

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-60>

УДК 75.03(477.411)"19"

Поліщук А.В.

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

УКРАЇНЬКА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА У КИЇВСЬКОМУ ЖИВОПИСІ 1990-Х РОКІВ

Анотація. У статті окреслюються ключові напрями національної української культури, до яких зверталися київські художники наприкінці ХХ століття. На прикладі творів художників різних стилевих напрямків підтверджується значний вплив культурного спадку на формування нового мистецтва. Наведені зразки дозволяють окреслити теми, до яких художники зверталися особливо часто. Це фольклор, доба Київської Русі, козацтво та українське бароко в цілому, християнські традиції православ'я, первісне мистецтво, особливо кам'яні ідоли, а також такі художні промисли, як вишивка, килимарство, гончарство. Розглянуті твори доводять, що митці різних поколінь свідомо прагнули посилити зв'язки між новим українським мистецтвом незалежної держави та культурними надбаннями попередніх віків.

Ключові слова: київський живопис, національні традиції, живопис доби незалежності, київські художники.

Polischuk Alla

National Academy of Fine Art and Architecture

THE UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE IN KYIV PAINTING OF THE 1990S

Summary. The given article is dedicated to research into the influence of the Ukrainian cultural heritage on new art formation in the 1990s. After Ukraine gained Independence, amidst the general social uplift of spirits, artists needed to create new art for the newly-born state. Thus the article analyzes artistic works by representatives of different trends in styles in order to find the main topics addressed by artists especially often. The following examples clearly trace the peculiarity of Kyiv painters: in search of new art, artists turned to the brightest historical periods, rethinking the experience and cultural achievements of previous generations. The considered works prove that this statement is equally true for the representatives of different stylistic trends and different generations – all of them were gathering inspiration from the same sources. The picturesque paintings by Kyiv artists, described in the article, enable to outline a range of key topics that particularly concerned the artists. These are: Ukrainian folklore, Cossacks, Ukrainian Baroque in general, the Kievan Rus era, primitive art, in particular stone idols and their symbolism, Christian tradition in Ukrainian orthodoxy, folk crafts and decorative fine arts, especially embroidery, carpet weaving and painted ceramics. The article examines, as an example, not only genre paintings and realistic paintings, but also abstract painting, which also clearly traces the appeal to the Ukrainian cultural tradition. The analyzed works prove strong connection of Kyiv painting of late twentieth century with the national art, regardless of stylish trends or genres. The reviewed works show that new art was being created by artists exactly through cultural heritage rethinking. The special significance of separate historical periods is confirmed along with their urge for creation of a universal cultural archetype.

Keywords: Kyiv painting, national traditions, painting of the period of independence, Kiev artists.

Постановка проблеми. Дослідження українського мистецтва кінця ХХ ст., яких стає дедалі більше, зазвичай присвячені певним художнім явищам. Навіть в узагальнених працях творчість митців розглядається за поділом на їх причетність до певних творчих об'єднань. Проте такий підхід не сприяє створенню цілісного уявлення про художній процес та поступ розвитку мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники українського живопису другої половини ХХ ст. постійно акцентують увагу на значимості національної культурної спадщини у вітчизняному мистецтві. Особливо ретельно досліджувалися такі впливи на мистецтво «шістдесятників» (М. Юр, Т. Прокопович, К. Дробот та ін.). Вийшла друком нова «Історія українського мистецтва», у 5 томі якої присвячені окремі глави різним етапам та явищам ХХ століття [4]. Ця праця особливо важлива тим, що тут розглядаються різні види мистецтва, різні регіони та творчі угруповання, в той час як більшість праць присвячена окремим явищам (представникам академічної традиції або ж нонконформістам). До опорних праць можна віднести також двотомник «Нариси з історії образотворчого

