образотворчому мистецтві, проте зросте її популярність у декоративно-ужитковому.

Майже одночасно представники і фігуративного живопису, і митці, чия творчість тяжіє до абстракції, звертаються до теми землі як архетипового образу національної культури. У різних іпостасях (чорнозем, степ) тема землі оселяється в живописі і у перформативних практиках. У ХХІ ст. тема буде залишатись актуальною, тож можна стверджувати, що цей образ належить до міфологем національної культури.

З'являються у творах теми трагедій та історичних національних травм. До кінця 1990-х років формується іконографія зображення трагедії Голодомору 1932–33 років, якою митці будуть послуговуватися в наступні два десятиліття. Переважно це буде жіночий образ та мотив поминання чи оплакування. Набуде значення символу зображення чорнозему та свічки. Часто художники додаватимуть зображення голих стовбурів дерев. Зображуючи катастрофу на ЧАЕС, частіше вдаватимуться до апокаліптичних образів і мотивів ядерного вибуху та мертвої природи.

Змінюється пластична мова: від вигадливих округлих форм необароко, властивих живопису 1980-х років, представники фігуративного живопису

рухатимуться до сплюснення зображень та укрупнення форм. Пластична мова живопису впродовж 1990-х ставатиме лаконічнішою і більш зібраною, проте вже у 2000-х знову зазнає змін. Зазнає змін і колорит – від яскравості авангарду та народного мистецтва на межі 1980–90-х років, до кінця 1990-х набуватиме популярності монохромність і стриманість природних темних кольорів. Для багатьох митців це буде етапним періодом, проте для окремих (як О. Животков, О. Бабак) це стане початком розвитку авторського стилю.

Характеризуючи живопис загалом, можна стверджувати, що митці прагнули до створення нових зв'язків між сучасністю та минулим, вводячи елементи минулого в сучасність. Унікальність ситуації, коли етносу з тривалою історією та масивним культурним спадком доводилося засвоювати його в короткий проміжок часу, спонукала художників до створення містких універсальних образів, для передачі культурної та духовної національної спадщини. Широта доступних символів, образів і мистецького спадку в поєднанні з малим проміжком часу для їх засвоєння сприяла створенню містких образів, проте з часом серед розмаїття художники сформували для себе теми, напрями, стильові особливості авторської манери та займались проблематиками вузких питань. З певною натяжкою можна назвати період останніх двох десятиліть ХХ століття добою творчих пошуків, де траплялися яскраві здобутки, проте глибоке осмислення подекуди відбувалося вже у ХХІ столітті.



## **РОЗДІЛ III. КЛЮЧОВІ ОБРАЗИ ТА СЮЖЕТИ У ТВОРАХ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МІФУ**

### **3.1. Жіночий образ як один із культурних архетипів**

Роль жінки в культурі і мистецтві складно переоцінити – завдяки біологічним функціям їй відведено особливе місце, проте в різних етносів конотація образу також різниться. В українській культурі, феміноорієнтованій за своєю суттю, склалися усталені образи, однак із плином часу семантика їх також змінювалася. Досі комплексного міждисциплінарного дослідження цієї теми не здійснено, проте окремі дослідження проводяться, зокрема, культурний проект виклав у вільний доступ лекцію Г. Глеби «Жіночий образ в українській мітології та візуальній культурі» (Культурний проект, 2022). У розлогодому дослідженні в широких хронологічних межах здійснений розгляд семантики жіночих образів, поширених у різний час (детальніше в Поліщук, 2023).

Значна кількість каталогів свідчить про популярність теми серед організаторів мистецьких виставок і вернісажів, особливо часто – присвячених святу 8 березня. Також присутні дослідження жіночого образу в західноєвропейському живописі (особливо портретного жанру), проте в українському мистецтвознавстві жіночий образ у сучасному образотворчому мистецтві окремо не вивчався.

Наприкінці ХХ століття в розквіт свободи духу та жаги експериментів жіночий образ також активно залучався у формуванні нової образності. Передусім це були фольклорні мотиви та сцени з української літератури (зокрема «Катерини» Т. Г. Шевченка). Як і в іншому, у зображенні жінки проявилася парадоксальність доби, коли вільно уживалися протилежні за змістом значення. Щодо жіночого образу, то поруч із покриткою-Катериною поширені були фольклорні сцени, де жінка домінує над чоловіком. За

спостереженням істориків, певну роль «тут відіграло традиційне ставлення до жінки не як до безправної істоти, а як до рівної чоловікової особи» (Ісаєвич, Федорів, 2001 : 119).

Загалом, коли йдеться про жіночий образ в українському образотворчому мистецтві, першими постають сутності жінки-матері: хранителька роду, вона ж Берегиня, Оранта, Покрова. Попри популярність зображення юних дів із розпущеним волоссям у вінках та довгих сорочках, цей образ не мав насиченого символічно-змістового сенсу, на відміну від інших іпостасей жінки. У публічному дискурсі вкорінилося уявлення про Берегиню як про такий, що «є одним із найдавніших, найскладніших й одним із центральних для української культури...» (Кудlach, 2023). І хоча активне використання образу Берегині почалося з 1980-х рр., уже у 1990-х велись активні дискусії щодо іконографії зображення та функцій «найдавнішої слов'янської богині».

Дослідниця міфологеми «Берегиня» Т. Орлова особливу роль у поширенні образу відводить Василю Скуратівському з книгою «Берегиня», яка вийшла друком у 1987 р. й неодноразово перевидавалася. «Потім до цього автора приєдналися інші, зокрема Сергій Плачинда, на чий твори стали посилатися як на серйозне історичне джерело. Так, Ю. Мицик, С. Плохій та І. Стороженко у книзі «Як козаки воювали» пишуть: «Берегиня (Оберега), – як повідомляє український радянський письменник С. П. Плачинда в своїй книзі «Київські фрески», –найстаровинніша богиня добра і захисту людини від усякого зла. З часом, згідно з еволюцією релігійних уявлень, Берегиня стає «хатньою» богинею, захищає оселю, всю родину, малих дітей від хвороб, лиха, лютого звіра, смерті тощо <...>. Ті самі слова можна знайти в публікації О. Кучерової, яка вже не посилається на письменницький конструкт, а впевнено веде мову про культ Берегині як про історичну реальність <...>» (Орлова, 2010 : 206). Поділяють думку Т. Орлової і автори електронного ресурсу «Велика українська енциклопедія». К. Галушко у своїй розвідці

«Російська Березина. Як придумали Марусю Чурай» (Галушка, 2018) на прикладі двох сакральних для масової культури образів демонструє, як конструюються нові міфи й як легко вони імплементуються в масову культуру. Посилаючись на дослідження С. Шаменкова, Ю. Буйськийх О. Кісь, С. Павличко, Л. Трофименко, автор деконструє міфологему Березині.

Враховуючи, що усталення семантики образу Березині не відбулося, як і не сформувалися візуальні ознаки, характерні для образу, і він усталився в соціокультурному дискурсі як непевний, подекуди навіть сумнівний образ, й не став міфологемою, розглядати вираження Березині в образотворчому мистецтві недоцільно. Те ж стосується зображення дівчат і молодих жінок у національному одязі, які підпадають під загальну назву «українка», проте не торкаються національних культурних архетипів.

Не зникає з поля соціокультурного дискурсу тема відьомства, ворожіння, чарів тощо. У 1980–1990-х рр. ці теми набули значної популярності, що справило вплив і на живопис. Сталого образу формовано не було, як і певних тем, хіба що свято Івана Купала (іл. 20, 89). Частіше це були просто зображення молодої жінки з розпущеним волоссям, іноді в оточенні свічок чи інших «магічних» атрибутів. Г. Глеба відмічає нетипову деталь, властиву саме українській культурі, – відьма не вважалася негативним персонажем. Більшою мірою вона була хранителькою сакральних знань або ж посередником між світом земним і потойбіччя. Саме таке розуміння образу частіше зустрічається у фольклорі, що знайшло відображення і в образотворчому мистецтві. Хоч тема була й відносно поширеною, усе ж типології образу створено не було, а сама тема появою в живописі завдячує фольклору. Як і у випадку з образом Березині, тема стала відгуком на настрої і запит масової культури, і про формування символічного образу не йдеться.

Натомість варто зосередити увагу на образі материнства в живописі кінця ХХ ст. У розвідці, присвяченій українським національним архетипам, Н. Міщенко наголошує на широті та багатофункціональності образу матері в

національній культурі. Дослідниця пише, що наявність «архетипу «Матері» в українській культурі є стійкою. Це і символізація зародження життя, творення світу, витоків буття. Материнський код також відображається на рівні мега-архетипу – України». Н. Міщенко наводить спостереження, що «звернення до архетипу «Матері» відбувається через відчуття незахищеності, пошуку духовної опори в світі, зокрема й через призму національної парадигми – символів країни, хати, раю. Зв'язок матері та України – є священним та непорушним. Також можна прослідити домінування жіночого начала в українській етнографії, що свідчить про матріархальну ментальність українців» (Міщенко, 2014 : 92).

У живописній практиці тема материнства також одна з найбільш популярних. Серед прихильників неофольклоризму традиційними є образи матері з дитиною, а також літньої жінки, «бабусі». Прикметна деталь, що в образотворчому мистецтві киян наприкінці ХХ століття не сформувався сталий образ жінки середнього віку. Зазвичай це портрет або сюжетні роботи, які не мають певної символіки (Поліщук, 2019, 2023). Героїнями полотен були переважно або молоді жінки (у тому числі для теми материнства), або ж літнього віку. Представниці середини життя (умовно між 30 і 50 років) як героїні сюжетних творів зображувалися рідко.

Світла радість материнства, де акцентується продовження життя, зазвичай супроводжувалося природньою символікою. Належить до останніх і твір В. Г. Виродової-Готьє «Стигли яблука» (іл. 9). Полотно світле як за колоритом, так і за настроєм. Хоча пластична мова та композиційно-змістове рішення полотна виконане в дусі радянського мистецтва кінця 1980-х рр., ідея твору ширша за зображений сюжет і торкається найважливіших тем: материнства та безперервної круговерті життя. На полотні зображена молода приваблива жінка, котра тримає на руках маленьку грайливу дівчинку. Зображені вони під яблунею, плоди якої забарвлені приглушеним жовтим. Тим самим художниця нівелює будь-який натяк на гріхопадіння та чуттєвість.

Натомість підкреслюється радість материнства та постулат, що «діти – це щастя», адже саме маленька дівчинка – найвиразніший і найсвітліший об'єкт на полотні. Світловолоса, у білій хусточці та яскраво-жовтій сукні вона втілює водночас щире зацікавлення та зачудування. І саме на цій здатності сприймати життя, як диво, художниця й акцентує увагу. Молода жінка у квітчастій хустці й також жовтому одязі збулася, адже вона стала матір'ю, а відтак не лише отримала радість материнства, а й продовжила безперервний цикл життя. Вище вже розглядалася детально символічна мова полотна «Українці» О. Лопухова (іл. 13), яка відрізняється за сюжетом, проте символізм полотна схожий з картиною «Стигли яблука», що пояснюється в тому числі приналежністю художників до одного покоління.

Філософські роздуми на тему материнства за допомогою виражальних засобів сакрального мистецтва – ще один зі здобутків мистецтва кінця ХХ ст. До таких належить твір Анатолія Лимарєва «Материнство» (іл. 12). У камерній роботі функцію символів заміняє світло, що загалом властиве творчості А. Лимарєва. Колір у художника також винятковий – фахівці відзначають у ньому спільність з українським степом, палким та пекучим удень і насиненим прохолодою ввечері (Циба, 2012), а Ольга Миколаївна Петрова за неймовірний жовтий у палітрі називає Лимарєва «сонцепоклонником» (Петрова, 1999). Лаконічність сюжету, виважена, без зайвих елементів композиція та дивовижний колір у поєднанні з майстерністю Анатолія Лимарєва створюють на площині полотна не лише образ, а запрошення до роздумів, адже емоційна робота присвячена універсальному образу, у якому переплетені сакральні мотиви з життєвою роллю. Сам жіночий образ на полотні фактично відсутній – його замінює потік сьйва, тим самим фокусуючи увагу на темі картини, а також підкреслюючи святість материнства (Поліщук, 2020).

Ще ближче до ікони наближається у своєму полотні «Материнство» В. Копайгоренко (іл. 95). Картина виконана в типовій для середини 1990-х рр.

манері: постаті не вписувалися чітко в периметр картини, а зрізалися, мовби виступаючи за межі полотна. Пластика ліній м'яка, тонка, округла й тремтлива, переривчаста. Кольорові акценти розставлені також подекуди без чітких меж, то накладаючись один на другий, то виходячи за контур, то лише частково його зафарбовуючи. Такі технічні засоби надавали зображенню відчуття руху, певної вібрації, що було необхідним за умови доволі статичних композицій. На полотні Копайгоренко зображує жінку, яка притискає до себе маленького хлопчика. Характерний нахил голови, те, як жінка тримає дитя та характерний одяг – голова жінки покрита й складки, що спускаються повністю закутують її постать – усе натякає на Богоматір з немовлям. При цьому жодних інших ознак християнського культу художник не зображує. Навіть навпаки – дитя одягнене в білі штанці й сорочку, світле волосся хлопчика підстрижене «горщиком», у вухах молоді жінки легким натяком зображені видовженої форми сережки, з-під накинутого на голову капюшона визирає рудий чубчик. Тканина, у яку закутана жінка, пурпурова, а на тлі художник кладе ясну синь. У поєднанні з численними світлими рефlekсами картина набуває піднесеного та урочистого звучання. Додаючи деталей, які осучаснюють образ, і не вводячи християнських символів, майстер підкреслює святість статусу жінки-матері та сакральність материнства загалом. Творчості Копайгоренка присвячена роздумам над місцем людини у світі та її зв'язком із всесвітом. Такий світогляд був характерним для кінця ХХ століття, на відміну від початку ХХІ. Цей сакралізований образ жінки-матері – один із типових та поширених для своєї доби.

Поєднання сакральних мотивів із звичайними буденними сценами міцно закріплюється в київському живописі й зустрічається чи не в кожного художника-фігуративіста. На межі 1980–1990 рр. В. Барінова-Кулеба пише серію робіт «Давність і тепер», де зображує моменти з буденного життя та сцени з фольклору, додаючи німби над головами персонажам. Тим самим художниця мовби сакралізує персонажів (Поліщук, 2022 : 78). У побутових

сценах, де переважно зображені мати з дітьм, німби в поєднанні з площинним зображенням та тонкою гнучкою лінією справляють враження біблійних сцен. Сприяє цьому й свідомо обмежений колорит серії (іл. 4, 7). (Денисюк, 2019 : 42). Тема материнства – одна з ключових у творчості художниці. Саме в цьому вона щиро бачить сенс життя і його радість (Додаток В). Жінка на полотнах Віри Іванівни – або «дівка» (іл. 4, 8, 93), або мати (іл. 7, 94).

Полотно «Мати жне жито» (іл. 7) – характерна робота для творчості художниці 1990-х років. У цьому полотні поєднані одразу кілька характерних символів. Сюжет лаконічний і співзвучний назві: на жовтогарячому тлі у центрі полотна зображена жінка, яка зігнулася з серпом над житом, позаду зображена маленька дівчинка – майбутня художниця. Постать її зображена на самому краю полотна, постать здається затиснутою та дещо сплющеною, витягнутою вгору. При цьому одяг і його колір нагадують про іконопис. Сприяє асоціації і коротке золоте волосся, яке зчитується як німб над головою у дитини й підкреслює її чистоту та надаючи відчуття сакральності усій сцені. Адже, за твердженням самої художниці (додаток В), праця – це благословенне заняття, в якому поєднується і виконання християнської заповіді, і шана до поколінь предків та й до землі, як годувальниці. Ця теза суголосна також пізньорадянським гаслам, особливо 1970-х років, коли тема глорифікації селянської праці та численні зображення золотого колосся набули особливої популярності. Віра Іванівна уникає у своїй творчості пластики радянської доби, та й героїні її картин не сприймаються, як офіційні символи. Створені В. Баріновою-Кулебою образи не гучні, проте сприймаються як універсальні, які мають яскраво виражене національне забарвлення. Навіть попри відсутність яскравих ознак національної приналежності, вони сприймаються саме такими.

Один із ключових культурних архетипів, за С. Кримським, – це софійність української культури. Поділяє цю думку й В. Личковах «Привнесення в сакральний світопорядок софійної жіночності у російських і

українських філософів є не випадковим, адже культ Жінки, Матері, Березині, Magna Mater, Богородиці є одним із найдавніших і найміцніших у слов'янській етноментальності. Згодом ідея софійності персоніфікується, майже ототожнюючись з образом Богородиці як першого «Храму Софії». Показово, що і в Софії Київській олтарну «Непорушну» стіну увінчує Богородиця Оранта, будучи символом, «покровою» української національної душі <...>. Так, у софіології «переплітається» теологія та народознавство, християнська догматика й філософія етнокультури, православні уявлення й етнонаціональні духовні позиції буття» (Личковах, 2014 : 107).

Щодо зображення жіночих образів у творах із сакральною тематикою, то на них поширювалися загальні правила сакрального живопису: «максимально відображені метафізичні, непохитні основи буття, іконопис метафізичний за своєю сутністю. Божественне в іконописному вираженні захищене від фривольності й волюнтаризму художника найсуворішим канонам, який, на думку філософа, не тільки не заважає справжній творчості, а й максимально сприяє їй, акцентуючи нашу увагу на нетлінному, вічному, божественному» (Стоян, 2013 : 116).

Саме до таких масштабних належить образ Покрови, який сформувався за доби бароко й наприкінці ХХ ст. отримав нову популярність та перекочував з ікон у світський живопис. Покрова як покровителька козацтва у світському живописі кінця ХХ століття часто зображується як сюжетна картина. Типовим прикладом такого зображення можна назвати інше полотно вже не раз згаданого В. Копайгоренка (іл. 26). Авторська особливість картини – монохромний червоний колір, в іншому ж це доволі типова робота для свого часу і за пластикою, і за композицією. Проте сам по собі образ Покрови та іконографія зображення жінки, яка накриває покривом, у різних варіаціях зберігатиме актуальність і наприкінці ХХ, і у ХХІ столітті.

Однією з варіацій втілення софійної жіночості, про яку пише В. Личковах (Личковах, 2014 : 107), можна назвати полотно О. Мельника



«Русь» (іл. 73). Художник зібрав візуальні маркери – символи національної культури в розрізі актуальних проблемних питань. Мистецтвознавець Валентина Єфремова про творчість Олександра Мельника пише, що він «будує власний шлях вільної України, в якому на історичній драматичній ниві проходить дійство державотворення нової формації» (Єфремова, 2022). Це твердження не безпідставне, адже його мистецький проєкт «Від Трипільля до сьогодення» має вплив на формування сучасного мистецтва. Що ж до його творчих прагнень, В. Єфремова продовжує: «Олександр Мельник намагається привернути увагу суспільства до далекої минувшини, наповненої вагомими артефактами, висвітлити історичну вкоріненість сучасних проблем України» (Єфремова, 2022). Створені ним жіночі образи сам художник називає «Мадоннами» й каже, що «Мадонни» є духовною вершиною моєї творчості» (Фросевич, 2023).

Центральна частина триптиху «Русь» скидається на ікону: жінка, яка тримає на руках дитину, нагадує образ Божої Матері, а саме дитя зображене у князівському одязі з розкинутими руками, а світле волосся, на перший погляд, здається німбом. Єдиний об'єкт позаду – Золоті ворота – дає вказівку на Володимира, хрестителя Русі. Натякають на розвиток сюжету і бокові частини триптиху – золоте і чорне сонце. Пластика твору, як і більшість творів художника, відчутно тяжіє до неопримітивізму бойчукістів та візантійських мозаїк. Схожою і за символічною мовою, і за пластичним рішенням полотно «Благовіщення України» (іл. 96), де наслідується іконографія біблійного сюжету, лише Діва Марія зображена в одязі, який натякає на національний стрій. Робота виконана майстерно, сприймається органічно й не виглядає кітчем. Як і у розглянутих вище творах В. Баринової-Кулеби, Мельник за допомогою іконографічних елементів та біблійних сюжетів сакралізує створені на полотні образи, роблячи їх і характерними, і універсальними водночас. Ця риса – також властива добі кінця ХХ ст., де була відчутна тяга митців до створення широких, узагальнених образів і символів. Та ж ідея

сповідувалася як в сюжетах та образах, так і в живописі, який у той період позбувався других планів та другорядних деталей.

Важливим символом української культури стає образ літньої жінки, про що вже згадувалося вище. Літні жінки, «баби» або «бабусі», стають втіленням національної культури. Це не дивно, адже для багатьох митців – містян і справді атрибути національної культури асоціювалися зі старшим поколінням, яке проживало переважно у селі. У залишках декоративно-ужиткового мистецтва та народних промислів шукалась українська автентика. Водночас це явище знову доводить, що до української культури в кінці ХХ ст. було ставлення як до, якщо не маргінальної, то неактуальної та несучасної. Самотні жінки стали фактично архетипом національної культури. Через призму етнографічної орнаментики (іл. 16, 17, 18) чи за допомогою складнішої та глибшої символічної мови (іл. 33, 34, 36), однак митці підводять до рівнозначного образу, як втілення національної культури. Те, що ці жінки зображені не в умовному нейтральному просторі, а мають підкреслену ідентичність, натякає на алегорію всього українського села, яке старіє й гине, а роль села для української культури та національного самовизначення складно переоцінити. Про вагу української селянської культури у ХХ столітті Г. Складенко пише, що «яскраве на різноманітне народне українське мистецтво – вишиванки, писанки, різьблення, плетіння, кераміка, ткацтво та інш. – постійно привертало увагу художників різних творчих спрямувань – реалістів та авангардистів, бойчукістів та покоління 1960-х, що шукали в ньому хто нових тем, хто засобів виразності, хто шляхів оновлення художньої мови. Дискусії про особливості національного мистецтва в Україні та про місце в ньому сільської традиції активно велися і у роки перебудови» (Складенко, 2018).

Також вище розглядався образ жінки-плакальниці в розумінні тієї, що оплакує. Розглянуті вище твори, присвячені темам трагедій та катастроф, які склали частини національної травми, свідчать про активне залучення цього

образу не лише для посилення емоційності сюжету полотна, а й у якості основного (чи єдиного) образу (іл. 47, 49, 60). Особливість образу згорьованої жінки в тому, що це необов'язково жінка літня, на відміну від образу хранительки культурних традицій (іл. 45, 61). Героїнею мотиву оплакування могла бути й жінка без певних вікових ознак, тобто митцями використовувався жіночий образ як узагальнений.

Зображення національних трагедій через жіночий образ було присутнє в українській художній практиці й раніше, проте наприкінці ХХ ст. ця практика не лише набуває поширення, а й закріплюється у образотворчому мистецтві й буде актуальною у ХХІ столітті. Зберігається інтерес до традиції зображення «українки», як дівчини у вінку та вишиванці, при цьому сталого контексту, у якому зображується дівчина не створюється, у той час як старші жінки за рідкісними винятками зображуються як «бабусі», тобто простої щирої працюючої людини.

Закріплюється і «софійність», тобто жіночий образ, у якому одночасно збігається мудрість – Оранта – і заступниця – Покрова, а часом і Батьківщина-мати (принаймні за змістом). Спаралізується образ материнства, але частіше як заступниця чи «плакальниця». Образ радості материнства і щасливої матері з дітям зустрічається помітно рідше, ніж теми страждань та драм. Частково це пояснюється свідомим відходом від радянського канону зображення щасливих радянських людей, частково – складнощами життя наприкінці століття, непевністю та страхом майбутнього, адже образотворче мистецтво чутливо реагує на суспільні настрої. Майже зникає наприкінці ХХ століття мотив музи, який частково заміщається еротизованим образом напівоголеної молодої жінки або дівчини. Мотиви купання, Купальської ночі, ворожіння і загалом дівчат у вінках та довгих білих сорочках також присутні й користуються відносною популярністю і серед художників, і серед глядачів, проте нового змістового чи символічного звучання не набувають.

### **3.2. Орнамент як ознака національної приналежності та частина культурного коду**

Орнамент – базова складова візуальної культури етносу, що знаходить відображення передусім у народному мистецтві, звідки походять витoki його символічної мови. В орнаменті поєднуються знаки і загальнокультурні, і регіональні традиції, і впливи мінливої моди. Вбираючи різні сенси, орнамент змінюється, осучаснюється, водночас зберігаючи свою базову структуру, а подекуди й значення символів. В образотворчому мистецтві кінця ХХ століття тлумаченню сенсу окремих символів приділяли не надто багато. Переважно митці були зосереджені на творенні нової образотворчості і нових символів. При цьому художники активно залучали орнамент у його інтерпретованій формі для означення національної приналежності, а також для поєднання різних історичних часів задля створення тяглості наративу.

Дослідниця символу в сучасному українському мистецтві І. Балтазюк пише, що незалежно від епохи «митці торкаються питань, на які шукали відповідь мислителі упродовж тисячоліть: хто ми, звідки і куди йдемо, черпаючи енергію з колективного несвідомого, що органічно проявляється через колір і мову творів. Ідентифікація молодого мистецтва переважно відбувається за віком, проте може визначатися періодом самостійної художньої практики незалежно від віку» (Балтазюк, 2022 : 60). Мистецтво київських художників у 1980–1990-ті було, безумовно, молодим мистецтвом, адже в ньому свідомо руйнувалися радянські канони та створювалася нова художня мова, як у розумінні техніки живопису, так і в сенсі нової символічної мови (Поліщук, 2019). І нова образно-символьна мова була переосмисленням традиційних культурних патернів та символів, які об'єднані в орнаменті, зокрема в народних промислах декоративно-ужиткового мистецтва.

Передусім орнамент з'являвся в живописі як елемент для означення приналежності до української національної культури. У розглянутих вище творах Ю. Луцкевича, Н. Марченко та М. Соченко (іл. 17, 18, 19) вишивка на

текстилі додає емоційності роботам. У схожих за темою, сюжетом та колоритом картинах різницю створюють нюанси, і наявність такої деталі, як орнамент на рушниках та подушках, не лише робить полотно більше або менше декоративним, а й впливає на сприйняття, адже саме стилізований орнамент надає творам національного колориту. Те ж твердження буде справедливим по відношенню до живописних творів В. І. Барінової-Кулеби. У її підкреслено-національних творах орнамент також являється однією з виражальних засобів, які повинні підкреслити національну ідентичність героїв (іл. 4, 7, 8, 49, 50, 94). Їх функція не декоративна й не обов'язкова для вирішення технічних задач, роль вишивки на сорочках та рушниках лише в тому, що б бути маркером етнічної приналежності.

Схожу функцію виконує орнамент на полотні Зої Лерман «Сон» (іл. 11). Загалом творчості художниці було властиво вводити елементи переосмисленої форми народного мистецтва, до того ж у 1970-х роках побутові сцени з сільського життя займали не останнє місце у її творчості. Загалом сюжет, у якому показані мрії про розвиток стосунків доволі універсальний, однак З. Лерман додає такі деталі, як характерна зачіска та вуса чоловікові, вишивка на сукні в жінки, і з уніфікованих, загальних вони отримують національну приналежність. Зоя Лерман використовує вишивку з розумінням її символічної мови, адже птахи – поширений мотив для вишивки весільних рушників. О. Петрова цитує одеського художника-графіка Віктора Веслера: «Високе й звичайне надає фольклорові найсокровеннішого змісту. Він цементує людську спільність. Позацензурність міцно пов'язує фольклор з моральністю» й наголошує, що такий хід думок був близький Зої Лерман (Петрова, 1992 : 135). Щодо рівня сприйняття та відчуття фольклору, Ольга Петрова пише про З. Лерман, що «Закохана в декоративізм народного мистецтва, вона вміє звичайний сюжет перетворити на розгорнуту метафору-притчу» (Петрова, 1992 : 136).

