

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 75.03(477.54) «195/200»: 7.038(477): 7.072.2 (043.5)

**НАЙДЕНКО ВІКТОРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЖИВОПИС ХАРКОВА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТ.: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ  
ПОШУКИ В ПЛАСТИЧНІЙ МОВІ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії (Ph.D)

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



В.О.Найденко

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна  
Член-кор. НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**НАЙДЕНКО Вікторія Олександрівна. Живопис Харкова межі ХХ – ХХІ ст.: експериментальні пошуки в пластичній мові.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню експериментальних пошуків в пластичній мові в образотворчому мистецтві Харкова межі ХХ – ХХІ ст. — доби, коли відбувалися значні суспільно-політичні зміни, пов'язані з перебудовою, подальшим крахом радянської системи та проголошенням незалежності України. Разом з тим, змінювалось художнє середовище, мистецтво виходило з тенет нав'язаного радянською владою соцреалізму назустріч національному відродженню. Образотворче мистецтво цього часу орієнтувалося на традиції українського авангарду 1920-х рр., як видатного явища світового мистецтва, та новаторські мистецькі пошуки у світі др. пол. ХХ ст. В такій атмосфері духовного піднесення та готовності до радикальних змін знаходилася практично уся творча спільнота з різних регіонів України, а в тогочасних таких провідних мистецьких центрах, як Київ, Харків, Львів та Одеса утворювались численні арт-угруповання, які сміливо репрезентували «молоде» мистецтво на вітчизняній та міжнародній арені. Важливе місце в цьому процесі займає харківська художня школа, яка зрощувалася у стінах Худпрому (нині ХДАДМ) та вирізняється своїм непересічним синтезом дизайну і станковості, прагненням до творчих експериментів, пошуком національної форми, збагаченої регіональними традиціями модернізму. У фокусі дослідження знаходиться творчість арт-угруповання «Буриме», учасники якого своєю новаторською діяльністю сколихнули академічний живопис того часу і донині продовжують свою творчу

практику. Крім того, малодослідженою залишається мистецька практика визначних худпромівців — Віктора Гонтаріва та Віталія Ленчина, художньо-стилістична система яких вирізняється експериментальною направленістю. Вивчення творчих пошуків означених мистців, їхніх авторських технік та методів сприятиме не лише більш ґрунтовному осмисленню внеску випускників Харківського художнього-промислового інституту у формування художнього обличчя міста, а і слугуватиме підґрунтям для подальших мистецтвознавчих розвідок, що і зумовлює *актуальність теми*.

*Метою роботи* стало дослідження експериментальних пошуків в пластичній мові харківських мистців в контексті культурно-мистецьких процесів межі ХХ – ХХІ століття. *Об'єкт дослідження* — образотворче мистецтво Харкова кін. ХХ – поч. ХХІ століття. *Предмет дослідження* — експериментальні пошуки в пластичній мові мистців харківського регіону даного періоду.

Зважаючи на міждисциплінарний характер дисертації, для виявлення необхідних джерел була проведена науково-дослідна робота у низці інституцій, а саме в бібліотеці, музеї та архіві Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Г. Короленка, бібліотеці Харківської державної академії культури, Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету ім.В.Н.Каразіна, Харківському художньому музеї, Національному художньому музеї України в Києві, Музеї сучасного мистецтва України в Києві, галереї «АВЕК» у Харкові, картинній галереї Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого в Харкові, а також досліджено ряд візуальних джерел з приватних колекцій України, майстерень художників та їхніх персональних виставок.

Дослідження наукової джерельної бази, до якої увійшли роботи провідних регіональних та українських мистецтвознавців — аналітичні статті, монографічні та дисертаційні дослідження, тези науково-практичних конференцій, в яких так чи інакше підіймається проблематика експериментальних художніх

формотворень в контексті українського живопису кінця ХХ – ХХІ століття, засвідчили малодослідженість з даної проблематики, передусім у розрізі творчої спадщини В.Гонтаріва, В.Ленчина та представників арт-угруповання «Буриме».

*Методологічною основою* дисертаційного дослідження стало вивчення і аналіз новаторських тенденцій в образотворчому мистецтві Харкова межі ХХ – ХХІ століття, виявлення експериментального вектора в авторських техніках харківських мистців, а також розкриття засобів та прийомів художньої виразності в їхній образотворчій мові. В процесі вивчення окремих питань були застосовані як загальнонаукові методи дослідження, а саме абстрагування, аналізу, синтезу, індукції, дедукції, аналогії, так і спеціальні методи дослідження, серед них ретроспективний та теоретико-дослідницький, іконографічно-іконологічний, художньо-стилістичний та формальний, семіотичний та герменевтичний, біографічний, історико-культурологічний та документальний аналіз.

В результаті проведеного дослідження *вперше* досліджено експериментальні пошуки в пластичній мові живопису харківського регіону межі ХХ – початку ХХІ століття; розкрито регіональні особливості новаторських тенденцій в образотворчому мистецтві межі ХХ – початку ХХІ століття; простежено тяглість авангардної традиції початку ХХ століття в творчості таких харківських мистців, як В.Гонтарів, В.Ленчин, О.Лазаренко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Лисенко; проаналізовано авторську творчо-педагогічну концепцію «Яблуко в листві» В.Ленчина; розкрито особливості національної форми в творчості В. Гонтаріва; охарактеризовано зв'язок дизайну та станковості в творчості арт-угруповання «Буриме»; уведено до наукового обігу і проаналізовано за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками низку творів майстрів харківського осередку. *Уточнено і доповнено* художню парадигму мистецьких експериментів та їхню класифікацію; специфіку художнього середовища Харкова ХХ – початку ХХІ століття в контексті загальноукраїнських культурних процесів; теоретичні дані щодо феномену колективного письма мистецького угруповання «Буриме».



*Теоретичні та практичні результати* даного дослідження можуть стати підґрунтям для подальших мистецтвознавчих та міждисциплінарних розвідок, присвячених харківській художній школі, а також можуть бути використані для розширення теоретичної бази мистецтвознавчої науки. Положення і висновки дослідження можуть застосовуватись в узагальнюючих працях з історії українського мистецтва, при підготовці монографій, підручників, навчальних посібників, методичних розробок, навчальних професійних програм, викладанні лекційних курсів та в музейній практиці.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел та додатків (альбому та списку ілюстрацій, списку публікацій та апробацій результатів дослідження).

В *першому розділі* викладено результати історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методологію дослідження. Аналіз історіографії засвідчив, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо тема експериментальних пошуків в пластичній мові живопису харківського осередку межі ХХ – початку ХХІ століття спеціально не вивчалась і порушувалась лише фрагментарно в публікаціях, присвячених проблематиці трансформаційних процесів українського живопису кінця ХХ – ХХІ століття, без акцентування на особливостях новаторських формотворень в харківському регіоні, репрезентованих, зокрема, в творчості таких мистців як В.Гонтарів, В.Ленчин, О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов та В.Грицаненко. Опрацювання колекцій музеїв, галерей, приватних зібрань, а також робота в бібліотеках дала можливість створити необхідну джерельну базу для виявлення новаторських тенденцій в творах харківських мистців кінця ХХ – поч. ХХІ ст., розкриття їхніх авторських підходів до формотворення, а також простеження тяглості модерністської традиції в творчості цих художників.

В *другому розділі* оглядово простежено еволюцію поняття «мистецький експеримент» та виділено три стадії його становлення: онауковлений мистецький

експеримент, модерністський мистецький експеримент і постмодерний мистецький експеримент. Показано, що перший етап пов'язаний з філософсько-естетичними концепціями позитивістів Огюста Конта та Іполита Тена, які висловлювали думку щодо міграції наукового експерименту з усіма його законами та інструментами в царину мистецтва. Друга стадія пов'язана з періодом модернізму, в якому концепція експерименту трансформувалася, відкинувши ідею перевірки, постулюючи непередбачуваність результатів експериментування. Третій етап мистецького експерименту пов'язаний з епохою постмодернізму, де сучасні мистці, використовуючи ідеї своїх попередників пішли ще далі, вдаючись до екстремальних форм виразу. Виявлено, що відносини між традицією та новаціями в контексті мистецьких експериментів досить складні та корелюються відповідно до індивідуальної позиції художника. Мистці-новатори одночасно виступають в опозиції до традиції і знаходять в ній джерело натхнення. Традиція слугує відправною точкою для експериментів та впливає на них. Розглянуто класифікацію новаторства, яка має різний характер. Зокрема, можна виділити технічне новаторство, стильове, концептуальне, тематичне, міждисциплінарне тощо.

Розкрито, що трансформаційні процеси в образотворчому мистецтві Харкова кінця ХХ – поч. ХХІ ст. обумовлені, з одного боку, суспільно-політичними зламами цього періоду, з іншого — авангардною традицією початку ХХ ст., перерваною в 1930-х роках радянською владою. Незважаючи на складні політичні обставини, заборону всього українського та домінування соцреалістичного методу в мистецтві, художники-модерністи неофіційно та підпільно передавали свої знання молодому поколінню, яке зберігало наступність авангардної традиції та прагнуло до мистецьких експериментів. В останній чверті ХХ століття на фоні суспільно-політичних змін, художні процеси активізувалися, а мистці, звільнені від обмежень соцреалізму, стали відкрито відновлювати перервані експерименти модернізму в новому контексті,

розвиваючи національне мистецтво та працюючи з новими засобами художньої виразності.

У *третьому розділі* проаналізовано творчість харківського художника-монументаліста Віктора Гонтаріва в контексті його пошуків національної художньої форми. Виявлено, що авторський варіант національного стилю В.Гонтаріва характеризується не лише наявністю образів-символів і символів-метафор, а і більш тісним зв'язком з українською міфологією. Розкрито, що особливостями національного стилю В.Гонтаріва є слобожанський підтекст, часом використаний в творах слобожанський розмовний суржик, а також створення унікальних образів українських селян колгоспного часу, які відрізняються від традиційних образів селян, створених засновником школи «українського монументалізму» М.Бойчуком. Проаналізовано спільні та відмінні риси в творчості В.Гонтаріва та М.Бойчука, які діяли в різні історичні періоди українського національного відродження. Підкреслено зв'язок В.Гонтаріва з мистецтвом Проторенесансу, зокрема творчістю Джотто.

Встановлено, що національна форма полотен В. Гонтаріва не обмежується лише їхньою графічністю та монохромністю або монументальними рисами його картин. Важливими особливостями є нові методи інтерпретації форми, створення композиційного простору, що відкрито протиставлялось домінуванню принципів соціалістичного реалізму.

Проведено аналіз творчо-педагогічної концепції «Яблуко у листві» мистця-експериментатора В.Ленчина у контексті авангардних пошуків харківської школи графіки др. пол. XX – поч. XXI ст. Розкрито, що мистець винайшов власну концепцію побудови форми у просторі, відштовхуючись від ідеї, що основи авангардної геометричності закладені у самій природі, і розглядаючи це на прикладі яблуні, що має складну структуру, а гілля різної конфігурації росте під різними кутами і в різних напрямках.

Виявлено, що формування мистецької формули В.Ленчина «Яблуко у листві», згідно з якою форма — це рух площин у просторі, а його структура у свою чергу базується на взаємозв'язку горизонталей, вертикалей і діагоналей, розпочалося ще в 1960-і роки, коли він був студентом Харківського художньо-промислового інституту і навчався у видатного харківського мистця-педагога Г.Бондаренка. Результатом став гучний успіх дипломного проєкту молодого мистця на закордонних виставках, відгомін якого відчувається і сьогодні в мистецькому світі. Утім, подальша апробація авторської концепції В.Ленчина продовжилась у його педагогічній діяльності, як це показано в аналізі вивчення мистцем голови людини у різних поворотах на прикладі його автопортретів для втілення в процесі навчання власної концепції роботи з формою та ролі в цьому осмисленого сприйняття дійсності.

Показано, що свою творчо-педагогічну методика В.Ленчин виклав в опублікованій невеликим тиражем книзі «Яблуко у листві (про форму)» лише у 1993 році. Утім, підтвердженням того, що його система викладання дала благодатні результати, є творча діяльність таких визначних сучасних майстрів, котрі колись відвідували його студію, як К.Зоркін, В.Сидоренко, В.Погорелов та ін. Творчо-педагогічний доробок В.Ленчина, здійснений у контексті авторської концепції мистця під назвою «Яблуко у листві», є важливим надбанням українського мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. і відкриває нові перспективи у його подальшому вивченні і використанні в теорії і практиці образотворчого мистецтва, зокрема при створенні новітніх методик і освітніх програм, що зараз на часі.

У *четвертому розділі* розкрито художньо-конструктивні витоки творчості учасників арт-угруповання «Буриме». Виявлено, що формування їхніх творчих засад відбувалось в 70 – 90-х роках минулого століття у столиці українського дизайну — Харкові, де з кінця XIX ст. визначається індустріальний вектор міста та простежується активний розвиток художньо-промислової освіти. Показано,

що активному розвитку дизайну на Слобожанщині сприяла діяльність Худпрому, робота харківської філії ВНДІТЕ та СДУ, до яких були дотичні майбутні учасники арт-групи «Буриме».

Зазначено, що паралельно з дизайнерською діяльністю мистці спільно виїздили на пленери, проводили внутрішні виставки-конкурси та у вільний від роботи час збиралися для діалогів про живопис і мистецтво. Виявлено, що в кінці ХХ ст. буремні події «крутих 90-х» похитнули розвиток сфери художньо-проектної діяльності, тому майбутні «буримісти» відійшли від конструкторської діяльності, заглибившись у живописну практику та об'єднавшись в мистецьку групу «Буриме» у 1991 році.

Показано, що ядро угруповання складають художники О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко, утім, мистці дотримуються принципу відкритості та необмеженості в своїй групі, тому з роками утворилося «Коло Буриме», яке охоплює більше 20 різнопрофільних мистців, котрі в різний період співпрацювали з основним кістяком «Буриме» у спільних проєктах.

Розкрито авторські методики учасників арт-угруповання «Буриме», які ґрунтуються на експериментах з формою, кольором, живописними засобами виразності в поєднанні з дизайнерською складовою. Показано, що мистці в своїй творчості спираються на авангардну традицію початку ХХ століття та спадщину української народної культури, подекуди апелюючи до естетики постмодернізму.

Виявлено, що авторська методика «стохастичного живопису» О.Шеховцова тяжіє до ташизму та абстрактного експресіонізму. Його твори характеризуються динамічністю, спонтанністю, пластичністю образів, зверненням до естетики модерну.

Розкрито, що образотворча техніка «гротескний традиціоналізм» О.Лисенка базується на архетипах сільської архаїки, колористичних пошуках та зверненні до примітивізму. Показано, що в своєму образотворенні мистець експериментує

з формою, кольором, різними авангардними техніками, зокрема, з пуантилізмом, кубізмом, колажем.

Проаналізовано авторську методику О.Лазаренка, який в результаті тривалих експериментів з кольором та засобами виразності почав працювати в техніці кольоропису, створивши дві модифікації останнього — олійний та мозаїчний. Виявлено, що в першому варіанті кольоропису мистець відштовхується від традицій пуантилізму та оп-арту. Показано, що його «мозаїчний кольоропис» базується на традиції візантійської мозаїки, авангардних техніках колажу, оп-арту, постмодерністському плюралізмі, інтертекстуальності та еkleктизмі.

Розкрито, що творчий шлях В.Грицаненка був насичений пошуками власного стилю, кольору, форми і змісту, які він винайшов, працюючи в пейзажному жанрі, модифікувавши останній в техніку «м'якого гіперреалізму». Для художника була важливою не просто реалістична передача дійсності, а трансформація фізичних образів у щось більше, що можна порівняти з "Quinta Essentia" — п'ятим елементом або сутністю, як це визначив Аристотель. В його роботах відчутна іконописна та біблійна інтонація, де виразно присутні золотий та вохристий кольори, які випромінюють світло сакрального рідного степу, який став місцем народженням та джерелом натхнення для мистця.

Проаналізовано ідею синергетичного мистецтва арт-угруповання «Буриме», яка втілюється шляхом колективного письма на одному полотні зі збереженням авторської стилістики кожного з учасників. Розкрито, що мистці використовують дизайнерські прийоми для конструювання зображення на полотні, застосовують принципи нашарування об'єктів, колажування, аплікацію та монтаж. Простежено, що процес спільнотворення в творчості мистецького об'єднання «Буриме» споріднений з перформативною практикою, оскільки ідея та композиція полотна розгортається безпосередньо під час писання, має динамічний та імпровізований характер. Показано, що образотворча мова їхніх

спільних полотен являє собою симбіоз авторських технік кожного з учасників, утім не позбавлена гармонії. Еклектика в цьому випадку виступає способом стилістичної організації та єдності, на перший погляд, непоєднаних елементів простору.

***Ключові слова:** харківська художня школа, живопис, художні і стильові особливості, традиції і новації, мистецтво, дизайн, авангардні експерименти, мистецька діяльність, українське мистецтво др. пол. XX – поч. XXI ст.*

## ANNOTATION

**NAIDENKO Viktoriia Oleksandrivna. Kharkiv painting at the turn of the 20th - 21st centuries: experimental searches in plastic language**, qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D), specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, 2023.

The dissertation is dedicated to the research of experimental searches in the plastic language in the fine arts of Kharkiv at the turn of the 20th - 21st centuries. — the days when there were significant social and political upheavals associated with restructuring, the subsequent collapse of the Soviet system and the declaration of Ukraine's independence. At the same time, the artistic environment was changing, art was emerging from the shackles of socialist realism imposed by the Soviet authorities towards national revival. The visual arts of this time were oriented towards the traditions of the Ukrainian avant-garde of the 1920s, as an outstanding phenomenon of world art, and the innovative artistic searches in the world of second half of the 20th century. Almost the entire creative community from different regions of Ukraine was in such an atmosphere of spiritual elevation and readiness for radical changes, and numerous art groups were formed in leading art centers of that time, such as Kyiv, Kharkiv, Lviv, and Odesa, which boldly represented “young” art on domestic and

international arena. An important place in this process is occupied by the Kharkiv School of Art, which merged within the walls of Hudprom (now KSADA) and is distinguished by its unique synthesis of design and easel, the desire for creative experiments, the search for a national form enriched by regional traditions of modernism. The focus of the research is the creativity of the Burime art group, whose members, with their innovative activity, shook the academic painting of that time and continue their creative practice to this day. In addition, the artistic practice of prominent artists — Victor Gontariv and Vitaly Lenchyn, whose artistic and stylistic system is characterized by an experimental orientation — remains understudied. The study of the creative search of these artists, their author's techniques and methods will contribute not only to a more thorough understanding of the contribution of the graduates of the Kharkiv Art and Industrial Institute to the formation of the artistic face of the city, but will also serve as a basis for further art studies, which determines the *relevance of the topic*.

*The aim* of the work was to investigate experimental searches in the plastic language of Kharkiv artists in the context of cultural and artistic processes at the turn of the 20th - 21st centuries. The object of the study is the fine art of Kharkiv end 20th - beginning 21st century. The subject of the research is experimental searches in the plastic language of the artists of the Kharkiv region of this period.

Considering the interdisciplinary character of the dissertation, extensive research was conducted across numerous institutions. This included the library, museum, and archive of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, the Kharkiv Korolenko State Scientific Library, the library of the Kharkiv State Academy of Culture, the Central Scientific Library of V.N. Karazin Kharkiv National University, the Kharkiv Art Museum, the National Art Museum of Ukraine in Kyiv, the Museum of Modern Art of Ukraine in Kyiv, the AVEK Gallery in Kharkiv, the art gallery of the Yaroslav Mudryi National Law University in Kharkiv, as well as various visual sources



from private collections across Ukraine, artists' workshops, and their personal exhibitions.

The research of the scientific source base, which include the works of leading regional and Ukrainian art critics — analytical articles, monographic and dissertation studies, theses of scientific and practical conferences, in which the problem of experimental artistic forms in the context of Ukrainian painting of the late 20th and 21st centuries is raised in one way or another, has proven lack of research on this issue, primarily in terms of the creative heritage of V. Gontariv, V. Lenchyn and members of the Burime art group.