мистецтва України ХХ ст.» [5]. У двотомнику представлені статті різних авторів, що дає змогу розглянути процеси під різними кутами, хоча акценти зроблені на творчості нонконформістів. Також протягом останнього десятиліття з'явився ряд статей та монографій Г. Скляренко, в яких досліджується питання відображення національних традицій та культурної спадщини загалом у мистецтві художників-нонконформістів кінця 1980х – 1990х років. Погоджуються з такою думкою й інші дослідники мистецтва нонконформістів 1980-х – 1990-х рр.: О. Авраменко, О. Федорук, О. Петрова, Г. Вишеславський. Перевага останніх двох авторів у тому, що вони не лише теоретики мистецтва, а й фахові художники, безпосередні учасники тих творчих процесів, про які пишуть. Петрова і Вишеславський належать до покоління митців «нової хвилі» 1990-х років, тому їх теоретичні праці, хоча й не позбавлені суб'єктивності, мають особливу цінність для вивчення українського мистецтва кінця ХХ ст.

Окремо варто виділити тексти, які були написані художниками та мистецтвознавцями у кінці 1980-х – 1990-х . До таких належить, зокрема, праця праці О. Ройтбурда та М. Рашковця «Про душевне в мистецтві» [6], яка була надрукована

у 1989 році, й стала одним з маніфестів нового українського мистецтва. Хоча безпосередньо роль національної культури у мистецтві в ній не розглядається, проте текст важливий для розуміння мистецтва 1990-х. Зокрема, автори акцентують позитивізм та життєствердну орієнтацію нового живопису, усвідомленню митцями людини як частини загальної живої матерії, на так званій «вітальності». Наголошується у тексті також на зв'язок живопису з ландшафтом та кольорами української природи, з яких виростала нова, чуттєва пластика. Слушність наведених авторами аргументів можна перевірити, дослідивши особливості живопису у різних регіонах України. Наприклад, характерний яскравий та холодний колорит і геометрична пластика Закарпатської школи (В. Скакандій, Л. Приймич та ін.), відмінна від живопису Українського півдня, де рівнини Буджацьких степів поєднуються з теплим колоритом, а споглядаючи картини майже фізично відчувається спека й нерухоме повітря (твори А. Чакір, О. Кари та ін.). Автори підкреслюють міцний зв'язок українського мистецтва кінця ХХ ст. з природою, де під маються на увазі як суто фізичні явища (ландшафт, колорит флори, який переважає у тому чи іншому регіоні, тощо), так і філософське розуміння взаємозв'язків між усім живим та коловертю життя в цілому.

О. Соловійов, як куратор та теоретик «Живописного заповідника», у своїх текстах [9; 10; 11] розмірковує про роль національної культурної спадщини в українському абстрактному живописі. А також, зокрема, про особливість київського живопису шляхом його порівняння з московським. Мистецтвознавець доходить висновку, що культура минулого стала стрижневою для створення нового українського мистецтва, й саме в цьому полягає ключова відмінність від московського. На думку Соловійова, саме орієнтованість на культурну спадщину вплинула на подальший розвиток українського мистецтва загалом [10; 16].

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Дослідники різних напрямів українського живопису кінця ХХ ст. відзначають важливість національного культурного спадку для нового мистецтва. Строкатість насиченого мистецького життя Києва складно розкласти по творчим об'єднанням: митці належали одночасно до кількох, або ж переходили від одних поглядів до інших, також часом різних ідейно митців об'єднували спільні виставкові проекти, тощо. Нині таку насиченість складно упорядкувати, тому переважна більшість дослідників фокусується на певних напрямках, що дозволяє повніше та ретельніше вивчити те чи інше мистецьке явище. Проте такий підхід має суттєвий недолік – це утруднює погляд на мистецтво 1990-х, як на цілісне явище. Цілісне не у розумінні стильовому чи ідейному, а як на етап, спільний для всіх учасників процесу, не залежно від їх приналежності до того чи іншого мистецького напрямку.

Київські художники, які працювали у 1990-х роках не лише жили в одному місті, більшість з них або навчалася або ж викладала у Київському художньому інституті (сьогодні НАОМА). Представники різних напрямків живопису часом відвідували одні й ті ж майстерні, спілкувалися та обмінювалися ідеями, бачили роботи

один одного, напрямки творчих пошуків і т.д.. Для прикладу – Дмитро Кавсан саме так обґрунтовує формування об'єднання «Паркомунa» – долучалися учні М. Стороженка та В. Чеканюка, оскільки їх майстерні були поруч. Проте на теперішній час переважна більшість публікацій вивчає ті чи інші художні напрямки ізольовано від інших, хоча вони й відбувалися за дверима сусідньої майстерні. На сьогоднішній день бракує узагальненої праці, де б досліджувалися різні аспекти, як саме культурний спадок минулого вплинув на формування нового мистецтва, не залежно від ідейних чи стилістичних уподобань художників.