Використовує орнамент для національної ідентифікації і Олександр Мельник. Особливо показовою й типовою для періоду кінця ХХ століття можна назвати розглянуту вище картину «Благовіщення Україні» (іл. 96). Кілька стилізованих орнаментів і тонка стрічка-натяк на вінок перетворюють біблійну сцену на метафоричний роздум про майбутнє молодої Незалежної держави. Орнамент тут від символу зведений до розпізнавальної функції. Така можливість само по собі свідчить про потужність впливу орнаменту на сприйняття зображеного.

Вагому роль орнамент має у творчості Феодосія Гуменюка. У багатьох роботах митця орнамент відіграє суто декоративну роль, проте на межі 1980–1990-х він використовував орнамент і як виражальний засіб, і як композиційний. До таких належить вже згадані вище «Полтавські мотиви» (іл. 91), у яких художник об'єднав не лише декоративний бік народного мистецтва, а й залучив символіку. У центрі композиції автор розміщує птаха, схожого на гусака, який оточений жіночими постатями у народних строях з відрами та чоловіками на конях. Навколо головного героя художник колажно зображує символи народної культури: соняхи, дідуха та синього птаха. «Птахи України, які тісно контактували з людьми, були наділені людськими рисами, набули форми орнітообразів і через живу тканину міфологічного мислення увійшли до простору вітчизняного фольклору.» (Гамалія, 2021 : 49). Архаїчність символів і буяння кольору стилізованого надала відповідного емоційного настрою всій роботі. Полотно натхненне авангардним мистецтвом початку ХХ століття не менше, ніж народним. Це був саме період експериментів художника з техніками, коли він відходив від улюбленого необароко та застосовував пластику неопримітивістів та кольори футуристів. Загалом творчість митця базується на етапних для українського мистецтва періодах і насичується історичною спадщиною як у розумінні тем та сюжетів, так і у пластиці та техніці виконання робіт. Про Ф. Гуменюка буде справедливим сказати, що він «присвячує свої роботи історичному минулому

України, обрядам, віруванням українців» (Лисичкіна, 2022). Символьна мова на творах митця проста і розрахована на широкого глядача, тобто не потребує окремого заглиблення в контекст. При професійному володінні технікою олійного живопису і здатністю майстерно творити полотна монументального масштабу, він прагне залишатись зрозумілим і йому це вдається. Ф. Гуменюк – один із яскравих представників київського живопису, у його творах знайшли відображення не лише історичні віхи, а й соціальні настрої та суспільні запити, на які митець відгукується тематикою та пластичною мовою картин.

Орнамент збагатив живопис не лише як елемент національної ознаки чи як засіб для посилення декоративності твору. Орнамент та окремі його елементи здатні збагати й зміст полотна. Влучно про багатоманітну лексику орнаменту та його спроможності як медіуму висловився М. Р. Селівачов: «Інтелектуальна загодованість давнього орнаменту не заважає сприймати його емоційно – через взаємовирішення в просторі розмаїтих форм, пропорцій і ритмів; фактур і кольорів; частин і цілого; головного і доповнюючого, розмежувального, обрамовуючого; зовнішнього й внутрішнього; короткотривалого, продовжуваного, безкінечного; тупого й гострого, м'якого й жорсткого, пластичного й крихкого, в'ялого й пружного, розрідженого й гострого. Всі ці й подібні їм абстрактні, а іноді й філософські поняття, либонь, найлегше збагнутий усвідомити через естетичні почуття, народжувані близькими й зрозумілими тепер кожному образами орнаменту» (Селівачов, 2013 : 13). Широту арсеналу символу як самодостатнього виражального засобу у кінці ХХ століття повною мірою використовують художники-абстракціоністи, а також інші представники неофіційного мистецтва.

Орнамент – основа живописних творів Ольги Олександрівни Ворони, про які мистецтвознавець М. Стрельцова пише, що «твори мисткині представляють собою барвистий калейдоскоп знайомих із дитинства образів природи та предметного світу, традиційних орнаментів (написаних вручну і/або зроблених з допомогою трафарету), прадавньої символіки,

симультанного сполучення різноколірних площин і форм сакральної геометрії» (Стрельцова, 2019). Адміністратор порталу «Артхода» про живопис мисткині написав: «Твори Ольги Ворони-Адаменко можна розглядати, як частину загального процесу створення українського міфу, покликаного сприяти зміцненню самосвідомості українського народу» (Артхода, 2016). Типовим для творчості О. Ворони періоду 1990-х можна назвати полотно «Випробування сонцем» (іл. 99). Умовний сюжет поєднує мотив степу, кам'яних баб та фантазійний орнамент, який ясно-червоним кольором надає емоційності та напруги полотну, порушуючи статичність вохристих тонів. У творі зібрані одразу декілька символів, якими живилося мистецтво кінця ХХ століття: мотив степу та первісне мистецтво, а також орнамент, акцентований характерним червоним кольором. Хоча, окрім орнаменту, на полотні є інші об'єкти і умовний сюжет, проте саме візерунки первісних символів тримають композицію в рівновазі.

Твори А. Блудова, які розглядалися вище, також побудовані на орнаментах та знаках. За допомогою окремих знаків та символів художник реалізовує і абстрактні теми і сакральні. Полотна «Знаки» та «Світ давньої магії» (іл. 81, 82) нагадують еволюціонований клинопис, у якому кожний знак набув додаткового символічного значення. Водночас окремі елементи не виглядають фрагментами орнаменту чи частинами якогось цілого, а сприймаються як самостійні твори. Як вже зазначалося вище, у 1990-х роках була популярною практика введення тексту в живописний твір або у якості підпису, або у якості декоративного елемента. Знаки на творах А. Блудова сприймаються як живописна мова, не як елемент чи супровідний текст до головного сюжету, а як символ, який формує зміст. А. Валєєва про захоплення А. Блудова символами пише, що «автор у своїх інтерв'ю згадує, що ще в студентські роки він проявляв неабияку зацікавленість у дослідженні сакральних символів, емблем та їх тлумачення» (Валєєва, 2022 : 83). Робота із символами і орнаментом отримує потужний розвиток у живописі мистця.



Пізніше, уже у 2000-х, художник створить кроскультурну серію «Голоси», у якій буде використовувати старі фотографії, а шари фарби поєднуюватиме за допомогою орнаментів. Творчість Андрія Блудова – яскравий зразок переосмислення та генезису орнаменту, й саме на кінець 1980-х – початок 1990-х років припадає становлення його авторської манери.

У живописі А. Криволапа орнамент також займає не останнє місце. Окрім мотивів степу, поля та дому, у митця був етап захоплення автентикою, особливо текстилем у вигляді тканих карпатських килимів. На відміну від колег-сучасників, А. Криволап оминув увагою і вишивку, і первісні елементи, його джерелом символічної мови на певному етапі стало ткацтво та закарпатське килимарство. У циклі «Абстракція» більшість творів без назви, однак вони їм і не потрібні. На полотні (іл. 100) особливо відчутна «текстильна природа» полотна. У той час як на іншій роботі цієї ж серії (іл. 101) маси кольору утворюють пейзаж зі звичним для митця мотивом дому. Часто роботи серії мають підкреслену структуру, про яку Г. Скляренко пише, що «у контексті українського мистецтва вони асоціювалися радше із саморобними килимами, які тчуть в українських селах з обрізків кольорової тканини. Гладкі й шорсткі, м'які й цупкі, смуги тканини віддають килимові розмаїття своєї фактури, ваговитість матеріалу, разом утворюючи живу, насичену поверхню» (Скляренко, 2018 : 49).

Коли йдеться про орнамент та символ у київському живописі не можна оминати увагою творчість О. Дубовика. Його творчість, побудована на знаках і символах, якнайточніше передає спроможності орнаменту не лише як декоративного елемента, а як самостійного змісту (іл. 105). Сам митець про свої творчі пошуки писав: «Палімпсест – це тексти на пергаменті, які переписувалися багато разів, стиралися, а по зітертих писалися нові. Ця ж ідея стосується культури. Як всі тексти просвічують один крізь одного, так і вся культура – цілісна. Є певна сума ідей, які проявляються будь-де...» (Дубовик, 1992 : 169). У такому контексті знаки символічної мови художника набувають

значення інтерпретацій усіх попередніх знаків та символів, думка, дуже відповідна ХХ століттю, як і творчість художника загалом. «Мова палімпсестів не любить визначень», – писав митець (Дубовик, 1992 : 190), тим самим залишаючи широкий простір для тлумачення його картин.

Творчість Василя Химочки пов'язана з Києвом, де він тривалий час жив, викладав і створив ряд монументальних творів. При цьому його не можна віднести до представників київської школи, адже його творча манера формувалася в Одесі, Львові й, зрештою, у Києві. Проте самотність майстра, яка мала вплив на формування середовища і фізично (оздоблення), й інтелектуально (викладання), не можна оминати увагою. Його «Землі тяжіння» (іл. 97) із серії «Трипілля» – потужна робота за силою впливу та розуміння ритму орнаменту та відчутті кольору. Знаково-символьна мова художника одночасно і самостійна, і пов'язана з орнаментом, твореним тисячі років тому. Створені ним структури пов'язані не з символами, а з архетипами тих понять, які він зображує (іл. 98). Його полотна – це одночасно замкнені в собі самодостатні речі (як писав про сутність живопису М. А. Стороженко) і ніби фрагменти загального цілого, яке сягає найдавніших часів і триває навіть після відходу митця у засвіти. С. Савченко, куратор однієї з виставок В. Химочки в Одеському художньому музеї, про зміст та творчі прагнення писав: «Тема його робіт фактично одна; тема світла, софійності мистецтва, енергії логосу. На неї був зорієнтований і сконцентрований увесь Василь». Підкреслюючи цілісність створених художником структур, С. Савченко пише: «Пульсуючі енергії в кожній роботі об'єднані одним стійким ритмом: так дихає Всесвіт» (Бут, 2017 : 118). Творчість В. Химочки самотня, проте має й певні типи для періоду ознаки. Працюючи з символами, художник звертається до універсальних символів, проте надихається на їх створення розписами трипільської кераміки. Як і інші київські митці, художник використовує не так окремі елементи, як переосмислену форму, з якої створює авторські структури. Колір також бере витоки з первісного та давнього

мистецтва, де вигадливо змінюється жовтогарячий із червоним (універсальний символ «сонце», «вогонь») на холодний сіро-блакитний. У картині «Дерево життя» (іл. 98) структура однаковою мірою нагадує і деревину, і ґрунт, який активно почали використовувати у своїх художній практиці митці (у ХХІ столітті ця тенденція буде зберігатися і ґрунт будуть використовувати й актуальні мистці у своїх проектах). Г. Міщенко, який був знайомий із художником, писав про його творчість: «Василь Химочка виглядає самобутньо і незалежно. Це митець іншого часу, іншого самовиразу, ба навіть якоюсь мірою митець майбутнього. Втім, природа його творчості – це глибинне переосмислення народного, канонічного, усталеного в часі формовияву...» (Химочка, 2017).

Отже, наприкінці ХХ століття у живописі київських митців орнамент як домінуюча змістова одиниця частіше використовувався в переосмисленому, авторському вигляді. Деякі митці, як-от А. Дубовик, В. Химочка, А. Криволап, А. Сумар та ін., наприкінці ХХ століття створили власну символічну мову, у якій орнамент був не просто структурною одиницею, а основою. Підкреслює роль орнаменту в українському живописі й дослідниця символу в сучасному українському живописі Ірина Балтазюк: «Схематична, знаковообразна форма, що тяжіє до знаку і притаманна простим символам, займає значну частину живописної творчості українських митців. Передусім це пояснюється багатою історією українського народу, творчим скарбом трипільської і скіфської культур, потужною знаковою системою народного, декоративно-прикладного мистецтва і духовним надбанням, яке, не відкидаючи цілковито язичницькі вірування, породжує все ж таки сакральну свідомість нового століття, в якій неодмінно проявлена духовна складова, якою сповнено повсякденну дійсність» (Балтазюк, 2023 : 197).

### 3.3. Неоміфологізм в абстрактному живописі

Оскільки абстрактний живопис за своєю суттю є способом граничного узагальнення, а міф в образотворчому мистецтві – це завжди образ, зведений до символу, або ж символ, зведений до знаку, тож закономірно, що саме в абстрактному живописі яскраво проявилися нові символи-міфологеми (Поліщук, 2022 : 41). Як і прихильники фігуративного живопису, абстракціоністів займало питання про національну культуру і її прояви, про власне минуле й історичну спадковість. Ці та інші питання повною мірою знайшли вираження в живописних творах.

Коли йдеться про зв'язок між національною культурою і абстрактним мистецтвом, перше ім'я, що приходить на згадку, – Анатолій Криволап. Його авторська манера, яка балансує між власне абстракцією та предметним живописом пов'язана з національною культурою так міцно, як тільки це можливо. Майстер використовує все: культурні архетипи, колір і образи, майстерно сплітаючи це в нове, концентроване національне мистецтво. Свою творчу манеру художник виробив поступово, усе далі відходячи від образу предмету, й активніше використовуючи колір як основний виражальний засіб. Проте вже у 1980-х роках його роботи можна впізнати за лаконічною композицією та вправним узагальненням символів: Криволап уже тоді вмів зобразити коня біля сільської хати так, мовби розповідав цілу історію.

Характерна для творчості того періоду робота А. Криволапа «Багрянні висоти» (іл. 95). На масштабному полотні безапеляційне панування кольору. Як і в більшості ранніх робіт художника, він означив формальний пейзаж, який і дав назву роботі, проте, так би мовити, головним об'єктом на полотні постає не пейзаж, означений вузькою нерівною червоно-помаранчевою смугою, а інтенсивно зафарбована основна площа полотна. Уже по цій роботі видно напрям творчих пошуків художника – максимальне спрощення образів до знаку, фактично – лише натяку на форму. Особливий дослідницький інтерес із ранніх серій художника викликає цикл робіт «Абстракція», яка

складається з робіт 1994–2009-х років і з якої почала формуватися його авторська тема. Одна з робіт (іл. 97), як і більшість творів митця, без назви, являє втілення архетипних для української культури символів «дім» і «степ». На розділеному на дві частини полотні вгадуються обриси хати, яка проявляється на золотому тлі над умовним пейзажем. Тут обрис хати акцентовано поданий саме як символ, а не просто часина пейзажу. Щодо джерел образності на полотнах сам Криволап каже, що йшов до неї від пейзажу. «Я працював з кольоровими сполученнями, але детальність самого пейзажу відволікала від кольору і переводила не стільки на відчуття, скільки на те, щоб спостерігати за намальованим. Це мені заважало, тож я його почав прибирати і так поступово прийшов у абстракцію. <...> А потім, вже повертаючись до пейзажу, я використовував мінімум деталей, в основному подаючи гармонію кольорових плям з відповідним настроєм» (Луценко, 2018). О. Авраменко в монографії, присвяченій творчості Криволапа, наводить його відповідь на запитання, чим займається в майстерні: «Пишу пейзажі. Не етюди, а картини – забутий жанр» (Авраменко, 2018 : 137). Про роль пейзажу в українському мистецтві Г. Сляренко пише, що «пейзаж має особливе значення, адже саме природа в культурі, століттями позбавленій державності, а отже – права на власну історію, традиційно сприймалася як втілення національних цінностей, як засіб самоідентифікації» (Скляренко, 2018 : 40).

Пов'язані з ландшафтом і абстрактні роботи П. Бевзи 1990-х рр. На відміну від більш пізніх творів, коли митець фокусуватиметься на кольорі та лінії,

у 1990-х роках його твори більше пов'язані зі структурами середовища. Так, полотно «Шлях весни» (іл. 103) – це витягнутий по вертикалі велетень (360x140), де на ясно-блакитному тлі художник зображує структуру деревини. Розширюючись донизу, мовби проростає з полум'яно-помаранчевої основи. Помаранчевий як колір енергії згодом стане однією з візитівок автора.

Структура зображена і на роботі «Сад вітру» (іл. 104). На цих абстрактних полотнах художник ще не відкидає повністю першоджерело: не лише за напрямом чи формою, а й за стилізованими структурами прочитується зміст та сюжет полотен. Не мотив пейзажу, а його окремі елементи, постають на полотнах Бевзи. На полотнах художник деконструює явище, залишаючи від нього сутність. Ще один аспект творчості не залишає без уваги С. Стоян, наголошуючи, що: «Мости, сходи та шляхи Петра Бевзи завжди ведуть до СВІТЛА, що наповнює кожен крок нашого повсякденного життя відчуттям божественної присутності. <...> (Стоян, 2020 : 90). Про зміст абстрактних полотен П. Бевзи В. Горбатенко пише: «Музика, відчуття щастя, міфологія, людські обличчя, на яких час залишив свій слід, сутінки, пейзажі хочуть нам сказати або говорять те, що ми не повинні втратити. У глибинному розумінні цього якраз і полягає сенс людського буття. Мистецтво ж як життя – надто багатогранне й непередбачуване, щоб його можна було перетворити в наратив» (Горбатенко, 2016 : 36). Близький знайомий художника, видатний філософ Сергій Кримський про тему шляху творчості П. Бевзи писав: «<...> тема шляху, що трактується не стільки у просторовому, скільки в метафізичному плані, як зв'язок світів, як перехід від одного стану до іншого, від буття до небуття. Тому іноді дорога зображально нагадує течію, річку, яка згідно народній міфології пов'язує мертвих і живих, минуле і майбутнє. Дорога має смисл у самій собі, якщо в ній є надія, якщо вона кудись веде. В певному розумінні і саме буття людини є шляхом, іноді найдовшим шляхом, що веде до самого себе. У Петра Бевзи дороги пов'язують не тільки людей та події, а й символи буття, знаки, кольори, іноді мандри на дорогах маляра приводять до величезних спалахів світла та магнетичного розриву, поширення певного кольору, що стає повсюдним» (Кримський, 2005). Сам же Петро Бевза про свій творчий шлях говорить: «Я впевнений, що є лише дві емоції – любов і страх. І людина обирає свідомо або несвідомо одне спрямування» (Бевза, 2021 : 106).

Ще один митець, який зробив вагомий внесок у формування сучасного українського живопису, – Олександр Дубовик. У своїх інтерв'ю заперечує прямий зв'язок свого живопису саме з українською традицією, проте неспростовним є факт впливу на нього мистецтва авангарду. Картина «Несамовитий сон» (іл. 105) все ж ще тримається за форму знаків, які придумав сам художник. Побудова композиції на полотні типова для творчості митця, про яку Марина Юр пише: «Найбільш уживаною схемою побудови простору митцем є поділ площини квадрата на чотири рівноцінні поля, за структурою хреста – по вертикалі і по горизонталі, де визначальним є прийом «дзеркала» своєрідної симетрії» (Юр, 2013 : 70). На думку мистецтвознавиці, на перетинах сходяться протилежні світи: по горизонталі «небесний» і «земний», а по вертикалі – кроскультурний. Стосовно символічної мови своїх картин Олександр Дубовик вважає, що створені ним символи («Букет», «Пророк», «Ніка», «Тріумфатор») – це нові міфи. Як і шари, з яких формується внутрішній світ, – також стають окремими міфологемами, які існують надалі самі по собі (Дубовик, 2016 : 38). Квадрат, який активно використовує художник, також належить до базових символів складної мови О. Дубовика. Площина полотна, з якої починається картина, – це також і «фундаментальний квадрат – символ вічності та Всесвіту» (Волотко, 2016 : 39).

У 1980-х роках О. Дубовик вів умовний діалог з мистецтвом початку ХХ ст. й дійшов висновку, що: «Квадрат став заключним моментом європейського і початком нового розуміння образу, як площини. Наповнення такої площини кольором звільнило могутню енергію самого полотна» (Дубовик, 2014). На підтвердження слів художника щодо могутньої енергії кольору можна навести його роботу «Медитація» (1996). Тут митець ще далі відходить від форми, залишаючи лише коло і горизонталь, яка розділяє полотно на дві рівні частини. Членування на землю, небо й сонце запрошується само собою, як і назви робіт, котрі не залучають жодних

додаткових учасників чи асоціацій: йдеться про діалог між глядачем та картиною, який врешті є діалогом з самим собою. З цього погляду творчість О. Дубовика і справді найменше з усіх розглянутих робіт пов'язана з українською традицією, якщо говорити про змістове наповнення робіт, але якщо акцентувати на візуальній складовій, можна з високою долею імовірності припустити, що без впливу Малевича та Кандинського його творчість була б іншою. Роботи митця базуються на синтезі абстракції та декоративності, проте полотна О. Дубовика відзначаються графічною конструктивністю та «кольоровістю українських полів». Фахівці пов'язують творчість митця з українським неоміфологізмом та підкреслюють зв'язок з українською образотворчістю, передусім колористично (Скляренко, Шелемехофа).

«Видіння» (іл. 107) – невеличка робота Миколи Малишка, у якій зійшлися одразу декілька патернів української культури. Робота розділена на дві нерівні горизонталі – чорна по низу й золота у ширшій верхній частині. Фарба накладена не суцільним шаром, по ній дані рефлекси, які створюють ілюзію віброуючого простору й дещо дроблять статику роботи. Посередині полотна, на золотому тлі, займаючи більшу частину роботи розташований червоний квадрат. Власне, зображений червоний прямокутник, але оскільки верхньою частиною він мовби виходить за межу картини, форма зчитується саме як квадрат. З трьох сторін обрамлений цей червоний об'єкт нерівними світло-жовтими лініями, які натякають чи то на сонячні промені, чи на язички полум'я, яка розгорається. «Все життєве, психологію людини, весь її світ, всі знання і досвід, якими вона оперує, можна висловити через колір» (Прокопенко, 2017), – пише Микола Малишко і ця теза підтверджується кожним полотном. М. Стерлецьова підкреслює національне спрямування творчості митця й наводить промовистий аргумент: «<...> на Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва FIAT у французькій Тулузі в 2014 році місцеві фахівці відразу визначили українську ідентичність скульптора, провівши



паралелі з мистецтвом таких геніальних представників української нації, як Іоанн Георг Пінзель та Олександр Архипенко». Щодо живопису М. Стрельцова пише, що він також просякнутий «життедайними імпульсами народного мистецтва просякнутий...» (Стрельцова, 2017). Т. Журунова про мистецтво М. Малишка пише, що, маючи національне коріння й спираючись на первісний «праархетип» (Журунова, 1999 : 34), воно поділяється на християнський та дохристиянський періоди. Щодо подальшого вектора розвитку власного мистецтва в інтерв'ю Т. Журуновій художник відповів, що на той час «нам ближчі, співзвучніші первісні та наскельні розписи, трипільська мальована кераміка, а вже більш гостре бачення і зацікавлення іконописом буде пізніше» (Журунова, 1999 : 34).

Творчості Г. Гавриленка притаманна певна делікатна точність висловлювання. Його абстракції – це широкі світоглядні узагальнення, де часто конкретні образи трансформовані в універсальні абстрактні форми. «Над Дніпром» (іл. 103) лише умовно належить до абстрактних робіт, адже пейзаж легко упізнається, однак загальна направленість графічних та, особливо, живописних творів дає підстави розглядати твори Г. Гавриленка серед представників абстрактного живопису. Олією на картоні художник зображує спокійні горизонталі: основна маса в центрі – славнозвісні Дніпровські кручі, оспівані Кобзарем, тонка червона смуга берегу відділяє їх від спокійних і потужних вод Дніпра. Світло-бузкові хмари на блідо-помаранчевому небі відбиваються у воді, накладаючись на глибокі брунатні та сині рефлекси від пагорбів, які височіють над рікою. Як і належить абстрактним роботам, автор зображує не якесь конкретне місце біля Дніпра, а передає загальне враження, так би мовити, асоціацію. За фахом Г. Гавриленко графік, і тяжіння до узагальнення форм, і конкретна пластична мова властива також і його роботам, виконаними олійними фарбами. Проте саме в живописі ним були створені пейзажі, в яких відобразилися тенденції, характерні для київського живопису того часу. Це стосується як кольору, так і пластичної та

символьної мови. Сучасники відзначали ретельність, з якою працював художник, та його відданість мистецтву. О. Петрова пише: «Гавриленко – художник, творець ідеальних художніх образів, гармонійних пейзажів, ілюстратор «Vita Nuova» Данте, захоплював Параджанова інтелектом та фаховою дисципліною, стовідсотковою духовністю у житті та мистецтві» (Петрова, 2015 : 170).

Творчість Олега Олександровича Животкова – це переважно пейзажний живопис, фігуративний, позначений впливом мистецтва імпресіоністів. Проте його твір «Сонце сідає» (іл. 104) за ступенем узагальненості образу та емоційним впливом належить уже більшою мірою до абстрактного живопису. На полотні, залитому сонячним жовтим світлом, зображена жінка, яка веде корову з телям, але головні герої все ж не людина й не тварини – головне на полотні світло сонця. Саме сонце означене вгорі невеликим білим колом, а все навкруги залите золотим сяйвом: небо, поле й усе навколо сповнене сяйва сонця, яке ось-ось сяде за небокрай. Ледь позначена крихітна постать жінки в зеленому, кілька розмитих акцентів по краю полотна, брунатно-червоним означена худоба, котра також розчиняється в золотому сяйві – це і весь наратив на полотні. Попри буденність назви та умовного сюжету, картина справляє враження чи то хвалебного гімну, чи то вдячної молитви. Щось таке архаїчне, забобонне та правдиве водночас звучить у цьому захваті від природного явища. Жовтий степ та постаті, які ще можна зустріти, виїхавши влітку за місто, створюють відчуття чогось такого, що відбувається завжди, як захід сонця щовечора і схід щоранку. Ступінь узагальнення об'єкту безпосередньо наближає твір до абстрактного твору. Щодо основних символів, то вони споріднені з такими культурними архетипами, як «поле» (чи «степ») та «сонце». Як і в інших представників київського живопису у 1980–1990-х років в абстрактних чи наближених до них творах, на полотні «Сонце сідає» головним виражальним засобом стає світло, а точніше, саме сонячне світло, яке із засобу стає і об'єктом зображення, і змістом, сповненим

символічного значення. Це полотно – винятковий зразок між абстрактним і фігуративним живописом, який, окрім високої мистецької вартості, винятково точна ілюстрація того, як народжується абстрактна ідея з реального образу. На картині буквально можна побачити, як сонячне світло розчиняє деталі пейзажу й заповнює простір собою, стаючи домінантою не лише візуальною, а й змістовою. Подібні твори, які знаходяться на межі між предметним живописом та абстрактним, з кінця 1980-х залишатимуться актуальними й по сьогодні. Серії творів, де пейзаж перетворюється на абстракцію незмінно викликать цікавість у художників.

Професор кафедри рисунку НАОМА О. М. Белянський у полотні «О п'ятій ранку» (іл. 104) працює над питанням форми, як носія симетрії, рівноваги та водночас динамічної та мінливої. І саме форма – провідний виражальний засіб на полотні «О п'ятій ранку». Колорит роботи ясний, світлий, з переважанням припиленого жовтого та акцентами жовтого й білого тонів, проте всі ці кольори і фону, і акцентів мають абсолютно зрозумілі форми, з яких будується чіткий ритм композиції. За рахунок кольорових мас чітко вивірених форм художник конструює на полотні пейзаж, спокій якого підкреслює золотаве сяйво ранкового сонця, що сходить, промені якого розсіюють ранковий туман над сонним озером. Художник майстерно передає стан між сном і пробудженням природи, вміло розташовуючи колір то поруч, то накладаючи один на інший, то утворюючи чіткі перпендикуляри. Попри таку математичність, зображення не сприймається ані площинним, ані графічним. Картина органічна і за стилістикою, і за темою для періоду початку 1990-х, коли митці в пошуках узагальнених форм та універсальних символів шукали відповідної художньої мови, яка б дозволила відійти від деталізації та мілкої форми. Мистецтвознавець В. Петрашик вважає, що «у творчості мистця переплітаються абстрактний живопис і сценічний підхід до його вирішення. Він відроджує діалог з авангардним живописом або живописом футуризму початку минулого століття» (Петрашик, 2017 : 49). Це

твердження цілком слушне, адже геометричні форми на полотні і справді нагадують про експерименти та творчі знахідки митців початку ХХ століття.