*The methodological framework* of the dissertation research involved examining and analyzing innovative trends in Kharkov's fine arts within the XX-XXI century context. It focused on delineating the experimental approaches within the artistic techniques of Kharkov artists, alongside uncovering the various means and techniques employed for artistic expression within their visual language. The study employed both general scientific research methods, such as abstraction, analysis, synthesis, induction, deduction, and analogies, as well as specialized research methods including retrospective and theoretical-research approaches, iconographic-iconological, artistic-stylistic, and formal analyses, semiotic and hermeneutical studies, biographical, historical-cultural, and documentary analyses to address specific issues.

As a result of the conducted research, *for the first time*: experimental searches in the plastic language of painting of the Kharkiv region at the turn of the 20th - beginning of the 21st century were investigated; the regional features of the innovative trends in the fine arts of the turn of the 20th - beginning of the 21st century are revealed; the durability of the avant-garde tradition of the beginning of the 20th century is traced in the work of such Kharkiv artists as V. Gontariv, V. Lenchyn, O. Lazarenko, O. Shekhovtsov, V. Hrytsanenko, O. Lysenko; the author's creative and pedagogical concept «Apple in a leaf» by V. Lenchyn was analyzed; the peculiarities of the national form in the work of V. Gontariv are revealed; the relationship between design and easel

in the work of the Burime art group is characterized; a number of works by the masters of the Kharkiv center were introduced into scientific circulation and analyzed according to artistic-stylistic and technical-technological features. *Clarified and supplemented:* the artistic paradigm of artistic experiments and their classification; the specificity of the artistic environment of Kharkiv in the 20th - early 21st centuries in the context of all-Ukrainian cultural processes; theoretical data on the phenomenon of collective writing of the artistic group "Burime".

*The theoretical and practical results* of this research can become the basis for further art-historical and interdisciplinary explorations devoted to the Kharkiv art school, and can also be used to expand the theoretical base of art-historical science. The provisions and conclusions of the research can be used in general works on the history of Ukrainian art, in the preparation of monographs, textbooks, teaching aids, methodological developments, educational professional programs, teaching of lecture courses and in museum practice.

*The work consists* of an introduction, four chapters, conclusions, a list of used sources and appendices (album and list of illustrations, list of publications and approvals of research results).

*In the first chapter*, the results of the historiography of specialized literature are presented, the source base is given, and the research methodology is substantiated. The analysis of historiography proved that in modern art studies, the topic of experimental searches in the plastic language of painting of the Kharkiv center at the turn of the 20th - beginning of the 21st century was not specifically studied and was discussed only fragmentarily in publications devoted to the problems of the transformational processes of Ukrainian painting at the end of the 20th - 21st century, without emphasizing the specifics innovative forms of creation in the Kharkiv region, represented, in particular, in the works of such artists as V. Gontariv, V. Lenchyn, O. Lazarenko, O. Lysenko, O. Shekhovtsov and V. Hrytsanenko. Processing the collections of museums, galleries, private collections, as well as work in libraries made it possible to create the necessary

source base for identifying innovative trends in the works of Kharkiv artists of the late 20th and early 21st centuries, revealing their author's approaches to form creation, as well as tracing the persistence of the modernist tradition in the work of these artists.

*In the second chapter*, the evolution of the concept of “artistic experiment” is traced and three stages of its development are distinguished: the academicized artistic experiment, the modernist artistic experiment and the postmodern artistic experiment. It is shown that the first stage is related to the philosophical and aesthetic concepts of the positivists Auguste Comte and Hippolyte Taine, who expressed an opinion about the migration of the scientific experiment with all its laws and tools into the realm of art. The second stage is associated with the period of modernism, in which the concept of experiment was transformed, rejecting the idea of verification, postulating the unpredictability of the results of experimentation. The third stage of artistic experimentation is associated with the period of postmodernism, where modern artists, using the ideas of their predecessors, went even further, resorting to extreme forms of expression. It was found that the relationship between tradition and innovation in the context of artistic experiments is quite complex and correlated according to the individual position of the artist. Innovative artists simultaneously stand in opposition to tradition and find a source of inspiration in it. Tradition serves as a starting point for experiments and influences them. The classification of innovation, which has a different character, is considered. In particular, it is possible to distinguish technical innovation, stylistic, conceptual, thematic, interdisciplinary, etc.

It has been revealed that the transformational processes in Kharkiv fine art of the late 20th - early 21st century caused, on the one hand, by the social and political breakdowns of this period, on the other hand by the avant-garde tradition of the beginning of the 20th century, interrupted in the 1930s by the Soviet government. Despite challenging political circumstances, the suppression of Ukrainian culture, and the prevalence the method of social realism in art, modernist artists clandestinely passed

on their knowledge to the younger generation. This transmission helped maintain the avant-garde tradition and fostered a commitment to artistic experimentation. In the last quarter of the 20th century, against the background of socio-political changes, artistic processes intensified, and artists, freed from the limitations of socialist realism, began to openly resume the interrupted experiments of modernism in a new context, developing national art and working with new means of artistic expression.

*The third chapter* devoted to analysis the artistic contribution of Kharkiv monumental artist Viktor Gontariv within the context of his quest for a distinct national artistic form. The study revealed that V. Gontariv's interpretation of a national style encompasses not only symbolic imagery and metaphorical elements but also shows a deep connection with Ukrainian mythology. His distinctive national style incorporates elements like the Slobojan subtext, occasional usage of Slobojan colloquial surzhik in his works, and the creation of unique portrayals of Ukrainian peasants from the collective farm era. These depictions differ notably from the conventional representations of peasants developed by the initiator of the «Ukrainian monumentalism' school», M. Boychuk. The research analyzed both shared and distinct aspects in the works of V. Hontariv and M. Boychuk, who were active in different historical periods during the Ukrainian national revival. Additionally, the connection between V. Gontariv's art and the Proto-Renaissance, particularly Giotto's work, is emphasized.

It has been established that the national form of V. Gontariv's canvases is not limited to their graphics and monochrome or the monumental features of his paintings. Important features are new methods of form interpretation, creation of compositional space, which was openly opposed to the dominance of the principles of socialist realism.

An analysis of the creative-pedagogical concept “Apple in a Leaf” by the experimental artist V. Lenchyn within the avant-garde explorations of the Kharkiv school of graphics during the latter half of the 20th and early 21st centuries reveals the

artist's unique approach to constructing forms in space. Lenchyn developed his concept based on the notion that the fundamentals of avant-garde geometry stem from nature itself. He exemplifies this through the intricacies of an apple tree, which features a complex structure with branches growing at various angles and in diverse directions.

The genesis of V. Lenchyn's artistic formula, "Apple in a Leaf", which defines form as the movement of planes in space and its structure as reliant on the interconnection of horizontals, verticals, and diagonals, originated as early as the 1960s. This conceptual development emerged during his studies at the Kharkiv Art and Industrial Institute under the guidance of the eminent Kharkiv artist and educator, H. Bondarenko. The outcome was the resounding success of the young artist's diploma project at international exhibitions, the echo of which persist in the contemporary art's world. Subsequently, V. Lenchyn's authorial concept continued to evolve within his pedagogical pursuits. An analysis of the artist's exploration of the human head from various perspectives, exemplified through his self-portraits, illuminates his endeavor to embody his unique approach to form within the learning process, emphasizing the significance of meaningful perception of reality.

It is demonstrated that V. Lenchyn articulated his creative and pedagogical methodology in the book "Apple in a Leaf (About Form)", published in a limited edition in 1993. Evidence supporting the efficacy of his teaching system lies in the artistic endeavors of distinguished contemporary masters who were once affiliated with his studio, including K. Zorkin, V. Sydorenko, V. Pogorelov, and others. V. Lenchyn's creative and pedagogical contributions, developed within the framework of his 'Apple in a Leaf' concept, stand as a significant asset in Ukrainian art during the latter half of the 20th and early 21st centuries. This framework offers new perspectives for further exploration and application in both the theory and practice of fine art. Specifically, it opens up new perspectives in its further study and use in the theory and practice of fine art, in particular, in the creation of the latest methods and educational programs, which are currently up-to-date.

*The fourth chapter* elucidates the artistic and formative origins of the Burime art group members' creativity. It is revealed that the establishment of their creative groundwork occurred between the 1970s and 1990s in Kharkiv, the historical hub of Ukrainian design. This period corresponds with Kharkiv's industrial trajectory, dating back to the late 19th century, marking the city as a focal point for both industrial advancements and the active growth of artistic and industrial education. The burgeoning development of design in the Slobozhan region owes much to the efforts of Khudprom and the initiatives undertaken by the Kharkiv branches of VNIITE and the Union of Designers of Ukraine, organizations in which the future members of the Burime art group were actively engaged.

It is worth noting that alongside their design activity, these artists frequently participated in plein air sessions, conducted internal exhibitions and competitions, and conduct in dialogues discussing painting and art during their leisure time. Towards the end of the 20th century, the tumultuous events of the “stormy 90s” significantly impacted the trajectory of artistic and project-related activities. Consequently, the future “Burime” members shifted their focus from design to painting, coalescing as the 'Burime' art group in 1991.

The core of the group comprises artists O. Shekhovtsov, O. Lazarenko, O.Lysenko, and V. Hrytsanenko. Nonetheless, the group operates on the principles of openness and inclusivity, led to the formation of the “Burime`s Circle” over time. This circle consists of over 20 artists from diverse fields who, in different intervals, collaborated with the main members of “Burime” on joint projects.

The methods employed by the members of the “Burime” art group are revealed, featuring experiments with form, color, and pictorial expression combined with design elements. It is evident that these artists draw inspiration from the avant-garde traditions of the early 20th century and the rich heritage of Ukrainian folk culture, occasionally incorporating elements of postmodern aesthetics into their work.

One notable technique among the group is O. Shekhovtsov's "stochastic painting", which leans towards tachisme and abstract expressionism. His works are characterized by dynamism, spontaneity, and the plasticity of images, and modern's aesthetic.

It is revealed that O. Lysenko's "grotesque traditionalism" artistic technique is based on the archetypes of rural archaism, coloristic searches and an appeal to primitivism. It is shown that the artist experiments with form, color, various avant-garde techniques, in particular, with pointillism, cubism, collage.

The author's technique of O. Lazarenko, who, as a result of long-term experiments with color and means of expression, began to work in the technique of color painting, creating two modifications of the latter - oil and mosaic, is analyzed. It was found that in the first version of the color painting, the artist deviates from the traditions of pointillism and op-art. It is shown that his "mosaic painting" is based on the tradition of Byzantine mosaics, avant-garde techniques of collage, op art, postmodern pluralism, intertextuality and eclecticism.

It is revealed that the creative path of V. Hrytsanenko was saturated with the search for his own style, color, form and content, which he invented while working in the landscape genre, modifying the latter into the technique of "soft hyperrealism". For the artist, it was not just a realistic rendering of reality that was important, but the transformation of physical images into something more, comparable to the "Quinta Essentia" — the fifth element or essence, as Aristotle defined it. In his works, an iconographic and biblical intonation is felt, where gold and ocher colors are clearly present, radiating the light of the sacred native steppe, which became the birthplace and source of inspiration for the artist.

The idea of synergistic art of the "Burime" art group, which is realized through collective writing on one canvas while preserving the author's style of each of the participants, is analyzed. It was revealed that artists use design techniques to construct an image on canvas, apply the principles of layering objects, collage, application and

montage. It has been observed that the process of co-creation in the work of the artistic association “Burime” is related to performative practice, since the idea and composition of the canvas unfolds directly during the writing, has a dynamic and improvised character. It is shown that the visual language of their joint canvases is a symbiosis of the author's techniques of each of the participants, but is not devoid of harmony. In this case, eclecticism acts as a method of stylistic organization and unity of, at first glance, incompatible elements of space.

**Keywords:** *Kharkiv art school, painting, artistic and stylistic features, traditions and innovations, art, design, avant-garde experiments, artistic activity, Ukrainian art of the second half of the 20th century - the beginning of the 21st century.*

#### **Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації:**

1. Найденко В.О. Мозаїчний кольоропис Олега Лазаренка: особливості пластичної мови. *Вісник ХДАДМ*. №1, 2022. С. 161 – 175. DOI 10.33625/visnik2022.01.16

2. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Artistic culture. Topical issues* / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45. DOI:10.31500/1992-5514.18(2).2022.269776

3. Найденко В.О. Творчо-педагогічна концепція “Яблуко у листві” Віталія Ленчина та шляхи її формування. *Art and Design*. 2023. №2 (22). С. 179 – 195. DOI:10.30857/2617- 0272.2023.2.16

4. Найденко В.О. Віктор Гонтарів: пошуки національного стилю і національної форми. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. №1. С. 177 – 192. DOI: 10.33625/hudprom2023.01.177



**Стаття в іноземному науковому періодичному виданні держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку та Європейського Союзу:**

5. Naydenko V. Art Experiment of the "Burime" Art Group: From Utopia to Practice. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw, 2022. 4 (36). P. 1 – 6. DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30122022/7911](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122022/7911)

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

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднені на 16 міжнародних та всеукраїнських конференціях:

6. Найденко В.О. Символіка кольору в живописі Валентина Грицаненка. *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей міжнародної наук.конф. Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2020. С. 122 – 123.

7. Найденко В.О. Особливості творчих пошуків Олександра Шеховцова. *Всеукр. наук. Конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 28 – 31.

8. Найденко В.О. Розвиток художнього життя Харкова на межі 20 і 21 ст.. *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наук. конференції. Київ, «Видавництво Людмила». 2021. С. 112 – 113.

9. Найденко В.О. Алюзії та ремінісценції в мозаїчному кольорописі Олега Лазаренка. Матеріали всеукр. науково-теор. конф. Молодих учених 22-23 квітня 2021 «*Культура та інформаційне суспільство XXI століття*». Харків, ХДАК. 2021. С. 82 – 83.

10. Найденко В.О. Художньо-естетичні засади арт-об'єднання «Буриме» (до 30-річного ювілею творчого товариства). *International scientific and practical*

conference «*Cultural studies and art: European development direction*»: conference proceeding, July 16-17, 2021. Riga, Latvia: Publishing House “Baltija Publishing”, 2021. P. 145 – 148.

11. Найденко В.О. Духовні витoki творчості Віктора Гонтарова. *Дев'яти Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наук. конференції*. Київ, ФОП О.Лопатіна. 2021. С. 116 – 117.

12. Найденко В.О. Новаторський характер харківської художньої школи межі ХХ – початку ХХІ століття. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 79 – 80.

13. Найденко В. О. Тема історичної пам'яті в творчості В.Гонтарова. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку*. Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (07-08 вересня 2022 р.), ХНТУ / за ред. Білик А.А. Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. С.80 – 82.

14. Naydenko V. The phenomenon of mosaic color painting by Oleg Lazarenko and the problem of its definition. *Progressive research in the modern world. Proceedings of the 2nd International scientific and practical conference*. BoScience Publisher. Boston, USA. 2022. Pp. 404 – 409.

15. Найденко В.О. Віктор Гонтарів: до проблеми національної форми в творчості мистця. *Десяти Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 70 – 71.

16. Найденко В.О. Віталій Ленчин: до проблеми формотворення. *Гагенмейстерські читання: тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції*, м.Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р.: до 135-ліття від дня народження Володимира Гагенмейстера / [упоряд. Луць С.В.]; Кам'янець-Поділ.

нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2023. С. 73 – 74.

17. Найденко В.О. Арт-угруповання «Буриме»: на перетині дизайну та станковості. *Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської вищої школи дизайну»*. Збірник наукових матеріалів. 7 грудня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 37 – 38.

18. Найденко В.О. Джерела формування живописних візій Олександра Лисенка. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології*: матеріали I міжнародної науково-практичної конференції, (12 грудня 2022 р.), Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. Том 1. С. 123 – 125.

19. Найденко В.О. «Яблуко у листях» як творчо-педагогічна концепція Віталія Ленчина. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 87 – 89.

20. Найденко В.О. Слобожанські пейзажі Віктора Гонтаріва. Тези доповідей учасників *XXVII Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання»*. Харків : Курсор, 2023. С. 72 – 73.

21. Найденко В.О. Соціально-історична тематика в творчості харківського мистця Віктора Гонтаріва. Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції *«Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення»*, ІПСМ НАМУ, 20-21 вересня 2023 року. Київ: ІПСМ НАМУ. 2023. С.99 – 100

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ</b> .....	4
<b>ВСТУП</b> .....	6
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	14
1.1. Стан вивченості проблеми .....	14
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	44
1.2.1. Джерела дослідження .....	45
1.2.2. Методологія дослідження .....	47
Висновки до першого розділу .....	50
<b>РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ЖИВОПИСІ ХАРКОВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	52
2.1. Експериментальні пошуки в пластичній мові живопису як художня парадигма .....	52
2.2. Дискурс мистецьких експериментів межі ХХ – початку ХХІ століття в художньому середовищі Харкова .....	64
Висновки до другого розділу .....	85
<b>РОЗДІЛ 3. ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХАРКОВА МЕЖІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	87
3.1. Пошуки національної форми та національного стилю в живописі Віктора Гонтаріва .....	87
3.2. Переосмислення форми в творчо-педагогічній практиці Віталія Ленчина..	101
Висновки до третього розділу .....	114

<b>РОЗДІЛ 4. СИНТЕЗ СТАНКОВОСТІ ТА ЕЛЕМЕНТІВ ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГРУПИ «БУРИМЕ»</b> .....	117
4.1. Художньо-конструктивні витoki творчості учасників арт-угруповання «Буриме» .....	117
4.2. Авторські методики учасників арт-об'єднання «Буриме» .....	125
4.3. Феномен колективного письма в творах арт-групи «Буриме» .....	147
Висновки до четвертого розділу .....	155
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	158
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	164

**ДОДАТКИ:**

ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ .....	194
ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ .....	298
ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ .....	324
ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ .....	325

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України

АХЧУ – Асоціація художників Червоної України

БК ХЕМЗ – Будинок культури Харківського електромеханічного заводу

ВНДІТЕ – Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики

ВХУТЕМАС – Вищі державні художньо-технічні майстерні

ЗМІ – Засоби масової інформації

ІПСМ – Інститут проблем сучасного мистецтва

МВХПУ – Вище художньо-промислове училище ім. В.Г. Мухіної

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НАМУ – Національна академія мистецтв України

НАНУ – Національна академія наук України

НБУ ім. Ярослава Мудрого – Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого

НСХУ – Національна спілка художників України

ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України

СД СРСР – Спілка дизайнерів Союзу Радянських Соціалістичних Республік

СДУ – Спілка дизайнерів України

СХУ – Спілка художників України

СХКБ – Спеціальне художньо-конструкторське бюро

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДАК – Харківська державна академія культури

ХДІК – Харківський державний інститут культури (нині ХДАК)

ХДХІ – Харківський державний художній інститут

ХІБІ – Харківський інженерно-будівничий інститут

Худпром – Харківський художньо-промисловий інститут (нині ХДАДМ)

ХМХГ – Харківська міська художня галерея ім. С.Васильківського

ХПІ – Харківський політехнічний інститут

ХХМ – Харківський художній музей

ХШФ – Харківська школа фотографії

ЦСМ – Центр сучасного мистецтва «ЄрміловЦентр»

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Остання третина XX – початок XXI століття визначаються бурхливими соціально-політичними зламами, які суттєво вплинули на тогочасне художнє життя та визначили вектор його подальшого розвитку. В кінці 80-х років комуністична диктатура з її нав'язливим соцреалізмом зазнала краху і українське мистецтво нарешті вийшовши з радянських тенет, розпочало процес національного творчого відродження. Образотворче мистецтво цього часу орієнтувалося на традиції вітчизняного авангарду та новаторські пошуки європейських й американських післявоєнних мистців. В такій атмосфері мистецького піднесення та готовності до радикальних змін знаходилася практично уся творча спільнота з різних регіонів України, а в тогочасних провідних містах, таких як Київ, Харків, Львів та Одеса утворювались численні арт-угруповання, які сміливо репрезентували «молоде» мистецтво на вітчизняній та міжнародній арені.