Мета публікації: визначити та конкретизувати вплив українського культурного спадку на живопис київських художників 1990-х рр.

Виклад основного матеріалу. Молоде мистецтво незалежної України (1990-ті роки) творилося з опорою на попередній досвід не лише у сенсі живописному, але й змістовому. Безумовно, найбільший вплив був саме радянського спадку: деякі митці продовжували працювати у звичній манері, лише змінивши тематику, інші ж пішли шляхом заперечення чи спростовування навіязаних догм, а хтось намагався поєднати змісти постмодерністського сьогодення з академічною живописною традицією. Однак в кожному з випадків це був етап роботи з минулим. Проте не лише на радянському минулому формувалося нове мистецтво. Мистецтвознавці сходяться на думці, що важливу роль в становленні нового мистецтва мала саме національна культура. Тут варто акцентувати увагу, що з об'єктивних причин митці тривалий час мали обмежений доступ до культурного спадку минулих поколінь: авангард початку ХХ ст. був офіційно забороненим, а у післявоєнному дискурсі національні прояви у СРСР обмежувались суворо дозованим фольклором. Тому, звернувшись до власного минулого у пошуках опори, художники занурювалися у домодерний період. Дехто, як представники «Нової хвилі», шукав натхнення в українському бароко. Це, безумовно, відбувалось також під впливом італійського трансавангарду, однак вдало перегукнулося з історичними реаліями, оскільки бароко – не лише останній з великих стилів, який мав змогу відбутися на території України. Деякі дослідники небезпідставно вважають бароко стрижневим для вітчизняної культури та «естетичної свідомості» [12].

Барокова пишність та стихійність надихала митців різних напрямків, не лише представників «Нової хвилі». Зокрема, саме в бароко знайшов джерело творчої наснаги Феодосій Гуменюк, який здобув художню освіту в Ленінграді, а з 1993 р. викладає у Київському художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА)). Художник відомий своїми експресивними роботами на тему козацької звитяги, а у досліджуваний період створив серію підкреслено-барокових портретів історичних персон та героїв фольклорного епосу («Маруся Богуславка» 1997р., п-ти гетьманів). У цих портретах митець навмисне вдається до буквального цитування барокової пластики (елементи шрифтів, «рами», композивання творів як у «тез» зі стародруків початку ХVIII ст.).

До такого виражального засобу Гуменюк звертається лише в цьому циклі, хоча загальне нахнення бароко відчутне і в більш ранніх його роботах («Світє тихий» 1981р.). Також слід зазначити, що зберігаючи вірність темам та сюжетам, художник експериментує з технікою та пластикою, які різняться й значною мірою залежать від періоду, коли була виконана робота.

Інший напрямок, де панувала пластика бароко – світське мистецтво на сакральні теми, де перепліталися релігія та філософія. Повною мірою це втілилося у творчості Миколи Стороженка [1]. Виразно це відчутно у пластиці («Гайдамаки» 1985-2004 рр.), а у деяких роботах яскраво проступає бароковість і у трактуванні образів («Україна скіфська. Еллада степова» 1990-1992 рр.; розписи бані храму Миколи Притиска у Києві 1997-2000 рр.). Зверталися до сакральних тем та сюжетів також і Б. Михайлов, М. Гуйда, Н. Денисова, М. Малишко, В. Барінова-Кулеба (серія «Давність і тепер» 1989-1998 рр.), та це були радше епізодичні твори або ж певний не тривалий етап у творчості. розвиток цього напрямку в київському живописі кінця ХХ ст. безпосередньо пов'язаний з іменем М. Стороженка, який у 1994 р. очолив творчу майстерню живопису і храмової культури. Поруч з метром творчо зростали і його учні: О. Соловей, О. Цугорка, Г. Ігнат'єва, Р. Петрук. Безсумнівно, що у традиція українського бароко у творчості М. Стороженка є стрижневою, і це мало значний вплив на формування його учнів, навіть коли це не мало прямого вираження. Загалом, відлуння православ'я у живописі українських художників перших років незалежності – глибока та важлива тема, яка потребує окремого дослідження.