До глибинних культурних кодів, до архетипічних знаків апелює й живопис О. Бабака. Вище вже розглядалися його твори, у яких митець фокусувався на українському ґрунті в сенсі геологічному і філософському. Полотно «Нічна подорож» (іл. 113) – типове для творчості митця початку 1990-х років. Виразальним засобом тут слугує вивірена форма, за допомогою якої створюється ритм полотна та загальний настрій. У своїй творчості О. Бабак не вдається до відтворення зовнішніх ознак природи чи народної, «сільської» культури, йдеться не про фольклор чи народні промисли. Його творчість – про глибоке розуміння і багаторічне дослідження рідної землі, й О. Бабак – один із небагатьох митців, про кого це твердження буде буквальним і правдивим. На думку Г. Скляренко: «Його інтерес спрямований <...> на реконструкцію, «пригадування», віднаходження складних перетинів звичаїв, обрядів, змістів, що несе у собі навколишній пейзаж та сільське повсякдення... Його погляд на світ – скоріше споглядальний, а художній аналіз форм, предметів, матеріалів – образно-поетичний» (Скляренко, 2018 : 300). Учень М. А. Стороженка Олександр Бабак майстерно вибудовує одночасно складну і зрозумілу символічну мову своїй масштабних творів. Творчість митця більшою мірою зосереджена на фіксації природних процесів, особливо землі, процеси народження і помирання (руйнування), що складають предмет його багаторічної зацікавленості.

Твір Вудона Баклицького «Київські вікна» не зовсім коректним буде називати абстрактним, оскільки і форми, і образи означені досить чітко. Проте твір художника не можливо оминати увагою. Побуває переказ-легенда, що у 1980-х рр. Баклицький підпрацьовував натурником у Республіканській художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка, й невдовзі учні стали приходити до нього в майстерню, але вже як до педагога. Також належить до непідтверджених факт, що В. Баклицький відвідував майстерню

Т. Яблонської у КХІ в якості вільного слухача, хоча офіційно профільної освіти він не мав і вважається самоуком. Постать самого митця – дуже суперечлива й не ординарна, викликала різні емоції в сучасників, зазвичай полярні. Обдарованість у поєднанні з непростим характером та яскравою особистістю митця була легендарною і добре знаною в мистецькому колі.

В. Баклицький – приклад літературного образу богемного митця, життя якого сповнене легенд та пересудів і викликало цікавість не меншу, ніж творчість. Проте, не зважаючи на ексцентричність особистості, незаперечним залишається його хист і, за словами близьких знайомих художника, відчуття міста. В. Ваайсберг, близька знайома художника, згадує, що ніколи не чула розмов про свободу творчості чи права художника, навпаки, відзначала щедрість митця та повагу, з якою він ставився до світу. Так, якщо йому потрібна була квітка чи його улюблений будяк, він не зривав рослину, а йшов «до неї у гості» і писав, не завдаючи шкоди. В. Вавйсберг відзначає, що так само почувалися його жінки – не зірваною квіткою, а «оспіваною у мистецтві» (Вайсберг, Леоненко, 2012). Коли йдеться про творчість В. Баклицького, чи не обов'язково цитують Г. Сидора-Гібелинду, який назвав живопис Баклицького «мозаїкою «крохоток», нівроку коштовних уламків колись щасливо-красивого універсуму, майже декоративних, наче керамічних чи вітражних, а все ж – малярських, вицяцькуваних на шматках картону... А поряд – пастозні нарости на поверхні полотен, колючі на дотик, нестерпні на погляд...» (Сидор-Гібелинда, 2011 : 6). «Київські вікна» (іл. 113) – невелика (50x80 см) робота, виконана, як і більшість творів, олією на картоні. Цей твір – не лише прояв любові до старого міста, а й свідчення тонкого його відчуття. Земля, яка тут постає у своєму архетипному значенні, та сліди перебування людей, які змінюються, але пагорби Києва залишаються, як щось стале та віковичне. Художник використовує виразні кольори, котрі приглушує домінуючим темно-коричневим. Основне тло – ритмічні діагональні смуги зеленого та червоного кольорів з окремими рефlekсами синього й тонкою синьою смугою

у верхній горизонталі полотна. Кольорове членування цих смуг легко зчитується, як природній ландшафт, навіть мовби відчувається структура, де земля не вкрита зеленню. У поєднанні з назвою на згадку приходиться словосполучення «київські пагорби». По верху цих пагорбів у зовсім іншій манері художник зображує вікна: квадратні, арочні, стрільчасті, прямокутні... Різні за формою, але всі складаються, мов із вітражів, з окремих рівних і чітких квадратів чистого кольору. Жовті, кілька вохристих і кілька червоних вікон-квадратиків, котрі мовби обрамляють пагорб. Вони ніби накладені зверху, як і мешканці, які проживають якийсь час за цими вікнами – лише накладена деталь, тимчасовий елемент на природних пагорбах старого міста. «Його полотна створюють цілісний та міфологічний світ, де краса розпаду давніх київських вулиць, дивом збережені церкви, а поряд – чудовиська та красуні» (Вайсберг, Леоненко, 2011 : 129).

Важливість національних та культурних міфів для етносу залишається недооціненою в суспільстві, хоча вона оточують людину щодня, формуючи самоідентифікацію та впливаючи на світогляд. Потужність впливу міфу на суспільство влучно описав Вілен Горський: «Отже міф, являючи собою неодмінний компонент сучасного духовного життя, не лише закладає певний фундамент культури, а й таїть у собі небезпеку морального й інтелектуального зубожіння культури, духовної деградації людини. Досвід ХХ ст. з його найяскравішими міфами комунізму й фашизму – переконливо засвідчує справедливість сказаного» (Горський, 1998 : 95).

Неоміфологізм в абстрактному живописі сприяв не лише діалогу між різними епохами, а й утворенню нових міфологем, які усталилися в образотворчому мистецтві і вплинули на розвиток сучасного українського мистецтва загалом. Передусім ідеться про нове звучання таких символів, як-от «земля», «степ», «поле», «грунт», «дім», а також генезис орнаменту до знаку-символу, подальший розвиток якого відбуватиметься у ХХІ столітті. Водночас ці символи зберігатимуть актуальність і надалі як у творчості

художників-абстракціоністів, так і серед представників фігуративного живопису. Змінюватиметься ступінь узагальнення чи деталізації, проте сформовані у 1980–1990-х роках символи не зникатимуть з мистецького простору і навіть із площини полотна поширяться на інші види мистецтва.

### **Висновки до розділу 3**

Проаналізовані живописні твори свідчать про те, що наприкінці ХХ ст. формуються образи та символи, які стають не лише частиною національного мистецтва, а й однією з міфологем національної культури. В першу чергу це стосується жіночого образу, який традиційно має особливе значення для української культури. Зміни, яких зазнав жіночий образ у київському живопису 1980-1990 років відображав і соціально-економічні трансформації. Після періоду соціалістичного реалізму, коли жіночий образ зображувався переважно в ролі працівників, матері чи музи, кінець 20-го століття приніс нові можливості і свободу самовираження. Жіночий образ набуває більше сили і самостійності, й стає символом Незалежності. Сприяли цьому і етнокультурні особливості, яким було властиво формувати світоглядні наративи через жіночий образ; а також спадщина радянського союзу, в якому архетип матері використали для конструювання образу батьківщини-матері, яка витісняла первообраз, з якого походила. Заідеологізованість та надмірна політизованість образотворчого мистецтва – ще одна спадщина радянської ідеології, яка вплинула на формування сучасного мистецтва. Тож молоді митці Незалежної держави прагнули уникати надмірно політизованих образів та гасел, звертаючись, натомість, до заборонених раніше тем, як релігія чи зображення оголеного тіла без античного контексту.

Численні дівчата у вінках та сорочках при свічках чи біля водойми – еротизований жіночий образ. Оскільки у радянському союзі панувала заборона на зображення оголеного тіла і винятки робилися лише для античності, то зображення давніх або фольклорних образів був своєрідним

компромісним способом зображувати еротичні зображення з національними ознаками. Звідси захоплення відьмами, ворожіннями, вигаданими обрядами в ніч на Івана Купала та таке інше. Сприяло популяризації цих образів і масове захоплення у суспільстві езотерією та альтернативними релігіями (сектами). Лягаючи на ґрунт багатого фольклору з численними історіями про відьом та пов'язані з ними веселощі (адже в українській традиції відьма це не темна сила, а радше мудра жінка середнього віку і вільних поглядів).

Берегиня, як втілення всіх жіночих ролей одночасно, з'явилась і одразу усталилася у суспільному дискурсі як рольова модель. Проте вже у 2000-них цей міф почалося його дослідження та деконструкція. Це не було пов'язане з сумнівами щодо автентичності образу, йшлося про надмірні вимоги до жінки та відсутність паритету у родині, побудованій на цьому міфі. Тобто суспільний запит, фактично, сприяв створенню міфу, а розчарувавшись – суспільство само ж його зруйнувало. Стрімкість процесу та мінливість суспільного запиту свідчать про реактивність суспільства, готового руйнувати власні міфи та кидатися у полярні крайнощі. Це питання має відношення до соціології більшою мірою, ніж до мистецтвознавства, проте заслуговує бути означеним, як один з важливих чинників, який впливав на формування нових міфологем сучасного мистецтва і національної культури. В образотворчому мистецтві Берегиня була популярна серед прихильників старослов'янської міфології та неофольклоористів, проте особливого поширення серед художників не набула.

Образ жінки-матері, ключовий серед жіночих ролей, у досліджуваній період зазнає певних змін, а саме з універсального об'ємного софійного образу матері, Покрови, Оранти та Батьківщини-манері виокремлюються більш вузькі та конкретні. Так, формуються і закріплюються в образотворчому мистецтві образ літньої жінки, як втілення національної культури, традицій та національної пам'яті. До такого трактування образу вдавалися митці різних стилістичних спрямувань та різних тем у творчості:



від етнографічності передачі зовнішніх ознак за допомогою орнаменту, до глибоких філософських творів присвячених роздумам про буття. При різному змістовому наповненні, яке залежало від розвитку, образ жінки «бабусі» залишається сталим і використовується митцями досі.

Ще одна жіноча роль набула значення символу – образ жінки, яка оплакує втрату. Образ плакальниці не новий і історії мистецтва загалом і в українському мистецтві теж, проте саме наприкінці ХХ століття, коли у митців з'явилась можливість «говорити» про трагедії та історичні драми, цей образ стає ледь не обов'язковим супутником. Значна кількість історичних драматичних подій та потрясінь лише впродовж ХХ століття справили вплив на формування національної ідентичності і проявилися у суспільній чутливості до таких тем.

Материнство як провідна роль та функція жінки залишається актуальною темою та образом, як і образ заступниці та захисниці. І у 1980-1990-тих і досі залишаються популярним образ Покрови та Оранти, навіть у не сакральних за сюжетом творах. Через жіночий образ розкривалися і фольклорні сюжети, в яких переважали дві ролі: молодої дівчини або матері. Сакралізація образу материнства також залишається актуальною, натомість майже зникає сюжет з митцем та музою. Отже, проведений аналіз живописних творів свідчить, що паралельно продовжували існувати і узагальнені образи, властиві національній культурі (материнство, Покрова, Оранта та образи навіяні фольклором) і з'являються нові архетипи (літня жінка, оплакування).

Орнамент у київському живопису 1980-1980-тих років виконував кілька функцій. По-перше, він слугував засобом вираження національної культури та етнічної ідентичності українського етносу. Поширеним серед митців було використання у своїх полотнах традиційні українські орнаментальні мотиви, такі як вишивка, гончарство чи ткацтво. По-друге, орнамент був способом посилення декоративності живописного твору і збагачення композиції полотна. Орнамент додавав ритму, структурованості та текстури картині.

Крім того, орнамент вбудовувався в тематичний контекст полотна. Орнаментальні елементи могли використовуватися для підкреслення етнічної приналежності при зображенні історичних або національних подій, символізувати певні емоції чи створювати абстрактний сюжет, або ж бути самостійним змістом картини. Вплив орнаменту на розвиток сучасного мистецтва найбільше відчутна у творчості художників абстрактного спрямування. Давні культури Трипілля, скіфів, давньослов'янські традиції, візантійське мистецтво в інтрпретованому вигляді відгукуються у творчості сучасних митців. Таким чином, орнамент у київському живопису 1980-1990-тих років виконував не тільки естетичну функцію, але і мав глибокий символічний зміст, який допомагав передати національну ідентичність, художню концепцію та створити емоційний зв'язок з глядачем.

В абстрактному живописі також відобразилися ключові тенденції, які панували у соціумі, а також суспільні запити на автентику. Беручи витоки з джерел української культури, національних міфів, історичного спадку, фольклору та народного мистецтва абстрактний живопис став способом інтерпретації культурного спадку. У творах втілилися ключові для кінця ХХ століття міфологеми, такі як «земля», «степ», «дім». Художники-абстракціоністи поєднали культурну спадщину з сучасним контекстом, оновивши образи та міфи. Але це не були принципово нові архетипи чи символи, яких не існувало раніше. Більшою мірою це було саме осучаснення форми вираження національних архетипів, які зрозумілі сучасникам. Неоміфологізм абстрактного живопису став і формою вираження ідентичності, і пошуком самоідентифікації і, до певної міри, символом свободи, яка настала.

Теми, образи, сюжети та символи, за допомогою яких художники створювали нову образність здатні розповісти про стан суспільства значно більше, ніж здається на перший погляд. Зважаючи на історичні реалії, коли Україна знову змушена відстоювати власну самостійність, зростає гострота

проблеми самоідентифікації та самоусвідомлення. Власне, саме через брак уваги до гуманітарної сфери загалом й культури зокрема, стали можливими драматичні події, які відбулися у 2014 році. Незасвоєні урки обертаються повторенням помилок, що й трапилось 24 лютого 2023 року. І навіть попри війну, розв'язану задля того, щоб припинити наше існування, не лише як нації а й як етносу, важливість національної культури у XXI столітті не для всіх очевидна.

Незалежно від усвідомлення значущості міфів, можна стверджувати, що неоміфологізм у живописі київських художників утворювався як відгук на запит формування нової образно-символьної мови та потребу оновлення живописної лексики. Отримані в ході дослідження результати свідчать, що незалежно від стилістичних вподобань та напряму творчих ініціатив, митці з осередку НАОМА зветалися до спільних джерел, й прагнули до поєднання національних культурних символів та образів з сучасністю.

## ВИСНОВКИ

Під час проведеного дослідження неоміфологізму в київському живописі 1980–1990-х років митців, які навчалися або викладали в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, відповідно до мети та згідно з поставленими завданнями були отримані наступні висновки:

1. На основі аналізу літературних джерел виявлено, що питання національного міфу, неоміфологізму та місця поняття «міф» в українській національній культурі комплексно не вивчалось, не було проведено й міждисциплінарні вивчення цього явища в контексті українського мистецтвознавства. Побіжно торкаються питання національного міфу та неоміфологізму в українському мистецтві кінця ХХ ст. науковці з галузей мистецтвознавства, філософії, культурології, соціології, психології, історії, етнології, літературознавства, проте наявні наукові розвідки охоплюють лише окремі питання міфів у національній культурі та живописі. Для більшості мистецтвознавчих праць характерне фрагментарне освітлення питання міфу, переважно в контексті творчості окремого художника.

Наявні розвідки науковців із суміжних галузей свідчать про цікавість до питання міфу в національній культурі з боку дослідників, які відзначають вагомість поняття, адже міфи в українській культурі відіграють важливу роль, не тільки визначають уявлення про походження світу і людини, але й формують цінності, традиції та основу національної ідентичності. З 1980-х років і досі митці свідомо звертаються до міфів як до медіуму, не лише інтерпретуючи міфи існуючі, а для створення нових. Міфи також відіграють вагому роль у духовній сфері, а злиттю православного християнства з язичницькими міфами та обрядами присвячені окремі дослідження, які це підтверджують. Національні міфи займають важливе місце в культурі і безпосередньо пов'язані як з культурною пам'яттю, так і з національною ідентичністю українського етносу.

2. Проведений аналіз живописних полотен кінця ХХ ст. свідчить про свідоме прагнення художників творити сучасне мистецтво з національним українським спрямуванням, тобто митці усвідомлено зверталися до мистецьких надбань минулого та народного мистецтва. Інтерпретовані форми українського бароко та національного багатовекторного мистецтва авангарду стали провідними. До мистецтва бароко більше зверталися у 1980-х роках, а у 1990-х більшого поширення набули пластика та колорит авангардного мистецтва. Особливою популярністю серед київських художників того періоду були експерименти М. Бойчука, К. Малевича, О. Богомазова та Д. Бурлюка. Визначений також значний вплив народного мистецтва, особливо декоративно-ужиткового, як вишивка, ткацтво килимів, кераміка та лозоплетіння. Символьна мова орнаменту використовувалася не лише як допоміжний засіб, а й вплинула на формування окремих представників абстрактного мистецтва.

3. Визначено, що у 1980–1990-х роках набуває поширення тема історичних трагедій і драм, серед яких чільне місце посідає трагедія Голодомору 1932–1933 років, яку можна віднести до національних травм як за масштабом трагедії, так і за слідом, який залишився в національній пам'яті. Наприкінці ХХ ст. сформувався ряд символів які встигли усталитись у національній традиції зображення Голодомору 1932-1933 років, а саме: голі стовбури дерев, земля під снігом, жіночий образ плакальниці, свічка або багато свічок, як символи загиблих душ. Щодо кольору, традиційними стали використання чорного та червоного.

Українська культура з огляду на драматичність власної історії надзвичайно чутлива до трагедій і відгукується на них. Це твердження стосується і образотворчого мистецтва, у якому відобразилися всі історичні трагедії. У другій половині 1980-х років з'являється тема Чорнобильської катастрофи, яка буде згодом інтерпретована в апокаліптичні мотиви. Пізніше,

вже у XXI ст., образотворче мистецтво бурхливо відреагує на АТО та повномасштабне вторгнення росії.

Набувають поширення і поєднання сакрального живопису з профанним, а саме введення сакральних персонажів у світські картини, або ж додавання сакральних символів (як-от німб, крила, характерний одяг чи лик). З'являється зображення біблійних персонажів у неканонічних сюжетах та контекстах. Здебільшого ці твори мають філософський зміст і залучають глядача до діалогу чи роздуму над запропонованим митцем питанням. Слід зауважити, що ці твори не називають іконами, розрізняючи сакральний живопис і мирські картини.

4. Встановлено, що в 1980-х роках одним із ключових символів для зображення національної культури і одним з домінуючих символів стає зображення землі, ґрунту, а саме чорнозему. Цей символ будуть використовувати представники усіх стилістичних напрямів, хоча найбільш активно проявиться він у творчості представників абстрактного живопису. Їхніми зусиллями ґрунт, а саме чорнозем, набуде значення одного з архетипів національної культури. Ґрунт як символ активно використовуватиметься в тому числі у творах присвячених темі Голодомору 1932–1933 років.

Набуде значення міфологеми і образ степу як символ одночасно вольниці, козацтва та прадавніх культур. Важливим стає і контекстуальне поєднання символів, що дає підстави говорити про створення іконографії в сучасному образотворчому мистецтві, принаймні щодо окремих сюжетів (зокрема теми Голодомору 1932–1933 років). Жанром, у якому повною мірою проявилися неоміфологізми сучасного мистецтва, став пейзаж. Саме в пейзажі знайшли відображення як нові міфологеми, так і сталі культурні патерни.

5. Під час дослідження розроблено типологію для нових жіночих образів, які з'являються в образотворчому мистецтві в кінці XX ст. і продовжують використовуватися у XXI ст. До таких образів належить

зображення літньої жінки, яка втілює культурну пам'ять та національні традиції. З'являється ще один новий образ – це жінки у скорботі, яка оплакує втрату. Зазвичай цей образ використовується при зображенні трагедій і національних драм, а також він став символом абстрактного поняття «скорбота» і подібні. Жіночий образ – центральний в українській культурі і відображає суспільні, економічні та політичні зміни в соціумі, тож поява та фіксація певних образів мають вплив і на самоідентифікацію. Залишається актуальним і образ материнства, а також заступництва Покрови та Оранти, проте з них відокремлюється Батьківщина-мати. Тобто образ олюднюється, з нього вилучається складова пропаганди.

Результати проведеного дослідження дають підстави стверджувати, що сучасне українське мистецтво розвивається за векторами, значна частина з яких були задані у 1980–1990-х роках. Неоміфологізм у живописі київських художників – широке і значуще поняття, яке виходить за межі мистецтвознавства.

6. Отримані в ході дослідження результати окреслюють нові перспективні питання та поле для досліджень у мистецтвознавстві та суміжних галузях, зокрема, підіймають питання взаємовпливу неоміфологізму в образотворчому мистецтві та самоідентифікації етносу, роль та місце національних травм у культурній пам'яті, взаємозв'язків між фігуративним та абстрактним живописом для розвитку культурних архетипів та символів, контекстуальний аналіз генезису жіночого образу в живописі, питання сприйняття та інтерпретації форми орнаменту в живописі, шляхи формування іконографії образу чи сюжету й інші напрями.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. [In]formal. Українське абстрактне мистецтво 1960–1980-х рр.: каталог виставки. Аукціонний дім «Дукат». Київ, 2018. 80 с.
2. 1962, 1964 роки Миколи Малишка. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 2. С. 46–47.
3. New Band. Вудон Баклицький та Микола Трегуб: каталог / авт. вступ. ст. О. Сидор-Гібелинда. Київ, 2011.
4. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження на націєтворення. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство. 2009. Вип. 13. С.18–21.
5. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-2005 років. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол. В. Сидоренко (голова) ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ У 2 кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с.: іл. С. 193–240.
6. Авраменко О. Криволап. Метафізика чистого кольору. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2018. 168 с., 142 іл.
7. Авраменко О. Нові моделі функціонування образотворчості в Україні 1991-2005 років. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; ППСМ АМУ. В 2-х кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 220–238.
8. Александр Дубовик. 9 гуашей: каталог / Stedley Art Foundation. Киев: Huss, 2014.



9. Александр Дубовик. Живопись, графика, монументально-декоративное искусство. Киев, 1988. 55 с.
10. Амельченко Н. Міф та нація – переплетення філософського та політичного дискурсів. *Філософська думка*. 2003, № 6. С. 50-71.
11. Анатолій Криволап, сайт митця. URL: <https://anatolykryvolap.com/creation> (дата звернення: 12.07.2023).
12. Андрій Блудов. Прозора міфотека: каталог виставки / авт. передм. О. Сидор-Гібелінда; Голов. упр. культури м. Києва. Київ: 1995. 36 с.
13. Балтазюк І. Художній символ у живописі Києва початку ХХІ століття: контекст, типологія, художньо-стильові особливості. 2023.
14. Барінова-Кулеба В. В єдиному просторі. Михайло Гуйда й учні. Віче. Вип. 1, 2015. С. 72–73.
15. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: Історична пам'ять та світовий контекст. Korydor, 2015. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (дата звернення: 10.08.2023).
16. Бевза Б. Сергій Кримський: філософ, учитель, жартівник. Варіанти 27 серпня 2019. URL: <https://varianty.lviv.ua/65520-serhii-krymskyi-filosof-uchytel-zhartivnyk> (дата звернення: 29.08.2023).
17. Бевза П. Семантичний рай. Абетка. Київ: ArtHuss, 2021, 320 с.
18. Біля яблуні. Малярство: каталог виставки / Міжнародна школа україністики, ДМУОМ. Київ, 1993. 28 с.
19. Блудов А.: живопис. Відео. Об'єкти: альбом ( передм.: О. Авраменко та ін.), Київ: Адеф-Україна, 2017. 271 с., іл.
20. Борис Плаксій. Зухвалий виклик. Живопис, графіка, скульптура. Каталог виставки АД «Золотое сечение» / пер. сл. Петрашик В. Київ, 2018. 43 с., іл.
21. Бочковський, Ольгерт. Вступ до націології. Центр громадянської просвіти. Київ: Генеза, 1998. 144 с.

22. Бригинець О. Використання трипільських знаків в сучасному мистецтві. Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи: зб. наук. пр. Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука. К., 2019. Вип. 1. С. 150–156.
23. Будкевич А. Василь Копайгоренко – володар особливої манери письма. Слово просвіти. Вип 30–31 (1082–1083), 30 липня – 5 серпня 2020 року.
24. Бургонский В. Пролетели 2 года со дня смерти Бориса Ивановича Плаксия 2015 // Сайт доктора Бургонского. URL: <http://www.burgonskyi.kiev.ua/?cat=22> (дата звернення: 23.07.2022).
25. Бут Людмила, Нова реальність Василя Химочки. Студії мистецтвознавчі. Вип. 4, 2017. С. 117–118.
26. Бушак С. «Між берегів, що їх любила слава...» Борис Плаксій: від «Хрещатого яру» до «Творців незалежності». *Музейний провулок*. 2004. № 2. С. 106–113.
27. Вайсберг В., Леоненко М. Вудон Баклицький і Микола Тригуб. *Art Ukraine*. 2011. № 1 (20). С. 128–134.
28. Вайсберг В., Леоненко М. Запоздалый некролог. *Art Ukraine*. 2012. 17 січня.
29. Валерій Франчук відкрив три виставки живописних робіт на тему Голодомор. Україна молода. 02.12.2017. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/196/118335> (дата звернення: 12.08.2023).
30. Валєєва А. Е. Символічні тенденції в творчості Андрія Блудова. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 2. С. 80–85.
31. Василь Химочка: нова реальність. Буклет до виставки 15.11-20.12.2017. Електронна бібліотека Одеського художнього музею. URL: <http://ofam.od.ua/pdf/buklet/himochka.pdf> (дата звернення: 13.09.2023).

32. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАМ України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2014. 18 с.

33. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодерну. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол. В. Сидоренко (голова) ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ У 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн.2. 656 с.: іл. С. 424–482.

34. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*. № 5, 2008. С. 7–62. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2008\\_5\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2008_5_4) (дата звернення: 02.08.2023).

35. Віктор І. Філософські виміри символіки української традиції: символіка природного і соціокультурного в фольклорі». *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. Вип. 58, 2018. С. 112–119.

36. Володимир Будніков. Сховок для світла. Каталог виставки. / пер. сл. Т. Возняк, Львів: ЛНГМ, 2020. 80 с.

37. Волотко Л. Інтелектуальний лабіринт палімпсестів Олександра Дубовика. Філософія та політологія в контексті сучасної культури, Вип. 1 (10), 2016. С. 33–41.

38. Ворона Олександр, Ворона Олена. Виставка «Земля прадідів» в Національному музеї Тараса Шевченка. Артхода, 04.07.2016. URL: <https://arthoda.com.ua/2016/07/04/vystavka-zemlia-pradidiv-v-natsionaln/> (дата звернення: 12.08.2023).

39. Виставка в художественном музее: картины Василия Химочки. 16 листопада 2017. URL: <http://glasweb.com/vyistavka-v-hudozhestvennom-muzee-kartinyi-vasiliya-himochki/> (дата звернення: 23.08.2023).