В означений період переосмислення українського живопису, його пластичної складової, пошук нових засобів виразності зацікавлює низку мистців, які у своїй творчій діяльності культивують ці питання. Важливе місце в цьому процесі займає харківська художня школа, яка зрощувалася у стінах Худпрому та вирізняється своїм непересічним синтезом дизайну і станковості, прагненням до творчих експериментів, пошуком національної форми, збагаченої регіональними традиціями модернізму.

Мистецька спадщина Слобожанщини, історія становлення харківської художньої школи та її окремі персоналії були об'єктом наукової розвідки багатьох регіональних та українських дослідників, серед них О.Авраменко, З.Алфьорова, О.Голубець, А.Ложкіна, В.Немцова, Т.Павлова, О.Роготченко, Л.Савицька, В.Сидоренко, Г. Скляренко, Л.Смирна, Л.Соколюк, О.Федорук, О.Шило та інші. Проте експериментальні пошуки мистців кінця XX – початку



XXI століття розглядаються фрагментарно лише в окремих мистецтвознавчих працях, без належної уваги до теоретичної складової питання та переважно залишаючи в тіні авторські образотворчі техніки. Тому актуалізується необхідність осмислення та аналізу експериментального досвіду мистців, який набувався ними в переломний період для країни.

У фокусі дослідження знаходиться творчість арт-угруповання «Буриме», учасники якого своєю новаторською діяльністю сколихнули академічний живопис того часу і донині продовжують свою творчу практику. Крім того, малодослідженою залишається мистецька практика визначних худпромівців — Віктора Гонтаріва та Віталія Ленчина, художньо-стилістична система яких вирізняється експериментальною направленістю.

Тож **актуальність** дослідження визначена наявністю лакун у вивченні художніх процесів кінця XX – поч. XXI ст., а саме експериментальних пошуків у пластичній мові живопису представниками харківської художньої школи. До того ж, глибоке осмислення як творчої спадщини, так і сучасного доробку регіональних мистців, які є випускниками Худпрому (нині ХДАДМ) є вкрай значимим для загального мистецтвознавства і для краєзнавчих досліджень зокрема. Засвоєння надбань харківської художньої школи стане потужним ґрунтом для подальших мистецьких та історико-культурних досліджень не лише Слобожанщини, але й України в цілому.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами:** Дисертаційне дослідження виконане відповідно до плану кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв по підготовці наукових кадрів вищої кваліфікації на цій кафедрі в межах держбюджетної теми «Сучасні проблеми українського мистецтвознавства в контексті європейських студій» (державний реєстраційний номер 0117U001521) та згідно з її планом наукової роботи над темою «Історико-теоретичні аспекти українського

мистецтвознавства доби постмодернізму: універсальне й специфічне» (протокол № 12 від 22.02.2022).

**Метою роботи** є дослідження експериментальних пошуків в пластичній мові харківських мистців межі ХХ – поч. ХХІ століття. Для досягнення позначеної мети були поставлені наступні **завдання**:

- зібрати й систематизувати фахову літературу, присвячену обраній темі, визначити стан вивченості питання;
- розкрити парадигму мистецьких експериментів;
- проаналізувати специфіку новаторських тенденцій в харківському регіоні в розрізі ХХ століття; окреслити коло майстрів та мистецьких угруповань, які цим займалися;
- проаналізувати творчу спадщину цих майстрів та провести мистецтвознавчий аналіз вибіркового живописних робіт;
- розкрити засоби та прийоми виразності в їх образотворчій мові, простежити експериментальний вектор в структурно-композиційних та образно-змістових вирішеннях їх творів;
- скласти альбом ілюстрацій для унаочнення поданого матеріалу.

**Об’єкт дослідження:** образотворче мистецтво Харкова кін. ХХ – поч. ХХІ століття.

**Предмет дослідження:** експериментальні пошуки в пластичній мові мистців харківського регіону.

**Територіальні межі дослідження** визначені специфікою дослідження та охоплюють територію України в цілому та Слобожанщину зокрема.

**Хронологічні рамки дослідження** зумовлені метою і завданням роботи та окреслюються останньою третьою ХХ століття – початком ХХІ століття, утім при аналізі історичного дискурсу мистецьких експериментів нижня межа часом сягає періоду Проторенесансу.

**Методи дослідження.** Вибір методологічного інструментарію обумовлюється характером самого дослідження в галузі мистецтвознавства та задачами, поставленими на початку наукової роботи. Дослідження експериментальних пошуків мистців в пластичній мові живопису, вивчення взаємозв'язку традицій та новацій в образотворчому мистецтві означеного часу потребує системного підходу, який передбачає дослідження предмету як складної системи. На теоретичному рівні були взяті загальнонаукові методи дослідження, а саме абстрагування, аналізу, синтезу, індукції, дедукції, аналогії. Комплексне дослідження передбачає залучення спеціальних методів дослідження у вирішенні поставлених задач, зокрема було застосовано такі методи: ретроспективний та теоретико-дослідницький, іконографічно-іконологічного, художньо-стилістичний та формальний, семіотичний та герменевтичний, біографічний, історико-культурологічний та документальний аналіз. Синергетичне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило розв'язання поставлених в дослідженні завдань.

Наукова новизна отриманих методів дослідження полягає в тому, що **вперше:**

- систематизовано фахову літературу за заявленою проблематикою, з'ясовано стан вивченості теми та обґрунтовано методологічний інструментарій дослідження;
- досліджено експериментальні пошуки в пластичній мові живопису харківського регіону межі ХХ – початку ХХІ століття;
- розкрито регіональні особливості новаторських тенденцій в образотворчому мистецтві межі ХХ – початку ХХІ століття;
- простежено тяглість авангардної традиції початку ХХ століття в творчості харківських мистців, таких як В.Гонтарів, В.Ленчин, О.Лазаренко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Лисенко;

- проаналізовано авторську творчо-педагогічну концепцію «Яблуко в листві» В.Ленчина;
- розкрито особливості національної форми в творчості В. Гонтаріва;
- охарактеризовано зв'язок дизайну та станковості в творчості арт-угруповання «Буриме»;
- уведено до наукового обігу і проаналізовано за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками нові твори майстрів харківського осередку;
- досліджено та введено до наукового обігу теоретичну працю В.Ленчина «Яблуко в листві (про форму)».

**Уточнено і доповнено:**

- художню парадигму мистецьких експериментів та їх класифікацію;
- специфіку художнього середовища Харкова ХХ – початку ХХІ століття в контексті загальноукраїнських культурних процесів;
- теоретичні дані щодо феномену колективного письма мистецького угруповання «Буриме».

**Набуло подальшого розвитку:**

- дослідження особливостей авторських методик образотворення харківських мистців;
- аналіз низки творів харківських художників досліджуваного періоду з точки зору новаторських проявів в пластичній мові.

**Теоретичне та практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості використання для розширення теоретичної бази мистецтвознавчої науки, застосуванні основних положень дослідження в узагальнюючих працях з історії українського мистецтва, при підготовці монографій, підручників, навчальних посібників, методичних розробок, навчально-професійних програм, викладанні лекційних курсів. Результати дослідження можуть стати підґрунтям

для подальших мистецтвознавчих та міждисциплінарних розвідок, зокрема в краєзнавчій, культурологічній та етнологічній сферах.

**Особистий внесок здобувача** полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження автора, окрім статті у співавторстві з науковим керівником кандидатської дисертації доктором мистецтвознавства, професором, член-кор. НАМУ Л.Д.Соколюк та аспірантом кафедри теорії і історії мистецтв А.Г.Худяковою «Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School», де науковий вклад здобувача полягає в тому, що нею було зроблено аналіз художнього середовища Слобожанщини в кінця ХХ – початку ХХІ століття, розкрито принципи поєднання елементів дизайну та образотворчості в пластичній мові живопису арт-угруповання «Буриме», проведено мистецтвознавчий аналіз їх вибіркового робіт.

**Апробація результатів дослідження.** Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 16-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: Міжнародна наукова конференція «Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА», (Київ, НАОМА, 23.11.2019), доповідь «Символіка кольору в живописі Валентина Грицаненка»; Всеукр. наук. конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року (Харків, ХДАДМ, 18.05.2020), доповідь «Особливості творчих пошуків Олександра Шеховцова»; Міжнародна наукова конференція «Восьмі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2020), доповідь «Розвиток художнього життя Харкова на межі 20 і 21 ст..»; Матеріали всеукр. науково-теор. конф. молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 22-23.04.2021), доповідь «Алюзії та ремінісценції в

мозаїчному кольорописі Олега Лазаренка»; International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction» (Riga, Latvia, 16-17.07.2021), доповідь «Художньо-естетичні засади арт-об'єднання «Буриме» (до 30-річного ювілею творчого товариства)»; Міжнародна наукова конференція «Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2021), доповідь «Духовні витоки творчості Віктора Гонтарова»; Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (Харків, ХДАДМ, 14.04.2022), доповідь «Новаторський характер харківської художньої школи межі ХХ – початку ХХІ століття»; VIII Міжнародна науково-практична конференція «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (Кам'янець-Подільський, ХНТУ, 07-08.09.2022), доповідь «Тема історичної пам'яті в творчості В.Гонтарова»; II International scientific and practical conference «Progressive research in the modern world» (Boston, USA, 2-4.11.2022), доповідь «*The phenomenon of mosaic color painting by Oleg Lazarenko and the problem of its definition*»; Міжнародна наукова конференція «Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2022), доповідь «Віктор Гонтарів: до проблеми національної форми в творчості мистця»; II Міжнародна науково-практична конференція до 135-ліття від дня народження Володимира Гагенмейстера (Кам'янець-Подільський, КПНУ ім. Івана Огієнка, 1-2.12.2022), доповідь «Віталій Ленчин: до проблеми формотворення»; «Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської вищої школи дизайну» (Харків, ХДАДМ, 07.12.2022), доповідь: «Арт-угруповання «Буриме»: на перетині дизайну та станковості»; I Міжнар.науково-практична конференція «Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології» (Запоріжжя, ЗНУ, 12.12.2022), доповідь: «Джерела формування живописних візій Олександра Лисенка»; Всеукраїнська наукова конференція кафедри теорії і історії мистецтв

ХДАДМ «Перші Таранушенківські читання» (Харків, ХДАДМ, 14-15.04.2023), доповідь «*«Яблуко у листях» як творчо-педагогічна концепція Віталія Ленчина*»; XXVII Міжнародна наукова конференція «Слобожанські читання» (Харків, ОКЗ ХНМЦОКС, 18.04.2023), доповідь «*Слобожанські пейзажі Віктора Гонтаріва*»; Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (Київ, ПСМ НАМУ, 20-21.09.2023), доповідь «*Соціально-історична тематика в творчості харківського мистця Віктора Гонтаріва*».

**Публікації.** Основні результати дисертації були оприлюднені у 21 науковій публікації: серед них 4 статті, які відповідають вимогам МОН України щодо публікацій здобувача ступеня доктора філософії, 1 – у науковому виданні країни ЄС, 16 – у збірниках матеріалів і тез наукових конференцій.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (296 позицій). Обсяг основного тексту складає 162 сторінки. Додатки включають альбом і список ілюстрацій (219 позицій), список публікацій та апробацій результатів дослідження. Загальний обсяг дисертації – 327 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Стан вивченості проблеми

Для сучасної вітчизняної мистецтвознавчої науки на сьогодні особливо важливим є об'єктивне осмислення вектору розвитку українського живопису і тих трансформаційних процесів, які відбувалися в царині образотворчості на межі ХХ і ХХІ століть. З даного питання вже існує досить значний корпус публікацій, які здебільшого розкривають український контекст проблематики, в якому харківська художня школа та творчість її представників, що є об'єктом даного дослідження, залишаються в тіні досліджень або побіжно фігурують без належного аналізу. Експерименти в пластичній мові живопису, що проводились харківськими мистцями даного періоду, ще не стали об'єктом спеціального дослідження, хоча окремі складові даної проблематики почасти порушувалися харківськими науковцями. Однак подібні дослідження є важливими компонентами при вивченні історії українського образотворчого мистецтва і утворюють базис для подальших наукових розвідок в мистецтвознавчій та культурологічній царині.

Аналіз експериментальних пошуків в пластичній мові живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст. має свою специфіку, яка полягає в тому, що мистецькі явища окресленого періоду відбулися в недавньому минулому, а деякі з них в зазначених історичних рамках ще не дійшли до логічного завершення. У такому підході простежуються певні ускладнення вже у ретроспективному розгляді деяких подій, а бути очевидцем досліджуваних сучасних мистецьких процесів особливо важливо, оскільки це допомагає максимально наблизитися до предмету наукової розвідки та глибше його осмислити.

Для комплексного аналізу цих процесів та досягнення поставлених в дисертаційній роботі завдань було залучено низку різновекторних фахових



літературних джерел, що умовно можна поділити на *три блоки*: мистецтвознавчі праці, в яких так чи інакше підіймається проблематика експериментальних художніх формотворень, в тому числі в контексті українського живопису кінця ХХ – ХХІ століття; наукові розвідки, присвячені безпосередньо живопису Слобожанщини, зокрема Харківській художній школі та тим трансформаційним процесам, які відбувались в означений період; публікації, що окреслюють творчість конкретних мистців, чиї експериментальні пошуки в пластичній мові стали предметом даної дисертаційної роботи. Відносність поділу джерел обумовлена тим, що в деяких публікаціях одночасно розкривається декілька тем, які дотичні до проблематики даного дослідження.

Опрацьовуючи *першу групу* літератури, слід зазначити, що трансформаційні процеси українського мистецтва минулого століття та сьогодення в різних концептуально-проблематичних розрізах розглядалися низкою дослідників в численних монографіях, статтях у наукових та публіцистичних виданнях, у вступних текстах до каталогів тогочасних виставок та в періодиці. Аналіз тенденцій в мистецтві кінця ХХ – ХХІ ст. проводився такими вченими, як О.Авраменко [3-9, 148], З.Алфьорова [13-15, 17-20, 273, 296], О.Бенюк [31-35], Н.Булавіна [23-24], В.Бурлака [51-52], Г.Вишеславський [57-61], О.Голубець [72-73, 106], Е.Димшиць [86], Т.Кара-Васильєва [107], А.Ложкіна [123], Т.Павлова [156,158-159], О.Петрова [166-172], О.Роготченко [180-182, 288], Л.Савицька [184-189], В.Сидоренко [192-197], Г. Склярєнко [135, 201-208], Л.Смирна [209], Л.Соколюк [212-225], О.Соловійов [4, 226-227], О.Федорук [243, 245], О.Шило [256-257], М.Юр [261-265, 295], Р.Яців [103-106] та іншими.

Одне з таких фундаментальних досліджень розвитку вітчизняного мистецтва — колективне п'ятитомне видання Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАНУ «Історія українського мистецтва» [107], під загальною редакцією академіка Г.Скрипник. Зокрема, у

2007 році вийшов 5-й том цього видання, присвячений мистецтву ХХ ст. під науковою редакцією Т.Кари-Васильєвої, де опубліковано цінні матеріали відомих мистецтвознавців, в яких розкриваються різні мистецькі явища даного періоду. Для пропонованої дисертаційної роботи важливими стали розділи книги, присвячені розвитку живопису, авторства Л.Соколюк, Л.Белічко, О.Петрової та Г.Скляренко. Останній дослідниці належить розділ, присвячений візуальному мистецтву 1990-х років, в якому здійснювалася спроба об'єктивізації мистецьких процесів ХХ століття і окреслення основних тенденцій мистецького життя, що розвивалося у руслі загальноєвропейських процесів. Пишучи про 1980 – 1990-ті роки, Г.Скляренко наголошує на тому, що в цей період відбувається поживлення художніх та виставкових процесів і пов'язано це перш за все з новим поколінням мистців, які тяжіли до постмодерної естетики і увійшли в науковий дискурс під назвою «нова українська хвиля». В цьому контексті відбувається загальне перекодування усталеної образотворчості, в яку проникають різноманітні нефігуративні, абстрактні засоби художнього вислову, змістова та образна неоднозначність, парадоксальна метафористика [107, с.747]. Після відновлення державної незалежності у 1991 році постало питання про культурне самовизначення. Творчі пошуки мистців цього часу відзначаються різноспрямованістю, з одного боку, зі зверненням до фольклорних та модерністських прийомів, а з іншого — активно залучаючи в практику нові мистецькі технології.

Цінною науковою розвідкою, в якій розглядалися питання образотворчих метаморфоз на межі ХХ і ХХІ століть в українському мистецтві, є монографія живописця, теоретика мистецтва, віце-президента Національної академії мистецтв України В.Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть» (2008) [193]. Їй передувало дисертаційне дослідження цього автора — «Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва

України (XX – поч. XXI століття)» (2004) [194]. Автор аналізує розвиток вітчизняного візуального мистецтва XX століття та початку нульових, зосереджуючи увагу на авангарді, нонконформізмі та новітніх мистецьких спрямуваннях, які розвивалися у руслі тогочасних соціально-політичних змін в Україні. Дослідник вказує на особливу роль авангарду в українському мистецтві, який «...існував упродовж усього XX ст., переживши бурхливий розвиток у його другій половині — від часу «хрущовської відлиги» і особливо в 1960–1970-ті рр. Наприкінці XX ст. він знову переживає своєрідне відродження. <...> Об'єднавшись навколо ідей оновлення, митці зацікавилися реставрацією модерністських кодів початку XX століття» [193, с.95]. Але в той же час художники підхопили новітні спрямування в мистецтві та звернулися до постмодернізму, започаткувавши «нову хвилю» в образотворчому мистецтві. Ця робота є першим комплексним мистецтвознавчим дослідженням з проблем сучасного мистецтва і стала вихідною точкою для подальших наукових розвідок з цієї тематики. Цінним матеріалом слугували й інші публікації В.Сидоренка, а саме статті в фахових та періодичних виданнях — «Мистецьке одкровення Харкова» [195], «Самоідентифікація українського новітнього мистецького простору» (англ. мовою) [196], «Візуальне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.» [192], де автор продовжив роздуми про мистецькі процеси межі століть, прояви реактивації авангардних течій та перехід до постмодернізму, який передусім проявився у живописі, що набирал значної популярності у той час.

Домінуючу роль живопису в мистецьких процесах 1980-х – 2000-х років підкреслював також мистецтвознавець і куратор О.Соловійов у своїй статті «“Нова хвиля” в українському мистецтві 90-х рр. XX ст. та її трансформації» [226] й інших публікаціях різних років, об'єднаних у збірку «Турбулентні шлюзи» (2006) [227]. Розглядаючи актуальні питання сучасної візуальності, автор неодноразово вказує на те, що у 80-х роках минулого століття у світовому мистецтві все помітнішим стає занепад живопису, спричинений

постмодерністською ситуацією, яка у вітчизняному культурному просторі відбулася із запізненням і на той час тільки набирала обертів. Однак новітні мистецькі рухи, такі, як концептуалізм, акціонізм, гепенінг, ще міцно не вкоренились на нашому ґрунті. Натомість з'являється «новий український живопис», в якому на відміну від колишньої традиції соцреалізму, окреслюється намір «на вихід в простір» та надання живопису об'єктного статусу [227, с.17].