Представники «Нової хвилі» також не оминули захоплення епохою бароко, однак у інший спосіб. Художників цікавило не стільки зовнішня складова (пластика, композиція), скільки внутрішнє наповнення – доба бароко вважається чи не найвищим злетом української культури [12], це вже, у певному розумінні, міф. Деяких митців найбільше цікавило питання деконструкції міфів, в тому числі національних [9, с. 36]. Зокрема, над цими темами працювали К. Реунов та О. Тістол, досліджуючи та розкладаючи на окремі елементи популярний тоді образ України як «Небесної Італії» [10, с. 16]. Втім, О. Тістол протягом 1990-х рр. постійно звертався до національної теми, входячи в полеміку з міфами й деконструюючи їх («Ніч така місячна» 1998 р., проект «Українські гроші» 1997-2010 рр.). І Тістола, і Реунова лише умовно можна віднести до київських живописців, проте вони були причетними до створення того творчого середовища, з якого виростало нове мистецтво незалежної України.

Прагнення творити нове мистецтво та самосвідомлення себе через пластику попередніх віків, через ландшафти, об'єднало доволі різних художників у «Живописний заповідник». Свій зв'язок з давнім мистецтвом та природою молоді художники підкреслювали назвами своїх перших виставок: «Крає Вид» (1992 р.) та «Збруцький ідол» (1994 р.). З відстані часу можна визначити вектори, за якими розвивався живопис представників «Живописного заповідника» й відстежити, хто з них у якій мірі віддалився від первинної «естетичної ідеології». Якщо

акцентувати увагу саме на національній культурі, то, звісно ж, виділяється живопис О. Криволапа, який творить новий український міф за допомогою кольору. Зрілі роботи митця базуються на використанні тих-таки вітальних образів, упізнаваних мотивів, підкреслених інтенсивним кольором. Живописні твори художника знаходяться між абстракцією та фігуративом, оскільки містять як формальні зображення, так і абстрактні форми та узагальнення, через які художник передає національні архетипи. Зображуючи прості об'єкти на тлі умовного ландшафту, Криволап «переказує» український пейзаж мовою модерністського мистецтва, [8, с. 53] й торкається глибоких ментальних сенсів («Хутір» 1992 р., «Хата» 1992 р.). Обидва полотна одразу нагадують про типові (в недалекому минулому) пейзажі, багаторазово оспівані у фольклорі та описані у класичній українській літературі. Художник за допомогою кількох об'єктів на полотні створює типово-український пейзаж. У 1990-х роках митець лише «намацував» свою творчу манеру: його роботи мали більше деталей, містили більше від наративу й менше – від міфу, а колір був ще не такий відкритий (цикл «Пульсуючі координати» 1993-1994 рр.). Однак вже у тодішніх роботах виразно проступає напрямок подальшого розвитку.

У 1990-х твори колег Криволапа до «Живописного заповідника» також тісно пов'язані на цьому етапі з творенням неоміфу [14]: О. Животков, О. Бабак, П. Лебединець працюють з природними образами, вітальністю, про яку багато писали теоретики нового мистецтва від початку його усвідомленого творення. І якщо О. Животков саме національної культури торкається побіжно, то у творчості О. Бабака 1980-х – 1990-х років це важливий компонент. Художник також працює з пейзажами у постмодерному розумінні. Як у своїх інсталяціях, так і у живописних роботах (триптих до проекту «Ноктюрн» 1992р.) українське село – об'єкт його багаторічного дослідження [8, с. 300].