40. Вячеславова О. А. Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України: дис канд. філос. наук: 09.00.08 / Вячеславова Олена

Анатоліївна; Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. Луганськ, 2007. 227 с.

41. Вячеславова О. А. Поетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України: Міфопоетика етнонаціонального буття. Художня культура. Актуальні проблеми. 2007. Вип. 4. С. 61–78.

42. Галушка К. Російська Берегиня. Як придумали Марусю Чурай. DSnewd. 11 березня 2018. URL: <https://www.dsnews.ua/ukr/society/russkaya-bereginya-kak-pridumali-marusyu-churay-11032018190000> (дата звернення: 02.09.2023).

43. Гамалія К.М. Пелікан в системі орнітосимволів України. *Мистецтвознавчі записки, Образотворче, декоративне мистецтво, реставрація. Збірник наукових праць НАККіМ. №40, (2021). Київ, 2021, С. 46-50*

44. Гелен П. «Це процес деколонізації: виштовхуємо російську культуру, але виникає прогалина – її слід заповнювати». Інтерв'ю К. Сергацкової Заборона 22.02.2023. URL: <https://zaborona.com/socziolog-kultury-paskal-gilen-pro-bojkot-kultury/> (дата звернення: 19.06.2023).

45. Гілен П. Ляйстер Т. Культура в підмурках громадянського суспільства. IST Publishing, 2018. 120 с.

46. Годенко-Наконечна О. Трипільська орнаментика як феномен доісторичної культури. Студії мистецтвознавчі. Вип. 2, 2016. С. 6–13.

47. Головка О. Константин Косаревский. *Художники Украины. № 7, 2005. 16 с.*

48. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями. Київ: Видавничий дім «Антиквар», 2017. 272 с.

49. Горський Вілен. Міф у сучасній культурі та його модифікації на полі історико-філософського українознавства. *Дух і літера. 1998. № 3–4. С. 92–112.*

50. Грабовська І. Героїчна гендерна жіноча ідентичність: українознавський вимір. Наукові записки. Серія «Культурологія». Вип. 5, 2010, С. 212–221.
51. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру. Сучасність. 1998, Том 15. С. 58–70.
52. Грабовська І., Ємець Т., Мостяєв О. (2013) Трансформації українського соціуму: філософсько-світоглядний аналіз: монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
53. Грабовська, І. М. Україна як метафізична реальність: монографія Київ: Стилос, 2000, 113 с.
54. Грица, С. Парадигматична природа фольклору. Народна творчість та етнологія, Вип.1, 2017. С. 9–26.
55. Грицак Я. Двоядерна нація. *Країна*. № 37. 29 вересня 2016. С. 27.
56. Гуренко А. Символи буття Миколи Малишка. *Образотворче мистецтво*. 2004. № 2. С. 68–69.
57. Дарморіз О. Д. Міфологія: навч. посібник / Оксана Дарморіз. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 248 с.
58. Дарморіз О. Міфологія: навч. посібник Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 248 с.
59. Диченко І. С. У пошуках колористичного безмежжя / *Landschaft «живописного заповідника»*: Каталог. Київ, 2002. С. 89–90.
60. Добко Т. Живопис Леоніда Гопанчука: проблеми дослідження творчої спадщини. *Мистецтвознавство*. Вип. 2, 2019. С. 290–294.
61. Добко Т. Мистецький світовид Василя Копайгоєрнка. *Енциклопедичний вісник України*. Вип 6–7, 2015. С. 23–27.
62. Довіна М. С. Теорія міфу в сучасній гуманітаристиці. *Література та культура Полісся*. 2013, Вип. 72. С. 53–67.
63. Дубовик О. Палімсести. *Хроніка – 2000*. Вип. 2, 1992. С.159–191.
64. Еліаде М. Трактат з історії релігії Київ: Дух і Літера, 2016. 520 с.

65. Етнічність. Культура. Історія. Соціально-філософські нариси. В. Б. Фадєєв, Г. Ю. Носова, М. М. Кисельов, С. І. Грабовський, О. С. Кисельов. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2019. 272 с.
66. Етнопсихологічний вимір України: Семіозис, мфотворчість, ідентичність. Монограф / авт. кол; під наук. ред. Лозової О. М. Київ: ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2014. С. 193.
67. Єфремова В. Виставка живопису «В єдиному просторі», Михайло Гуйда та його учні. Справи сімейні. Всеукраїнська газета. 26 квітня 2015.
68. Єфремова В. «Магнетична сила великих почуттів...» Справи сімейні. Всеукраїнська газета. 24 серпня 2022. URL: <https://familytimes.com.ua/mistectvo/magnetichna-sila-velikikh-pochuttiv> (дата звернення: 12.08.2023).
69. Жук О. Прокіп Колісник: у Словаччині я живу 327 років. Закарпаття онлайн. 18 січня 2008. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/17745-Prokip-Kolisnyk-U-Slovachchyni-ia-zhyvu-327-rokiv> (дата звернення: 12.08.2023).
70. Журунова Т. Хто має душу – хай відчує (Миколі Малишку – 60) *Образотворче мистецтво*. 1999. № 1–2. С. 34.
71. Інша історія. Мистецтво Києва од відлиги до перебудови: каталог виставки / упоряд. Г. Скляренко, М. Кулівник; НХМУ, Аукціонний дім «Дукат». Київ, 2016. 187 с.
72. Ісаєвич Я. Д., Федорів О. Р. 1.6. Сімейний побут. Становище жінки. Історія української культури. Том 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століть / В. С. Александрович [та ін.]; голов. ред. Я. Д. Ісаєвич. Київ: Наукова думка, 2001. С. 106–120.
73. Історія українського мистецтва у 5-ти т. НАН України, ІМФЕ М. Т. Рильського, голов. редак. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва, Київ: 2007. Т. 5. Мистецтво XX ст. 1047 с.: іл.

74. Каранда М. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2006. 16 с.
75. Карлова В. Національна ідея сучасної України: проблеми та перспективи формування. Вісник Національної академії державного управління: Філософія, теорія та історія державного управління (3). 2010. С. 21–29.
76. Кассирер Э. Техника современных политических мифов. *Вестн. МГУ. Сер. 7. Философия*. № 2. 1990. С. 58–65.
77. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой. Київ: Tetta incognita. 2020.
78. Київ живописний: Альбом. (2013) Київ: «Новий друк».
79. Кисельов М. «Феномен екофільності в структурі етносу (нації)». Етнічність. Культура. Історія. Соціально-філософські нариси. Київ; Ніжин, 2019. 272 с.
80. Клід Г. Борис Плаксі́й – могутній талант. Нові дні: український універсальний журнал. 1991. Vol. XLII. *Травень*. № 495. С. 18–20. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/20031/file.pdf> (дата звернення: 30.08.2023).
81. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: Автореф. дис. доктора філос. наук: 09.00.04. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди К., 2007. 21 с.
82. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ: ПАРАПАН, 2003. 240 с.
83. Кримський С. Про софійність, правду, смисли людського буття: Зб. наук.-публ. і філос. статей / Сергій Кримський. Київ: ІФНАНУ, 2010, 462 с.
84. Кубриш Н. Р., Тарасенко А. А. Образ Григорія Сковороди у скульптурі XX — початку XXI століття. *Мистецтвознавство України*. 2018. Вип. 18. С. 94-102
85. Кудlach В. Мати-Берегиня як національний архетип. Чорноморські новини. Вип. 20 (20445). 11 травня 2023.

86. Ламонова О. Художник Володимир Будніков та його успіх. День. Вип. 3, 2001, 5 січня 2001.
87. Леві-Стросс К. Міф та значення. Пер. М. Маєрчик. *Народознавчі зошити*. № 2, 199. С. 102–112.
88. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 47.
89. Лисенко Н. Нотатки щодо деталізації дефініції терміна «архетипний символ». Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. праць. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. Вип. 56. С. 163–165.
90. Лисичкіна Л. У столиці відкриють виставку одного з класиків українського живопису: можна буде побачити унікального «Кобзаря». BigKyiv 30 грудня 2022. URL: <https://bigkyiv.com.ua/u-stolyczy-vidkryyut-vystavku-odnogo-z-klassykyiv-ukrayinskogo-zhyvopysu-mozhna-bude-pobachyty-unikalnogo-kobzaryu/> (дата звернення: 02.09.2023).
91. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі. *Дух і літера*. Київ, 2001. № 7–8. С. 262–276. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5540> (дата звернення: 05.08.2023).
92. Личковах В. Сакральні горизонти української культури: Архетипи – хронотопи – сигнатури. Художня культура. *Актуальні проблеми*. № 7, 2010. С. 187–194. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud\\_kult\\_2010\\_7\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_16) (дата звернення: 30.08.2023).
93. Личковах В. Софіологія Сергія Кримського на тлі української філософії етноклубтури. Філософія і політологія в контексті сучасної культури. Випуск 7, 2014. С. 105–110.
94. Личковах В. А. До аналізу мистецької семіосфери в українській етноклубтурі. *Українська культура: Минуле, Сучасне, Шляхи розвитку*. № 38,



2021. С. 64–70. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpkm/article/download/469/487> (дата звернення: 03.08.2023).

95. Личковах В. А. Історія української естетичної думки: монографія. Київ: Центр учбової літератури, 2021. 388 с.

96. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2011. 196 с.

97. Личковах В., Петрова О. Бібліограф. покажчик. Авт. ст. І. Дзюба, Л. Герасимчук, Л. Личковах, Г. Недошивін, Г. Рудик, Дж. Тьюса; авт. листів В. Качуровський; уклад. Н. Казакова; Редкол: М. Брик (головна) та ін.; НАУКМА. Київ: КМ Академія, 2001. 85 с.: 16 іл.

98. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. С. 96–97.

99. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. С. 54–55, 116–117.

100. Лозова О. М. Міф як первинна метамова суспільної свідомості: огляд проблематики. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка. Психологія*. № 1, 2010. С. 18–21.

101. Лозова О. М. Семантика етнічних автостереотипів українців. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 12. *Психологічні науки*. № 16 (40), 2007. С. 18–23.

102. Луценко А. Анатолій Криволап «Якби політики мали зв'язок з мистецтвом, то була б інша Україна». Інтерв'ю з митцем. Українська правда. Життя 30 листопада 2018. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/11/30/234358/> (дата звернення: 04.09.2023).

103. Малиновский Б. Наука, магия и религия. Харьков: Рэфл-бук. 1998.

104. Малих К. Живопис під час карнавалу. Лекція про особливості методу художників сквоту Паркомуні на прикладі творчості Дмитра Кавсана.

URL: <https://www.facebook.com/PinchukArtCentre/videos> (дата звернення: 13.08.2023).

105. Микола Стороженко – художник, педагог, людина: зб. Тез доповідей наук.-практ. конф., Київ, 08 листопада 2018 р. Київ, 2018. 37 с.

106. Міронова Т. Сакральне, етнофольклорне, нефігративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990–2000-х років. Молодий вчений. Вип 2 (66), 2019. С. 34–40. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-9>

107. Міф «Українське бароко»: каталог виставки (27.04.2012–28.08.2012, Київ) / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, НХМУ; авт. ст. Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ: Майстер книг, 2012. 192 с.

108. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філософія. Філософські перипетії. 2014, № 1130, Вип. 51. С. 90–94.

109. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, У 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2006, Кн. 2. 656 с.: іл.

110. Неледва Г. Каталог виставк творів. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 1999. С. 40.

111. Новая мифология Александра Дубовика: [интервью] *Антиквар*. 2016. № 7–8 (97). С. 36–43.

112. Орлова Т. Міфологема «Берегині» в світлі критики українських суспільствознавців. Сторінки історії: збірник наукових праць. 2010, Вип. 31. С. 205–213.

113. Павельчук І. Українська тематика у вітчизняному живописі другої половини ХІХ ст. – історикокультурне джерело постімпресіоністичного

репертуару 1900–1940-х рр. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2021. № 45. С. 33–42.

114. Павлюк Л. (2006). Знак, символ, міф у масовій комунікації Львів (українська). Львів: ПАІС. С. 89–103.

115. Петрашик В. Художник і модель. Діалог триває... Образотворче мистецтво. Вип. 4, 2017. С. 49–51.

116. Петро Бевза. Йордань. Каталог. Тексти В. Гойдиша, В. Горбатенка, О. Сидора-Гібелінди. Київ: huss, 2016. С. 159.

117. Петрова О. «Ноїв ковчег». Живопис другої половини ХХ ст. // Українське мистецтво ХХ століття: Каталог. Київ: 1998. С. 117–121.

118. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). Наукові записки. Національний університету «Києво-Могилянська академія». Т. 2: Культура. Київ, 1997. С. 150–156.

119. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60-80-х ХХ століття. Третє око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / Ольга Петрова; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.: іл., кольор. вкл.: XL. С. 17–32.

120. Петрова О. Двоє у дзеркалі часу. Дзеркало тижня. 15 березня 2002. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/dvoe\\_u\\_dzerkali\\_chasu.html](https://zn.ua/ukr/ART/dvoe_u_dzerkali_chasu.html) (дата звернення: 28.08.2023).

121. Петрова О. Єврейські художники з українського андерграунду *Сучасність*. 1992. № 8 (376). С. 128–138.

122. Петрова О. М. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ століть. *Дух і літера*. № 13–14, 2004, С. 516–526.

123. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття — початку ХХІ століття. Київ: КМ Академія. 2004. 391 с.

124. Петрова О. М. Шокуюче як мистецтво – від бунту до ринку. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 93–98.
125. Петрова О. Міфологія Олександра Животкова. *Дзеркало тижня*. 29 липня 2017. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/mifologiya-oleksandra-zhivotkova-245070\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/mifologiya-oleksandra-zhivotkova-245070_.html) (дата звернення: 31.08.2023).
126. Петрова О. Солнцепоклонник, *Зеркало недели*. 09.04.1999. URL: <https://zn.ua/ART/solntsepoklonnik.html> (дата звернення: 12.08.2023).
127. Петрова О. Художній авангард як модель «національного стилю». *Культурологічні студії: Зб. наук. пр. Редкол.: О. Погорілий (гол. ред.) та ін.; НАУКМА. Каф. Культурології та археології*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 221–229.
128. Петрук Р. Останній твір Миколи Стороженка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021, Вип. 35. Т. 4. С. 79–90.
129. Петрук Р. І. Пасторальні мотиви у творчості Віри Баринової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Дрогобич, 2021 Вип. 37. Т. 3. С. 27–34.
130. Петрук Р. Роль Сергія Григор'єва і Тетяни Яблонської у творчому становленні Миколи Стороженка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т. 2. С. 80–88.
131. Петрук Р. І. Творча й педагогічна іпостасі професора В. І. Баринової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Т. 4. С. 10–19.
132. Поліщук А. Жіночий образ у творах київських живописців 1990-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика. Вип. 64, том 2, 2023. С. 76–80.
133. Поліщук А. Неоміфологізм у живописі київських художників 1990- стан вивченості питання. *Актуальні питання гуманітарних наук:*

міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Гельветика. Вип. 63, том 2, 2023. С. 46–51.

134. Поліщук А. В. Сакральне мистецтво у живописі київських митців 1980-1990-х рр. На прикладі робіт викладачів НАОМА. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Гельветика, Вип. 37, 2021. С. 35–41.

135. Поліщук А. В. Денисюк О. Ю. Тема материнства у творчості В. І. Баринової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук*: Міжвуз. збірник наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Вип. 26 том 1, 2019. С. 39–47.

136. Поліщук А. Мистецтво війни та національні міфи. *II Міжнародної науково-практичної конференції «ІННОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ, ДИЗАЙНІ ТА МИСТЕЦТВІ» 25–26 травня 2023*. Київ. С. 301–302.

137. Поліщук А. В. Українська культура в київському абстрактному живописі 1990-х рр. *КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ XXI СТОЛІТТЯ: НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції 10 листопада 2022*. Київ. С. 41–42.

138. Поліщук А. В. Тема сакрального у київському живописі 1980-1990хрр. *The driving force of science and trends in its development. I International Scientific and Theoretical Conference jan 29, 2021 Coventry*. UK. С. 136–138.

139. Поліщук А. В. Образ українців у живописі київських художників-традиціоналістів наприкінці ХХ ст. *Восьмі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998) Міжнародна конференція, 23 листопада 2020 року, Київ*. С. 133.

140. Поліщук А. В. Роль сакрального мистецтва у київському живописі кінця ХХ ст. *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених. VII Всеукраїнська науково-практична конференція*

студентів, аспірантів та молодих учених. 13 листопада 2020. Одеса. С. 180–183.

141. Поліщук А. В. Національна українська тематика в живописі студентів НАОМА 1980-х – початку 1990-х років. Сьомі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА, Міжнародна конференція. 23 листопада 2019. Київ.

142. Поліщук А. В. Національні традиції в живописних творах викладачів НАОМА кінця 1980-х – початку 1990х рр. *Наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія»*. 30 вересня 2019. Львів, Бібліотека ім. Стефаника. С. 122–123.

143. Поліщук А. В. Українська культурна спадщина у київському живописі 1990-2000 рр. *Молодий вчений* № 11, 2019. С. 276–280.

144. Пилипенко І. Картини Івана Пилипенка. Сайт-візитівка. URL: <https://kartina.com.ua/> (дата звернення: 01.10.2023).

145. Пилипенко І. Із історії майстерні монументального живопису національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Вісник ХДАДМ* Вип. 3, 2016. С. 96–100.

146. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ: Вища шк., 1995. 63 с. + 16 арк. іл.

147. Підгора В. «Гетьмани» Федодсія Гуменюка: д 60-річчя від дня народження мистця. *Образотворче мистецтво*. Вип. 3, 2001, С. 14–16.

148. Покотило А. Антеїзм як основа світогляду українців. *Артанія*. Альманах. 2007. Книга 10 (число перше 2008). С. 6–14.

149. Попович М. В. Сакральна культура. Нарис з історії культури України. Київ: 1998. С. 87–104.

150. Прокопенко М. Абсолют кольору. *День*. 2017. URL: <https://m.day.kyiv.ua/photo/absolyut-koloru> (дата звернення: 13.08.2022).

151. Рильов К. Андрій Блудов: «Живопис – це окремий простір, який складається з фарб». Газета День. Вип. 207, 2005. URL: <https://day.kyiv.ua/article/panorama-dnya/tsey-den-v-istoriyi-1148> (дата звернення: 08.09.2023).
152. Світовид: малярство, графіка, скульптура. Каталог. / вступ. ст. В. Підгора. Київ: [б.в.], 1999. 95 с.
153. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ: Редакція вісника АНТ, 2013. 416 с.
154. Сергацкова К. Культура пам'яті. Інтерв'ю з П. Гілленом 22.02.2023. Заборона. URL: <https://zaborona.com/socziolog-kultury-paskal-gilen-pro-bojkot-kultury/> (дата звернення: 08.09.2023).
155. Сидор-Гибелинда О. В. Незалежні митці: кінець 1980-х – початок XXI ст. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: У 2 кн. Київ, 2006. Кн. 2. С. 558–599.
156. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМУ. Київ: ВХ [студію], 2008. 187 с.: іл.
157. Символи у роботах українських митців 1990–2000-х років. Мистецтвознавчі записки Київ, 2011, Вип. 19.
158. Сільваши Т. Есе. Тексти. Діалоги. Київ: Huss, 2015. 204 с.
159. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Видання третє, українською мовою. Доповнене. Київ: Huss, 2018. 427 с.: іл.
160. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини 1980-2000х років: Події, явища, спрямування. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. / Редкол. В. Сидоренко (голова) ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ У 2 кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2, іл. С. 353–393.
161. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. Книга перша. Київ: ArtHuss, 2018. 280 с.: іл.

162. Склярєнко Г. Фольклор в українському мистецтві. На берегах: Нотатки до українського мистецтва ХХ ст.: Зб. статей. Київ: Arthuss, 2007, С. 27–34.
163. Склярєнко Г. «Несучасне мистецтво» Акіма Левича // *Дзеркало тижня*. 2013. № 10 (13–17 березня). С. 4.
164. Словник української мови : у 20 т. — Київ : Наукова думка, 2010—2022. С. 1648
165. Словник української мови: в 11 томах. Том 4, 1973. С. 757.
166. Смирна Л. В. Світоглядні концепції українських художників-шістдесятників. Вісник Маріупольського державного університету. *Філософія, культурологія, соціологія*. 2013. Вип. 6. С. 98–106.
167. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: «Фенікс», 2017, 480 с.: іл.
168. Смирна Л. Розхитана колиска революції. *Україна 2008*. № 11. С. 76–78.
169. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол. В. Сидоренко (голова) ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ У 2 кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2.: іл. С. 5, 77.
170. Сніжко І. А. Культура первісної доби: Конспект лекції. Харків: УкрДАЗТ, 2012. 22 с.
171. Соловей О. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ початку ХХІ століть. дис. канд. Мистецтвознавства: 17.00.05, Київ, 2021. 362 с.
172. Соловійов О. Искусство Украины 90х. Турбулентні шлюзи. Зб. статей / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Інтертехнологія, 2006, іл. С. 31, 46.



173. Старостенко С. Борис Плаксій: сучасник, колега, друг. Відверта розмова з Іваном Марчуком. *Art Ukraine*. 2018. URL: [https://artukraine.com.ua/a/boris-plaksiy--suchasnik-kolega-drug-vidverta-rozмова-z-ivanom-marchukom/#.XSNAK\\_kzbIU](https://artukraine.com.ua/a/boris-plaksiy--suchasnik-kolega-drug-vidverta-rozмова-z-ivanom-marchukom/#.XSNAK_kzbIU) (дата звернення: 30.08.2023).
174. Степовик Д. Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-13034> (дата звернення: 23.08.2023).
175. Стороженко М. А. Передчуття Голгофи: до 85 річниці з дня народження. Київ: Антологія, 2013. 28 с.
176. Стороженко М. А. Від школи до храму. Сучасність. Вип. 2, 2002, С. 102–104.
177. Стороженко М. Бачення школи. *Образотворче мистецтво: журн. з питань теорії і практики укр. образотв. мистецтва*. Київ: Нац. спілка художників України. Київ, 2010/2011. № 4/1. С. 94–97.
178. Стороженко М. Від Школи до Храму або Літопис Майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. К.: Дніпро, 2010. С. 5–7.
179. Стороженко М. Думки під склепінням. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 2. С. 66–71.
180. Стоян Н. «Символічні сенси творчості Петра Бевзи». *Українські культурологічні студії*. Збірник наукових праць. Вип. 2 (7), 2020, С. 90.
181. Стоян С. Символізм в українському образотворчому мистецтві ХХІ століття в контексті культури.
182. Стоян С. П. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка). *Гуманітарний часопис (Харків)* Вип. 3, 2013. С. 113–120.
183. Стрельцова М. Микола Малишко: художник як явище. *Art Ukraine*. 22 лютого 2017.

184. Стрельцова М. Ольга Ворона: Відбитки часу. Мітець. 27.03.2019. URL: <http://mytets.com/2019/03/27/olga-vorona/> (дата звернення: 06.09.2023).
185. Тарасенко О. А. Апостоли просвітництва. Мозаїки та розписи Миколи Стороженка. Одеса: 2020. 52 с., іл. 170
186. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А., Кубриш Н. Р. Ідея просвіти у мозаїці М. А. Стороженка "Львівське Ставропігійне братство XVI-XVIII ст." *Art and Design*. 2021. № 1 (13). С. 133-145.
187. Тарасенко О. А. Неоромантизм в творчості Наталії Мартинюк. *Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний наук. журнал*; Київ: ІПСМ НАМ України, 2018. Вип. 14. С. 53-59
188. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А. Міфопоетика образу жінки-природи в живописі Миколи Прокопенка. *Мистецтвознавство України. Щорічний наук. журнал*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2018. Вип. 18. С. 167-173.
189. Тарасенко А. А. Порталы мифа: Изобразительное искусство Одессы второй половины XX – начала XX века в пространстве «большого времени» [учебное пособие]; Ин-т проблем современного искусства Нац. акад. искусств Украины. Одесса: 2014, 264 с., 500 ил
190. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А. Світобудова Михайла Гуйди. *Art and Design*. 2021, №2. С. 152-163.
191. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А., Кубриш Н. Р. Храм науки: мозаїки М. А. Стороженка в інтер'єрах інституту теоретичної фізики ім. М. М. Боголюбова НАН України у Феофанії. *Art and Design*. 2020. № 1. С. 166–174.
192. Ткаченко І. А. Степові мотиви в українському фольклорі: історіософський ракурс (на прикладі історичного епосу). *Вісник запорізького національного університету*. Вип. 2, 2008. С. 226-230
193. Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1998. Т. 1: А–Г. 672 с.

194. Українська нова хвиля. Друга пол. 1980-х – поч. 1990-х.: каталог виставки / Упорядкування: О. Баршинова. Автори статей: А. Мельник, Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ: Оранта, 2009. 224 с.: іл.
195. Український андерграунд. Живопис, графіка, скульптура художників-шістдесятників. / пер. сл. М. Василенко Каталог виставки 6–28.07.2017. Київ: 2017, 54 с.
196. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст. з колекції НХМУ: альбом. Хмельницький: Галерея. Київ: Артанія Нова, 2006. 304 с.
197. Федорук О. Микола Стороженко крізь погляд живого сприйняття. Портал Образотворче мистецтво 29 січня 2019. URL: <https://fineartsukraine.wordpress.com/2019/01/27/> (дата звернення: 06.09.2023).
198. Федорук О. Перетин знаку. Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. У 3 книгах. Кн. 3. Київ: Інтертехнологія, 2008, 416 с. іл.
199. Федрук О. У пошуках ідеального, Про Михайла Гуйду. Художня культура. Актуальні проблеми. Київ. 2006. С. 133–136.
200. Феодосій Гуменюк: Альбом / Редактор-упорядник А. Маричевська. Київ: Галерея «АВС-арт», 2010. 224 с.: іл.
201. Фрис І. Неоміфологізм у слов'янських літературах ХХ ст. Проблеми слов'янознавства. Вип. 56-57, 2007. С. 228–236.
202. Фросевич Л., Фросевич С. «Мадонни» українського художника Олександра Мельника. Відеорепортаж з творчої майстерні. Український репортер. 16.05.2023. URL: <https://ukrreporter.com.ua/culture/madonny-ukrayinskogo-hudozhnyka-oleksandra-melnyka-videoreportazh-z-tvorchoyi-majsterni.html> (дата звернення: 14.07.2023).
203. Циба Г. Человек горячей звезды. Анатолий Лымарев. Art Ukraine/ 14.12.2012. URL: <https://artukraine.com.ua/a/chelovek-goryachey-zvezdy--anatoliy-limarev/> (дата звернення: 09.09.2023).

204. Цугорка О. П. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016, № 4. С. 115–119.

205. Чачко С. Психічна травма та етнічна ідентичність особистості. *Вісник Одеського національного університету. Психологія* Випуск 15 (11–2), 2011. С. 140–148. URL: [https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2011/1\\_2011/24.pdf](https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2011/1_2011/24.pdf) (дата звернення: 30.08.2023).

206. Шарніна М. Неоміф як деконструкція художньої форми: український контекст. *Вісник ДДПУ*. Серія: Соціально-філософські проблеми розвитку людини і суспільства. № 9, 2018. С. 96–107. <https://doi.org/10.31865/2520-684292018157554>.

207. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. № 10, 2014. С. 227–236.

208. Шокало О. Галерея Сумус: жінка-мати у світообразі Віталія Мовчана. *Український світ*. 28.06.2018.

209. Юнг К. Г. (1996). Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества. с. 13.

210. Юнг К. Г. Словник аналітичної психології. Сім променів. URL: <https://7promeniv.com.ua/slovnuk-analitychnoi-psykholohii/1011-arkhaizm.html> (дата звернення: 30.08.2023).

211. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. Мист-ва НАУ / Редкол. В Сидоренко (голова) та ін. № 5, Харків: Акта, 2009. С. 90–103.*

212. Юр М. Кроскультурні традиції у творчості Олександра Дубовика. *Мистецтвознавство України: наук. зб. Вип. 13. Київ: ІПСМ НАМ України, 2013. С. 69–71.*

213. Юр М. Метамодел ь українського живопису: монографія. Вінниця: Твори, 2019. 426 с.
214. Юр М. Міжвидова транзитивність як прийом формування сучасного просторово-пластичного зображення. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 184–191.
215. Юр М. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 285–291.
216. Юр М. Роль українського образотворчого фольклору в сучасному живопису. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 2013, Вип. 5. С. 117–120.
217. Юр М. Український живопис XIX – початку XX століття: національна, конвенціональна, авторська моделі. Дисертація. Київ: 2021, с. 482
218. Яковленко К. Художники Володимир Будніков та Влада Ралко. Мистецтво – завжди про явище. Український тиждень. 10 жовтня 2020. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2020/10/10/242565/> (дата звернення: 27.08.2023).
219. Barthes, Roland *Mythologies*, trans. Annette Lavers, New York: FARRAR, STRAUS & GIROUX, 1972, 1991. URL: [https://monoskop.org/File:Barthes\\_Roland\\_Mythologies\\_EN\\_1972.pdf](https://monoskop.org/File:Barthes_Roland_Mythologies_EN_1972.pdf) (дата звернення: 08.08.2023).
220. Campbell J. *The power of meth*. New York: Anchor. 1991.
221. D 'Rozario, P. & Mishra, S. K. (2020). Contemporary Tibetan Literature in English: Witnessing Exile. *International Journal of English Literature and Social Sciences*. ISSN: 2456-7620 5(2), pp. 441–445. URL: <https://ijels.com/detail/contemporary-tibetan-literature-in-english-witnessing-exile/> (дата звернення 02.08.2023).
222. George Frazer J. G. *Folk-lore in the Old Testament: studies in comparative religion, legend and law*. London: Macmillan and Co, 1918. URL:

[https://biblicalstudies.org.uk/book\\_folklore-in-the-ot\\_frazer.html](https://biblicalstudies.org.uk/book_folklore-in-the-ot_frazer.html) (дата звернення: 21.06.2023).

223. Grabovska I., Talko T. & Vlasova T. (2020), New religions as the postsecular epiphenomenon of globalisation in the contemporary Ukrainian society, *HTS Theologiese Studies/Theological Studies*, 76 (1), <https://doi.org/10.4102/hts.v76i1.5711>.

224. Polishchuk A. (2021) Sacred Art in painting by NAFAA Teachers of 1980s-1990s period. *Krakowskie studia malopolskie*, nr 3 (31) P. 160–170.

225. Tarasenko, A. A., & Tarasenko, O. A. (2023). Transformation of the ritual genealogical portrait in painting of Mikhailo Guda: European. *Art and Design*, (1), 53–64.

226. Volkan V. D. Traumatized Societies and Psychological Care: Expanding the Concept of Preventive Medicine. *Mind and Human Interaction*. Vol. 11. 2000. P. 177–194. URL: [https://www.academia.edu/24666983/TRAUMATIZED\\_SOCIETIES\\_AND\\_PSYCHOLOGICAL\\_CARE](https://www.academia.edu/24666983/TRAUMATIZED_SOCIETIES_AND_PSYCHOLOGICAL_CARE) (дата звернення: 06.08.2023).

## ДОДАТОК А

### АНОТОВАНИЙ СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. П. Гончар. Спогад про Мамаю. 1995. Темпера, олія. 80x110. Власність художника, Київ.
2. Г. Севрук. Михайло Браїчевський. 1980-ті. Картон, олія. 50x67. Музей шістдесятництва, Київ.
3. П. Буряк. Ніч лагідна. 1988. Полотно, олія. Власність художника, Київ.
4. В. Барінова-Кулеба. Галю, дай води напитись. 1991. Полотно, олія. 50x40. Власність художника, Київ.
5. П. Гончар. Гори, гори ясно, щоби не погасло. 1993. Полотно, олія. 180x150. Власність художника, Київ.
6. Соченко М. Слухай козаченьку... 1995. Полотно, олія. 100x110. Власність художника, Київ.
7. В. Барінова-Кулеба. Мама жне жито. 1992. Полотно, олія. 40x50. Власність художника, Київ.
8. В. Барінова-Кулеба. Не цілуй козаче, гуси побачать... 1994. Полотно, олія. 110x100. Власність художника. Київ.
9. В. Виродова-Готьє. Стигли яблука. 1992. Полотно, олія. 130x115. Власність родини художника, Київ.
10. В. Виродова-Готьє. Українська дівчина. 1989. Полотно, олія. 100x85. Власність родини художника, Київ.
11. З. Лерман. Сон. 1980-ті. Полотно, олія. 250x108. Приватне зібрання.
12. А. Лимарєв. Банки. 1985. Полотно, олія. Приватне зібрання.
13. А. Лимарєв. Материнство. 1984. Полотно, олія. 105x90. Приватне зібрання.
14. О. Лопухов. Українці. 1997. Полотно, олія. 130x150. Фонди Дирекції художніх виставок України. Київське відділення.
15. Т. Яблонська. Юність. 1969. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

16. Ф. Гуменюк. Народні мотиви. 1988. Полотно, олія. 90x80. Фонди Дирекції художніх виставок України, Київське відділення.
17. Ю. Луцкевич. Старі. 1989. Полотно, олія. 130x100. Власність родини художника.
18. Н. Я. Марченко. Посвячені яблука. 1989. Полотно, олія. 110x130. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
19. М. Соченко. Баба Одарка. Діти не приходять. 1995. Полотно, олія. Власність художника.
20. В. Крижанівський. Дух зрізаного дерева. 1999. Полотно, олія. 90x66. Власність родини художника.
21. О. Белянський. В ніч на Івана Купала. 1988. Полотно, олія. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
22. Ю. Лініченко Довічний рух. 1986. Картон, олія. 90x66. Власність художника.
23. Т. Сільваши. Літо в Мукачево. 1986. Полотно, олія. 110x130. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
24. Т. Сільваши. Зворотній бік з назвою полотна. 1986. Полотно, олія. 110x130. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
25. В. Мовчан. Зникомий світ. 1992. Полотно, олія. Приватне зібрання.
26. В. Копайгоренко. Гетьман. 1988. Полотно, олія. 110x90. Власність художника.
27. В. Копайгоренко. Покрова. 1991. Полотно, олія. Власність художника.
28. О. Животков. Жінки. 1989. Полотно, олія. 90x66. Приватне зібрання.
29. О. Тимків. Повернення із серії «Олекса Довбуш – славний ватажок». 1997. Полотно, олія. 51x71. Колекція галереї АВС арт, Київ.
30. А. Зорко. Остання дорога. Чумаки. 1991. Полотно, олія. 1991. 130x110. Власність художника, Київ.
31. О. Соловей. Сліпі. 1997. Полотно, олія. 110x120. Власність художника, Київ.



32. П. Гончар. Танок. 1988. Полотно, олія. 180x120. Власність художника, Київ.
33. Л. Воєдило. Пастораль. 1993-94. Полотно, олія. 90x94. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
34. Л. Воєдило. Діалог в просторі. 1991. Полотно, олія. 90x97. Власність художника.
35. М. Вітковський. Пісня чумака. 1997. Полотно, олія. 200x110. Фонди НАОМА, Київ.
36. О. Бородай. Прощання. 1986. Полотно, олія. 65x120. Полотно, олія. Власність художника.
37. С. Панич. Стрибок пораненої людини. 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.
38. К. Касьяненко. Тіні забутих предків. 1999. Полотно, олія. 80x95. Власність художника.
39. І. Білянський. Хода. 1993. Полотно, олія. 46x90. Власність художника.
40. А. Шимчук. Зустріч. З серії «Люди і крила. Не ангели». 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.
41. А. Зорко. Дзеркало. Врубель у Києві. 1991. Полотно, олія. 105x152. Власність художника.
42. О. Івахненко. Плин часу. 1998. Полотно, олія. 70x75. Приватна колекція.
43. О. Тістол. Проєкт українських грошей. Роксоляна. 1995. Полотно, олія. 280x480. Приватне зібрання.
44. Ф. Гуменюк. Світе тихий. 1981. Полотно, олія. Власність художника, Київ.
45. К. Косаревський. Останній сніг. 1996. Полотно, олія. 80x100. Власність художника.
46. О. Міщенко. Чи будемо завтра серед живих? 1992-93. Картон, авторська техніка. 40x52. Власність художника.

47. В. Франчук. Засів тридцять другого. Людомор. Чорна брама. Ліва частина триптиху. Триптих «Весна великої Скорботи». 1993-2002. Полотно, олія. Національний музей Голодомору-геноциду, Київ.
48. В. Франчук. Засів тридцять другого. Людомор. Чорна брама. Триптих «Весна великої Скорботи». Права частина. 1993-2002. Полотно, олія. Національний музей Голодомору-геноциду, Київ.
49. В. Барінова-Кулеба. Материнство '33. 2001. Полотно, олія. 110x90. Власність художника.
50. В. Барінова-Кулеба. Дід Микола у 1933. 1999. Полотно, олія. 40x60. Власність художника.
51. О. Мельник. Кому дари? 1933. 2001. Полотно, олія. 120x120. Власність художника.
52. С. Куткін. Сандормох. Триптих «Не забуваймо» (із серії ГУЛАГ). 1988. Полотно, олія. 110x90. Приватне зібрання.
53. П. Смиковський. Дід Голуб з Гамарні. Присвячується репресованому поколінню. 1990-92. Полотно, олія. 150x110. Власність художника.
54. В. Полтавець. День Перемоги. 1997. Полотно, олія. 80x70. Власність художника.
55. Ю. Лініченко. Примари Чорнобильської зони. 1995. Полотно, олія. 100x50. Приватне зібрання.
56. В. Баклицький. Чорнобильська Мадонна. 1980-ті. Полотно, олія. Приватне зібрання.
57. В. Франчук. Крапля жалю. 1998-2002. Полотно, олія. 101x90. Приватне зібрання.
58. В. Барінова-Кулеба. Матері. 1990. Полотно, олія. 50x40. Власність художника.
59. О. Бабак. Гробки. 1990. Полотно, олія. 250x380. Власність художника.
60. М. Гуйда. Поминання. 1999. Полотно, олія. 150x200. Приватне зібрання.

61. І. Московка. Незабутнє. 1993. Полотно, олія. 100x80. Власність художника.
62. А. Стороженко. Україна Скіфська – Еллада степова. 1987-1991. Адмінкорпус пансіонату Гілея, с. Лазурне Херсонська обл.
63. О. Цугорка. Сльози Адама чи тихий шелест дерева сподівань. 1998. Полотно, олія. Приватне зібрання.
64. О. Анд. Святі і грішні. Триптих. 1998. Полотно, олія. 50x40, 50x60, 50x40. Приватне зібрання.
65. В. В. Гурін. Наприкінці ХХ ст. 1989. Полотно, олія. 100x120. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
66. В. Мовчан. Зустріч з ангелом. 1997. Полотно, олія. Приватне зібрання.
67. В. Будніков. Медитація. 1989. Полотно, олія. 150x200. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
68. В. Ласкаржевський. Іконостас. 1990. Полотно, олія. 180x150. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
69. Ю. Компанець. Батьківщина-Мати. 1991. Полотно, олія. 200x110. Фонди Національної спілки художників України. Київ.
70. О. Соловей. Сутінки. 1996. Полотно, олія. Власність художника.
71. Г. Неледва. Магдалина і Христос. 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.
72. І. Пилипенко. Просвітителі. 1988. Полотно, олія. 280x200. Приватне зібрання.
73. О. Мельник. Русь. 1982. Полотно, олія. 155x68. Власність художника.
74. М. Малишко. Стародавній знак. 1991. Полотно, олія. Приватне зібрання.
75. М. Малишко. Покрова. 1994. Полотно, олія. 110x90. Приватне зібрання.
76. О. Зінченко. Розмова або роздуми про чашу. 1997. Полотно, олія. 55x72. Приватне зібрання.

77. Б. Плаксій. Ключі до раю. 1990. Полотно, олія. 100x90. Приватне зібрання.
78. П. Колісник. Антиномії. 1994. Полотно, олія. Приватне зібрання.
79. О. Животков. Без назви. 1990-ті. 90x74,5. Приватне зібрання.
80. А, Блудов. Хрест Ієрофанта. 1990-ті. Полотно, олія. 150x98. Приватне зібрання.
81. А. Блудов. Знаки. 1993. Полотно, олія. Приватне зібрання.
82. А. Блудов. Світ давньої магії. 1994. Полотно, олія. Приватне зібрання.
83. А. Блудов. Полудень. 2022. Полотно, олія. Власність художника.
84. Л. Павленко. Скіфські коні. 1997. Полотно, олія. 50x150. Фонди Дирекції художніх виставок України, Київське відділення.
85. А. Цой. Гірська пісня. 1995. Полотно, олія. 120x110. Приватне зібрання.
86. Д. Кавсан. Адам і Єва. 1987. Полотно, олія. 96x60. Приватне зібрання.
87. Л. Гопанчук. Предківські чертоги. Кам'яна могила. Полотно, олія. 120x160. Власність художника.
88. О. Міщенко. Степова мадонна. 1997. Картон, акрил. 55x40. Власність художника.
89. Л. Воєдило. Золота доба. 1992-93. Полотно, олія. 120x113. Приватне зібрання.
90. Г. Атоян. Ольвійське джерело. 1983. Полотно, олія. Хмельницький обласний художній музей.
91. Ф. Гуменюк. Полтавські мотиви. 1997. Полотно, олія. 118x69. Власність художника, Київ.
92. В. Хомков. Трипільська Мадонна. 1980-ті. Полотно, олія. 80x61. Приватне зібрання.
93. В. Барінова-Кулеба. Ворожіння. 1980-ті. Полотно, олія. 50x50. Приватне зібрання.

94. В. Барінова-Клеба. Наша корова Зіронька. 1990. Полотно, олія. 40x60. Власність художника, Київ.
95. В. Копайгрєнко. Материнство. 1995. Полотно, олія. Власність художника.
96. О. Мельник. Благовіщення Україні. 1992. Полотно, олія. Приватне зібрання.
97. В. Химочка. Землі тяжіння. З серії Трипілля. 1993. Полотно, олія. 80x100. Приватне зібрання.
98. В. Химочка. Дерево життя. 1994. Полотно, олія. 60x70. Приватне зібрання.
99. О. Ворона. Випробування сонцем. 1992. Змішана техніка. 80x100. Приватне зібрання.
100. А. Криволап. Без назви. 1994. Полотно, олія. 52x80. Приватне зібрання.
101. А. Криволап. Багрянні висоти. 1988-1989. Полотно, олія. 150x200. Фонди Національної спілки художників України, Київ.
102. А. Криволап. Без назви. Цикл «Абстракція». 1992. Полотно, олія. 140x200. Приватне зібрання.
103. П. Бєвза. Шлях весни. 1994. Полотно, олія. 360x140. Приватне зібрання.
104. П. Бєвза. Сад вітру. 1994. Полотно, олія. 100x90. Власність художника.
105. О. Дубовик. Несамовитий сон. 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.
106. О. Дубовик. Медитація. 1996. Полотно, олія. 110x70. Приватне зібрання.
107. М. Малишко. Видіння. 1984. Полотно, олія. 40x49. Приватне зібрання.
108. М. Малишко. Надвечір'я. 1985. Картон, олія. 49x60. Приватне зібрання.
109. Г. Гавриленко. Над Дніпром. 1981-82. Картон, олія. 49x67. Приватне зібрання.
110. Олег Животков. Сонце сідає. 1999. Полотно, олія. Приватне зібрання.

111. О. Белянський. О п'ятій ранку. 1992. Полотно, олія. 70х90. Приватне зібрання.
112. О. Бабак. Нічна подорож. 1994. Полотно, олія. Приватне зібрання.
113. В. Баклицький. Київські вікна. 1980. Картон, олія. 50х80. Приватне зібрання.

ДОДАТОК Б  
ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. П. Гончар. Спогад про Мамаю. 1995. Темпера, олія. 80x110.  
Власність художника, Київ.



Іл. 2. Севрук Г. Михайло Брайчевський. 1980-ті. Картон, олія. 50x67.  
Музей шістдесятництва. Київ.





Іл. 3. П. Буряк. Ніч лагідна. 1988. Полотно, олія. Власність художника.



Іл. 4. В. Барінова-Кулеба. Галю, дай води напиться. 1991. Полотно, олія. 50x40. Власність художника, Київ.





Іл. 5. П. Гончар. Гори, гори ясно, щоби не погасло. 1993. Полотно, олія. 180x150. Власність художника, Київ.



Іл. 6. Соченко М. Слухай козаченьку... 1995. Полотно, олія. 100x110. Власність художника.





Іл. 7. В. Барінова-Кулеба. Мама жне жито. 1992. Полотно, олія. 40x50.  
Власність художника, Київ.



Іл. 8. В. Барінова-Кулеба. Не цілуй козаче, гуси побачуть... 1994.  
Полотно, олія. 110x100. Власність художника, Київ.



Іл. 9. В. Виродова-Готья. Стиглі яблука. 1992. Полотно, олія. 130x115.  
Власність родини художника, Київ.



Іл. 10. В. Виродова-Готья. Українська дівчина. 1989. Полотно, олія.  
100x85. Власність родини художника, Київ.





Іл. 11. З. Лерман. Сон. 1980-ті. Полотно, олія. 250х108. Приватне зібрання.



Іл. 12. А. Лимарєв. Банки. 1985. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 13. А. Лимарєв. Материнство. 1984. Полотно, олія. 105х90. Приватне зібрання.



Іл. 14. О. Лопухов. Українці. 1997. Полотно, олія. 130х150. Фонди Дирекції художніх виставок України. Київське відділення.





Іл. 15. Т. Яблонська. Юність. 1969. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.



Іл. 16. Ф. Гуменюк. Народні мотиви. 1988. Полотно, олія. 90x80. Фонди Дирекції художніх виставок України, Київське відділення.



Іл. 17. Ю. Луцкевич. Старі. 1989. Полотно, олія. 130х100. Власність родини художника.



Іл. 18. Н. Марченко. Посвячені яблука. 1989. Полотно, олія. 110х130. Фонди Національної спілки художників України, Київ.





Іл. 19. М. Соченко. Баба Одарка. Діти не приходять. 1995. Полотно, олія.  
Власність художника.



Іл. 20. В. Крижанівський. Дух зрізаного дерева. 1999. Полотно, олія. 90x66.  
Власність родини художника.





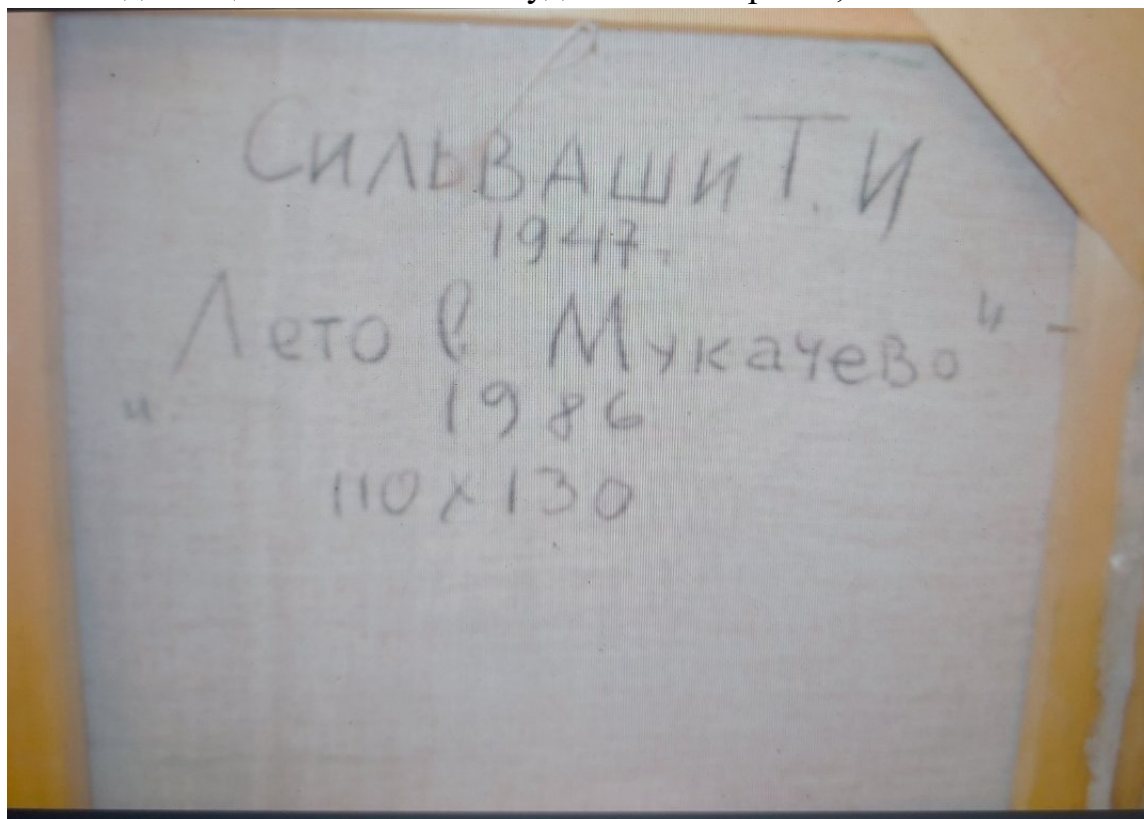
Іл. 21. О. Белянський. В ніч на Івана Купала. 1988. Полотно, олія.  
Фонди Національної спілки художників України, Київ.



Іл. 22. Ю. Лініченко. Довічний рух. 1986. Картон, олія. 90х66.  
Власність художника.



Іл. 23. Т. Сільваши. Літо в Мукачево. 1986. Полотно, олія. 110x130.  
Фонди Національної спілки художників України, Київ.

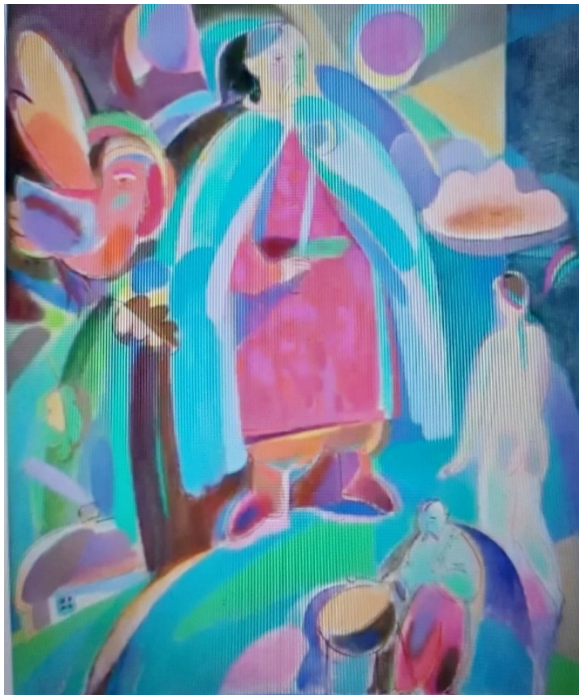


Іл. 24. Т. Сільваши. Зворотній бік з назвою полотна. 1986. Полотно,  
олія. 110x130. Фонди Національної спілки художників України, Київ.

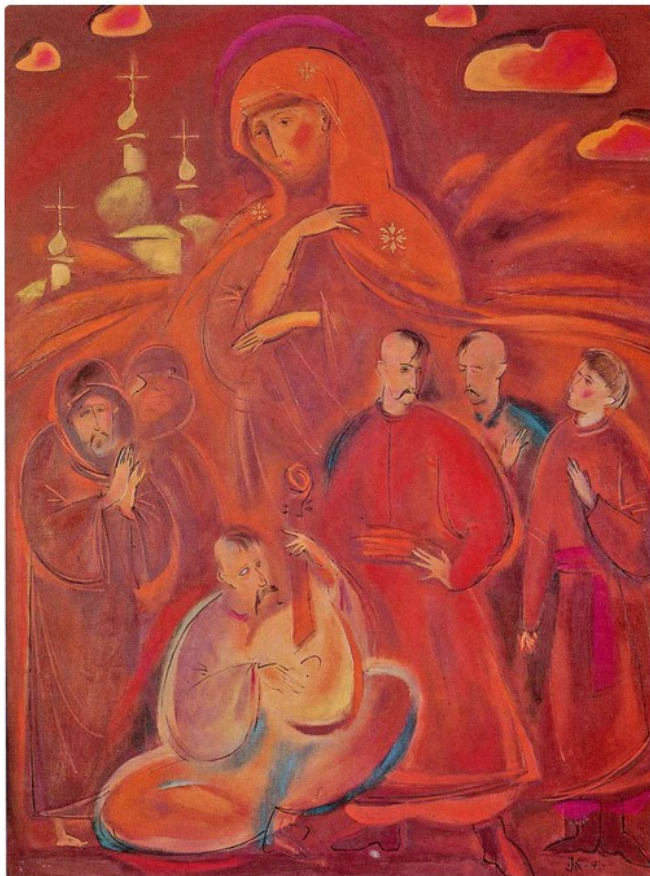




Іл. 25. В. Мовчан. Зникомий світ. 1992. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 26. В. Копайгоренко. Гетьман. 1988. Полотно, олія. 110х90. Власність художника.



Іл. 27. Копайгоренко. Покрова. 1991. Полотно, олія. Власність художника.

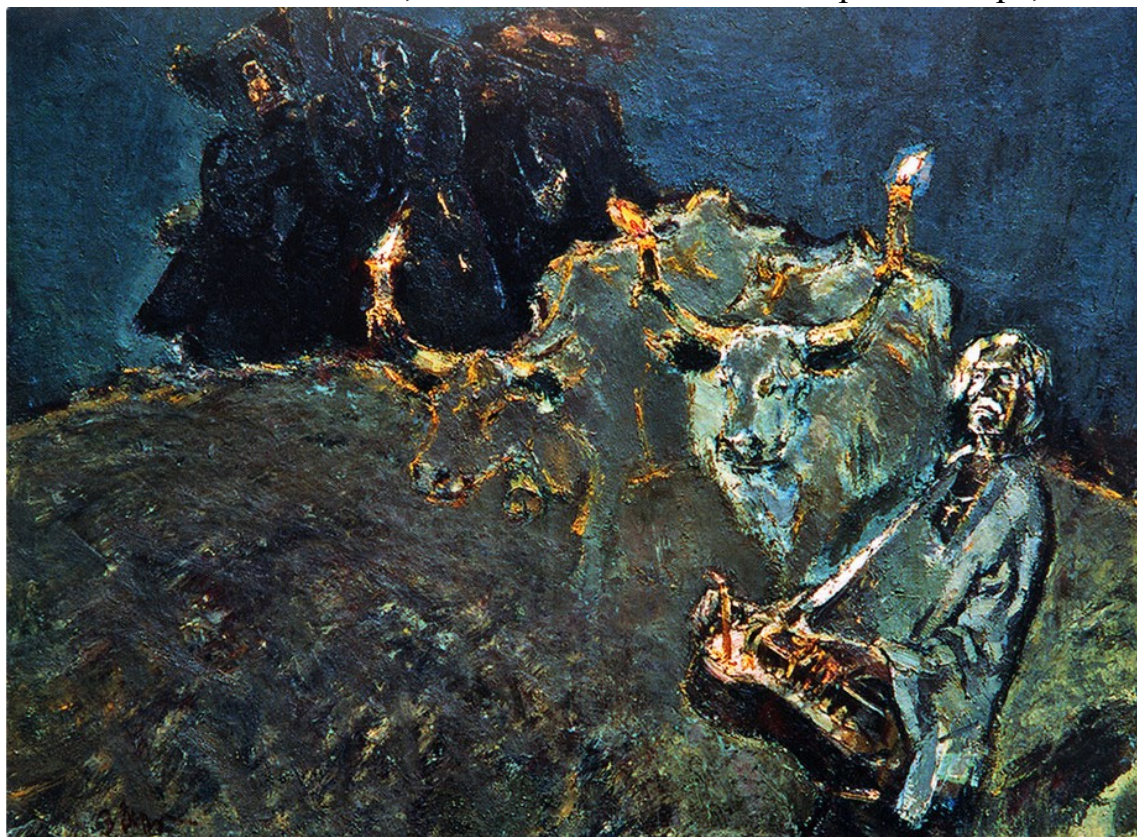


Іл. 28. О. Животков. Жінки. 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.