Теоретичному осмисленню живопису ХХ – ХХІ ст. значної уваги приділяла мистецтвознавиця М.Юр, зокрема у своїй фундаментальній монографії «Метамоделі українського живопису» [262], дисертаційному дослідженні «Український живопис ХІХ – початку ХХІ століття: національна, конвенціональна, авторські моделі» [264] та низці наукових публікацій — «Художній експеримент як творча стратегія українських митців» [265], «Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві» [261], «Дискурс «академічне — експериментальне»: теорія та практика» [263]. Досліджуючи український живопис ХІХ – початку ХХІ століття, авторка розкриває тенденції його розвитку в контексті національної, конвенціональної та авторської концептуальних моделей, інтегрованих у метамоделі [264, с.29]. Зокрема, у першому розділі дисертаційного дослідження значну увагу приділено експериментальній компоненті в мистецтві як важливій складовій процесу його оновлення та модифікації художньої мови, що неминуче в контексті авторських творчих новацій. М. Юр вказує на те, що особистісне світовідчуття митців, їх жага до нестандартних рішень та прагнення по-новому осмислити й реалізувати ідеї сприяє розвитку мистецького дискурсу. В ході експерименту зароджується якісно новий твір та пластична мова, відмінна від усталеної, яка репрезентує його інше прочитання, а в історичному контексті це неодноразово було рушійною силою в створенні нового стилю, течії чи напрямку [264, с.134].

На думку науковиці, саме в період модернізму експеримент найглибше проник в мистецьке середовище, відкриваючи нові горизонти в образотворчості.

Традиційні засоби виразності мистецького твору і його конструктивні елементи стали наріжним каменем на шляху художнього експерименту мистців того часу. Імпресіоністи, постімпресіоністи, пуантилісти та деякі авангардисти вивчали різні властивості світла та кольору, їх образотворчу складову, а потім втілювали свої дослідження в художній твір. Проблема третього виміру порушується футуристами та кубістами, які кривими та похилими лініями трансформують пласку поверхню твору. Сюрреалісти, дадаїсти та експресіоністи взаємодіяли з підсвідомістю та людською фантазією. Все розмаїття мистецьких проявів модернізму, на думку М.В. Юр, формувало нову естетичну парадигму в мистецтві [264, с.147].

В Україні ж, активізація мистецького життя синхронізувалася з революційними європейськими процесами сер. XIX – поч. XX ст. та перш за все пов'язана зі стрімким розвитком художньо-промислової освіти в таких містах як Харків, Київ, Чернівці та Одеса. В мистецьких інституціях того часу впроваджувалась новаторська система навчання, привезена викладачами із закордонних вишів, нерідко в поєднанні з власними експериментальними методами. Тенденції модерну та авангарду крок за кроком проникали, закріплювались та розвивались в українському образотворчому середовищі, формуючи нову художню мову з національними рисами.

Дослідниця вважає, що «експеримент став домінуючим не лише у мистецтві модернізму, а й поширився на все XX і початок XXI століття. Мистецтво постмодернізму також стало експериментальним майданчиком для дослідження і апробування різноманітних творчих ідей, методів, технологій, які часто виходили за межі мистецтва» [264, с. 45]. Це час радикальних перетворень художніх змістів, форми та мови, які генерують нову образотворчу парадигму та відображають те соціально-культурне середовище, в якому функціонує сучасне мистецтво. Питання про природу експериментів в мистецькому дискурсі, окрім праць М.Юр в сучасному українському мистецтвознавстві, поставало в

теоретичних працях різних західних мислителів, таких як Т.Адорно [11], В.Беньямін [36], Х. Ортега-і-Гассет [152], Е.Золя [100] тощо та низці публікацій української філософині О.Бенюк [31-35].

Зміни в мистецтві не можуть відбуватися у відриві від загальної соціально-політичної, а часто й економічної ситуації в країні. Період кінця 80-х – початок двохтисячних років для української спільноти був непростим часом, що пов'язаний з «падінням советів», переходом від адміністративно-командної до ринкової системи економіки, травматичними подіями Чорнобиля та загальними пертурбаційними процесами, які запустилися разом з Перебудовою [79]. Саме на цьому етапі одночасно з суспільними змінами прискорилися і зміни в культурному середовищі. Тоталітарні кайдани слабшали, нова генерація мистців бажала висловлюватись сучасною художньою мовою, а у старшого покоління ламались світоглядні уявлення про утопічний соцреалізм. Сукупність цих факторів запустила важливі трансформаційні процеси в мистецтві того часу, і ці перетворення безперечно були у фокусі розвідок низки вчених.

Одне з таких ґрунтовних досліджень карколомних процесів у вітчизняному мистецтві минулого століття та сьогодення проведене мистецтвознавицею О.Авраменко в низці наукових публікацій різних років — «Метафізика чистого кольору Анатолія Криволапа: творчий шлях митця у руслі процесів трансформації художнього життя в Україні 1960-х – початку XXI століття» [5], «Після соцреалізму», [6], «Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років XX ст.» [7], «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років» [3], що є вагомим частиним колективної монографії «Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття» [148], де авторами виступають науковці ІПСМ НАМУ. В останній статті мистецтвознавиця окреслює певні історичні періоди, які є умовними точками відліку карколомних змін у художньому середовищі України, а саме 1953 – 1985

роки як перший етап з періоду «відлиги» до «перебудови», 1985 – 1991 роки — друга перехідна фаза і 1991 – 2005 роки, коли мистецтво розвивалося в тандемі з незалежністю держави. О. Авраменко відмічає, що зі зняттям тоталітаристських соцреалістичних кайданів, коли шквал інформаційних потоків валився звідусіль, мистці почувалися дещо розгубленими та спантеличеними, особливо це помітно в колах старших художників. В деідеологізованому просторі їм, вихованим в душі комуністичних ідей, виявилось жити надзвичайно важко та непередбачувано [3, с.215]. Однак, культивована за радянських часів соцреалістична образотворча система впала і почалися пошуки нової мистецької парадигми, яка була суголосна західним та європейським процесам. Формувалася «нова хвиля» українського живопису, і «вона була м'яка, вдумлива, неагресивна, розвідувально-пошукова та, яка починає цикл спочатку, але на новому світоглядному рівні» [3, с.216]. Почалося активне переналаштовування мистців на «свіжу» пластичну мову, яка базувалася в більшості випадків на їх індивідуальній манері та експериментальних рефлексіях. Змінювалися засоби виразності та ставлення мистців до полотна. Інколи площа картини виходила за свої межі, знаходячи продовження в логічно побудованих предметах навколишнього оточення. Таким чином, досить вільно народжується, структурується нова естетика, нова модель художнього життя в Україні, що включає в себе безліч напрямків та модифікацій свого втілення» [3, с.238].

Цінним матеріалом на шляху теоретичного осмислення подій минувшини в мистецькому розрізі слугує згадане вище видання «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» у 2 книгах [148], де дослідники розлого аналізують художні процеси ХХ століття. Зокрема, варто виділити статтю Е.Димшица «Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років» [86], вже зазначену працю О.Авраменко «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років» [3], роботу Г.Скляренко «Українське мистецтво другої половини 1980-х – 2000-х років:

події, явища, спрямування» [201], працю Г.Вишеславського «Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму» [148, с. 424 - 481].

Перший зі згаданих авторів, мистецтвознавець та колекціонер Е.Димшиц, окреслює дві основні тенденції розвитку живопису тих часів, а саме неоавангардну та постмодерністську. Перша безпосередньо пов'язана з вітчизняними авангардно-модерністськими традиціями, а друга — з постмодерністським напрямком, який отримав значне поширення на Заході у 1970-х –1980-х роках. Однак в обох випадках мова йшла не про пряме відтворення, а про своєрідний творчий базис, на якому ґрунтувалися художні новації українських художників [86, с.175]. Дослідник зосереджує свою увагу на пластичних вирішеннях художників київського арт-угруповання «Живописний заповідник» (Т.Сільваші, А.Криволап, М.Гейко, О.Животков, М.Кривенко), в центрі уваги яких було саме неоавангардне спрямування. В цьому ж контексті він розглядає творчість інших молодих мистців, переважно киян, які надихнулися новою стилістикою та продовжили розвивати ідеї неоавангарду. Серед них, П.Лебединець, П.Бевз, С.Животкова, Г.Неледва, Л.Маркосян, В.Хомков та інші.

Постмодерне спрямування в українській образотворчості Е.Димшиц пов'язує з іншою київською групою — «Паризька комуна» (О.Голосій, О.Гнилицький, В.Трубина, В.Цаголов, Л.Вартиванов, Д.Кавсан, Ю.Соломко, О.Клименко) та діяльністю І.Чичкана, А.Савадова та Г.Сенченка. Двоє останніх є авторами культової для ХХ сторіччя картини «Сум Клеопатри», яка експонувалася у 1987 році в Москві на виставці «Молодість країни» поруч з іншими роботами молодих андеграундних мистців, творчість яких після цієї виставки критика охрестила як експериментальну [86, с.184].

Про дуальність українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття пише і українська мистецтвознавиця Г.Скляренко не тільки у вищезгаданій статті, але й у низці своїх інших праць, присвячених цьому періоду в мистецтв, серед них «Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х років у контексті



української культури» [204], «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття» [202], «Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х – 2000-х років: актуальність національного досвіду» [203], «Українське мистецтво другої половини ХХ ст.: регіональні проблеми і загальнонаціональний контекст» [205], «Українські художники: з відлиги до Незалежності» у двох книгах [207-208] та збірнику її статей 1980 – 2005 років «На берегах: Нотатки до українського мистецтва ХХ ст.» [201]. На думку дослідниці, вперше у 1980 – 1990-х роках відбулась рефлексія з боку українських мистців на нове, актуальне мистецтво. Однак в той же час відбувалась активна реархівація унікального художнього досвіду минулих років, який перейшов у спадок тодішньому поколінню. Як слушно зазначає Г.Скляренко, «...у своєрідності української “нової археології” відбивається постійне для вітчизняної культури зміщення стадій художнього розвитку, де в постмодерністських явищах присутні модерністські та авангардні інтенції, які також парадоксально й несподівано можуть ставати суто регіональними властивостями» [201, с. 170 – 171]. Розглядаючи різноманіття художнього життя цього періоду в Україні, авторка зосереджується переважно на київських, одеських та львівських митцях, побіжно згадуючи харків'ян. У статті «Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування» Г.Скляренко в контексті масштабних виставкових проєктів 1990-х років згадує Міжнародне триєнале графіки та плакату «4-й блок» в Харкові (1990, 1994, 1997). А розглядаючи різноманітні арт-угруповання тих років, лише відзначає, що творчі «об'єднання з різними програмами та завданнями виникають і в інших містах України. У Харкові — це «Літера А», «Колір», «Слобожанське буріме (Лабораторія)» [206, с. 361].

Активним дослідником сучасних мистецьких процесів в Україні є відомий художник та мистецтвознавець Г.Вишеславський. В ряді наукових публікацій [57 – 61] та в уже згаданій статті «Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму» він розглядає художній рух «Нова хвиля», безпосереднім

учасником якого був свого часу. Автор досліджує українське соціокультурне середовище кінця 1980-х – першої половини 1990-х, в якому формується нове естетичне бачення художників, підкріплене традиціями не лише постмодернізму, а й різними явищами світової культури. Проте, як зазначає дослідник, окрім «...постмодерністських та модерністських тенденцій існували й інші, наприклад, безліч різновидів фігуративного мистецтва, офіційне мистецтво, комерційно-салонне та ін.» [148, с. 424]. Г.Вишеславський наголошує на зверненні художників цього періоду до своїх мистецьких коренів: «Поруч з відкриттям західного модернізму й постмодернізму в творчості багатьох мистців, на противагу насаджуваному раніше інтернаціоналізму, поширився пошук історичного національного підґрунтя» [148, с. 424]. Не менш важливим є й монографічне дослідження автора «Contemporary art України від андеграунду – до мейнстріму» [61], де він крізь призму руху «Нова хвиля» простежує тенденції в художньому житті, які з'явилися наприкінці 1980-х – початку 1990-х років, зокрема поява нових технік та тематичне різноманіття, яке пов'язане з «просочуванням» contemporary art у вітчизняний мистецький дискурс.

В пригоді під час написання дисертації також стали праці таких вітчизняних дослідниць, як Л.Смирна та А.Ложкіна, котрі у своїх працях здійснили спробу наскрізної аналітики тих новаторських процесів в мистецькому середовищі, які відбувались протягом усього ХХ та початку нового століття. Зокрема, в монографії Л.Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [209] описуються важливі підвалини неофіційного мистецтва, яке на початку 20-х років ХХ століття постало на противагу тоталітарному соцреалізму та, на думку авторки, не закінчилося разом з розпадом СРСР, а переросло у форму постнонконформізму, продовжуючи рефлексувати на події минувшини. Вагомим є те, що в своєму дослідженні авторка говорить і про харківських мистців, в тому числі В.Гонтаріва та В.Ленчина, для яких період 1970-х років «був часом пошуку нових пластичних засобів і прийомів власного

візуального висловлення. У їхньому мистецтві, всупереч фальшивому пафосу соцреалізму, домінувала міфологія, що апелювала до естетичних кодів європейського модернізму й авангарду» [209, с. 412].

Під іншим кутом зору розглядає мистецький процес вказаного періоду кураторка А.Ложкіна у своїй книзі «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» [123]. Авторка репрезентує розвиток українського мистецтва минулого століття та часів Незалежності крізь призму соціально – історичних подій, намагаючись вибудувати цілісний наратив мистецьких процесів, які пройшли складний трансформаційний шлях від модернізму до сьогодення, акцентуючись на добі незалежності. Проте, говорячи про мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст., дослідниця згадує харків'ян лише в контексті фотомистецтва, не фокусуючись на їхніх експериментальних пошуках в живописному просторі.

Для осмислення шляхів розвитку творчих експериментів на вітчизняній мистецькій мапі межі ХХ – ХХІ ст. мають значення і праці, присвячені авангарду як явищу, яке стало своєрідним культурним символом супротиву радянській навалі та дало потужний імпульс для подальших художніх пошуків, в тому числі і в живописі. До них відносяться дослідження Д.Горбачова [1], В.Личковаха [235], Т.Павлової [156; 158–159], О. Петрової [166-167], Л.Соколюк [213 – 216; 219], Н.Титаренко [232], В.Чечик [251 – 252], М.Шкандрія [259] та ін. Наведені фахівцями фактологічні та аналітичні матеріали щодо підвалин авангардного руху, проаналізована ними система образотворення, яка формувалась у тісному зв'язку з європейським модернізмом і національними традиціями, та розкриття тогочасного культурного контексту стали опорними у цій науковій розвідці.

Свою допоміжну роль в дослідженні відіграли теоретичні матеріали низки провідних дослідників, що упорядковані в багатотомну антологію «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття» під загальною редакцією Р.Яціва [103 – 106]. В цих виданнях зібрано

широкий спектр різновекторних міждисциплінарних публікацій, які аналізують культурно-мистецьке середовище ХХ – поч. ХХІ ст. та ті процеси, які протікали в означений період у філософському, культурологічному, мистецтвознавчому, етнологічному та історичному розрізах.

З аналізу першої групи джерел можна зробити висновок, що значна частина дослідників у своїх розвідках, які торкаються проблематики трансформаційних процесів в пластичній мові українського живопису кінця ХХ – ХХІ століття, не фокусувалась на харківському контексті даного питання, лише побіжно згадуючи окремі постаті чи угруповання, які експериментували з образотворенням в означений період, не заглиблюючись у суть регіональних процесів, що відбувалися.

Дещо відмінна ситуація склалася з *другим корпусом* наукових праць, присвячених безпосередньо живопису Слобожанщини межі ХХ – поч. ХХІ ст. та харківській художній школі як мистецькому явищу, що на фундаментальному рівні досліджується мистецтвознавцями з Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Наукові праці З.Альфорової [13 – 16], А.Корнева [280], Є.Котляра [116 – 118], Н.Мархайчук [127 – 130], Л.Мельничук [132; 249], О.Осадчої [153 – 155], Т.Павлової [156 – 161], Л.Соколюк [211 – 225], Н.Усенко [238 – 241; 280; 294], В.Чечик [251] охоплюють значний період у вивченні мистецьких процесів Слобожанщини та крок за кроком розкривають невивчені сторінки в історії образотворчості харківського осередку. Теоретичні напрацювання вищезазначених мистецтвознавців подекуди хронологічно та тематично виходять за рамки нашого дослідження, проте допомагають створити підґрунтя для подальших розвідок і розкривають наскрізну картину історичної динаміки мистецьких процесів Харківщини.

В цьому контексті слід зупинитися на працях професорки Л.Соколюк, які відзначаються розлогим аналізом українського мистецтва та глибиною теоретичної думки. Серед її чималого наукового спадку, який охоплює близько

300 позицій, чимало публікацій присвячено вивченню мистецької спадщини провідних майстрів Слобожанщини та формуванню харківської художньої школи. Зокрема, в своїй кандидатській дисертації «До історії художнього життя Харкова: еволюція харківської художньої школи у другій половині XVIII – початку XX ст.» [216] дослідниця відтворює шляхи становлення харківської художньої школи від зародження і до XX ст. Далі в чисельних публікаціях, зокрема «Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-і рр.)» [218], «Тоталітаризм та українське мистецтво Слобожанщини» [222], «Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття (специфіка еволюції)» [219], «Проблема національного стилю в українському мистецтві XX – початку XXI століття» [220] тощо продовжує розкривати специфіку мистецтва Харківського регіону та підіймати проблему національного стилю.

Питання творчих пошуків харківських мистців межі XX – поч. XXI ст. досить ґрунтовно, хоч і стисло висвітлювались в наукових розвідках мистецтвознавиці Т.Павлової, зокрема в п'ятому розділі її докторської дисертації «Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX ст.» [156] та монографії «Мистці українського авангарду в Харкові» [159]. Дослідниця вказує на те, що в останній третині XX століття з'явилася нова генерація художників, котрі продовжили пластичний експеримент харківських авангардистів початку століття, виділячи, зокрема, таких мистців, як В.Бахчанян, Є.Джолос-Соловійов, В.Гонтарів, В.Куликов [156, с. 353-354]. Авторка підкреслює, що новаторські ідеї цих мистців завершували перерваний у 1930-ті роки процес європеїзації мистецтва на харківській сцені.

Важливими для нашого дослідження були наукові праці мистецтвознавиці Н.Усенко «Мистецькі молодіжні об'єднання в художньому житті Харкова кінця 1980-х – першої половини 1990-х рр.» [239], «Політичні проблеми сучасного мистецтва України» (англ.мовою) [294], «Неофіційне мистецтво в художньому

житті Харкова (1960-1970 роки)» [240] та дисертаційне дослідження «Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [241], в яких авторка розкриває безпосередньо те мистецьке середовище, в якому формувалась експериментальна направленість майстрів та яке суттєво вплинуло не тільки на ідейне наповнення творів і засоби художньої виразності, але й на сам зміст творчого процесу. На думку дослідниці, у становленні нової генерації харківських художників істотну роль відіграла і мистецько-промислова освіта, яка свого часу пройшла непростий шлях «ідеологізації» навчального процесу, однак позиції професорсько-викладацького складу дозволяли «зберігати зв'язок між поколіннями, опосередковано використовувати різноманітні (не лише дозволені) творчі традиції, авторські манери, тримати належний професійний рівень», що стало міцним підґрунтям для розвитку харківської художньої школи та її подальших експериментів [241, с.41].

Важливою в контексті розгляду мистецької освіти в Харкові була монографія вже згаданої мистецтвознавиці Л.Соколюк «Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)» [223], в якій авторка розкриває не тільки історичні віхи становлення художньої освіти, але й аналізує педагогічні принципи й методики навчання, які лягли в основу сучасної системи художньої школи у Харкові.

Соціокультурний контекст є невід'ємним складником мистецького дискурсу. Тож цілком резонно, що дослідники виявляють кореляцію між динамікою художніх змін та загальними суспільними процесами, які протікають в певний історичний проміжок часу. Неодноразово на цю тему рефлексувала дослідниця візуального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття З.Алфьорова у руслі своїх численних розвідок, підіймаючи й харківський контекст цього питання. Починаючи з докторської дисертації «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008) [13] та продовживши пошуки в подальших наукових дослідженнях, зокрема, монографії «Межі видимого.