З українським неоміфологізмом пов'язана й творчість О. Дубовика. Як і у Криволапа, його роботи базуються на синтезі абстракції та декоративності, проте полотна Дубовика відзначаються графічною конструктивністю [4, с. 457] та «кольоровістю українських полів». Закарбований у живописних творах художника світ української флори набуває глибшого та масштабнішого звучання: зображені не просто яскраві квітучі поля, передається весь той колір, який живив творчість сотень людей протягом сотень років. Як і Криволапа, весь масив експресивних почуттів багатьох поколінь узагальнюється до символу, але символом стає не знак, а колір, який є обов'язковою складовою коду українського мистецтва. Цікавий факт, що сам Дубовик не робить акцент на національному в своєму мистецтві, він прагне творити інтелектуальне мистецтво й досліджує такі філософські категорії як «час» та «простір».

До теми первісного мистецтва, щоправда у інший спосіб, торкається Віра Іванівна Барінова-Кулеба. Мисткиня поєднує фольклорні образи, або ж мотиви селянського побуту, які легко упізнаються, з підкресленим символізмом образів природи. Зазвичай, художниця створює сюжет за посередництва персонажів з українського фольклору й додає первісні символи, які зменшують

декоративність та додають глибшого звучання роботам. Зокрема, мисткиня розташовує дерево життя, глиняний посуд або ж виокремлює основну групу, обводючи її колом («Галю, дай води нашитися» 1991 р., «Мама жне жито» 1992 р.). На картині «Мамо, я велика?» (1991 р.) зображена молода жінка, яка веде за руку дитину. Дитя зображене трохи позаду матері, тож жінка оглядається назад, ніби на запитання. Ніжність сцени підкреслена м'якою пластикою лінії, яка окреслює постать жінки у національному вбранні. Дитина зображена у одязі білого кольору, який перегукується з білою сорочкою матері, тим самим утворюючи трикутник в центрі полотна, на якому втримується увага глядача. Історію розповідають деталі: обидві несуть граблі на плечах, на задньому тлі зображені складені копиці сіна, синій вечір, в кутку видно місяць. Завдяки спокійному колориту та елементам селянського побуту художниця створює контекст для розвитку сюжету. Проте цікавлять її саме ці постаті і відчуття ніжності між ними та загального спокою сцени, яких художниця досягає завдяки гнучким м'яким лініям, а кольором лише виділяє акценти. Сама Барінова-Кулеба підкреслює [2, с. 48] цей зв'язок з «землею» як з першоосновою з якої зародилося життя, а праця на землі – найбільш вдячна та благословенна, оскільки земля за працю завжди віддячить плодами. Таким чином у її творах поєднуються фольклорні мотиви з дохристиянськими, сама ж художниця прагне до створення саме української національної картини. На відміну від більшості колег, які працюють з національною тематикою, головний виражальний засіб у її творах не колір, а пластична лінія.

Поєднує у своїх творах національні епічні образи та узагальнені символи й Михайло Гуйда («Поминання» 1999 р.). І хоча тепер художник знай як майстер чуттєвих портретів та полотен на історичну тематику, коло його зацікавлень значно ширше. У 1990-х рр. митець цікавився сакральним мистецтвом, але у його світському розумінні, на межі релігії та філософії. Серед робіт, створених у цей період полотно «Зустріч» (1992), виконане під впливом барокових традицій. Протягом 1990-х рр. Гуйда створює цілий цикл робіт на сакральну тематику: «Янгол, що спить» (1995), «Пасхальна хода» (1995), «Благовіщення» (1996) [13].

Висновки. Навіть побіжно розглянуті роботи підтверджують спільність творчих спрямувань київських живописців. Художники доби незалежності прагнули до самоусвідомлення і прагнули долучитися до культурного спадку минулого. Вони

пропускали ідеї спершу крізь національне, а вже потім – крізь особисте сприйняття. Усвідомлюючи себе українцями, вони прагнули відчутти, а відтак і зобразити, що значить бути українцем, з чого складається це поняття. Важливим було завдання створення не лише нової, сучасної пластичної мови, а й нове візуальне уявлення про українське мистецтво, тобто «нового українського міфу». У творчих пошуках митці зверталися до надбань своїх попередників і у суто технічному розумінні, і в сюжетному чи змістовому. Якщо у попередні десятиліття відбулося відкриття для загалу забутої спадщини, нове знайомство з власним минулим, пам'ять про яке примусово стиралася, то 1990-ті рр. – це вже спроба рефлексії, усвідомленого відгуку. Зі здобуттям незалежності з'явилося й піднесене прагнення творення нового соціуму, й нового мистецтва. Щире бажання не допустити повторення помилок накладалося на страх кардинальних змін та руйнації звичних шаблонів, і ця напруга цілком відображена у живописі кінця ХХ ст.