Іл. 29. О. Тимків. Повернення із серії «Олекса Довбуш – славний ватажок». 1997. Полотно, олія. 51x71. Колекція галереї АВС арт, Київ.



Іл. 30. А. Зорко. Остання дорога. Чумаки. 1991. Полотно, олія. 1991. 130x110. Власність художника, Київ.





Іл. 31. О. Соловей. Сліпі. 1997. Полотно, олія. 110x120. Власність художника, Київ.



Іл. 32. П. Гончар. Танок. 1988. Полотно, олія. 180x120. Власність художника, Київ.



Іл. 33. Л. Воедило. Пастораль. 1993-94. Полотно, олія. 90х94. Фонди Національної спілки художників України, Київ.



Іл. 34. Л. Воедило. Діалог в просторі. 1991. Полотно, олія. 90х97. Власність художника.





Іл. 35. М. Вітковський. Пісня чумака. 1997. Полотно, олія. 200x110. Фонди НАОМА, Київ.



Іл. 36. О. Бородай. Прощання. 1986. Полотно, олія. 65x120. Полотно, олія. Власність художника.





Іл. 37. С. Панич. Скочок пораненої людини. 1989. Полотно, олія.  
Приватне зібрання.



Іл. 38. К. Касьяненко. Тіні забутих предків. 1999. Полотно, олія. 80x95.  
Власність художника.



Іл. 39. І. Білянський. Хода. 1993. Полотно, олія. 46x90. Власність художника.



Іл. 40. А. Шимчук. Зустріч. З серії «Люди і крила. Не ангели». 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.

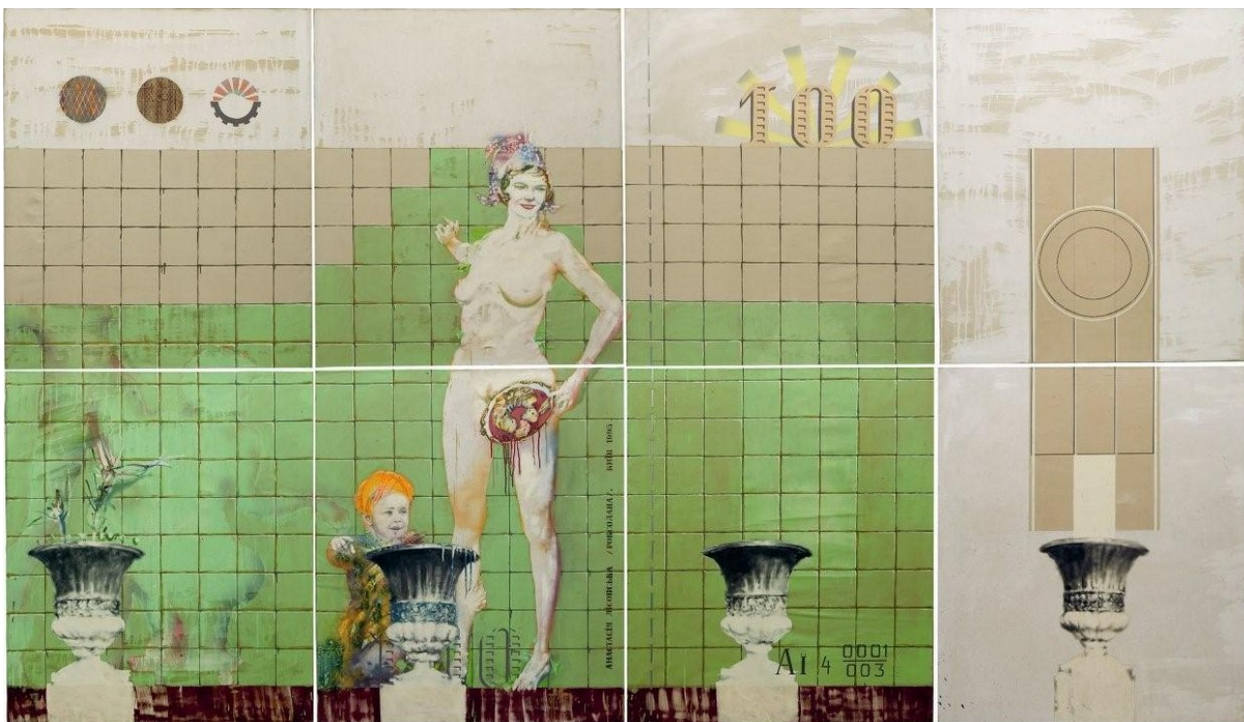




Іл. 41. А. Зорко. Дзеркало. Врубель у Києві. 1991. Полотно, олія. 105x152. Власність художника.



Іл. 42. О. Івахненко. Плин часу. 1998. Полотно, олія. 70x75. Приватна колекція.



Іл. 43. О. Тістол. Проект українських грошей. Роксоляна. 1995. Полотно, олія. 280х480. Приватне зібрання.



Іл. 44. Ф. Гуменюк. Світе тихий. 1981. Полотно, олія. Власність художника, Київ.





Іл. 45. К. Косаревський. Останній сніг. 1996. Полотно, олія. 80х100.  
Власність художника.



Іл. 46. О. Міщенко. Чи будемо завтра серед живих? 1992-93. Картон,  
авторська техніка. 40х52. Власність художника.



Іл. 47. В. Франчук. Засів тридцять другого. Людомор. Чорна брама. Ліва частина триптиху. Триптих «Весна великої Скорботи». 1993-2002. Полотно, олія. Національний музей Голодомору-геноциду, Київ.

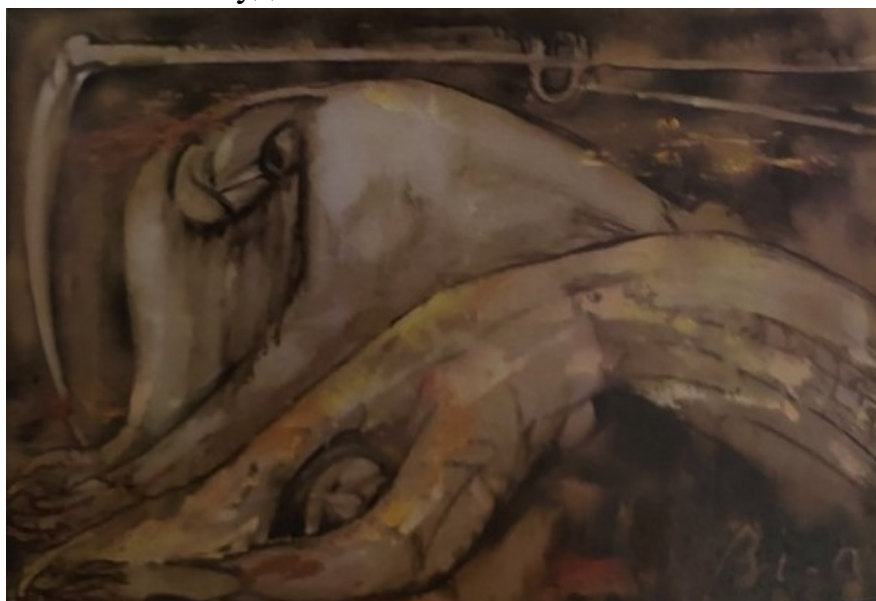


Іл. 48. В. Франчук. Засів тридцять другого. Людомор. Чорна брама. Триптих «Весна великої Скорботи». Права частина. 1993-2002. Полотно, олія. Національний музей Голодомору-геноциду, Київ.





Іл. 49. В. Барінова-Кулеба. Материнство '33. 2001. Полотно, олія. 110х90. Власність художника.



Іл. 50. В. Барінова-Кулеба. Дід Микола у 1933. 1999. Полотно, олія. 40х60. Власність художника.



Іл. 51. О. Мельник. Кому дари? 1933. 2001. Полотно, олія. 120х120. Власність художника.



Іл. 52. С. Куткін. Сандормох. Триптих «Не забуваймо» (із серії ГУЛАГ). 1988. Полотно, олія. 110х90. Приватне зібрання.





Іл. 53. П. Смиківський. Дід Голуб з Гамарні. Присвячується репресованому поколінню. 1990-92. Полотно, олія.150x110. Власність художника.



Іл. 54. В. Полтавець. День Перемоги. 1997. Полотно, олія.80x70. Власність художника.



Іл. 55. Ю. Лініченко. Примари Чорнобильської зони. 1995. Полотно, олія. 100x50. Приватне зібрання.



Іл. 56. В. Баклицький. Чорнобильська Мадонна. 1980-ті. Полотно, олія. Приватне зібрання.





Іл. 57. В. Франчук. Крапля жалю. 1998-2002. Полотно, олія. 101х90.  
Приватне зібрання.



Іл. 58. В. Барінова-Кулеба. Матері. 1990. Полотно, олія. 50х40.  
Власність художника.



Іл. 59. О. Бабак. Гробки. 1990 Полотно, олія. 250х380. Власність художника.



Іл. 60. М. Гуйда. Поминання. 1999. Полотно, олія. 150х200. Приватне зібрання.





Іл. 61. І. Московка. Незабутнє. 1993. Полотно, олія. 100х80. Власність художника.

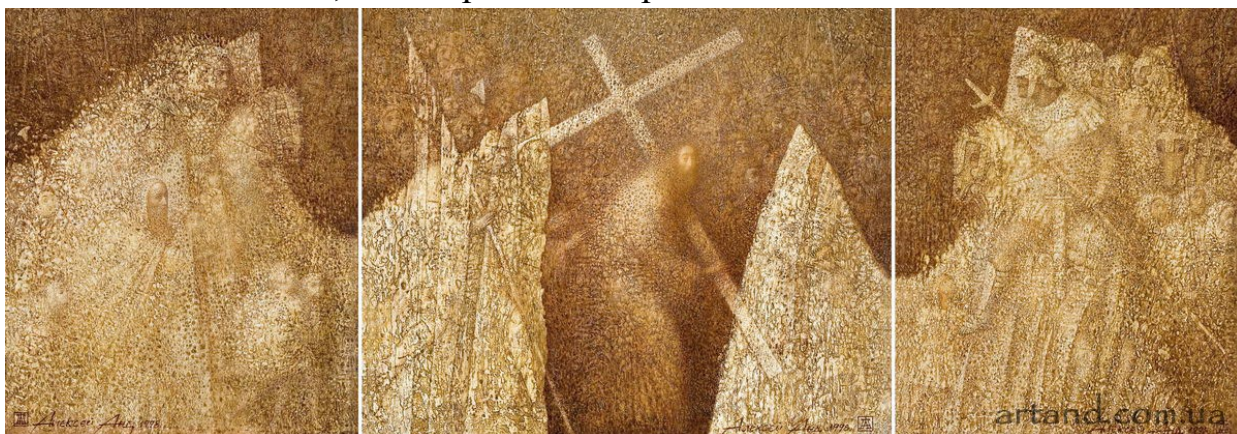


Іл. 62. А. Стороженко. Україна Сківська – Еллада степова. 1987-1991. Адмінкорпус пансіонату Гілея с. Лазурне. Херсонська обл.





Іл. 63. О. Цугорка. Сльози Адама чи тихий шелест дерева сподівань. 1998. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 64. О. Анд. Святі і грішні. Триптих. 1998. Полотно, олія. 50x40, 50x60, 50x40. Приватне зібрання.





Іл. 65. В.В. Гурін. Наприкінці ХХ ст. 1989. Полотно, олія. 100х120.  
Фонди Національної спілки художників України, Київ.



Іл. 66. В. Мовчан. Зустріч з ангелом. 1997. Полотно, олія. Приватне зібрання.





Іл. 67. В. Будніков. Медитація. 1989. Полотно, олія. 150х200. Фонди Національної спілки художників України, Київ.



Іл. 68. В. Ласкаржевський. Іконостас. 1990. Полотно, олія. 180х150. Фонди Національної спілки художників України, Київ





Іл. 69. Ю. Компанець. Батьківщина-Мати. 1991. Полотно, олія.  
200x110. Фонди Національної спілки художників України. Київ.



Іл. 70. О. Соловей. Сутінки. 1996. Полотно, олія. Власність художника.



Іл. 71. Г. Неледва. Магдалина і Христос. 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Ід.. 72. І. Пилипенко. Просвітителі. 1988. Полотно, олія. 280x200. Приватне зібрання.





Іл. 73. О. Мельник. Русь. 1982. Полотно, олія. 155x68. Власність художника. .



Іл. 74. М. Малишко. Стародавній знак. 1991. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 75 М. Малишко. Покрова. 1994. Полотно, олія. 110х90. Приватне зібрання.



Іл. 76. О. Зінченко. Розмова або роздуми про чашу. 1997. Полотно, олія. 55х72. Приватне зібрання.





Іл. 77. Б. Плаксій. Ключі до раю. 1990. Полотно, олія. 100х90.  
Приватне зібрання.



Іл. 78. П. Колісник. Антиномії. 1994. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 79. О. Животков. Без назви. 1990-ті. 90x74,5. Приватне зібрання.



Іл. 80. А. Блудов. Хрест Іерофанта. 1990-ті. Полотно, олія. 150x98. Приватне зібрання.





Іл. 81. А. Блудов. Знаки. 1993. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 82. А. Блудов. Світ давньої магії. 1994. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 83. А. Блудов. Полудень. 2022. Полотно, олія. Власність художника.



Іл. 84. Л. Павленко. Скіфські коні. 1997. Полотно, олія. 50x150. Фонди Дирекції художніх виставок України, Київське відділення.



Іл. 85. А. Цой. Гірська пісня. 1995. Полотно, олія. 120x110. Приватне зібрання.





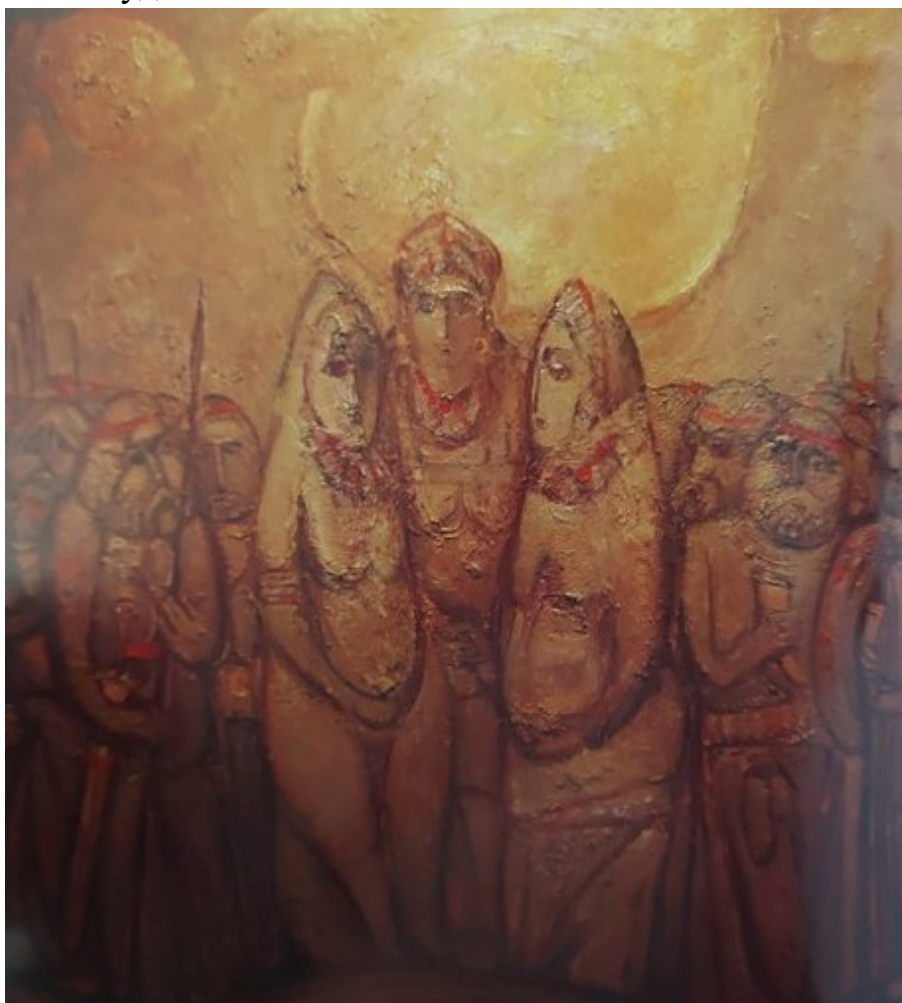
Іл. 86. Д. Кавсан. Адам і Єва. 1987. Полотно, олія. 96х60. Приватне зібрання.



Іл. 87. Л. Гопанчук. Предківські чертоги. Кам'яна могила. Полотно, олія. 120х160. Власність художника.



Іл. 88. О. Міщенко. Степова мадонна. 1997. Картон, акрил. 55х40.  
Власність художника.



Іл. 89. Л. Воедило. Золота доба. 1992-93. Полотно, олія. 120х113.  
Приватне зібрання.





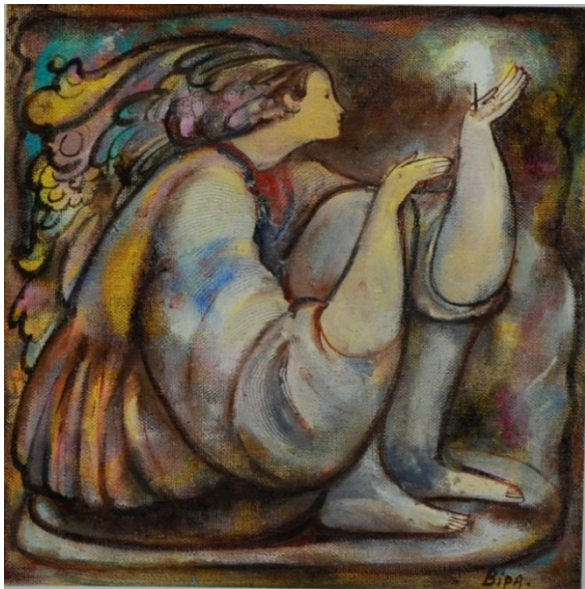
Іл. 90. Г. Атоян. Ольвійське джерело. 1983. Полотно, олія.  
Хмельницький обласний художній музей.



Іл. 91. Ф. Гуменюк. Полтавські мотиви. 1997. Полотно, олія. 118x69.  
Власність художника, Київ.



Іл. 92. В. Хомков. Трипільська Мадонна. 1980-ті. Полотно, олія. 80х61.  
Приватне зібрання.



Іл. 93. В. Барінова-Кулеба. Ворожіння. 1980-ті. Полотно, олія. 50х50.  
Приватне зібрання.





Іл. 94. В. Барінова-Клеба. Наша корова Зіронька. 1990. Полотно, олія. 40х60. Власність художника, Київ.



Іл. 95. В. Копайгренко. Материнство. 1995. Полотно, олія. Власність художника.



Іл. 96. О. Мельник. Благовіщення Україні. 1992. Полотно, олія.  
Приватне зібрання.



Іл. 97. В. Химочка. Землі тяжіння. З серії Трипілля. 1993. Полотно,  
олія. 80x100. Приватне зібрання.





Іл. 98. В. Химочка. Дерево життя. 1994. Полотно, олія. 60x70.  
Приватне зібрання.

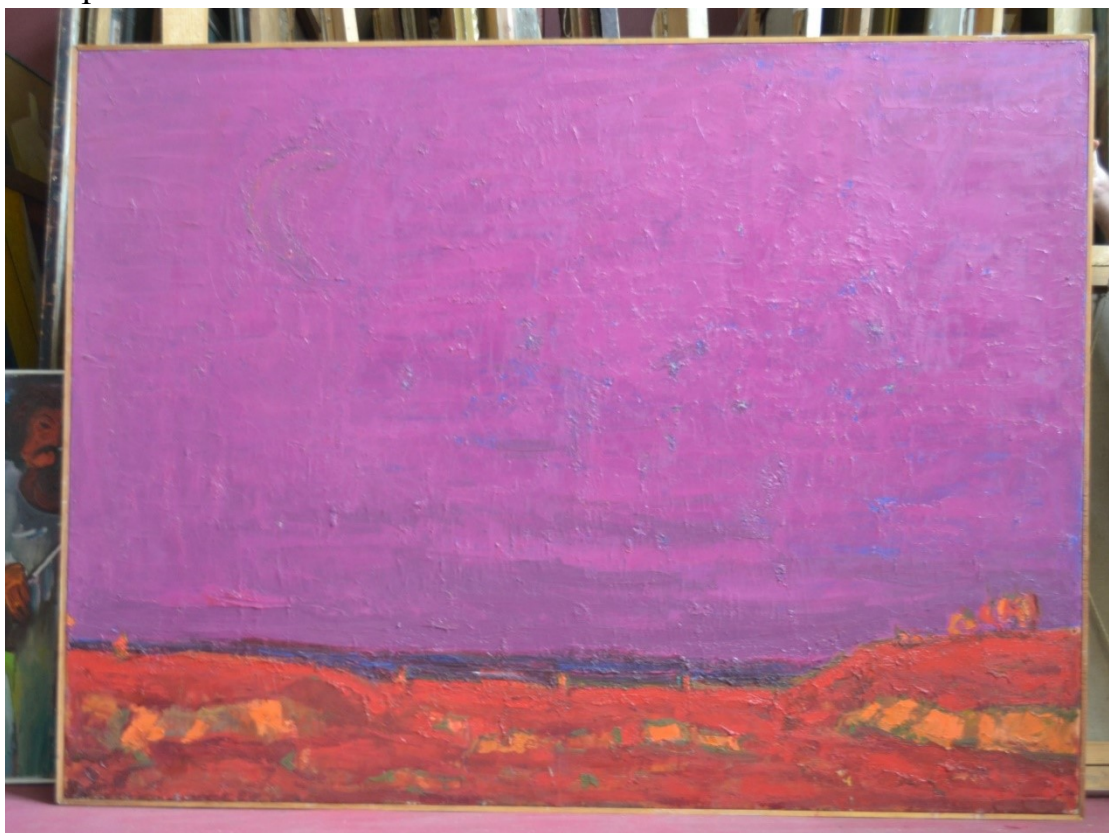


Іл. 99. О. Ворона. Випробування сонцем. 1992. Змішана техніка.  
80x100. Приватне зібрання.





Іл. 100. А. Криволап. Без назви. 1994. Полотно, олія. 52х80. Приватне зібрання.



Іл. 101. А. Криволап. Багряні висоти. 1988-1989. Полотно, олія. 150х200. Фонди Національної спілки художників України, Київ.





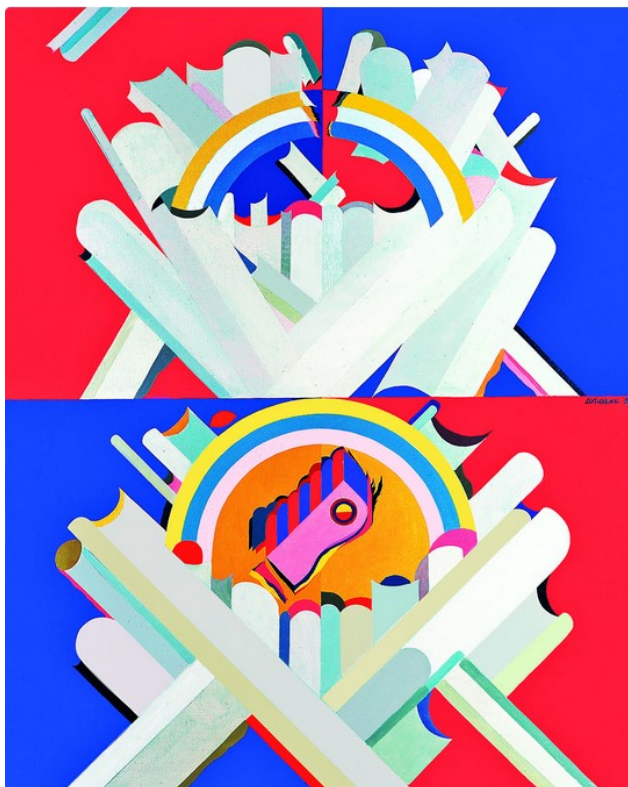
Іл. 102. А. Ккриволап. Без назви. Цикл «Абстракція». 1992. Полотно, олія. 140х200. Приватне зібрання.



Іл. 103. П. Бевза. Шлях весни. 1994. Полотно, олія. 360х140. Приватне зібрання.

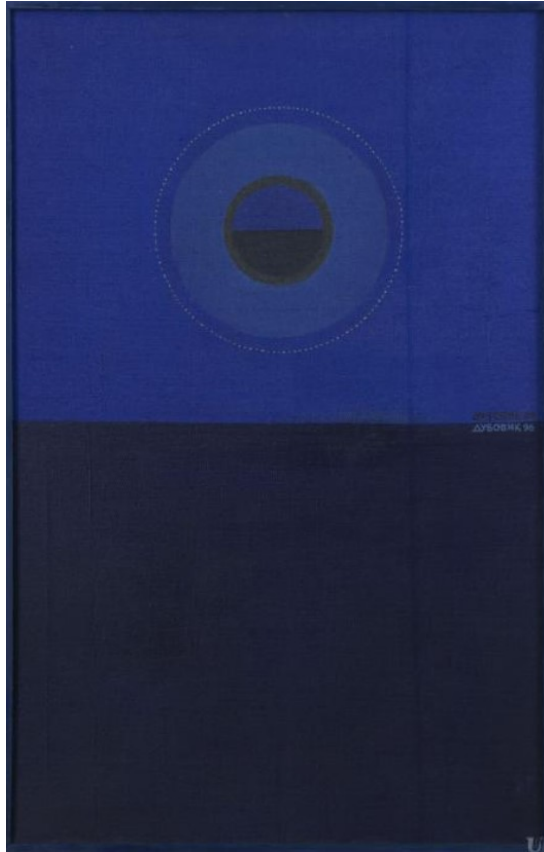


Іл. 104. П. Бевза. Сад вітру. 1994. Полотно, олія. 100х90. Власність художника.



Іл. 105. О. Дубовик. Несамовитий сон. 1989. Полотно, олія. Приватне зібрання.





Іл. 106. О. Дубовик. Медитація. 1996. Полотно, олія. 110х70. Приватне зібрання.



Іл. 107. М. Малишко. Видіння. 1984. Полотно, олія. 40х49. Приватне зібрання.





Іл. 108. М. Малишко. Надвечір'я. 1985. Картон, олія. 49х60. Приватне зібрання.



Ід. 109. Г. Гавриленко. Над Дніпром. 1981-82. Картон, олія. 49х67. Приватне зібрання.





Іл. 110. Олег Животков. Сонце сідає. 1999. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 111. О. Белянський О п'ятій ранку. 1992. Полотно, олія. 70x90. Приватне зібрання.