Становлення візуального мистецтва» [15] та статті «Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні: загальний соціокультурний контекст» [18], авторка поступово аналізує та розкриває чинники, які вплинули на формування сучасного візуального мистецтва часів Незалежності, апелюючи до тоталітарного минулого України.

В захищеній 2015 року кандидатській дисертації «Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [241] вже згадана Н.Усенко розкриває хронологічну послідовність головних культурно-мистецьких подій Харкова, починаючи від 1943 до 2015 року. В третьому розділі своєї роботи мистецтвознавиця розкриває зміст соціально-політичних, економічних та культурних зрушень, які формували художнє середовище від часів Перебудови до сучасності, але не розглядає образотворчу складову тогочасних мистецьких практик. Н.Усенко лише фрагментарно аналізує діяльність досліджуваних нами мистців, таких як В.Гонтарів [241, с.114, 137] та В.Ленчин [241, с.51-52, 86], а творче угруповання «Буриме» взагалі побіжно згадується авторкою [241, с.108], оскільки це не було метою її наукової розвідки. Однак викладений в дисертації фактологічний матеріал дозволяє нам глибше зануритися в той історичний та соціокультурний контекст, в якому відбувалися експериментальні пошуки мистців на межі століть.

Своєрідний калейдоскоп мистецтва останньої чверті ХХ ст. харківського осередку знаходимо в монографічних дослідженнях В.Немцової — «Образотворче мистецтво Харкова: історичний нарис» (2004) [149] та «Харківська художня школа. Харків (передісторія та історія)» (2019) [150]. Як і попередні дослідники, авторка говорить про динамічні процеси того часу, які призвели до поступової переоцінки творчих сил та різноплановості мистецтва. Звільнившись від кайданів комунізму, мистці прагнули «наздогнати» все те, що було втрачено та не досягнуто за ці роки в галузі художнього осмислення. У 1980-х – 2000-х в Харкові формувався особливий творчий дух, в якому безконфліктно

перепліталися традиції модернізму, академізму та тенденції постмодерної доби. Полістилізм та багатовекторність в творчих пошуках стали новою реальністю в Харківській художній школі [150, с.321]. Здебільшого, монографічне дослідження В.Немцової — це роздуми щодо закономірностей розвитку художнього життя міста та формування харківської художньої школи, починаючи з кінця XVII ст. і закінчуючи XX ст. Авторка не акцентується на розкритті особливостей пластичних вирішень в живописі, оскільки це не було предметом її дослідження. Втім, наведений в монографії історичний зріз образотворчості кінця XX ст. та представлений фактологічний матеріал дозволяє ширше поглянути на ті зміни, які відбувались на той час в мистецтві живопису.

Важливі питання щодо участі харків'ян у загальноукраїнських трансформаційних художніх процесах піднімала в декількох наукових працях мистецтвознавиця Л.Савицька. Зокрема, в своїх статтях «Мистецтво Харкова на зламі сторіч» [185], «Мистецтво Харкова в перспективі XX століття» [186], «Художнє життя провінції на зламі століть» [188] та «Чи є у Харкові поставангард?» [189] дослідниця розмірковує над ключовими подіями в мистецькому середовищі Харкова на зламі сторіч та стисло характеризує художні тенденції в період переорієнтації, який настав в часи Перебудови та посилювався після проголошення Незалежності. Авторка справедливо наголошує на тому, що в цей час простежується звернення «...до досвіду авангардного мистецтва початку XX ст. й освоєння різних іпостасей постмодернізму» [185, с.265]. Обидві тенденції співіснували в одному художньому просторі та проходили своєрідним контрапунктом на тлі традиційного мистецтва.

*Третя група* публікацій присвячена творчості харківських мистців, авторські техніки яких стали предметом даної дисертаційної роботи. Мова йдеться про ядро арт-угруповання «Буриме» в особі О.Лазаренка, О.Лисенка, О.Шеховцова та В.Грицаненка, а також про художників-монументалістів



В.Гонтаріва та В.Ленчина. Саме крізь призму їхніх робіт аналізуються експериментальні пошуки в пластичній мові на межі ХХ – ХХІ ст.

Розглядаючи третій блок літературних джерел, а саме публікації, присвячені «Буриме», слід звернути увагу на те, що частина робіт присвячена як колективній діяльності мистецького об'єднання «Буриме», так і аналізу їхньої індивідуальної творчості. Загалом, в мистецтвознавчому полі тема «Буриме» звучить достатньо давно і обговорювалась науковою спільнотою як на публіцистичному рівні, так і висвітлювалась в періодичних фахових виданнях. До них належать статті та газетні замітки Л.Стародубцевої [122, с. 15 – 25; 262], Л.Анучиної [21 – 22; 38], З.Алфьорової [16], Л.Пономарьової [176], О.Денисенко [84; 198; 237], О.Глезера [71], Г.Гаврилів [65], А.Корнева [122, с. 46 – 50], В.Немцовой [122, с. 91 – 106; 149], Я.Пундика [178], С.Єременка [91], С.Шелкового [254] та ін. Слід зазначити, що в значній частині цих публікацій група «Буриме» розглядається в філософсько-поетичному ключі, однак ця інформація розширила межі нашого дослідження та дозволила подивитися на проблематику під іншим кутом.

Серед кола дослідників, які розглядали різні аспекти творчої діяльності харківського арт-угруповання слід виділити ґрунтовну монографію філософині Л.Стародубцевої «Утопія Ван Гога» [267], яку вона видала під псевдонімом Влад Яновський у 2008 році. Її робота являє собою збірник нарисів-есе стосовно феномену «со-учасного живопису» художньої групи «Буриме». Авторка з філософським заглибленням розглядає діяльність арт-об'єднання, створює естетичні портрети кожного з учасників, досліджує витoki колективного письма та проводить компоративний аналіз їх творчості, порівнюючи, до прикладу, буримістів з прерафаелітами, барбізонцями чи назарійцями, де з останніми їх поєднує сакральність процесу писання творів. За словами Л.Стародубцевої, буримісти на кшталт «відлюдників», які в своїх “майстернях-келіях” “моляться пензлем”, і цим самим зближуються з образом назарійців, для яких живопис був

чимось на зразок молитви [267, с.161]. Втім, співставляючи «Буриме» з арт-угрупованнями минулого чи сьогодення, авторка лише підкреслює унікальність цього об'єднання, оскільки в чистому вигляді со-творча діяльність не зустрічається в жодному відомому випадку, яка до 90-х років ХХ ст. існувала лише як утопічна ідея Ван-Гога, яку мистець так і не зміг реалізувати за життя, залишивши її в своїх нотатках.

Цінними в даному дослідженні є роздуми Л.Стародубцевої щодо авторських почерків мистців. Авторка називає О.Шеховцова Естетом, О.Лазаренка — Мозаїчистом, О.Лисенка називає Колористом, а В.Грицаненка — Поетом з огляду на їх естетичні та світоглядні орієнтири [267, с.18]. Також вона справедливо підкреслює той факт, що, незважаючи на чисельну кількість мистців, дотичних до «Буриме» (а їх більше 20), які в різні роки працювали з ними та є ваговою частиною їхнього «Кола...», саме вищезгадана четвірка художників здійснила дивовижний експеримент, який став ще одним кроком на шляху до нової мальовничої поетики. В цілому філософські есеї Л.Стародубцевої ніби занурюють у «підсвідомість буримістів», що було важливим як при аналізі їх спільної діяльності, так і при проведенні образно-стилістичного аналізу творів. Окрім вищезгаданої монографії, авторка присвятила окрему публікацію одному з учасників арт-групи «Буриме» — О.Лазаренку. В своїй статті «Чотири сходини» [122, с. 15 – 25] Л.Стародубцева розповіла про розвиток прийомів його живописної техніки — мозаїчного кольоропису, що стало в нагоді при аналізі авторських методів письма.

У філософсько-культурологічному діапазоні творчість «Буриме» розглядалася одним з учасників арт-угруповання — заслуженим художником України, культурологом, доцентом В.Грицаненком і його дружиною-дослідницею Л.Анучиною. В низці своїх статей («Екзистенціальний портрет художньої групи в екстер'єрі універсуму» [75], «Буриме»: феномен «збирання світів» во «дні гніву» [21], «Феномен «Слобожанського буриме»» [22] та

вступному слові до альбому «Блаженні ті очі, що бачать: книга-альбом мистецького проекту» [38]) автори говорять про філософські підвалини со-творчості «Буриме» в контексті Універсуму. Як і Л.Стародубцева, подружжя дослідників також наголошує на сакральності та метафізичності спільного письма. В дечому цьому посприяло творче «блукання» мистців святими місцями України та далекого зарубіжжя, а також їхні особистісні світовідчуття. На думку В.Грицаненка, майже праархаїчна традиція «зрідненого» малювання, яка втілюється в творчості буримістів, «подібна до художнього плазмодя, що, розширюючись до безкінечя, набирає, накопичує, інтегрує, а стискуючись-згортаючись, виштовхує у ближні профанні світи художні синергії всеприсутності» [21, с.71]. Окрім екзистенційних роздумів про «Буриме» та його місію, В.Грицаненко писав ще й окремо про своїх колег, найчастіше як коментар або вступну статтю до їхніх каталогів персональних виставок чи альбомів [122; 151].

Продовжуючи філософську лінію публікацій, слід згадати і львівську дослідницю Г.Гаврилів, яка в аспірантські роки займалася проблематикою творчих товариств України на межі ХХ – ХХІ ст. В своїй статті «Харківська мистецька група «Буриме»: філософсько-естетичний аспект» [65] вона розглядає світогляду складову творчості арт-об'єднання «Буриме». Зокрема, авторка стверджує, що «“буримісти” експериментують із співставленням культур, традицій, шкіл; поєднанням стилів, сюжетів та образів із минулого; насиченням полотна фрагментами, нюансами, деталями» [65, с.88]. Також Г.Гаврилів в своєму дослідженні говорить декілька слів про авторські техніки кожного з учасників арт-угруповання, втім без суттєвого заглиблення в особливості їх пластичних вирішень.

Розглядаючи еkleктичну складову в творчості «Буриме», слід зазначити, що однією з перших, хто звернув увагу на діалог культур та традицій в роботах мистецького об'єднання, була професорка З.Альфорова. Ще в 2002 році в газеті

«День» була опублікована її коротенька замітка про актуальний на той час проєкт групи «Цивілізація любові» та творчі роботи для оновлення експозиції музею Сквороди, що на Харківщині [16]. В цій публікації ключовими для даного дослідження є слова авторки про те, що в зазначених проєктах простежується втілення української та сквородинівської традицій, втім їх слід розглядати не як щось застигле у часі і просторі, назавжди канонізоване, а як традицію відроджень і перетворень, як своєрідну внутрішню динаміку і діалектику українства як етнічного і культурного феномену, як своєрідне поєднання «”Епікура і Христа”», що властиве нашому народу» [16].

Чимало публікацій про мистецьке об’єднання «Буриме» загалом та окремо про кожного учасника групи знаходимо в каталогах до їх спільних чи персональних виставок [38; 47; 88; 198; 237 ], ЗМІ та журнальній періодиці. Зокрема, до 15-річного ювілею групи, у 2005 році було випущено каталог «Коло Буриме» [115], до якого увійшли короткі статті, матеріали довідникового характеру, архівні дані (фотохроніка), які знайомлять широкий загал не тільки з основним кістяком групи, але й з колом дотичних до них мистців — художників, мистецтвознавців, фотографів, скульпторів, дизайнерів та ін. Колектив авторів даного альбому достатньо широкий, серед них Л.Анучина, О.Бойчук, О.Глезер, О.Денисенко, Н.Мархайчук, В.Шейко, О.Шило, Т.Павлова, С.Рибалко, Н.Титаренко, М.Філатова та інші. А в іншому каталозі до виставки «Сирія. Шляхами перших християн: твор. пленери: О.Лазаренко, В.Шандиба, В.Шматько, О.Шеховцов» [198] знайомимось з індивідуальними роботами деяких учасників «Буриме», які були виконані під час їхнього «мистецького паломництва» Святими місцями.

Говорячи про періодичні видання, слід згадати статтю журналістки С.Єременко «Квартет кольорових рим "Буриме" (Харків): Цивілізація любові», що опублікована в журналі «Музейний провулок» до 20-річчя групи [91], в якій авторка розповідає про своє знайомство з мистецьким угрупованням та з їхнім актуальним на той час проєктом «Цивілізація любові». Схожа за змістом газетна

замітка М.Лаврикової «Прорив до наступного тисячоліття: виставка “Цивілізація любові” арт-групи “Буріме”» [121], яка висвітлює вищезгаданий проєкт мистецького об’єднання.

Незважаючи на відносно велику публікаційну активність щодо діяльності арт-групи «Буріме» та її учасників, малодослідженим залишається питання їхніх пластичних пошуків та специфіки авторських технік. Необхідно простежити взаємозв’язок традицій та новаторства в колективних роботах «Буріме» і розкрити особливості індивідуальних методів образотворення художників. Свого осмислення вимагає і визначення ролі майстрів в контексті революційних мистецьких процесів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Дещо інша ситуація з корпусом публікацій, присвячених учню видатного українського мистця-педагога Григорія Бондаренка в Харківському художньо-промисловому інституті — Віталію Ленчину. Він був обдарованим графіком та теоретиком мистецтва, сформував власну концепцію побудови форми під назвою «Яблуко у листві», яку втілював у своїй творчій і педагогічній діяльності. Також варто відзначити, що він входив до числа харківських митців, представників другої хвилі модернізму в Україні другої половини ХХ століття — початку ХХІ століття. Утім його досягнення та творча концепція більшою мірою залишилися поза увагою дослідників. У вітчизняному мистецтвознавстві існують лише деякі наукові розвідки, що мають відношення до творчо-педагогічної діяльності В.Ленчина, а його спадщина досі залишається маловивченою. Відсутнє також спеціальне монографічне дослідження, яке б комплексно розкривало творчий та педагогічний шлях мистця.

Звертаючись до фундаментальних видань, варто відзначити згаданий вище 5-й том «Історії українського мистецтва» (2007), в якому аналізується мистецтво ХХ ст. В розділі, присвяченому українській графіці др. пол. 1950–1980-х рр., його авторка О.Авраменко розглядає ліногравюру В. Ленчина «Революційний фронт» із серії «1917 рік» (1966), даючи досить стислий коментар даному твору:

«Гравюра справляє враження чогось тоталітарного, важкого, найжаченого стволами гвинтівок, дуже страшного і непереможного» [107, с. 528–529]. І це єдиний факт, коли в цьому виданні наводиться прізвище В. Ленчина. Правда, не раз згадується його харківський вчитель Г. Бондаренко серед тих українських мистців, які перебували у стані «внутрішньої опозиції» до офіційної лінії в мистецтві за доби панування соціалістичного реалізму [107, с. 310, 331]. Утім, у виданні відсутній аналіз його педагогічної ролі в Харківському художньо-промисловому інституті та впливу, який він справив на формування авангардного мислення своїх учнів — В. Кулікова, В. Ленчина, В. Ненадо, які були представниками нової хвилі модернізму в харківській художній школі. У розділі «Мистецтво України другої половини 1950-х – 1980-х років» має місце опис ліногравюри В.Ленчина «Революційний фронт» із серії «1917 рік» (1966) зі стислим аналізом в контексті сплеску індустріальних мотивів у графіці в 1960-х роках [107, с. 528]. Утім, ні про самого художника, ні про його роль в мистецьких процесах того періоду не йдеться.

В 2008 році вийшло не менш важливе ґрунтовне дослідження, присвячене розвитку візуального мистецтва України ХХ – поч. ХХІ ст. під авторством згаданого В.Сидоренка, який свого часу був слухачем в студії В. Ленчина [193]. Автор відзначає, що «у Харкові завжди переважало експериментаторство» і тут «дивовижним чином поєднувалися виробниче і станкове мистецтво». Він також зауважує: «Багато митців переходили в графіку, де можна було вільніше експериментувати з формою. Тому на середину 1970-х років припадає розквіт харківської графіки», а прогресивно налаштовані тогочасні молоді художники Харкова, як-от: Є. Джолос-Соловійов, В. Ненадо, О.Мартинець та ін. «гуртувалися навколо таких постатей, як В. Куліков, В. Ленчин (який мав студію в Будинку архітектора)» [193, с. 85]. Варто відзначити, що ця студія під керівництвом В.Ленчина справила значний вплив на творчість молодого

покоління художників і стимулювала їх до серйозних експериментів в пластичній мові.

Перша спроба виокремити та підкреслити роль митця у формуванні творчого мислення молодих художників того часу була зроблена В. Погореловим і Н. Мархайчук у статті "Художня студія Віталія Ленчина як осередок початкової художньої освіти в Харкові в 60-70-х роках ХХ століття", опублікована 2009 року у збірнику наукових праць "Українознавчі студії" [175]. Дослідники зауважують, що художній стиль В. Ленчина відрізнявся від загальноприйнятого, і він ділився своїми сміливими поглядами щодо формотворення з учнями у власній студії при Будинку архітектора, яка була «своєрідним оплотом модернізму й осередком неприйняття «партійного реалізму», що узурпував право представляти мистецтво, визначаючи шляхи його розвитку» [175, с. 319]. Однак в своєму дослідженні означені автори лише побіжно говорять про пластичні принципи формотворення мистця та їхнє втілення в його творах, оскільки це не було завданням їхньої наукової розвідки. Спираючись на матеріали вищезгаданої статті, Н.Усенко в своїй дисертації «Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [241], захищеній 2015 року, теж згадує творчу студію В. Ленчина, що стала предметом зацікавлення для критично налаштованої молоді, серед яких В. Сидоренко, В.Дишлов, В. Погорелов, В. Стариков, В. Черкашин, котрі прагнули «увійти до світу справжнього мистецтва» [241, с. 52]. Втім, детального аналізу творчого шляху В. Ленчина чи розгляду його авторської концепції «Яблуко у листві» в зазначеній науковій праці немає.

Свого часу В. Ленчин сам гуртувався довкола прогресивних мистців, які прагнули розвивати власні пошуки у формотворенні та пластичній мові, а не наслідувати апробовані радянські зразки. Ключовою постаттю у розв'язанні цього питання став Г.А. Бондаренко, з яким мистець познайомився в 60-х роках минулого століття під час навчання у Харківському художньо-промисловому інституті та долучився до його школи. Мистецтвознавець О.Шило у своєму

дослідженні, присвяченому Г.Бондаренку і його школі, вказує на те, що учні Майстра цілком підхопили ідеї свого вчителя, втім кожен розвинув їх по-своєму: «...В.М. Куликов довів до високої досконалості тему суміщення проєкцій, В.І. Ленчин звернувся до розроблення теми образотворчої площини як простору» [257, с. 130].

Значний внесок в дослідження ролі В. Ленчина в художньому процесі в Харкові другої половини ХХ століття зробила В.Ярова в контексті своїх наукових пошуків про Харківську графічну школу того періоду. Так, в 2010 році вона провела ґрунтовне інтерв'ю з мистцем [269], на засадах якого у 2014 році вийшла її стаття «Ліногравюри Віталія Ленчина: сторінками історії харківської графічної школи ХХ століття» [270]. Розглядаючи ранні естампи майстра (1960-ті – 1970-ті рр.), авторка відзначає їхню революційність по відношенню до традиційних радянських художніх вирішень. Наступного 2015 року в своєму дисертаційному дослідженні «Ліногравюра Харкова 1910–1980-х років: генеза, еволюція, художні особливості» [271] В. Ярова продовжує розкривати архітекtonіку ліноритів В. Ленчина на прикладі його дипломної серії робіт «1917» (1966) та «Революція» (1970), які, незважаючи на начебто зв'язок з ідеологією соцреалізму, були далекі від типових зразків графіки радянського часу та демонстрували незаангажованість мистецьких поглядів молодого художника [271, с. 99 – 101].