На наведених вище прикладах виразно прослідковується відома закономірність: у пошуках нового мистецтва, художники завжди зверталися до минулого. Особливістю ж київського мистецтва у 1990-тих рр. було те, що художники зверталися, переважно, саме до українського минулого. Це твердження стосується як тодішніх студентів, так і вже відомих (на той час) митців. До найпопулярніших джерел належали такі напрями, як фольклор, козацтво, сакральне мистецтво (а саме християнство, як складова нашої культури, особливо у контексті мистецтва доби Київської Русі), мистецтво та культура доби бароко, а також зразки народних промислів у декоративно-ужитковому мистецтві, особливо вишивка, ткацтво килимів, розписана кераміка тощо.

Представники різних поколінь і різних напрямків 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 абстрактні системи. Проте джерело, яке живило авторів – спільне. Ця особливість київського живопису, яка була відзначена О. Соловйовим ще наприкінці 1980-х років, залишається не достатньо дослідженою.

Підсумовуючи, можна підтвердити думку, що національна культура стала основою, з якої творилося мистецтво кінця ХХ століття. Щодо значимості конкретних періодів, тем та сюжетів у київському живописі, тема потребує подальшого дослідження.

Список літератури:

1. Авраменко О. Зміна парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні у 1950-х – 2005-го років. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* : зб. ст. / за заг. ред. М.І. Яковлева ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2012. С. 193–239.
2. Барінова-Кулеба В. Рефлексії душі. *Українська академія мистецтва : Дослідницькі та науково-методичні праці*. Міністерство культури і мистецтв України: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ : НАОМА, 2006. Вип. 13. С. 47–51: іл.
3. Дем'янова Н. Пошук етнокультурної ідентичності в творчості українських художників. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Сер. : Культурологія. 2013. Вип. 12(2). С. 154–160.
4. Історія українського мистецтва : у п'яти томах. Т. 5. Мистецтво ХХ століття / Голов. ред. Г. Скрипник. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАНУ, 2007, 1048 с.: іл.
5. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. ст. / за заг. ред. М.І. Яковлева ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2012. 257 с.
6. Ройтбурд А., Рашковецкий М. О душевном в искусстве. В кн.: Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Одесса, 1999. 16 с.

7. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 188–196.
8. Скляренко Г.Я. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Видання третє, українською мовою. Доповнене. Київ : Huss, 2018. 472 с.: іл.
9. Соловійов А. Искусство Украины 90-х. *Турбулентні шлюзи : Зб. статей*. Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006, 192 ст.: іл. С. 31–45.
10. Соловійов А. На путях «раскартинивания». *Турбулентні шлюзи: Зб. статей*. Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006, 192 ст.: іл. С. 14–23.
11. Соловійов А. Скetch о младоукраинской живописи (взгляд из Киева). *Турбулентні шлюзи: Зб. статей*. Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006, 192 ст.: іл. С. 7–13.
12. Ушкалов Л. Take солodке слово «бароко». *Харківська обласна організація «Спілка письменників України»*. URL: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5635>
13. Федорук О. У пошуках ідеального. Про Михайла Гуйду. *Худож. культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник*. Київ, 2006. Вип. 3. С. 133–136.
14. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 227–236.