Іл. 112. О. Бабак. Нічна подорож. 1994. Полотно, олія. Приватне зібрання.



Іл. 113. В. Баглицький. Київські вікна. 1980. Картон, олія. 50x80. Приватне зібрання.



## ДОДАТОК В

### Рукопис В. І. Баринвої-Кулеби

#### «А час збігає...»

*Під бугром стоїть стара хата  
сїдає з сонцем в сивину.  
Вийшла з сіней босонога дівчина,  
пішла шляхом в далину....*

#### Довоєння

1938 рік, грудень. Зима. Хутір Мельниково – Кулебино на Полтавщині, Гадяцький район. Засипало легеньким сніжком хату під глиняним пагорбом. Садок, чорніли дерев'яні давні і недавні хрести. Від голодомору 1932-34 року померла ціла родина Кулебів. Мій батько Іван, із дев'яти живих. Скільки хрестів біля хати? Не знаю. Пам'ятаю бур'яни і горбочки моїх рідних. Рипіла стара верба над капонкою у ярку. Дзижчала прядка. Мама досмикувала мичку. Тонка конопляна нитка красиво лягала на шпульку прядки. Висіла проти білого коменка, теплого, колиска. Там спав мій братік Васька. Йому один рік і два місяці. Баба Уляна поглядала на мою маму Ольгу. Ось-ось буде родити. Блимає віконце, груша гілкою терлась об шибку. Батько десь у дворі. Ой, мамо! Зупинила колесо прядки. Буду родити. Лягай, лягай, Олько. Спокійно баба Уляна допомогла мамі відсунути днище, гребінь, ослін. Ойкнула, народила дівчинку. Синє, мертве. Ні. Закрутилась пуповиною. Іване! Іване! - гукнули. «Їдь у село, привези когось із лікарів!». Та де їх узяти? Велосипедом по мерзлих грудках привіз молоденьку акушерку Віру. Масаж. Теплою, холодною водичкою – оживили. Так і назвали мене Вірою. Мабуть по світу цій дитині блукати. Васька переселили у дерев'яні ночви, а мене у колиску. Ще брат Петрусь, потім сестричка Валя, двоюрідні, а тепер і мої онучата гоїдались у тій колисочці. Як щось найрідніше зберігаю її майстерні Києва на 16 поверсі цю колиску, та Пам'ять з хутора. Його уже немає. Кропива, та

пеньки зрівнялись з могилками хуторян. А малюю. Малюю ту Пам'ять, яка вросла з народження.

Називаю свої картини серією «Давність і тепер». Не могла не малювати. Звідки воно у мені? З землі. Мої батьки, мої односельці глибоко розуміли і любили дар Господній – обробити, вивчати землю і усе, що вона народжує. І баба, і мама, тітки і дядьки грамоти учились самі. Мені здавалось, що баба Уляна і мама знали цілий світ.

З пелюшок училась малювати. На печі стояв дерев'яний ківшик, зроблений дідом Олексієм качечкою. Водичка у ньому і віхтик із клоччя. То мої атрибути по малюванню. Е біла грудочка крейди. Руді комени обмальовувала картинами. Мама учила, як малювати хату, дівчинку, вербу, курочку і т.д. віхтиком затирала крейду і знову комени розкривали переді мною цілий світ. Світ життя людей на землі. Баба розповідала усе, що знала, а мама малювала для нас, дітей. Блимав качанчик довгими зимовими вечорами.

А я малювала. Уже не дзижчала мамина прядка, рябий кіт потягався, виспався на теплій черені. Десь обзивався півень. Тривога відчувалась у далекій хуторській хаті. Прийшла. Зганяли хутори ц село. Забирали чоловіків на якісь воєнні підготовки. Мовчали люди. Криком замерзали нерви. Розбирали хати. Складали на гарби – везли довгими стьожками хутір. Поклала мама Петруся, мене, колиску, ночви, курочку, усе. Рипіли гарби, гавкали собаки. Стояло на хуторі незрозуміле «За що? Хто придумав?». Страшно. Зривали з землі живе і мертво. У колгосп. Перевезли, нас, мого ківшика і грудочку крейди. Кіт десь забіг. Довго ще блукав по канавах, шукав мишей. Могили у садку і хрести довго ще нагадували про наш хутір Мельниково-Кулебино. Мої дядьки Кулеби: Федір,ю Грицько, Степан, Трохим, Сергій, та тітки: Пріська, Катерина і Марія залишились у моїй Пам'яті картин «Давність і тепер».

Коли хтось запитує у мене звідки і як я стала художницею. Не знаю. Малюю, скільки пам'ятаю. Ніхто не чув, не знав про художників. А малювали, мені здавалось, усі. Картини бачила не тільки крейдою на коменках. Картини у полі, картини у лузі, картини там, де розкрию очі, або заплющу. Вони сиділи в мені. Тепер, коли хтось думає, що малювати і як, не знаю. Мені здається, що сам світ Господній і картина, яку вічно малювали і малювати будуть. А я тільки клітинка того світу. Народилась жити. А життя – то і є наша картина, яку малюю.

Перевезли хутір. Нашу хату зліпили у селі Римарівка, над річкою Трунь, між великим старим берестком. Близько біля бабиної хати. Дочекалась мама печі, яка уже могла зігріти нас. А мені ті руді коменки, то мої картини. які вони? Віхтиком із ківшика затирала. Затерлось і моє дитинство.

### **Війна.**

Тільки десь стогнав вітер у коменках. Поночі. Вікна батько затулив бадиллям із картоплі. Пішов. Пішов із дядьками . Пішли... Мої картини. «А мені сниться», «Батькові на фронт», «Вісті із фронту», «Материнський сон». Ні, не буду рахувати. З того літа 1941 року картини життя мого, нашого. В'їдалось у Пам'ять. Боліло. Пекло. Малюю. Малюю дотепер. А ні – то пишу. Як і ці спогади. Для кого? Кому? Навіщо? Не знаю. Так хочу вирвати із себе ту Пам'ять. Кому потрібні мої картини, коли вони народжуються з того, що закралось і закрадається у мою душу? А чи було і радісне? Може б те малювати? «Не малюй, доню, ту біль, не малюй ті страждання, що залягли у душу твою». «Мамо! А що ж мені малювати?». «А ти малюй квіти і діти. То радість».

Як то мама знала, як то вона розуміла. Вона ту мудрість брала із землі. Велика сила Материнська. Велика сила Землі. Тільки та картина буде вічною. Це мама і дитя. Перші ці святі образи я бачила у церкві, коли у роки війни відкрили у селі Римарівка. Потім думала, к то є. Війна. Вбивають. Чужі люди.

Німці. Звідки? За що? Ми мусили малі діти спати, сидіти, жити у холодних, чорних ямах. Братік Васько став інвалідом війни, сидів довго у цементірованому погребі. У пам'яті моїй картини.

Прострелена корова. Вона плакала, бо по спині текла кров. Бабо! Я боюсь, корові боляче! Мовчки баба збирала у фартух снаряди, міни, скидала у глибоку копанку. Як вона знала, що відкрутити, щоб не розірвалось? Пам'ятаю, бачила,ю як свистіли кулі. Пам'ятаю, я горіла стріха і скирта сіна нашої хати. Ми у ямі. Там стало видно від полум'я. Картина «Війна». Ховались люди, ховалась скотина від того страшного. Сиділа з кухликом у хліві, мама доїла корову. Німець узяв мене з кухликом на руки. Сірий, з гранатами, автоматом. Брякнуло відро з мамою, мама упала. Щось сказав, щось заговорив. Заспокоїв. Заплакав. Цілував мене і плакав. Там у Німеччині у нього дівчинка. Дав грудочку цукру і пішов. А де мій батько? Чи живий? Молились до образів ми троє і мама. Прийшов. Живий. А ті, де ті дядьки, що ішли тоді із батьком? Там. Там. Десь. У землі. Картини «Мій батько живий», «Сім'я», «А батько косе» і т.д. радість? Чи ні? Сльози і радість.

### **Повоєння. Голод. Школа.**

Школу відкрили. Усіх трьох батько повів 1 вересня 1946 року у перший клас. Голодовка. Злидні, босі. Заїдали воші. Холодно. Васько інвалід, шкандибав по болоту цілий кілометр, Петько ще малий, шести років не мав. А мама народила мені сестричку Валю. Їсти не було зовсім нічого ні дитині ні мамі. У колгоспі варили якусь колотушку. Пішли мама і батько. Васі у школі давали по одній картоплині. А я сиділа дома над колискою з сестрою. Коза, дякувати Богу, доїлась. Та скільки? Стакан на усіх. З водичкою кип'ятили. Викормили Валю.

Уже з нею малювала картини на комені. Я її учила. То перші мої уроки малювання, як учителя.

Як би не було тяжко, та наше щастя, що жило село, що люди вірили своїй землі. Любили від колосочка до шматочка хліба. Любили і весну і осінь, любили пісню і казку.

Ми підростали. Вражіння, що піднімалось живе і мертве на ноги. Я маюю, сама по собі. Зафарбовую пелюсточками з жовтої жоржини, півонії, зеленими листочками. Це, коли дістану якийсь папір у ганчірника. Міняли за лікарські рослини зошити,ю чорнило, пера і чорнильниці. Вони біленькі з зайчиками. Ніколи не забуду чорнила, які усі діти були замурзані ними.

П'ятдесяті роки у нашому селі. Підмазували дірки на хатах, покривали стріхи новою житньою соломою. Появлялись начальники у школі, у коморах, ходили податківці. Податки великі на кожний двір. А що взяти з вдови? Грошей не платили у колгоспах. На вироблені трудовні в кінці року давали зерно.

Розводили кіз, курей. Мусили здавати м'ясо, яйця, у кого корова – молоко. У кого яблуні, груші – податок. Люди вирубували садочки. Навіть за димарі платили. Потихеньку пригинали плечі солом'яні хати. Картина для мене одна. Весною усе чорне, сіре, притихло, а димочки а ж рижі з тих без верхніх хат. Ще довго відлунювався той голод. Ми, школярі, ходили у школу з санками, лопатами,ю так,ю як мусили виробляти трудовні. Зимою тягали з бичками перегній на санчатах у поле. Весною копали городи, садили картоплю. А там довгоносиків збирати, з'їдали вони сходи бурячків. Завозили дуст, труїли, та і самі дихали тими ядами.

Мої картини Пам'яті. Чорна земля, озимина ізумрудом. Ідуть жінки, як пам'ятники у білих хусточках. Виблискують з-під вишуканих сорочках литки засмаглих ніг. Босі. Сніг із землі – усе селянство босе. Начальники мали чоботи, хромові, а зимою білі, обшиті рижою шкірою валянки. У моїй Пам'яті.

Стоїть з лопатами жінки – матері босі, а між ними бригадир у військовому. Свої селянські дядьки покалічені. Без руки, без ноги, на дерев'яних ступках. Більше п'яні.

Мій батько день і ніч трудився на різних роботах. Вкривав колгоспні хліви, будував ферми, робив цеглу. То була і наша робота. Глина у дворі, розкопували, місили босими малими ноженятами, носили знизу воду. Великий бугор розсовувався. Мені було цікаво бачити, як дядько Іван викопував кістки і черепа. То було давнє поховання. Мабуть шведи. Кістки високих людей. Я боялась пасти там череду кіз. А вони вистрибували саме над розкопками. Вгомонившись, лягали на білому піску, ремегали, слідкували за мною – пастушкою. Мені було тепло і легко. Високо на однім місці виспівував жайворонк. Щебрецеві квітоньки в'їдались духмяно у мою Пам'ять.

Хмари на голубому небі малювали картини. А я думала, як же ж з того боку землі люди ходять головою униз, казали, там Америка.

Боже, казала баба Уляна, блукати по світу дитині... Дотепер носить мене в інші країни. Більше десяти років перелітаю океани, гори, там між хмарами, туди в Америку. Хіба я знала, що моя дитина буде жити там. Вона художниця. так само вдивлялась з того бугра на хмари, так само малювала наше село. Та доля судилась жити в іншій країні, серед різних народів світу. А що малює? З Пам'яті, дитячої, з душі, яка народилась тут, дома, тут, де в'їлась краса і біль. Малюй, доню. Може ти, або хтось із моїх, твоїх учнів виразить ту Пам'ять Світу. Не знаю. Мої ровесники із села кудись їдуть учитись, а більше залишаються працювати в колгоспі. Матерію старіють, батьків же немає. Хлопців забирають у військо. А я шукаю художників. Де ж вони, хто вони? Як малюють? І що? Ніхто у селі про це не знає. У школі також. Учительки селянські, які там знання про мистецтво. Маму розпитую. «Та малюй ото, як придумаєш, чи тобі більше нічого робити!».

**Роздуми про навчання.**



Прийде зима, коменів вистачить. Та я уже бачила у школі фарби. Кругленькі гудзики приклеєні на картонці. Аж шість штук. Різні кольори. Учитель по фізкультурі носив у кишеньці штанів галіфе. Малювати газети класні «Колючку». Мене вибрали в редколегію школи. Стали називати художником. Мама зробила із котячих волосинок пензлик. Під лапкою зрізала, прикрутила ниткою до ломачки. Значить я художник. На білому папері, пензликом і фарбами газету малюю. Букви колючки видумую з тіннями, або з ключами від шипшини. Хтось сам придумав такі букви. Страшно було попадати у список учнів – двоєчників. Приклеювали профілі Леніна і Сталіна на велику газету «Юний патріот». Десь збереглась у мене ц газета від 1948 року. Сталін обліз, бо клеїли товченою картоплею. Закінчила сім класів. З похвальною грамотою.

Де учитись? Де є такі школи? Крім Гадяча люди селянські нікуди не їздили. Та ось батько довідався, що приїхав із Донбасу Шурко діда Холода. Він навіть малює кольоровими олівцями портрети. Дивиться на чоловіка – і точно, подібний. Говорить по-руському, хоч і наш, селянський, так «грамотний», на шахті працював. Навіть на свою маму говорить «Мать». Ото чоловік, не ми сіряки – колгоспники. Ботинки є і шляпа. Учїться діти – людьми станете...!?

Мама мовчки нахиле голову, соромно за таку грамоту. Візьме сапку у руки і на гряді – бур'яни виполювати. А їх суне після дощу, лобода, щиріця, осот колючий. Іду і я за мамою. Викидаю, вириваю бур'яняку, хай росте цибулька, квасоля, картопля.

### **Колгосп.**

Хіба і художники такі чужі, не по-нашому говорять? Не хочу їх шукати. Пішла у колгосп заробляти трудовні. Мені чотирнадцять літ. Відкрили у селі десятилітку. Платили гроші, хто буде вчитись у 8-му класі. Брат Василь, як інвалід та відмінник з першого класу уже зарахований, а мені відробляти в

колгоспі. Що ж? я серед жінок. жнива. Кругом картини. поля, небо, дощі, віємо зерно, скирдуємо солому. Пізно, зоряно, тепло. Їдемо биками додому. На гарби скидаємо солому, можна сидіти або і лягти. Години дві колишуться гарби по твердій дорозі. Вона пролягла через колишній хутір Мельниково-Кулебино. Мої очі розкриваються побачити картини. он там хрести на могилах баби і діда, ось там була наша хата. Там я народилась. Десь там рябий котик. Дурний утік, не захотів з хутора у село. Голова моя тяжка, руки і ноги обпікають остюки жита. Хоч би швидше додому. На небі картини зоряні. Як же ті американці ногами угору живуть?

Відходила 8-м класів. Дехто заміж іде, хлопці старші з війська повертаються. Заколихались люди. Одні кидались тікати з колгоспу, інші виконували плани, вирощували великі урожаї буряків. Засівали пол. Коноплями. Близько, у Сумській області конопляний завод. Вимочували у річках снопи, від чого гинула риба. Плавала черевом догори. Діти ловили. Яка ще не згнила – чистили, варили, їли. Та повились нові сорти конопель «італьянка». То було уже наркотичне насіння. Не можна була їсти. Дуріли, блювали.

Що ж? 8 класів. А може ж десь таки шукати художників? Брат Василь у календарі вичитав, що є у Києві художня школа. Написав за мене. Прислали. Пізно після 8-ми класів. Для таких є училища художні. Вислали правила вступу. Боже! Як же я туди документи подам? Малюнки головне. Живопис, композицію, рисунок. Домашні роботи. А де ж вони у мене. На коминках затерті...

У Пам'яті картини. Газети у школі. То не те. Розпитую, як мені довідатись, що то є композиція, живопис?

Ніхто не знає. Та і той Шурко поїхав на Донбас.

Придумали з братом. Рисунок намалюю. Поставила квітку троянди у стакан з водою. Олівцем зрисувала до росиночи, до воло синочки. Тепер

дивлюсь на картини Катерини Білокур і думаю: як то подібне моє і її бажання стати художником.

У школі довідались, що буду їхати учитись на художника. Учитель фізкультури подарував мені ті шість коржиків фарб на картиночці. Мама ще зробила пензликів із котячої вовни.

Значить живопис – це фарбами і пензликом намалювати глечик. Був у нас опішнянський, хоч і обліз, так смужечки дві зелені і квітка жовта намалювала. Вийшов, як справжній – глиняний. Наліпила з тих коржиків-фарбів прямо, як на комені глину. Усі потьоки від козячого молока видно, та смужечки зелені, жовті.

*Композиція.* Ото горе. Що робити, як довідатись, у кого? Додумався брат. Прочитай «Слово о полке Игоря» і намалюй, як князь Ігор б'ється з татариним.

Зраділа. Малюю. На конях, один проти одного. Ігор на білому, татарин на вороному. Усе добре. Та коней не знаю, як малювати, особливо упряжку, сідло.

Прошу маму. «Та який я художник. Ну їздила кіньми, ну знаю, як розпрягти, запрягти. А малювати то не малювала на папері. Та давай спробую». Намалювала таких ловких коней, як живі. Дякую Вам, мамо. Значить малювати – це знати. Ото і учитись потрібно, щоб вивчати усе.

### **Зустріч з художником.**

Зібрали документи – посилати потрібно. Віра Кулеба художником справжнім буде. Довідались у Гадячі дівчата, що чули є художник в педагогічному училищі. Повели мене до нього з малюнками моїми. Зав'язала у білу хустиночку коржик-фарби, пензлики, олівець і малюнки.

Заплела дві тоненькі коси, вишита блузочка, спідничка з голубого ситцю, вимила ноги. Пішла аж у Гадяч до художника. Страшно. Маруся підвеселяє, що будемо учитись, та і може прийме мене. Знайшли його хату. Я

перший раз побачила деревний поріг, східчики, не селянську хату. У сінях по-нашому, а то коридор, стояла на мольберті велика картина. Художник Позивайло М.Ф. намалював себе і жінку. Пізніше я довідалась, що узяв картину Рембранта, де він з Саскією – жінкою, тільки малював себе і свою жінку. Мене вразила картина, своїм розміром і було щось для мене чуже, далеке.

Запросив у хату. Вікна закриті шторами. Скатертина на столі. Книги, багато пензликів. Усе не так, як у нас у хаті. Мені чуже, те міське, та і пахло чимось незрозумілим. То злились пахощі олійних фарб, розчинників і мого польового, глиняного комена. Розв'язала вузлика, показую три картини.

*Рисунок. Живопис. Композицію.* З великим любопитством дивився справжній художник. А потім каже: «Тут усе є, глечик, вода, росинки на троянді. Усе добре. Тільки немає повітря. Глечик мусить бути круглий, а у Вас, як приклеєна глина. Повітря немає». Мене здавило у горлі, занудило, ледь вимовила: « я повітря не бачу, я не знаю, як його малювати, те повітря».

Глянув на мене «Та нічого» Научитесь. Тут повинен бути блік, рефлекс, тінь, світло». О Боже, що то за слова такі? Я ж глечик малюю, а не білки, рефлекси, тіні. Як же я хотіла навчитись малювати і коней і людей, а не білки. Скрутила у вузлик малюнки свої, котячі пензлики, проковтнула здавлені сльози. «Та нічого, научись, дівчинко. Поїдь у Харків, там є училище художнє. Я там учився. Війна. Фронт. Мені відірвало руку. Однією і малюю». Стало жаль цього художника. Бач. дядько Василь Гайдабура без руки бригадиром робе, а цей без руки, малює, художник.

Довго, та й по цей день, у мене у пам'яті слова «Тут немає повітря», Як його навчитись бачити, та ще і малювати, те повітря? У церкві ікони, там є святі, Мати, Бог! А повітря де? Чому воно і дотепер я не знаю, як малювати, хто є художник? Які картини? Хіба ті, що в'їдались з моїм життям.

Хтось каже хороші, а хтось вважає, що то не відповідає великому мистецтву. Не знаю. Малюю, бо воно у мені щось болить. Помалюю – радість, подивлюсь, що зробила – болить. І так ось уже за шістдесят. Катерина Білокур, що ти, жіночко, що ти страждала? Ти була і будеш для мене художницею. Ти народилась разом з картинами. То діти, народжені і ненароджені. То щастя вивертати душу на картину. Душа сама говорить. Дивлюсь на картини, Катерино, Ваші, і відчуваю, живий світ!

### 1950-ті роки

1954 рік. Мені скоро 15 літ. Доросла. Височенька, тоненька, та розум ще чистий-чистий, тільки від землі. Багато вивчила, багато чула, уже можу виживати сама.

Відіслала з братом документи в Харківське училище. Ніби спокійна стала душею. Художники є. також звуся так у селі. Десь хтось дивиться мої картини. а у полі. Скирдуємо далеко, аж за колишніми хуторами.

Літо проходить, нічого не чути із Харкова. Ось і вересень скоро, іти у 9-й клас братові. А мені куди? У поле. Жінки співають, та дуже журливі пісні. Хоч би хто веселішу. Тяжко. Вишивають рушники, хусточки. Також беру із собою білу полотнинку і, під час обіду, вишиваю. Прясти і ткати мама навчила. Слухати пісні до болю люблю, свого голосу не маю. Слухаю. Зливається у мені світ в одну Картину. Рушники, глечики, небо і комени з малюнками, журливі пісні жінок, мої малюнки без повітря, великий простір від села до хуторів чорними після дощів хрестами.

Мені п'ятнадцятий. Пережила: переселення з хутора, війну, голод, повоєнні злидні, біль і страждання за хворого брата, за померлих, за несправедливість у колгоспі. А що ж радісне? Не знаю. Хіба, що жила серед природи,ю серед простору неба і землі, з хорошими людьми, хорошими рідними, з запахами квітів, річок і бугрів. Це мої картини Пам'яті. Чекаю виклику з Харкова.

## Телеграма.

Ось воно. Телеграма «Приїжджайте на екзамени!». Маю десь і тепер цей клаптик паперу з зошита у лінію. «Приезжайте в художественное училище».

Як обухом по голові вдарили слова брата «Телеграма!». Це була ніч. Серпень. Мене привезли бички з-за хутора Гречанівки. Соломи цілий день скирдувала. Тепла і зоряна ніч. Що робити? Стою серед хати. Серце б'ється, як той жайворонок у небі. «Та іди, поїж. Лягай спати. Завтра вдень у Гадяч на поїзд поїдеш». А я ось плаття новеньке пошю. Батько уже он і чемодан позичив. Що ж у нього класти? Ага, фарби-пряники круглі», пензлики з кота, папір уже у школі випросили, олівець і гумку. А ще що? Баночку вишневого варення дядина дала, та стрічу шовкову, що батько з війни ще привіз. Лягай, засни, засни! Та де? Гуде, загуло в голові. Страшно. На ранок стояв чемодан деревний з великим замком, як ото човни до верби примикали. А що у ньому?

І тепер перед очима та картина моєї поїздки у Харків учитись на художника. Вивчити бліки, рефлекси, тіні. А малювати що? Як вивчу бліки? Не знаю.

Стояли на дорозі, аж на бугрі бички, запряжені у гарбу. Якись люди, на Донбас чогось їхати треба. І ми з батьком на Харків. До Гадяча підвезуть, а там ввечері поїздом, через Кременчук, цілу добу добиратись. Поїхали через село Красну Луку на шлях, до станції.

Батько цабекає на голодних колгоспних бичків, я біля чемодана, там мої речі, речі художника. Гляди ж, доню, щоб ніхто не вкрав. Розвелось жуликів у містах. Батько приказує: «гляди ж Віро, розуму не губи. Сам ж будеш думати, як жити. Не будь дурною, про хлопців не думай. Бо коли що – то роздеру тебе і матір пополам!!. «Боже, тату, про що Ви говорите? Не лякайте мене. Я і сама себе не відчуваю».



Повільно ідуть бички. Та швидше не везіть. Телеграма. Екзамени. Злізу – пробіжу вперед шляхом, чекаю доки гарба під'їде. Так за півтори години доїхали у Гадяч. Ноги мої босі голками пеклись від грудок землі і напруги.

Сіли з батьком у вагон товарняка. Кричала труба паровоза, дихкотів страшно залізними колесами по рельсах.

Катерино Білокур, як то Ви ішли до Миргорода з малюнками учитись на художника? Як то режисер Оля документальний фільм про Катерину Білоур зробила?

Колеса, рельси і квітка між ними гойдалась від вітру. Я дивилась тепер цей фільм у Будинку художника, моя Пам'ять Картин давила зсередини.

Чому я пишу про це тепер? Чому я не забуду того, що минулось? Пройшло п'ятдесят літ від того..

### **Харків.**

Харків у п'ятдесяті мені, сільській дівчині, казався сірим, безлюдним, без неба. Усе в дротах,ю земля забита цементом, будинки сумні, сірі. Мова чужа, не українська. Скрипіли по рельсах трамваї. Багато училось китайців.

Художнє училище на Каплуновському провулку. Тепер там Академія промислового дизайну. Тоді художній інститут, а збоку відкрили для училища декілька класів. Перші курси проходили навчання у підвалі, при електричному освітленні писали і живопис, і рисунок, загальноосвітні дисципліни. Другий курс, третій, четвертий і п'ятий – вище. В коридорі перпендикулярно до вікон столи і на них натюрморти. Ніхто не руйнував їх, відносився з повагою, а це перерва між якимись лекціями, рисували. Писали до завершеності – передати матеріальність, колір, простір. Я писала той, де стояли глечики, цибуля золотистого кольору, жовта кукурудза. Скільки пройшло часу, а пам'ятаю ніби кожний мазочок. І це тому, що любила це заняття. Нас двоє захоплювалось саме такими натюрмортами: Славо Літвінов

і я. Славко Літвінов тепер відомий художник в Санкт Петербурзі. З театрального відділу Таня Медвідь - головний художник харківського оперного театру. В. Богданов, Ю.Дченко працюють у харківській академії. Часи навчання в училищі були напружені, цікаві. На старших курсах проявили себе Наталя Вергун, В. Коробов, Ляоня Бугай та інші. Та найбільше дали нам не тільки знання по живопису а енергію, любов до святого до – мистецтва – Адольф Маркович Константинопольський. Закінчив інститут і пішов на викладацьку роботу в училище. Там у підвалі, де наші уроки, відділили стіну і за ширмою – ліжечко для життя. Дружина, син і картини. писав велике полотно «Солдати на привалі». Тут реквізит: шинелі, чоботи, ременці, каски, етюдник, фарби. Художник курил і малював на полотні. Малював пристрасно, енергійно, захоплено. Я дивилась на цього завзятого художника. Хто тепер може уявити, як тоді працювали віддано молоді мистці? Мене учив живопису на другому курсі. Поставив натюрморт великий (перший в житті олійними писала я). Це блискуче відро із жесті, плетені лапті з кори берестка, драпірову з мішка. Прописували (по рисунку вугіллям) умброю натуральною. Змішували чорну з охрою і білилом, прописували полу тони. Полутони мусили бути насиченим кольором. А рефлекси красиві фіолетово-сині. Світло брали широкими мазками, пастозно, широкими мазками золотистого відтінку. Писали швидко, захоплено, відходили від мольберту. Мусили бачити разом натуру і полотно. Головне – це композиція – на полотні. Композиція кольору, тону, плями. Рисунок підкреслював предмети, як би визрівав у просторі. Микола Сліпченко – то колорист, пейзажист. П. Шигимача – Анатолій Павлович Луценко – делікатно направляли нас на вивчення натури, розповідали про класиків, показували репродукції російський майстрів. Не було жодної хвилини, що б ми не рисували. Начерки постійно, де б ми не зупинялась. Це по 150 – 200 штук на день. Мішками лежало моїх рисунків. Усе це я спалювала, бо жила на квартирі у бідній сім'ї, де не мала ніяких умов. Одне ліжко і валіза під ним. Довго зберігала на горищі будинку малюнки, та

пожежники заборонили зберігати там папери. Мусила з двірником спалити. А рисунки були як із Полтавщини, так і харківські. Я не знала, що то тепер цікаво б побачити, - то історія. Як ця історія зароджувалась у Харкові мені це історія вступу в училище. Часто згадую, сама не можу вірити, що було зі мною.