Важливою сторінкою у вивченні творчості майстра стало оприлюднення його раніше незнаних автопортретів на виставці «Віталій Ленчин. Автопортрети», яка відбулася в Харківському художньому музеї 2018 року. Впродовж життя мистець зосереджував свої творчі зусилля переважно на педагогічній практиці, оминаючи публічні покази своїх робіт. Тому завдяки тому, що сім'я В. Ленчина надала твори для цієї виставки у музеї, широка аудиторія та мистецтвознавці отримали можливість вперше познайомитися з цією частиною творчого спадку художника. Однак, на жаль, подія не отримала належної уваги від дослідників. тож комплексного аналізу його творчості не було проведено.



Натомість слід відзначити публікацію В.Ярової «Автопортрети Віталія Ленчина», яка вийшла наступного року після виставки у збірнику тез міжнародної науково-практичної конференції «Художня культура Греції та України в сучасному гуманітарному дискурсі» [268]. Дослідниця наводить важливі відомості щодо періоду написання робіт, близько 1977 – 1980 рр., оскільки більша частина автопортретів не має дати написання, та відзначає, що ці аркуші виконані в різних графічних техніках, як-то: олівець, акварель, сангіна, туш, сепія [268, с. 96]. Щодо мистецької концепції В. Ленчина, то з цього питання В. Ярова вказує лише на деякі принципи його методики, що відобразились в автопортретах мистця, наприклад, перевагу формальних пошуків над фотографічністю зображення.

Додатковими джерелами інформації у даній науковій розвідці слугували відеолекції В. Ленчина, які були записані його учнями на заняттях у ДХШ № 1 ім. І.Ю. Рєпіна в Харкові, архівні інтерв'ю з мистцем, які були надані В. Яровою та О. Сигаревою [191; 162; 269], а також спілкування авторки дослідження з друзями та учнями мистця — П. Юрченком та його дружиною О. Шуміліною, З.Пилипенко, О.Лисенком, В. Шулікою, К.Зоркіним, О. Почтарем, О.Коструб та ін. Отже, незважаючи на те, що певні аспекти творчо-педагогічної діяльності В.Ленчина були предметом нечисленних наукових розвідок українських мистецтвознавців, відсутнє комплексне дослідження шляхів становлення авторської методики образотворчості «Яблуко у листві» В.Ленчина, тим більше крізь призму його власної експериментальної практики.

Корпус публікацій, присвячених академіку Віктору Гонтаріву, який «є живописцем крупного, загальнонаціонального масштабу», як влучно зауважує мистецтвознавиця В. Немцова [150, с. 342], чималий. Утім, на жаль, наразі ще немає комплексного монографічного дослідження, присвяченого творчості цього видатного Майстра, фундатора оригінальної школи монументального живопису в Харкові ХХ ст. У 5-му томі «Історії українського мистецтва» (2007), де

розглядається ХХ ст., ім'я Віктора Гонтаріва згадується двічі. Так, спочатку про нього йдеться як про одного з видатних митців сучасності, «які своєю активною багатогранною діяльністю зробили великий внесок у збагачення духовної скарбниці української держави» і стали академіками Академії мистецтв України [107, с. 25]. Вдруге ім'я В. Гонтаріва названо серед таких видатних представників «неофіційного мистецтва» в Україні другої половини ХХ ст., як Ю.Єгоров, О.Дубовик, В. Маринюк, І. Марчук та ін. [107, с. 645].

Наступного 2008 р. з'явилась фундаментальна монографія В.Д.Сидоренка, присвячена розвитку візуального мистецтва України ХХ – поч. ХХІ ст. від авангардних зрушень до новітніх спрямувань [193]. Утім, про внесок В.Гонтаріва у новітні спрямування зовсім не йдеться. Те ж саме стосується і монографії відомого львівського дослідника О. Голубця «Мистецтво ХХ століття: український шлях» [72], що вийшла друком у 2012 р. Можна сказати, що певною мірою відповідь на питання, чому так сталося, знаходимо в монографії Л.Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві», випущеної у 2017 р., в якій авторка розглядає український нонконформізм як форму збереження національної культури і наголошує, що лише з початком великої суспільної кризи перед розпадом СРСР у 1988 р. нонконформізм як явище в Україні було легалізовано [209, с. 40, 156]. Показавши тяглість і здатність нонконформізму до оновлення національної традиції, авторка серед харківських нонконформістів згадує і В. Гонтаріва [209, с. 411]. Дійсно, саме із здобуттям Україною незалежності у 1991 р. творча енергія В. Гонтаріва вибухнула потужною силою, що було неможливим в умовах консервативного мистецького середовища Харкова, де конформістське керівництво місцевого відділення Спілки художників пильно стежило за дотриманням мистцями принципів соціалістичного реалізму. І це залишалось незмінним, як відзначав В. Сидоренко, упродовж майже трьох десятиліть (до 1987 р.) [193, с. 84]. А мистець В. Гонтарів, так яскраво заявивши про себе, залишаючись багато в чому загадковим для

осмислення критикою, передчасно пішов з життя 2009 року і опинився поза увагою мистецтвознавчої думки.

Разом з тим, мистецтвознавці не раз звертали увагу на особливе місце в його творчості цього періоду української тематики, зокрема ролі рідного дому в селі Сотницький Козачок на Слобожанщині, де народився мистець, покинувши його у 10-річному віці, коли сім'я переїхала до Харкова [81; 150, с. 343; 160; 245, с.25]. На інших рисах творчої діяльності В. Гонтаріва зупинялась харківська мистецтвознавець Л. Соколюк, яка в монографії «Михайло Бойчук та його школа», виданій у 2014 р., відзначила: «У значній мірі принципи бойчукізму у своїй школі монументального малярства в Харкові використав сучасний український мистець В.Гонтарів» [214, с. 272]. Ще у 2006 р. ця ж авторка зупинила свою увагу на самотній школі професора В. Гонтаріва, створеній ним в Харківському худпромї (нині ХДАДМ), куди мистець у 1999 р. був запрошений викладати на тодішню кафедру монументально-декоративного живопису. Л.Соколюк відзначила: «Педагогічні принципи Гонтаріва багато в чому нагадують систему навчання у Михайла Бойчука, його школу «українського монументалізму». Нагадують, а не просто наслідують, бо до певних схожих роздумів Гонтарів доходив шляхом власних шукань, осмислюючи традиції мистецтва минулого» [211, с. 144]. Утім, більше до розвитку заявлених положень, можливо, до порівнянь експериментів з пошуками відповідної добі пластичної мови, національної художньої форми в педагогічних системах М. Бойчука і В.Гонтаріва авторка не поверталася.

Педагогічну систему Гонтаріва, його взаємодію зі студентами та джерела натхнення у розглядав й інший харківський мистецтвознавець Є.Котляр у своїй статті «Гонтарів forever: мистець та вчитель. Десять років без майстра...» [116]. Автор вказує на те, що разом зі своїми учнями Майстер підіймав «приголомшливі теми української історії та культури, завжди їх присмачуючи народним гумором і романтичним, а часом – залежно від теми – і драматичним гротеском» [116,

с.78]. Окрім цього, В.Гонтарів у власній творчості та у роботі зі студентами багато уваги приділяв народній культурі та побуту, темі козацтва, історії та природі Слобожанщини. Образи героїчного минулого України та краса рідного краю хвилювали та надихали мистця, і цю любов він прищеплював своїм вихованцям.

Нещодавно була опублікована стаття О. Садовського про діяльність В.Гонтаріва як художника-педагога [190]. Вона з'явилась більше ніж через 15 років після виходу статті Л. Соколюк, присвяченій цій же проблемі [211], а єдиним українським джерелом, на яке спирається О. Садовський, стала не названа ним назва статті О. Маричевської, бо в доданому списку літературних джерел вказується лише прізвище авторки і назва журналу «Образотворче мистецтво», де вказана особа працювала редактором і, після закінчення навчання, робила перші кроки в мистецтвознавчій професії, чим і викликана плутанина в її думках, судячи з наведених цитат О. Садовським. Це виглядає тим більш дивним, бо в тому ж 2006 р. в тому ж журналі «Образотворче мистецтво» (№ 4) була опублікована сповнена глибоких філософських роздумів щодо витоків творчості і особливостей педагогічної діяльності В. Гонтаріва, написана одним з провідних українських мистецтвознавців О. Федоруком [245]. Ця стаття «Сковорода чекає на Гонтаріва» трохи пізніше з невеликими уточненнями була наведена в тритомнику О. Федорука «Перетин знаку» [243]. Як педагог, вказує автор, Гонтарів пропонував учням своєї майстерні такі патріотичні рецепти: «українське бароко, українська парсуна, школа Бойчука — це головне, на чому слід зосередити увагу» [190, с. 27]. Утім, такий зв'язок з національною мистецькою спадщиною в педагогічній діяльності В. Гонтаріва не зацікавив О. Садовського, який торкнувся хіба що Бойчука, не кажучи про низку фактичних помилок, що є неприпустимим для наукового дослідження, зокрема щодо назви Харківського художнього музею, бо він не має статусу національного, яке присвоїв йому автор [190, с. 319]. І далі: з приходом В Гонтаріва на кафедру

монументально-декоративного розпису, а не монументального мистецтва в ХХІІІ, як пише О. Садовський, Гонатрів очолив не майстерню історичного живопису, а навчально-творчу майстерню монументального живопису [190, с.319]. Список різних огріхів можна продовжувати.

Деякі автори, звертаючись до вивчення творчості В. Гонтаріва, зупинялись на його пейзажах, захоплювались тонким ліризмом їхнього звучання, особливостями топосу та монохромністю виконання в олійному живописі [157; 160 – 161; 173; 245]. Не раз представники української наукової спільноти намагалися розкрити секрети своєї пластичної мови «хімерного таланту», за словами О. Федорука [245, с. 25], мистця, яким був В. Гонтарів [81; 102; 111; 150; 211; 245]. Так, О. Коваль у статті «Слобожанський Брейгель: пригадування і повернення Віктора Гонтарова» [111], проводячи паралель між селянським Брейгелем і слобожанським майстром В. Гонтарівим, доходив висновку, що назви робіт останнього є «семантичним ключем-формулою, часткою загального алгебраїзму його творчості» [111, с. 43]. В. Немцова у вже згаданій вище монографії, розглядаючи В. Гонтаріва як еталонного майстра, котрий став прикладом для багатьох молодих мистців, робить припущення, що «метод В. Гонтаріва виявляє близькість до сюрреалізму» [150, с. 343]. Л. Соколюк звертає увагу на прорив мистця від «недозволенних інновацій, до символіко-знакової пластичної мови» [211, с. 144]. О. Федорук підкреслює роль контуру в творчості В. Гонтаріва, який «означає форми предметів, виособлює ясність декоративної основи полотна, локалізує місце, ситуацію» [245, с. 28]. Т. Павлова проаналізувала і створила періодизацію творчості Гонтаріва, визначивши зміни його стилістики, зокрема окресливши ранній період (1970-ті – 1980-ті рр.), де пошуки мистця йдуть у пластичному напрямку, 1980-ті роки, які позначилися зверненням Майстра до національної архаїки, та 1990-ті роки, коли за рахунок підмалювка білилами пластичне рішення картин мистця змінюється, з'являється

аскетичний стриманий колорит та визначення слобідського краєвиду [156, с.360-361].

Згадує живописні роботи В. Гонтаріва й О. Осадча у своєму дисертаційному дослідженні «Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття», вказуючи на «профанність та іронічність сакральних сенсів в творчості мистця» [150, с.116]. В окрему групу публікацій слід виділити каталоги з його персональних та групових виставок, в яких присутні не тільки репродукції окремих творів та біографічні відомості, але й коротенькі публікації авторства О. Федорука, О.Денисенко, С. Іваненко та ін., які є вступними частинами до альбомів Гонтаріва [62; 63; 101]. У пресі ім'я художника згадувалося неодноразово в контексті виставкового процесу, в інтерв'ю з мистцем, а також спогадах його учнів [29]. Серед літературних джерел нашу увагу привернула стаття в «Бібліотеці українського мистецтва» в інтернет-ресурсах, в якій по суті повторюються думки О. Денисенко щодо особливостей пластичної мови В.Гонтаріва [101, с. 11]. Стаття О. Тиховської, присвячена психоаналітичному аспекту образу русалки та повітрулі [233], являє інтерес в контексті аналізу витоків творчості В. Гонтаріва.

Таким чином, аналіз літературних джерел показав, що, хоча чимало українських мистецтвознавців розглядали певні аспекти творчості видатного українського мистця другої половини ХХ – початку ХХІ ст. В. Гонтаріва, утім, проблема пошуків ним свого варіанту українського національного стилю та національної форми, як представника української лінії в сучасному українському мистецтві поряд з А. Антонюком, Ф. Гуменюком, І. Марчуком тощо, спеціально ще не розглядалася.

## **1.2. Джерельна база та методи дослідження**

**1.2.1. Джерела дослідження.** Теоретична база дисертаційної роботи формувалася у відповідності до поставлених мети та завдань. Увесь масив залученого матеріалу можна розділити на дві групи. Першу складають безпосередньо мистецькі твори, другу — текстові джерела (наукові та публіцистичні).

Вагому візуальну складову дисертаційних джерел складають оригінальні роботи художників, які знаходяться в музейних колекціях та приватних збірках мистців. До них відносяться твори майстрів харківської художньої школи, які експериментували з образотворчим синтаксисом, запропонували нові підходи в роботі з площиною полотна, чиї роботи стали предметом даного дослідження. Зокрема, це колективні мистецькі твори арт-угруповання «Буриме» та індивідуальні роботи учасників об'єднання — О.Лазаренка, О.Шеховцова, О.Лисенка, В.Грицаненка, а також художня спадщина В.Гонтаріва, В.Ленчина, які перебувають в їхньому особистому зібранні, приватних колекціях, музеях та галереях. Окрім того, візуальна джерельна база доповнена творами мистців харківського кола задля унаочнення експериментальних процесів, які відбувались в мистецтві Харківського регіону на межі століть.

Важливими позиціями в науковому аналізі стали репродукції картин вищезгаданих мистців, які представлені у друкованих виданнях — альбомах, каталогах виставок; в електронних фондах музеїв і галерей та мережі Інтернет. До них належить фундаментальна книга-альбом з роботами арт-угруповання «Буриме», які вони створили в рамках сакраментально-мистецького проекту В.Синчука «Блаженні ті очі, що бачать» [38]; каталог виставки «Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура» [115], присвячений 10-річчю творчої групи, в якому опубліковано низку статей стосовно со-творчості «Буриме»; особисті альбоми буримістів з їхніми індивідуальними роботами [122; 151; 255]. Значущими джерелами є три альбоми живопису В.Гонтаріва [62; 63; 101], в яких представлений великий масив творчої спадщини художника.

Крім того, цінним фактологічним матеріалом є низка інтерв'ю з художниками [29; 191, 229], які є у вільному доступі в Інтернеті, а також результати бесід, проведених особисто автором з О.Лазаренком, О.Лисенком, Л.Анучиною (дружина В.Грицаненка), О.Сердюком (учнем В.Гонтаріва), К.Зоркіним (учнем В.Ленчина) та ін. Частина зустрічей з мистцями проходила безпосередньо в їхніх майстернях, що значно збагатило дослідження. Також автором було опрацьовано особисті справи мистців з архіву Харківської державної академії дизайну і мистецтв, які були випускниками даного вишу в різні часи. Джерельну базу дослідження також склали особисті архівні матеріали дослідниці В.Ярової та фотоілюстрації Л.Гудзієнко.

До наукової джерельної бази увійшли роботи провідних регіональних та українських мистецтвознавців — аналітичні статті, монографічні та дисертаційні дослідження, тези науково-практичних конференцій. До публіцистичних джерел наукової розвідки слід віднести мистецькі газети та журнали, де зібрано значний інформаційний блок по темі сучасного українського живопису. Зокрема, до таких видань належить газета «ProArt», яка є незалежним харківським виданням, в якому опубліковано чимало есе як студентів, так і зрілих дослідників на мистецтвознавчу та культурологічну проблематику. Важливим джерелом інформації слугувало онлайн-медіа «Your-art» [93], яке репрезентує велику кількість публіцистичних текстів про сучасне мистецтво, а у 2020 році в партнерстві з видавництвом IST Publishing почався навіть друк журналів. Серед періодичних видань, які склали джерельну базу, також слід виділити журнали «Art Ukraine» [94], «Образотворче мистецтво» [92], а також онлайн-проект «Korydor» [95], який створено за підтримки фундації «Центр сучасного мистецтва».

Важливими для дослідження стали також інтернет-ресурси та електронні книгозховища, де зосереджено низку наукових праць з питань сучасного живопису та образотворчого мистецтва в цілому. На сайті електронної бібліотеки



«Культура України» при НБУ ім.Ярослава Мудрого [89], Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського та Оксфордської бібліотеки «Oxford University Press», на платформі для обміну науково-дослідними роботами Academia.edu, на сайті Харківського художнього музею та Національної спілки художників України, на сторінці Інституту проблем сучасного мистецтва при Національній академії мистецтв України та Державної наукової установи «Книжкова палата України ім. Івана Федорова», а також на платформі Group of Art Foundation [277] представлено ряд візуального та текстового матеріалу, яким автор послуговувався під час наукової розвідки.

Загалом, значну частину наукових та публіцистичних ресурсів, а також частину візуального матеріалу було опрацьовано не тільки у вищезгаданих онлайн-сервісах, але й у низці фізичних інституцій, а саме в бібліотеці, музеї ХДАДМ та на кафедрах теорії і історії мистецтв й монументального живопису цього вищого навчального закладу, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Г. Короленка, бібліотеці Харківської державної академії культури, Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету ім.В.Н.Каразіна, Харківському художньому музеї, Національному художньому музеї України, Музеї сучасного мистецтва України, галереї «АВЕК» у Харкові, картинній галереї Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого в Харкові, Бірківській сільській бібліотеці-філії Зміївської міської ради Чугуївського району Харківської області.

**1.2.2. Методологія дослідження.** Методологічний інструментарій дисертації обирався з огляду на специфіку самої мистецтвознавчої розвідки та тих завдань, які були поставлені в роботі. Дослідження експериментальних пошуків мистців в пластичній мові живопису, вивчення взаємозв'язку традицій та новацій в образотворчому мистецтві означеного часу потребує *системного підходу*, який передбачає дослідження предмету як складної системи.

На теоретичному рівні були обрані загальнонаукові методи дослідження, а саме абстрагування, аналізу, синтезу, індукції, дедукції, аналогії. *Метод абстрагування* застосовувався для уявного відокремлення при розгляді предметів різних аспектів, рис та властивостей предметів, зокрема виокремлення з твору виражальних засобів. Використання даного методу дозволило також проаналізувати окремі складові живописних творів, зокрема композиція, стилістика, іконографія. В цьому контексті важливим був і *аналіз* як метод пізнання, який базується на розподіленні предмета дослідження на окремі частини з метою подальшого всебічного розгляду цих елементів. В нашому випадку цей метод сприяв детальному розгляду пластичних характеристик творів, їх стилістичних особливостей та вивченню художніх засобів. Для поєднання в єдине ціле даних, отриманих під час аналізу застосовувався метод *синтезу*. Використання *методів індукції та дедукції*, які є протилежними за своєю природою, дозволило детально проаналізувати характерні риси живописних творів означеного періоду та означених авторів. В свою чергу за допомогою *методу аналогії* було виявлено специфіку художніх процесів Харківщини межі ХХ – ХХІ ст. в порівнянні з українським контекстом.

Комплексне дослідження передбачає залучення спеціальних методів дослідження у вирішенні поставлених задач. Для історіографічного огляду літератури було застосовано *ретроспективний та теоретико-дослідницький методи*, що дозволило проаналізувати теоретичні праці за напрямком наукової розвідки, а також визначити міру опрацювання цієї теми в минулому задля формування проблематики дослідження. Дослідження пластичної мови живопису, стильових особливостей, технологічних ознак та прочитання змісту твору передбачає залучення *формального, іконографічно-іконологічного та художньо-стилістичного* аналізів.