References:

1. Avramenko, O. (2012). Zmina paradyhmy funkcionuvannia obrazotvorchoho mystetstva v Ukraini u 1950-kh – 2005-ho rokiv [Changing the paradigm of fine arts in Ukraine in 1950s – 2005s]. *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia: zb. st. / za zah. red. M.I. Yakovlieva ; Nats. akad. mystetstv Ukrainy, In-t probl. suchas. mystetstva. Essays on design history*. Kyiv: Feniks, no. 257, pp. 193–239. (in Ukrainian)
2. Barynova-Kuleba, V. (2006). Refleksii dushi [Reflection on my soul]. *Ukrainska akademiia mystetstva: Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, no. 13, pp. 47–51 (in Ukrainian)
3. Dem'ianova, N. (2013). Poshuk etnokulturnoi identychnosti v tvorchosti ukrainskykh khudozhnykiv [Search for ethnocultural identity in the works of Ukrainian artists]. *Naukovi zapysky [Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia"]*. Ser.: *Kulturolohiia. Icientific notes*, no. 12(2), pp. 154–160. (in Ukrainian)
4. Istoriiia ukrainskoho mystetstva : u piaty tomakh (2007). [History of Ukrainian art: in five volumes]. T. 5. *Mystetstvo XX stolittia / Holov. red. H. Skrypnyk*. Kyiv: In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Ryl'skoho NANU, 1048 p. (in Ukrainian)
5. *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia: zb. st.* (2012). [Sssays on the history of Ukrainian design of the XX century]. za zah. red. M.I. Yakovlieva ; Nats. akad. mystetstv Ukrainy, In-t probl. suchas. mystetstva. Kyiv: Feniks, 257 p. (in Ukrainian)
6. Roitburd, A., Rashkovetskyi, M. (1999). O dushevnom v yskusstve [About spiritual in art]. V kn.: *Portfolyo. Yskusstvo Odessa 1990-kh. Portfolyo. Odessa art*. Odessa, 16 p. (in Ukrainian)
7. Skliarenko, H. (2009). "Nova khvylia" i ukrainske mystetstvo kintsia XX stolittia ["The New Wave" and Ukrainian Art of the End of the XX Century]. *Suchasne mystetstvo*, no. 6, pp. 188–196. (in Ukrainian)
8. Skliarenko, H. (2018). Suchasne mystetstvo Ukrainy. Portrety khudozhnykiv [Modern art of Ukraine. Portraits of artists]. Vydannia tretie, ukrainskoiu movoju. Dopovnene. Kyiv: Huss, 472 p. (in Ukrainian)
9. Soloviov, A. (2006). Yskusstvo Ukrayny 90-kh [Art of Ukrainian in the 1990s]. *Turbulentni shliuzy: Zb. statei / In-t problem suchasnoho myst-va AMU. Turbulent gateways*. Kyiv: Intertekhnolohiia, no. 192, pp. 31–45. (in Ukrainian)
10. Soloviov, A. (2006). Na putiakh «raskartynivanyia» [The way from “outpicture”]. *Turbulentni shliuzy: Zb. statei / In-t problem suchasnoho myst-va AMU. Turbulent gateways*. Kyiv: Intertekhnolohiia, no. 192, pp. 14–23. (in Ukrainian)
11. Soloviov, A. (2006). Sketch o mladoukraynskoii zhyvopysy (vzghliad yz Kyeva) [Sketch about young Ukrainian (view from Kyiv)]. *Turbulentni shliuzy: Zb. statei / In-t problem suchasnoho myst-va AMU. Turbulent gateways*. Kyiv: Intertekhnolohiia, no. 192, pp. 7–13. (in Ukrainian)
12. Ushkalov, L. Take solodke slovo «baroko» [So sweet word “barocco”]. *Kharkivska oblasna orhanizatsiia «Spilka pismennykiv Ukrainy»*. Retrieved from: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5635>
13. Fedoruk, O. (2006). U poshukakh idealnoho. Pro Mykhaila Huidu [In serch of the perfect. About Mykhailo Huida]. *Khudozh. kultura. Aktualni problemy: Nauk. Visnyk*, no. 3, pp. 133–136. (in Ukrainian)
14. Shelemekhova, N. (2014). Neomifolohizm v ukrainskomu nefihuratyvnomu zhyvopysi druhoi polovyny XX stolittia [New myths in abstract paintings second part XX century]. *Suchasne mystetstvo*, no. 10, pp. 227–236. (in Ukrainian)