### **Знову про вступ в училище. Харків.**

Ітак. Телеграма повела мене з села у місто Харків. Приїхали із батьком вночі. Переходи на вокзали у Харкові через містки. Світили лампочки і зорі світилися на небі. Я перший раз побачила лампочки, не знала, що освітлювалось місто. Мені страшно, я думала ми зійшли на небо. Адже зорі і місто з високого містка – переходу для мене було небаченим. Сиділи під дверима училища. Так, як першим трамваем дістались його. Якоюсь страшною істотою – звіром, показався мені трамвай. Місто ще тільки прокидалось, а він торохтів по рельсам, крутився на поворотах учепившись за дріт. У селі ранок чистий, свіжий, загадковий, сповіщали хороше пташки у лузі. На дротах сиділи тільки ластівочки, на яких я любила задивлятися. У Харкові ні пташок, ні неба, ні свіжої роси. Якась напруга і втома. Чуже. Батько мовчки нахилив на руки голову, я побачила його близько. Дома він ніколи не мав часу просто так сидіти. Мені стало його жалко. Руки потріскані з надутими жилами, плечі зігнуті, ніби мусили нести тягар. А я заціпеніла. Де ж тут художники? Що вони малюють? Прийшов, як сонце зійшло, бо довгі тіні лягали на сірий цемент – директор. Леонід Іванович Андрієвський. Чорні вуса, чуть косило око. Художник. Заговорив українською мовою до нас. Що за люди і по яких справах? «Ось телеграма!» «Заходьте». Повів на другий поверх по східцях. Я ніколи не бачила і не ходила по східцях. У селі лазила тільки по драбинах. Висить картина. Сталін у засланні. Дипломна чиясь картина. Сніг і Сталін у шинелі дивиться в майбутнє. Глянула – ні, я намалюю краще, щось друге. Не знала, що учитись буду із самого простого. Кибика з дротини. Повітря. Простір. А тепер буду сама малювати натюрморт. Поставив

директор для мене і сказав, малювати буду три дні по три години малюнок, живопис. Вже абітурієнти здали спеціальність, здають конституцію СРСР. А я з запізненням, то подивлється, як малюю. Батько поїхав, мене залишив саму. Я дуже плакала. Відчувала, що закрилось мені тепер те село, а забрало місто. З дротами,ю цементом, трамваями і самотністю. Там десь на світлому, рідному – брати, сестричка, мама, батько. Там моя Пам'ять, та уява про художників. Там дитинство!

Чому мене пізно викликали на екзамени? Чому я одна малюю цей рушничок полотняний, чорний стакан пластмасовий і макітерку зав'язану папером?

Дізналась про це аж через п'ять років. Закінчила ж училище на червоний диплом. Л.І. Андрієвський признався, як відчув у мені щось від художника. Розповів.

Коли прислані малюнки з кіньми, які намалювала мама, з глечиком без повітря і троянду в стакані побачив, то вирішив показати комусь із художників. Поклав на стіл під скатертину і забув що це.

Переглядаючи роботи абітурієнтів, згадав, а де ж та дівчина з Полтавщини, якісь були у неї малюнки наївні. Дав телеграму і ось мене перевіряє. Я дійсно була не тільки наївно-дика, а прагнула бути художником. А який то художник, тим більше дівчина, не знала.

Малювати почала з рушничка. Вирахувала нитки – основи і кожна нитку поперечну. Макітерку намалювала, як глиняну, а пластмасовий стакан, аж блищав від залаюваного чорного олівця.

За три години намалювала. Мовчки забрав директор, дав листок паперу і сказав «Малюй ще один», те саме зробила, тільки замазала котячими пензликами і тими самими кружочками фарби.

Ніхто не бачив мої малюнки, крім директора. Ночувала у класі. Там, на матрацах, на підлозі, ще три дівчини, вони здавали конституцію СРСР. Перший раз побачила, що відрізані коси, кучеряве волосся. Не сільські, а страшно, бо говорять не по-нашому, по руському. Ті ночі я не спала там, бо заїдали клопи, мабуть, злізлись з усього Харкова, бо молоде тіло моє пахло ще полем, колосками, селом. У селі клопів не було, а тут, крім усього для мене страху – і така напасть. З такими стражданнями помалювала усе. Та викликав директор у кабінет. Розкрив на столі моє старання і каже: «Що ж, за таке малювання ми ставили двійки. Знаю, що ти не училась ніде, чомусь хочу прийняти тебе в училище», якщо поставлю «три», то не будеш отримувати стипендію до нового року, поставимо «чотири», учись, а там побачимо, чи здаєш на «добре». Ще допитувався, як і хто мені допоможе. Ким працюють у колгоспі батьки, яка сім'я. Мама на ланці, на буряках, а батько скирдує скирди, брати і сестри у школі. Трудодні виробляють, уже платять осінню житом, кукурудзою. Та розмова мені запам'яталась на усе життя. Як доїхала у Гадяч з тим великим чемоданом, десь пила воду з колонки, та купила мармелад. Липкий, солодкий. Не хотілось нічого, везла мармелад гостинці рідним. Моя душа від напруги рвалась плачем. Стежкою, боса, під лісосмугою ішла у тому сірому з квіточками платті, у своє сило Римарівку. Це 7 кілометрів. Вдома була мама, вона прийшла з поля на обід. Глянула на мене, нічого не запитувала, завісила вікна, що б не світило так гаряче і поклала на дерев'яний піл (це ліжко селянське) заснути. Її прохолодна долоня рідна і легенька лягла на гарячий мій лоб. «Спи, доню, не плач!».

Тільки хлипала та крутилось все в голові. Господи, що то з дитиною! Гаряча і схудла, як билиночка. Полотняний рушничок намочила у буряковий квас, обв'язала голову. Провалювалась у безодню, тільки муха противна дзижчала і билась в щілину світла вікна.

Так закінчилось моє дороге дитинство там вдома, з рідними. На перше вересня поїхала з плачем і страхом, ще боса, учитись на художника. Батько

десь виміняв червоного товару, хрому і пошив мені черевики. Прибив підошви дерев'яними цвяшками, які робив із кленочка сам. Задники тверді, засмолював надовго. Старався для доні, якою гордився на усе село, що вона художник. Рідний мій батько, довго ще тримала їх у хусточці, так як учитись ходити прийшлося, як і малювати. Нога моя виросла швидко, та і зима. Валянки б оті, що з гумовими калошами. Нічого, у Харкові я днями і ночами не виходила з класу. А жила на квартирі у чужій сім'ї тьоті Ані. Вона прибирала сміття в політехнічному інституті, де багато китайців.

Платили стипендію, із неї мусила віддати тьоті Ані за ліжко у куточку 10-метрової кімнатки. Цегельна грубка і плита на одну камфорку. Приносила тьотя Аня мішок паперів, студентські конспекти. Ними гріла ту грубку і на сковорідці розпарювала щось їсти синові-першокласнику. А я ходила у столову, там усі студенти могли за один карбованець з'їсти суп, рагу, чай з хлібом. Так три рази на день з того карбованця. Мені ніхто не прислав грошей (бо у батьків не було), сама економила, розраховувала на існування. Мої однокурсники були старшого віку. Хлопці після армії. Шукали десь підробити. Писали на червоних лозунгах великими літерами через трафарет призови партії. Григорій Журавський учив і мене, за що давав і мені гроші. То були перші заробітки, на які купувала фарби, пензлики уже не котячі. Великі, товсті акварельні.

Скільки тепер тих фарб, матеріалів для художників? Дивно мені, коли студенти не миють, не дбають про свої матеріали для малювання.

### **Роздуми.**

Змінюється світ, відношення до навчання і до художника. Та в'їлась фарба у мої руки, у мою Пам'ять.

Як цікаво жити і бачити нове і нове, нових художників, їх сприйняття самих себе і нового мистецтва. Кожне покоління доповнює глибоку криницю

скарбів мистецтва. Справжнє глибоке осідає на дно, а поверхове спливає, розноситься, гине. Вагомість, глибинність – то є цінність душі художника.

Бути художником велике щастя. Наскільки судилось ним бути мені ще не знаю. Дума з народження, картина, яка в'їлась, виростає, бентежить, дає сили і енергію жити.

Скільки знаменних імен, скільки художників малюють ту єдину картину, картину людської душі.

Мені пощастило, а може судилось. Я спілкуюсь з художниками, з людьми, яким дана своя дорога, своє розуміння. Я люблю цих людей, люблю їх картини, бачу в них щось неопишуєме, непередаване словами. Картини випромінюють щось таємне, не земне.

### **Колись і тепер.**

І ось тепер на сьогодні виставляють свої картини художники у залах, музеях Києва. У різних країнах світу бачу і відчуваю біль і радість душ художників

Хто є художник? Як він творив, як народжував дитя на світ Божий – картину. Хто скаже, хто розповість про це? Є люди теоретики, мистецтвознавці. Вони вивчають науку мистецтва. Так – так мистецтво то є наука. І немає законів, як малювати. І є. Є закон. Це дар Божий, та велика напруга енергії пізнати самого себе, розкрити в собі ту філософію, мудрість землі, відчутти радість народження картини.

Живемо теперішнім часом. А який він? Звичайно цікавий, швидкий, перемінний.

Проходять виставки, різні напрямки в мистецтві, усі щось шукають нове. А воно то уже було, тільки доповнюється научними відкриттями. Хіба не цікаво відкриття інтернету, комп'ютера, технологій фарбів. Акрилові, золоті, срібні, фактурні. Які різні ґрунти й полотна. Охопити усього не в змозі.



А відставати – то топтання на однім місці. Живопис. Яка краса колориту, соковитого мазка на полотні, де пишеться пейзаж чи якийсь предмет. Освітлення сонячне або сутінки чи голубий ранок? Який мотив цікаво писати? Думаю той, який зупине станом природи і загадкою побаченого.

Які можливості рисунка. Ось пройшли виставки великий мистців, так думаю. Роботи Андрія Чебикіна мене вражають тонкою лінією, майстерністю лінії, яка передає загадковість, чаруючу красу жіночої фігури. Як можна одним диханням ледь торкатись листка паперу, що б оживало на картині так красиво і високохудожньо. Його роботи, рисунки жінок, сягають рівня світового великого мистецтва. То є майстер. Оформлення, подача глядачеві любов найсвітлішого – це мистецтво. Бачила твори зовсім протилежні Сергія Якутовича. Там майстерність деталі і зібрання в цілому. Його ілюстрації, його знання побуту, історії, типаж і саме виконання – високого рівня. Художник який володіє графічними техніками, як олівець, перо, лінія штрихи. А головне – закоханість, працездатність, відношення до мистецтва геніальне. Хіба можна спокійно жити, не любоватись сучасниками, художниками такого рівня, як Микола Стороженко. Нові праці, побачені на персональній виставці, а це ілюстрації до «Кобзаря» Т.Г. Шевченка. Та я думаю, що це твори паралельні шевченківському «Кобзарю». Гостро, божественно, високодуховно піднесені ті струни душ людини, людини часів Т.Г. Шевченка, до сучасного. Напруга і звуки ідуть з його робіт, де бачиш ту матір, ту дівчину, її долю. Враження моє що художник, Микола Стороженко, не думав, не відчував себе, коли народжувались ті твори. То володіла ним Божа сила, то писане чи мальоване звуком натягнутих струн. К він тонкими лініями, білими, зміг стільки дати руху, напруги, крику і беззвучності тієї наймички. Чи то рух рук, янголів з великими крилами, з широко розкритими очима. Геніально. Ця свобода мистця, свобода в розумінні творіння, безкінцева нитка науки космічне злиття творця небесного і земного. Значить мені випало щастя жити в теперішнім часі, бути свідком нових знахідок в мистецтві, науці.

А чи зможу я написати ту картину, яка сидить десь глибоко в мені? Я носитиму в собі, вона мені видиться та не народжується. А час летить летом. Куди! Ніхто зупинити не зможе.

Весна бентежить новим соком землі, новими приливами сил. Які б не підходили роки прожитого, надія на невидиме, загадкове. Побачити, почути, відчути.

190 літ із дня народження людини Т, Григоровича Шевченка. Чим заслужив цей чоловік на таку Пам'ять? Там, на родючій землі Черкащини народила Жінка дитину. Народила сина. То є святість, то є закон природи родити – родити. Енергія весняна, березнева, в'їдається, енергії згустками вросла у цього сина. Зростав, малював, бачив, думав, учився і любив. Так любити матір і світ дано Тарасу Шевченку. Він став співцем, кобзарем. 190 літ іде цей звук по душах людських «Рече та стогне Дніпр широкий» - така картина у цих словах і не видимих і видимих звуках. Малюють, ліплять, пишуть, шукають істину у Пам'яті про цього чоловіка. Мені завжди здається, що він невимірних розмірів і цілий час виділяє і виділяється щось Божественне. Пам'ять – той дар для людства, і є, для мого розуміння, як мистецтвом, так і життям. Вічне, безкінечне. Як би не ішли мої струми думок у прожите, своє індивідуальне і невідділиме, воно пов'язане з загадкою народження, переходу із одного в інше. Чи думав, чи знав той чоловік Тарас Шевченко, хто він є і залишиться у Пам'яті людській? І навіщо я це пишу, дописую, перечитую? Чув мій Валентин. Мовчав. Пиши! То є твоє. Наше. То не видумане. То є сповідь твоя. Наше покоління. Ми народились перед сороковими роками. Перед війною. Великою страшною. Світовою, мільйони людей загинуло. В тім числі батько мого Валентина, мої дядьки. То ціла епоха крові. А сонце світило, а весна була, а пташки співали, а жінки народжували. Сльози німіли. Рани затягались. Земля переорювалась. Пам'ять залишалась. Картини малювали. Пісні складали. Букви учили. У космос літали. По світу,

як комашня снували. Згадували, згадують, будуть згадувати. Навіщо? Усе минуло. Ні, воно ніколи не проходить. Постійно б'є, як джерело чистої води.

«Малюй. Віро!» Чую голос мами у собі. «Малюй!». А я мовчу. А що ж малювати мама? Що? Пам'ять? Ох, як її багато! Мене не вистачає. Малювали художники. Ще тоді, в печерах. Вирізали на скелях, на камінні. А я на коменках крейдою.

У селі і тепер у Красній Луці, де ми з Валентином будуємо дотепер свою хату, зробив дядько селянський нам піч. А я намалювала птахів. Я так хотіла мати хату на землі, там де моє коріння, на Полтавщині.

І ми зробили. Завдячую мамі, своєму чоловіку Баринову. З якою любов'ю сприйняв моє життя, моє малювання, цей чоловік із Росії Валентин. Сприйняв моїх батьків, братів, сестер, український побут, мову, землю, моє малювання. Часто думаю, як воно судилось з'єднатись двом протилежним людям. Йому із берегів Волги а мені притоки Псла, річки Труні. Він авіатор. Мабуть, Господь послав з неба на цю землю жити, народити сина і доню, дочекатись онуків Катрусю і Марка.

Кожна картина, яку я народжувала пережита і ним. Крім мами, ніхто так не відчуває і не сприймає те, що я малюю, пишу, як він. Мені близький і дорогий супружник цей, як небесний так і земний. Їздила я, возив мене на свою Батьківщину. Суворі і красива природа Росії. Безкінечні простори, одвічно таємні води річок Волги і Оки. Стояли ми удвох на злитті русел цих річок. Я щось думала. Якись картини стукали мені у виски. Гули історичні події волжан і полтавців. Переривались напружені спогади і фантазія криком білої чайки. Десь далеко пливли баржі неслись моторні човни. Одинокі, стара і хвора моя свекруха, ревностно віднеслась до вибору свого сина. «Хахлушку-то привез, чай русской-то не было!». Та що Ви, мамо, моя доля. «Да ничего, я так уж! Живите!». Померла. Круглий сирота. Батька пам'ятає, як ішов, ішов і попрощався, на руках тримав. Пішов. Похоронка. Заводи, заводи! Військові.

Снаряди, бомби, хімічні яди. Злидні. Голод. Бараки. Сестричка померла. Їли вугілля, вибирали діти те, що рижого кольору. Помії приносила мама. Зеленої смородини об'їлись весною. «Валька выжил, а Леночка умерла». Тюрма. Там два брати і мама. За що? Був такий час. Сиротою у канаві знайшли мого Валентина. До діда Андрія у село забрали. «Найомышем звали». За батька гроші давали, то чужа баба і дід рідний підібрали. Усяку селянську роботу хлопець учився робити. У школу далеко по полю з дітьми мусив ходити. Що, сирота? Нікому і слова ласкавого сказати. Тягав зимою по 12 кілометрів бідончики з молоком продати. Замерзав, мерз, а учитись дуже хотілось. Надумав. Технікум по електриці закінчив. Їдь, хлопче на роботу. Далеко. В Уфу на завод. Побачив, розумів і не розумів хто і що хоче. У військо забрали. Далеко. На Схід. В Авіацію. Любив літати, любив науку. Сидів вечорами, ходив в бібліотеку. Учив, учив. Учитесь, учитесь! Може в Москву, в авіацію. А за що ж учитесь? Мама знову на заводі, брат Сашко одружився, згадує мій Валентин ті часи, згадує. Що хороше було? А що? Подумати тільки. Оженився Сашко, пішов жити до жінки в барак. Там сестри – ще дівчата, гулять би. Просить одна з них: «Сашка дай трусы свои, на танцы сходить хочу... Нет у меня, да и купить нету денег. А, Сашка, займи на вечер». Так это и жили. Померли уже рідні мого Валентина. Брати, невістки, племінник. Та і пили ж дуже. Мабуть, горілка і погубила ще не старими. Тяжко і уявити мені життя тих робочих людей. Робота. Заводи. Зброя. І додому. А вдома що? Телевізор, і то не в усіх, та горілка. Шукали її скрізь, пили, гуляли. Суворість. Не легко людині збагнути смисл життя. Були такі часі. Робили, робили, голодували, а тільки одне. Тільки б не було війни.

Відслужив мій Валентин. Куди ж далі? В авіацію. Не хочу бути військовим. Буду шукати цивільну авіацію. Є такий інститут в Україні, у Києві, великий, всесоюзного значення. Дають гуртожиток, форму, стипендію. Прилетів прямо з війська, із своїми знаннями, у солдатських чоботях, формі.

Ні мови української, нікого не знає. Здав екзамени, усе на відмінно цей солдат. Мамі повідомив. В Україні. 6 років буде учитись. Так і залишився дотепер. А у Росію тягне, їздив. Літала і я, далеко, на Камчатку, в Усурійський рай, в Магадан, в Красноярськ. Вивчала, думала, порівнювала. «Широка страна моя родная!».

Музеї, художники, виставки, картини. які народи і природа різні. Скільки потрібно сили і розуміння, залишатись самим собою, знайти своє місце в житті. Так було і буде. Що малювати мені? А що малювати молодим студентам тепер художньої академії. Що вивчати? Як розуміти Пам'ять людську? Пам'ять історії? Хто прав, хто помиляється? Хто розсудить непримирених? Який жорстокий світ тією зброєю, тими атомами, тими радіаціями, хворобами. А є ж радість! Є! Є безкінцева гармонія музики, кольорів, молодості. Мати народжує молодую, юною. Батьком становиться син її – матері пережившої батька мудрого.

Дитя янголом світиться, як росинка, як зірочка, як ніжна квітка весною. Рости дитя, рости сину, доню! Усміхайся, набирайся сили з молоком материнським і міцними руками батька. Сім'я. То закон Божий. І не легко прожити в сім'ї. Не легко розуміти один одного. Не можна руйнувати гніздо ластівочє, коли прив'язані волосиною до гнізда пташенята. Щоб вітер не здув, щоб не випало жодне з гніздечка. Носите по черзі мати і батько комашок. У пір'ячко вбираються, крильця підростають, щебечуть. На тоненьких гілочках рядочками сидять. Старші, на дротах. Радяться, щось обговорюють. Не легко прилетіти із теплих країв. Гніздо своє старе відновити, або поруч нова пара гніздитись мусить.

На порозі під кришею у нашій з Валентином хаті, там на Полтавщині давно гніздечко ластівки приліпили. Мама померла. Сусіди померли. Стоять хати одинокі. Літа чекають. Ми приїдемо, хоч по одному. Ластівки головно радіють. Гніздо доліпили. Довго я любила сімейством ластівок наших.

Раділа ранком, як сонце сходить. Роса на вишнях і павутиці сріблом блищала. А малювала. Малювала квіти із полем. Волошки сині, маки червоні. Двері у хату тільки на ніч закривала. Ластівки, горобці, сусідські індики, песик і кішечка чорна до мене заходять. Будяк вище мене перед порогом кожне літо розкошує. Нехай росте, нехай літають. А я малюю. А серце тривожиться, що воно хоче? Заспокойся. Малюй. Ось поруч, через шлях, у лісі мати і батько. Тепер і брат мій старший Василь Іванович. Могилки. Приходжу. Мовчать. І я мовчки шепочу. А що? Не знаю. Малюю. Сама по собі, могилки кругом. Десь тріснула гілка старої сосни. Зачепилась за другу. Упала соснова шишка. Посипались золотисті шпильки. Пошумів теплий вітерець далі по лісу. «Це ти, Віро? Коли ти приїхала? Сама чи з Валентином?». «Привіз, поїхав у Київ». «А діти як?» «Нічого» «Як же там Оленочка? Коли приїде?» «Не знаю. Ось скоро знову до неї летіти буду». Щось защемить під серцем. «А ти як? Малюєш?» «Малюю». «Зайду гляну.» «Приходь, Галино, приходь!». Лечу, лечу високо над хмарами, над країнами, над океаном. Лечу до доні. До своєї дитини.

Ластів'ята відірвались від гнізда, учаться літати. Осінь підходе, літо минає. Далеко, далеко їм відлітати. Валентин без мене у хаті, сам із собою. Їсти наваре, трави скосить, усе якусь роботу шукає. Лазню нагріє, сітку кругом двору ціле літо мурує. Сам, своїми руками кожен дощечку і цеглинку притулить. Рідна хата для нього на Полтавщині. Хоч і росіянин, а дома. Розповідав мені як цим літом ластівка гніздо нове мостила у черевичку у дитячому. Під стелею на жердині висять, малі уже стали. Та хай висять. Онучата носили. І треба ж ластівкам гніздо у черевичках ліпити. Та не літайте у сіни, поїду ж! Двері зачиняти мушу. А ви як же? Розгубився. Що їм казати? Виніс на поріг черевичок. Гніздиться надворі. Ні, полетіли. Що то значить, Віро? Як ти думаєш? Від чого вони надумали ховатись у сіни? Не знаю. Може, то ми так сім'єю живемо окремо. То я то ти сюди в село, у хату по одному. Андрій із своєю сім'єю рідко приїжджає. А доня Оленка? Така її доля. Малює.

Там у чужім краю. То мені чужий, а їй може рідним уже стане. Така у кожного своя доля і свій шлях широкий.

Тарас Шевченко! Кобзарю Ви славний? Змалювали? Написали? Катерино Білокур, квітка між рельсами проростає. Хто намалює? Я? Чи онука моя? Хай світ Божий щоліта малює! А мати народить.

Малюй її Присвятую!

Малюю. Мамо!

Малюють діти,

малюють онуки.

Бережіть її люди!

Бережіть, бо ми люди.

Вона, мати, народила Сина! На страждання за нас, людей, за життя на смерть син піде та не помре. Воскресне! Воскресати буде! Малюйте, співайте, радійте, думайте! Господи прости мою душу за Пам'ять мою, за спогади добрі і недобрі за пережите моє, наше.

Жити і малювати. Малювати – значить жити!

Написала – Та, доня із хутора.

Віра Кулеба – Барінова



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### Статті в наукових фахових виданнях України категорії «Б»:

1. Поліщук А. Жіночий образ у творах київських живописців 1990-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика. Вип. 64. Том 2. 2023. С. 76–80. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-12>

2. Поліщук А. Неоміфологізм у живописі київських художників 1990-стан вивченості питання. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика. Вип. 63. Том 2. 2023. С. 46–51. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-8>

3. Поліщук А. В. Сакральне мистецтво у живописі київських митців 1980–1990-х рр. На прикладі робіт викладачів НАОМА. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика, Вип. 37. 2021. С. 35–41. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-5>

4. Поліщук А. В. Денисюк О. Ю. Тема материнства у творчості В. І. Баринової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвуз. збірник наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Вип. 26. Том 1. 2019. С. 39–47. DOI:10.24919/2308-4863.1/26.195801

#### Статті в іноземних наукових виданнях:

5. Polishchuk A. Sacred Art in painting by NAFAA Teachers of 1980s-1990s period. *Krakowskie studia malopolskie* 2021, nr 3 (31) P. 160–170. <https://doi.org/10.15804/ksm20210309>

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

6. Поліщук А. Мистецтво війни та національні міфи. *II Міжнародної науково-практичної конференції «ІННОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ, ДИЗАЙНІ ТА МИСТЕЦТВІ»*, 25-26 травня 2023. Київ. С. 301–302.

7. Поліщук А. В. Українська культура в київському абстрактному живописі 1990-х рр. *КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ: НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 10 листопада 2022. Київ. С. 41–42.

8. Поліщук А.В. Тема сакрального у київському живописі 1980-1990хрр. *The driving force of science and trends in its development. I International Scientific and Theoretical Conference, jan 29, 2021 Coventry*. UK. С. 136–138.

9. Поліщук А. В. Образ українців у живописі київських художників-традиціоналістів наприкінці ХХ ст. *Восьмі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998) Міжнародна конференція*, 23 листопада 2020 року. Київ. С. 133.

10. Поліщук А. В. Роль сакрального мистецтва у київському живописі кінця ХХ ст. *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених. VII Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених*, 13 листопада 2020. Одеса. С. 180-183.

11. Поліщук А. В. Національна українська тематика в живописі студентів НАОМА 1980-х – початку 1990-х років. *Сьомі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998)присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*, Міжнародна конференція, 23 листопада 2019 року. Київ. С. 138.

12. Поліщук А. В. Національні традиції в живописних творах викладачів НАОМА кінця 1980-х – початку 1990х рр. *Наукова конференція «Мистецька*

*культура: історія, теорія, методологія», 30 вересня 2019. Львів, Бібліотека ім. Стефаника. С. 122–123.*

**Публікації, які додатково відображають наукові результати  
дисертації:**

13. Поліщук А. В. Українська культурна спадщина у київському живописі 1990-2000 рр. Молодий вчений. № 11, 2019. С. 276–280.  
<https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-60>