Цінним для методології даного дослідження була також і *семіотика*, — теорія знаків та знакових систем, що виникла на межі мовознавства та філософії.

Семіотика як міждисциплінарна наука дає змогу дослідити значення твору мистецтва, спосіб створення та вираження його значень. Семіотика розглядає ті структури та поняття художнього твору, які залишаються поза полем дослідження інших методів та уможливають виявлення багатовимірних зв'язків між художнім твором та суспільством, художнім твором та глядачем. Цей метод дав змогу зрозуміти не лише, що означає твір, але й став у нагоді при осмисленні художньої мови мистця.

Поруч з семіотикою впевнено крокує й *герменевтика* — теорія розуміння, інтерпретації художніх творів та їх змістів, яка безпосередньо пов'язана з дослідником-інтерпретатором. Герменевтичний аналіз передбачає, що дослідник наділяє побачене та почуте своїми смислами, які спираються на формальні взаємини між елементами самої роботи. Мистецький твір виражає почуття або наміри художника, які через знаково-символьну систему транслуються глядачеві (або досліднику) та інтерпретуються ним.

Для визначення задуму автора та створення інтерпретації твору необхідно зануритися у контекст та в просторове середовище автора. Такий підхід можна реалізувати за допомогою *біографічного методу*, який важливий для розкриття пластики художніх творів через призму особистості автора та його індивідуального життя.

Під час дослідження застосовувався *історико-культурологічний метод*, що став у пригоді при розгляді проблематики в широкому культурному контексті (світовому та українському) різних років та сьогодення. Також означений метод дозволив проаналізувати синтез станковості і проектної культури та розкрити зв'язок монументального зі станковим як експериментальну складову в творчості означених мистців.

Джерельна та візуальна бази дослідження передбачали проведення *документального аналізу*, а саме залучення архівів та довідникових видань, а також проведення бесід та інтерв'ювання для збору інформації. Особливо це

стосувалося постаті Віталія Ленчина, інформації про якого надзвичайно мало як в бібліотечних структурах, так і на просторах Інтернету.

Застосовані методологічні підходи та методи дослідження дають можливість більш глибоко розглянути експериментальні творчі пошуки харківських мистців на межі ХХ – початку ХХІ століття, які є органічною складовою загальноукраїнських трансформаційних процесів в образотворчості в означений період.

### **Висновки до розділу 1**

1. Аналіз історіографії обраної теми дає підстави стверджувати, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо тема експериментальних пошуків в пластичній мові живопису харківського осередку межі ХХ – початку ХХІ століття спеціально в цілому не вивчалась і порушувалась лише фрагментарно в публікаціях, присвячених проблематиці трансформаційних процесів українського живопису кінця ХХ – ХХІ століття, такими вченими як О.Авраменко, З.Алфьорова, О.Бенюк, Н.Булавіна, В.Бурлака, Г.Вишеславський, О.Голубець, Е.Димшиць, Т.Кара-Васильєва, А.Ложкіна, Т.Павлова, О.Петрова, О.Роготченко, Л.Савицька, В.Сидоренко, Г. Скляренко, Л.Смирна, О.Соловійов, Л.Соколюк, О.Федорук, О.Шило, М.Юр, Р.Яців та іншими.

2. Виявлено, що в публікаціях, дотичних до теми дослідження, в яких аналізуються новаторські тенденції в живописі межі ХХ – початку ХХІ ст., автори не приділяють достатньої уваги особливостям розвитку експериментальних формотворень в харківському регіоні, репрезентованих, зокрема, в творчості таких мистців як В.Гонтарів, В.Ленчин, О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов та В.Грицаненко.

3. На підставі аналізу значної кількості наукових джерел харківських мистецтвознавців встановлено, що в багатьох дослідженнях тема новаторських

пошуків мистців харківської художньої школи кінця XX – поч. XXI ст., особливості їхніх авторських підходів до формотворення, а також розкриття тягlosti модерністичної традиції в творчості цих художників розкрита в недостатній мірі.

4. При дослідженні візуальної джерельної бази виявлено, що в художній практиці межі XX – поч. XXI ст. новаторство в пластичній мові знаходило своє відображення в різноманітних авторських підходах до художньої творчості, зокрема в експериментуванні з формою, кольором, стилем, виразністю.

5. Методологія дослідження базувалась на комплексному використанні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, які дозволили у максимальному обсязі розв'язати поставлені завдання.

## **РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ЖИВОПИСІ ХАРКОВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

### **2.1. Експериментальні пошуки в пластичній мові як художня парадигма**

Художній експеримент є фундаментальним аспектом творчого процесу у світі мистецтва. Майстри використовують експеримент як засіб для дослідження нових ідей, технік, матеріалів і концепцій. Це дозволяє їм розширювати межі традиційних норм і умовностей, відкриваючи нові можливості для самовираження та інновацій. Експеримент є не тільки синонімом орієнтації на нове, він також виступає еквівалентом пробудження, прогресу, пізнання.

Термін “експеримент” походить від лат. *experimentum* і в Оксфордському тлумачному словнику визначається як певна дія чи операція, яка виконується з метою відкриття чогось невідомого, перевірки гіпотези тощо [285]. До певного часу це поняття використовувалося виключно по відношенню до науки. Утім, в ХІХ ст. на хвилі науково-технічного прогресу та з розвитком філософської думки воно розширило свої кордони, проникнувши в різні сфери людської діяльності, в тому числі і художню практику.

В мистецькому полі поняття “експеримент” має декілька значень: новаторська творча діяльність; невизначені результати творчих пошуків, оскільки не завжди можна передбачити підсумки експерименту; розробка, дослідження та реалізація експериментальних ідей, які є частиною мистецького процесу для художників [263, с.213]. Експеримент орієнтований на розвиток і створення нового знання, і доцільно визначити, в якому контексті слід використовувати це поняття, говорячи про мистецьку практику, дослідження ідей та їх реалізацію в творах мистецтва.

Вагомий теоретичний внесок в осмислення даного питання зроблено українською дослідницею О.Бенюк, яка в низці своїх праць обґрунтувала поняття “експеримент” в естетичному дискурсі та розкрила етапи його становлення [31-35]. Авторка виділяє три стадії розвитку цього поняття: онауковлений мистецький експеримент, модерністський мистецький експеримент і постмодерний мистецький експеримент [31, с.253].

Перший етап пов’язаний з філософсько-естетичними концепціями позитивістів Огюста Конта та Іполита Тена, які висловлювали думку щодо міграції наукового експерименту з усіма його законами та інструментами в царину мистецтва. Хоча в працях обох мислителів відсутній термін “мистецький експеримент” та його тлумачення, їхні ідеї стали підґрунтям для подальшої розробки цього питання. Поняття “експеримент” з погляду естетики запровадив французький письменник Еміль Золя. В своїй художній концепції автор акцентував увагу на базових наукових принципах — емпіризмі, раціональності та логіці в контексті мистецького експерименту. В натуралістичному підході Золя фокусується на розкритті істини, що узгоджується з головною позитивістською метою розуміння явищ такими, якими вони є насправді, без метафізичних чи спекулятивних інтерпретацій. У цьому сенсі експериментування стає засобом дослідження та пізнання дійсності. Хоча Золя зосереджувався насамперед на літературі та театрі, його ідеї мають ширше значення і можуть застосовуватися до різних сфер мистецтва, оскільки, як наголошував автор, експериментальний метод є універсальним за своєю сутністю.

Як зазначає О.Бенюк, онауковлений мистецький експеримент, розроблений позитивістами та Е.Золя «калькував властивості, специфіку, запозичував усі істотні ознаки наукового експерименту та не виходив поза межі відображально-наслідувальної традиції, тобто спирався на правдиве, реалістичне відображення навколишньої дійсності» [31, с.253]. В цьому контексті для художнього процесу

важливим є спостереження, аналіз та перевірка. Натомість такі компоненти творчості, як уява, фантазія та ідеал, на їхню думку, не мають істотної ваги в мистецькій практиці.

Другий етап становлення мистецького експерименту пов'язаний з модернізмом. Початок ХХ ст. позначений революційними змінами в художньому середовищі, які пов'язані з розширенням мистецьких кордонів, переосмисленням природи творчого процесу та традиційної естетики. Для модерністів експеримент слугував невід'ємною складовою художньої практики на шляху до оновлення мистецтва. Їхні роботи були реакцією на швидкі зміни в суспільстві, технологіях та світосприйнятті. Модерністи відкидали традиційні художні норми та методи в ім'я інновацій, працюючи з різноманітними матеріалами та висуваючи нові підходи до виразності. Експериментування мистців на початку ХХ століття за своєю суттю та характером вже було зовсім іншим. Вони постулювали свободу творчості в будь-яких її проявах та відмовлялися від наслідувальної традиції. За твердженням німецького дослідника того часу Т.Адорно, який в своїй праці «Теорія естетики» (1969) аналізував це питання, модерністи використовували експеримент не як метод перевірки, а як новаторську художню діяльність, де актуалізується потреба ризику і результати якої не можна було передбачити [11, с.57]. Крім того, важливою умовою було й те, що «художній твір має мати характеристики, не передбачувані в процесі виробництва, що суб'єктивно митець має бути приголомшений своїм твором» [11, с.58].

Поступ мистецького експерименту в модернізмі відбувався з залученням інноваційних технологій в художню сферу, що суттєво розширювало його горизонти. Інтеграція нових технологій, таких як фотографія, кіно, друк призвела до значних змін у способах створення, сприйняття та переживання мистецтва. Художники отримали змогу досліджувати візуальне оповідання, рух і відтворення способами, які раніше були недоступні. Це призвело до нових мистецьких підходів, спрямованих на зображення фрагментарної,



швидкоплинної та багатогранної природи сучасного життя. Доступність нових інструментів і технік спонукала митців відійти від традиційних мистецьких умовностей та відкрити шлях до безмежних експериментів з формою, композицією, перспективою, світлом, кольором, ракурсами, динамікою, концепціями тощо. Як стверджував вчитель Т.Адорно, німецький філософ, теоретик культури, естет, публіцист Вальтер Беньямін в своїй праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності», трансформації в мистецтві напрому пов'язані з технологічним прогресом. В часи кризи (декадансу) мистецька форма «прагне досягти ефектів, які можуть звільна виявитися тільки за зміни технічного стандарту, тобто в новій мистецькій формі» [36, с. 75]. Це зумовлює пошук художниками нових напрямів та екстраординарних засобів виразності, які змінюють саму природу мистецького твору, його соціальну роль та зв'язок з глядачем.

Результати експериментів у модерністському мистецтві були багатогранними, починаючи з простої зміни форми і доходячи до тотальної безпредметності. Авангардисти розширили мистецькі горизонти, кинули виклик традиційним нормам і сприяли еволюції мистецтва в більш динамічну, різноманітну та міждисциплінарну сферу. Вони експериментували з абстракцією, фрагментацією, спотворенням і спрощенням форм, породжуючи такі напрямки, як кубізм, футуризм і експресіонізм. Художники-модерністи часто стирали межі між різними художніми дисциплінами, зокрема живописом, скульптурою, літературою та музикою. Співпраця між мистцями та письменниками, а також інтеграція різних форм мистецтва в єдині твори сприяли більш міждисциплінарному підходу до творчості. Багато модерністських рухів відкидали реалістичне уявлення на користь суб'єктивних інтерпретацій та емоцій. Це проклало шлях до абстракції, де художники прагнули передати емоції, концепції та відчуття, а не створити реалістичне зображення зовнішнього світу.

Модерністські експерименти стали міцною основою для наступних мистецьких поступів.

Третій етап становлення мистецького експерименту, як визначає О.Бенюк, пов'язаний з постмодерном [35]. В середині ХХ ст. стрімкий розвиток технологій, науки, діджиталізація, формування інформаційного суспільства та культури зумовили зміни в практиці сучасного мистецтва, для якого ключовим словом став “експеримент”. Беручи за основу ідеї своїх попередників, художники епохи постмодерну радикалізували їх та довели ніби до крайнощів. Зокрема, проголошена модерністами свобода творчості, яка базувалась на відході «від класичної міметичної системи образотворення», в постмодерному дискурсі означала нівелювання жанрово-видової розрізненості мистецтва, «або навіть більше, подолання розрізненості між мистецтвом та “немистецтвом”» [31, с.255]. Окрім цього, в постмодерному експерименті ідея модерної багатоманітності еволюціонувала в концепцію плюральності, де можуть вільно співіснувати різноманітні течії, школи, напрямки, ідеї; де радикальні експерименти рівносильні новому зверненню до традиції.

Загалом, питання співвідношення традиції та новації в контексті мистецьких експериментів є дуже важливим. На перший погляд може здатися, що експериментування — це виключно про нове, і там не може бути місця “давньому”. Модерністи дотримувалися такого принципу, відкидаючи у своїх експериментах традицію, утім, вони не заперечували попередні художні практики. На думку німецького філософа Ганса-Георга Гадамера, злам у другій половині ХІХ століття основоположного принципу образотворчого мистецтва — лінійної перспективи — призвів до формування нових відносин з традицією [66, с. 55]. Мистецтво сучасності як протидіє традиції, так і черпає натхнення в ній. Дана дихотомія є складовою єдиного цілого такого явища, як мистецтво. Гадамер не ототожнює традицію із законсервованістю, натомість оперує такими поняттями, як переклад та передавання, що краще розкриває її суть. Будь-що у

світі не залишається беззмінним і сталим, «ми вчимося говорити й виражати старе по-новому» [34, с.89].

В процесі розвитку суспільства природньо виникають моменти, коли накопичена культурна спадщина, традиція потребують інновацій для адаптації до мінливих коливань сучасності. На цій стадії новаторство як живиться традицією, так і вступає в опозицію з нею. Їхній синтез є основою для сучасного мистецтва. Крім того, будь-яке сучасне мистецтво є новим для минулого і водночас традиційним для майбутнього. Зв'язок інновацій з традицією є продовженням культури, де остання виконує функцію певного медіуму між різними етапами в історії людства. Як влучно зауважила О.Бенюк, ««спілкуючись» із минулим, нове постає якісно іншим» [34, с.81]. Цей діалог збагачує сучасну мистецьку практику, дозволяє художникам осягнути попередній досвід та поглянути на сучасність крізь призму історії. Одним з аспектів новаторства є те, що мистець повинен володіти концепцією минулого та інтуїцією майбутнього.

З точки зору історії мистецтва різноманітні експериментування в інтересах творчих можливостей та переосмислення традиції відбувались постійно. Досить часто художні трансформації простежуються на тлі стрімкого руху вперед в галузі архітектури, літератури, музики чи були обумовлені досягненнями у вивченні анатомії, суспільними зсувами та відкриттями в науці. Звертаючись до сформованої художньої традиції, мистці різних поколінь ревізували її та пропускали крізь призму суб'єктивного світобачення, вибудовуючи творчий діалог з цією спадщиною та створюючи сучасні підходи до мистецької практики.

В цьому контексті слід згадати італійське Відродження, коли розпочалися найбільші зміни в історії живопису. У своєму протиставленні середньовічній традиції ренесансні майстри звернулися до античності. Утім, це не ознаменувало відновлення давнього мистецтва цілковито і повністю. Центральним моментом Ренесансу було переосмислення культурною елітою античної класики, що створило якісно нове мистецтво [250, с. 8]. Художники цього часу відійшли від

релігійних канонів, «оживили» зображення, відкрили перспективу та ускладнили композицію. Це все йшло урозріз з візантійською традицією та готичним мистецтвом.

Ідеї проторенесансних майстрів — Джотто, Дуччо, Мазаччо, Брунелескі — підхопили та розвинули їхні наступники, розпочавши власні інновації на цьому ґрунті. Мистці Високого Відродження — Рафаель, Мікеланджело та Леонардо прагнули більш реалістичного відображення дійсності на полотні в порівнянні з канонізованим площинним зображенням часів Середньовіччя. Це стало можливим завдяки експериментам зі світлотіньовим моделюванням форми, тонким градаціям тонів (техніка сфумато) та загальному ускладненню колориту. До того ж, в широкому сенсі слово «ренесанс» (відродження) узагальнює ті зміни, що відбулися в європейській культурі, знаменуючи перехід від Темних віків до Нового часу.

В орбіті ренесансних художніх експериментів опинилася не тільки Італія. Мистці північного світу — брати ван Ейки, Дюрер, Босх, Брейгель, виявляли значно менший інтерес до революційних аспектів італійського Відродження, зокрема наукових відкриттів в галузі перспективи чи досягнення в дослідженні анатомії. Вони прагнули відтворити світ природи у всій красі. Мистці здійснили значний прогрес у сфері «натуралізму»: їхні картини були своєрідним дзеркалом світу, у якому знайшли відображення кожен листочок, локон волосся чи деталь оксамитового драпування, так витончено й детально змальовані майстрами. Не менш важливим відкриттям північних художників було створення олійних фарб, які в поєднанні з технікою лесування та лаком давали небачений до цього часу полиск зображення.

У XVII ст. барокові майстри, зокрема Караваджо, Рембрандт, Аннібале Каррачі, Веласкес та низка інших, спираючись на досвід попередників, значно розширили виражальні можливості живопису. Для підкреслення глибини простору та створення ефектного контрасту світла й тіні мистці винайшли нову

техніку — к'яроскуро (тенебризм), ідея якої полягає в тому, що на темному фоні автор ніби підсвічує одним джерелом світла певні ділянки та об'єкти. Окрім цього, художники експериментували з композицією, викривленням й витягуванням фігур у просторі, внутрішньою грою діагоналей.

Переломний момент в мистецтві почався після закінчення Великої французької революції (1789-1799), що знаменувало появу нового суспільства та зміни в ставленні до художників. Вони ставали особливими постатями, котрі могли вільно шукати натхнення де завгодно та творити на будь-які теми, висловлюючи свій суб'єктивний погляд. В цей час їхні мистецькі пошуки були зосереджені довкола модифікацій зі світлотінню, кольоровими плямами та рухом. Поступово започатковувалась пленерна традиція, яка інтенсивно продовжилася у XIX ст.. Так, художники-імпресіоністи почали працювати на відкритому повітрі, бажаючи передати те, що було у них перед очима, відобразити швидкоплинні ефекти кожної миті. Руйнування стіни між майстернею та реальним життям спонукало мистців до пошуку нових творчих методів, і вони почали більше уваги приділяти грі світла, фактурі та злиттю кольорів, експериментувати з мазками та способом нанесення фарб. Їхні ідеї цілковито не були сприйняті тогочасною громадськістю та академічною спільнотою, утім, нове покоління художників бачило в мистецтві імпресіоністів революційні начала та слідувало за ним. Майстри постімпресіоністичного кола хоч і дотримувались принципів своїх попередників, проте розпочали власну подорож у світ живопису. Їхнє мистецтво характеризувалось більшою різноманітністю форм вираження та концентрацією на авторських пошуках.

Особливу увагу слід приділити ідеям постімпресіоніста Поля Сезанна, котрі відкривали двері у світ модернізму. Художник експериментував з формою, тоном, світлом. Його роботам притаманне особливе відчуття простору. Сезанн багато спостерігав за природою та виробив аналітичний підхід до зображення, зводячи його до простих геометричних форм: поле ставало зеленим

прямокутником, будинок перетворювався на коричневий куб, а великий камінь набував форми кулі. То було революційне відкриття у мистецтві, яке підштовхнуло наступне покоління художників-модерністів кардинально змінити образотворчу мову сучасного мистецтва.

На початку ХХ століття, як зазначалось вище, відбулось докорінне переосмислення мистецьких традицій, а подекуди досвід минулих поколінь цілковито відкидався майстрами заради вибудовування нової художньої концепції, яка не мала нічого спільного зі старим мистецтвом та його синтаксисом. Ключовим в цьому процесі для мистців став експеримент, який уможлиблював глибинну трансформацію об'єктивної і суб'єктивної реальності художніми засобами, узгоджуючи її з новим науковим розумінням світу [264, с.137].

Модернізм запровадив нові виміри в сферу мистецтва та культури, зробивши нагальні виклики в системі образотворчого мистецтва. Ключові елементи, такі, як колір, форма, простір і зміст, відіграли життєво важливу роль в експериментальній і конструктивній природі мистецького твору, а піонерами інновацій були імпресіоністи, постімпресіоністи, фовісти, футуристи, кубісти, експресіоністи, абстракціоністи та інші. Імпресіоністи, фовісти та пуантилісти досліджували нові можливості кольору, заглиблюючись у суть мистецтва та використовуючи його для побудови простору, виражаючи тим самим його художню сутність. Кубісти та футуристи зосереджувалися на виявленні структурних особливостей предметів і заглибленні в проблематику третього виміру. Футуристи представили нові принципи художньої взаємодії, тоді як експресіоністи, дадаїсти та сюрреалісти заглибилися в несвідомі аспекти людської психіки, охоплюючи ірраціональне. Конструктивісти, навпаки, віддавали перевагу раціональним, геометричним і єдиним формам [264, с.137].

Європейський мистецький поступ на зламі ХІХ – ХХ ст. з його тяжінням до експериментів почасти синхронізувався з художніми процесами в Україні. В

цей час в нашій культурі відбувався рух до європеїзації та національне відродження, що супроводжувався активними творчими пошуками мистців. В мистецькому колі країни, зокрема й у Харкові, який перебував на авансцені цих подій, формуються різноманітні модерні течії (кубофутуризм, конструктивізм, примітивізм тощо), а художники реалізують найсміливіші експерименти з формою, простором, кольором і т.д. Їхні здобутки стали міцним підґрунтям для мистецьких пошуків наступними поколіннями, які на межі третього тисячоліття вибухнули з новою силою. Більш детальний аналіз цих процесів буде здійснено у наступних розділах.

Отже, на початку ХХ століття виникла нова естетична парадигма в мистецтві, яка революціонізувала не лише художні практики, а й панівні ідеї та культурні норми того часу. Мистецькі та культурні інновації модернізму, що ґрунтуються на ірраціоналізмі та підкреслюють домінування чуттєвого начала, інтуїції та уяви, породили нову реальність, де чисті враження та самовираження мистця в художній мові переважають над змістом.

Питання взаємозв'язку традиції з новаторським мистецтвом підіймав у своїх працях іспанський філософ та публіцист Хосе Ортега-і-Гассет. Зокрема, у книзі «Дегуманізація мистецтва» мислитель вказує на те, що минуле завжди суттєво впливає на майбутнє. Коли особистісне чуття мистця «зіштовхується з уже існуючим мистецтвом, відбувається щось на кшталт хімічної реакції» [152]. Утім, результат цієї реакції може бути різним. Художник або творитиме у згоді з традицією, вдосконалюючи її, або ж вступить з нею в конфронтацію, цілковито відкинувши звичні форми. У будь-якому випадку традиція слугуватиме відправною точкою для нового та впливатиме на мистецькі експерименти. Як зазначав Ортега-і-Гассет, «митець не самотній перед світом: за місток-підказку, що їх пов'язує, править художня традиція» [147].

Філософ розглядав традицію не як непорушний стан, що залишається незмінним і вимагає лише підкорення своїм нормам. В такому випадку не було б

можливості спостерігати за еволюцією мистецтва, яка підвладна виключно сталій образотворчій системі. Натомість кожна епоха, як зазначалось вище, розробила власний художній стиль, який відображав тодішній світогляд і водночас продовжував розвиток мистецтва минулого. Така ситуація створила відмінні передумови для подальшого розвитку образотворчості. З однієї сторони, традиційне мистецтво торувало непохибний шлях молодій генерації, з іншого — нове мистецтво удосконалювало та відкривало ту грань, яка була недосяжна для їх попередників [34, с.91].

При розгляді мистецького експерименту як явища природно постає складне та дискусійне питання, яким критеріям та показникам повинен відповідати твір, щоб він вважався інноваційним. Класифікація новаторства може бути різною. Дослідниця О.Бенюк говорить про якісні і кількісні показники, однак з останніми виникає проблема, оскільки визначити ці кількісні показники важко, так як відсутня якась шкала чи апаратура для вимірювання новизни. Говорячи про якість, авторка виділяє такі види новаторства, як нова форма, новий творчий метод чи нова модель. Також вона класифікує новаторство за походженням: «зумисне й випадкове, кероване й довільне, спонтанне й досягнуте методично; за вагомістю теоретичних та практичних наслідків: від найменших, незначних — до переломних, які змінили людське життя [34, с.96]. Підсумовуючи, можна сказати, що новаторські процеси можуть мати найрізноманітніший характер. Запропонована дослідницею класифікація новаторства цілком логічна і збігається з нашою думкою щодо цього питання, утім, її можна дещо розширити.

Мистецькі експерименти можуть мати різний характер змін художньої творчості та торкатися різних її складових. Зокрема, можна виділити технічне новаторство, яке передбачає введення нових, подекуди нетрадиційних матеріалів, формування авторських технік чи винайдення нових підходів до нанесення та обробки зображень. Радикальні зміни можуть відбуватись у стилі чи створенні нових підходів до виразності або у трансформації художньої парадигми.



Новаторство ймовірно й через переосмислення та взаємодію з традицією або при зміщенні фокусу на концептуальну направленість твору, де ідея превалує над технікою. У різні історичні періоди новаторство проявляється у зверненні мистця до нетипових, табуйованих чи гострих тем, коли мистецька виразність поєднується з активною громадською позицією. Новаторство виявляється й у синтезі елементів різних культур та медіа. Ці умовні класифікації можуть перетинатися, оскільки новаторський твір може відповідати кільком категоріям одночасно.

Мистецька діяльність — це простір для експерименту, де реалізуються різні його варіації, які висвітлюють особливості перцептивної свідомості та світогляду мистця, систему цінностей, що дозволяють досягнути межі формотворення. Розмаїття творчих концепцій у сучасному мистецтві свідчить про варіативність мистецького експерименту. Українські майстри проводять експерименти у постійному режимі, репрезентуючи численні ідеї в межах національної чи транскультурної мистецької парадигми [263, с. 214]. Творчі експерименти митців являють собою системні явища мистецької трансформації об'єктивного та суб'єктивного світу, породження нового художнього дискурсу. За допомогою експерименту художники пізнають себе, включають внутрішню роботу, створюють авторську художню мову; додають нового значення минулим практикам, розвивають нові тенденції. Дух експериментального мистецтва утверджує рух вперед до нового, нетипового, незвичайного, радикального порівняно з минулим, академічним, реалістичним. Художній твір є системою цінностей і власним світобаченням мистець її актуалізує, утворюючи домінанту в межах смислової організації та організації форми. Художній твір також має номінативну функцію, за допомогою якої передаються сенси та значення, він “архівує” контекст епохи.

Таким чином, експериментальні пошуки митців, їх тяжіння до новаторства є невід'ємною складовою художньої парадигми. Майстри прагнуть виокремити й

підкреслити авторський стиль у розкритті задуму, застосувати нетипові виражальні засоби. У рамках експериментальних підходів чимало мистців залишають позаду академічні норми мистецтва, щоб імпортувати ідеї та концепції з однієї галузі мистецтва в іншу, де вони маловідомі. Художники-новатори спрямовують свої зусилля на те, щоб випробувати процеси виявлення невідомого, розширити горизонти традиційного мистецтва, порушити стандарти, що у підсумку є каталізатором до оновлення образотворчості та її руху вперед.

## **2.2. Дискурс мистецьких експериментів межі ХХ – початку ХХІ століття в художньому середовищі Харкова**

Історичні трансформації другої половини ХХ століття мали вагомий вплив на всі соціокультурні процеси і для нашої країни визначались такою послідовністю, як доба «відлиги», «епоха застою», криза тоталітарної системи, Чорнобильська катастрофа, період «перебудови», падіння авторитарного режиму «совєтів» та довгоочікуване відновлення української Незалежності. Названі події призвели до значних змін в геополітиці, суспільстві, економіці, культурі та мистецтві. Падіння радянського режиму, який формально відбувся швидко, насправді почався задовго до 1991 року. Потреба в змінах хоч і не була чітко сформульована і усвідомлена, проте гостро відчувалася в мистецькій спільноті, відбиваючись у художніх творах. Останні чотири десятиліття минулого століття знаменуються образно-стилістичним різноманіттям художніх пошуків, які втілювали спонтанну реакцію на швидкі історичні зміни. В цей час посилювався опір художників до соцреалістичної образотворчості, котрі по-різному їй протидіяли задля збереження своєї мистецької ідентичності та самовираження.

Деякі майстри вибирали шлях «внутрішньої опозиції», працюючи в традиційних стилях та тематиці, що не входили у протиріччя з партійними стандартами, але при цьому в роботах приховували підтекст або відображали особистий світогляд. Інші об'єднувалися в незалежні художні групи, щоб

займатися експериментами та пошуками нових форм і засобів виразності. Здебільшого їхні зустрічі та спільні виставки проходили в підпільних культурних просторах або ж ними влаштовувались «квартирники», де прогресивно налаштовані молоді мистці могли вільно спілкуватися та демонструвати свою творчість.

До того ж, названі вище події ознаменували початок глобальних змін в традиційному мистецтві, ламали «залізну завісу» та долали культурну ізоляцію між країнами пострадянського простору і західним світом. Відбулось розширення українського художнього середовища, в яке масово почали проникати постмодерністські мистецькі тенденції, запустився процес культурної глобалізації. Однак, тотального поглинання мистецтва постмодерністською парадигмою не відбулося. Окрім того, частина художників продовжила модерністські пошуки, що були перервані репресіями 30-х років ХХ століття.

Говорячи про трансформацію художньої парадигми в кінці ХХ століття, слід повернутися на його початок та коротко окреслити той мистецький шлях, який передував цим змінам і був прикладом для наслідування молодим поколінням майстрів, ставши для них своєрідним ґрунтом, на якому зрощувалися їхні творчі експерименти. Модерністський рух 1910 – 1930-х років в Україні був складним і розмаїтим, збагаченим творчістю художників, театралів, поетів, письменників тощо. Він сформувався в той період, коли країна вкотре переживала інтенсивні соціально-політичні зміни, революційне піднесення та національне відродження. Український авангард звертався до глибин вітчизняного мистецтва, культивував давні народні традиції, органічно поєднуючи це з європейськими тенденціями того часу, якими були кубізм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм та інші. Утім, українські митці по-своєму тлумачили ці ідеї і впроваджували їх у свої роботи, роблячи акцент на українську національну ідентичність та культурну спадщину. Серед видатних представників цього руху можна назвати таких художників, як Михайло Бойчук, Казимир

Малевич, Вадим Меллер, Олександра Екстер, Олександр Богомазов, Василь Кричевський, Олександр Мурашко, Давид Бурлюк, Борис Косарев, Василь Єрмілов та ін. Кожен з них мав свій власний стиль та підхід до творчості, працювали в різних містах України та світу, але всі вони об'єднувалися загальною метою — змінити традиційні форми мистецтва та сприяти розвитку нового, експериментального виразу.

Модерністські процеси 1910 – 1930-х років торкнулися й першої столиці радянської України — Харкова. В той період у місті сформувався потужний культурно-мистецький осередок, який згуртував довкола себе плеяду прогресивно налаштованих художників, які вирізнялись прагненням до оновлення усталеної образної мови та відходом від буквального зображення дійсності. Їхні новаторські ідеї знайшли своє втілення в таких авангардних напрямках як кубофутуризм, конструктивізм, абстракціонізм, футуризм тощо [87, с. 126]. Харківське художнє коло тих часів представлене генерацією молодих мистців, серед яких вже згадані В.Єрмілов, Б.Косарев, а також, Є.Агафонов, В.Бобрицький, М.Синякова, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов тощо, котрі стали рушійною силою на шляху художніх трансформацій ХХ століття та втілювали у своїй творчості найсміливіші експерименти в пластичній мові. Нова естетика харківських авангардистів базувалась на синтезі різних мистецьких форм — живопис, архітектура, графіка, дизайн і театр. До того ж відчутним був вплив конструктивізму, прибічником якого виступав В.Єрмілов, поєднуючи в своїй діяльності мистецтво та нові технології. Використовуючи прості форми, геометризовані образи та принципи конструкції, мистці створювали абстрактні композиції та функціональні об'єкти.

В художніх пріоритетах того часу також був експресіонізм та неопримітивізм, зокрема у творчості М.Синякової, екстравагантні композиції якої створювалися на перетині європейських ідей 1910-х (Матісс, Гоген, Сезанн, німецькі експресіоністи) та народного мистецтва [156, с.149]. Інший напрямок,

який панував в середовищі українського авангарду — кубофутуризм, в Харкові був підхоплений художнім об'єднанням «Спілка семи». Як зазначає дослідниця Т.Павлова, ядром угруповання були В.Бобрицький, М.Калмиков, Б.Косарев, В.Дьяков, М.Міщенко, Г.Цапок та Б.-Я.Цибіс, утім, склад час від часу змінювався і до об'єднання долучалися різні митці, у т.ч. В.Єрмілов, О.Гладков та М.Мане-Кац [156, с.167]. Значущим для художників було поєднання кубізму та футуризму в єдину художню концепцію. Вони синтезували кубістичну геометричну розкладку форми з футуристичним підходом до руху та швидкості, створюючи тим самим унікальну естетику. Також для них важливою була робота з кольором, фактурою, цілісністю нерозбіленого тону та «передача форми за сутністю, як форми буття, а не тимчасового явища» [228, с.23].

Важливою подією тих часів було становлення вищої художньої освіти у Харкові, яка має глибоке коріння. Ще у XVIII ст. при Харківському колегіумі діяли рисувальні класи вихідця з України І.Саблукова, випускника та академіка Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Як зазначає професорка Л.Соколюк, його програма навчання була високого рівня, відповідала класицистичній системі та зберігала «спадкоємність у постановці викладання» з його alma-mater [223, с. 15]. У першій половині XIX ст. наступність у розвитку мистецької освіти переходить до Харківського університету за сприянням відомого вченого В.Н.Каразіна, який проводив широку просвітницьку діяльність та доклав багато зусиль задля поширення художніх знань на українських теренах.

Знаковим для України та Слобожанщини, зокрема, стало відкриття у 1869 році приватної школи малювання М.Д.Раєвською-Івановою. Значущість цієї події обумовлена декількома факторами. По-перше, школа заснована першою дипломованою жінкою-художницею, що для тодішньої Російської імперії та українських земель в її складі було унікальним явищем. По-друге, цей освітній заклад мав автономний статус, був загальнодоступним та здійснював підготовку не лише за художнім, художньо-промисловим, але й ремісничим профілем,

створивши підґрунтя для розвитку дизайну в регіоні. Утім, через втрату зору Раєвська-Іванова вимушена була передати плід своєї праці міській раді, і у 1896 році школу реорганізували в міську художню школу.

Наступним кроком у розвитку художньої освіти було відкриття у 1912 році Харківського художнього училища, для якого побудували під керівництвом видатного архітектора К.Жукова екстравагантну будівлю в українському модерному стилі. Для мистців це училище було не просто навчальним закладом, але й осередком авангардизму. Як влучно зазначає дослідниця Т.Павлова, «надзвичайна атмосфера, створювана винятковою архітектурою дивовижного будинку, сприяла творчим експериментам, новаторським шуканням» [158, с.73-74]. Молоді мистці “зростали” в стінах художнього училища, формували авангардне коло, проводили свої перші виставки та займалися педагогічною діяльністю.

У 1921 році Училище отримало статус Харківського художнього технікуму (на правах вишу), а у 1927 стає Харківським художнім інститутом. До педагогічного колективу закладу увійшли активні тодішнього учасники мистецького середовища: В.Єрмілов, Б.Косарєв, Ф.Кричевський, А.Петрицький, О.Хвостенко-Хвостов, М.Бурачек, Г.Бондаренко, М.Самокиш, В.Касіян, І.Падалка, В.Мироненко, М.Дерегус, Б.Бланк, Л.Крамаренко та ін. Окрім художніх експериментів, у виші в той час фокусувалися на розвитку художньо-промислового напрямку, поєднуючи авангардне мистецтво з конструктивною діяльністю. На жаль, це тривало недовго. Розквітлий художньо-проектний напрям інституту згаснув під тиском з боку нових віянь більшовицької влади. Розгромлений був і авангардний рух.

Комуністична партія в 1930-х роках запровадила “єдиновірний” художній метод — соціалістичний реалізм. Художні експерименти модерністів були оголошені “формалізмом” та “українським буржуазним націоналізмом”. Радянська влада намагалася рішуче розірвати зв’язки з тогочасною європейською

культурою, стерти пам'ять про новаторський досвід авангардистів та дискредитувати їх. Чимало культурних діячів зазнало переслідувань, їх твори були заборонені, а самі мистці позбавлялися можливості публічного вираження своїх ідей або фізично знищувалися.

Слід зазначити, що ситуація з модерністським рухом, яка склалася після 1930-х років на сході України, була зовсім іншою порівнянні з її західною частиною. Як зазначав О.Голубець, «авторитаризм польської влади і радянський тоталітаризм істотно відрізнялися між собою», і цей факт суттєво впливав на загальне мистецьке середовище тих часів та його подальший розвиток [72, с.47]. В той час як у Львові місцеві художники та емігранти зі Східної України продовжували експерименти, шукали свій творчий шлях у вирі подій ХХ століття, активно розробляючи проблематику національного мистецтва (до окупації СРСР територій Західної України у 1939 році), у Харкові мистці перебували під сильним ідеологічним тиском партії та на тривалий період були відірвані від європейського контексту. Художники, яким вдалося вижити, були змушені адаптуватися до нових умов та йти у «внутрішню опозицію», законсервувавши свої ідеї для більш сприятливих часів. Утім, попри всі намагання «совєтів» знищити авангард шляхом різноманітних маніпуляцій та утисків, він вистояв та мав значний вплив на подальший розвиток українського мистецтва, слугував підґрунтям для наступних експериментів, сприяв появі нових ідей та переосмисленню традиційних форм.

Перш за все, це пов'язано з тим, що у Харкові залишалися живі носії художніх концепцій перерваного модернізму (В.Єрмілов, Б.Косарєв), які хоч і змушені були покинути свої мистецькі експерименти на тривалий час, все ж зберігали внутрішній новаторський дух та «відшукували хоч якісь ніші в мистецтві <...>, де можна було дати волю уяві й фантазії» [156, с.329]. Окрім цього, у місті формувалася прошарок молодих мистців (О.Щеглов, Г.Бондаренко,

М.Зубар), котрі отримали освіту за доби авангарду, тим самим підхопивши та розвинувши цю традицію у майбутньому.

Період 1930-х – 1950-х років був складним для образотворчого мистецтва, котре в той час було обтяжене новим офіційним художнім напрямком — соцреалізмом, яке повинно було відображати лише позитивні аспекти радянського життя та підтримувати ідеологію комуністичної партії. Мистецтво зосереджувалося на вшануванні радянських героїв, лідерів, революційних подій та будівництві нового соціалістичного суспільства. Твори соцреалізму мали бути зрозумілими і доступними для масового глядача. Використання відповідної художньої мови та сюжетів допомагало поширенню радянської ідеології серед населення. Однак домінування соцреалізму та обмеження творчої свободи з боку влади призвело до значного відставання радянського мистецтва, включаючи українське, від світових художніх процесів. Модерністська синхронність була втрачена.

В образотворчому середовищі Харкова в цей період простежується реалістична та академічна лінія, котра представлена, як пише Л.Савицька, “класиками українського живопису”, такими, як А.Наседкін, Є.Трегуб, О.Хмельницький, Б.Колесник, А.Сафаргалін, Г.Томенко, І.Карась, А.Константинопольський, які працювали переважно в жанрі портрету та пейзажу [186, с.7]. Окрім цього, значущою для художнього життя міста була творчо-педагогічна діяльність М.Дерегуса, С.Беседіна, Є.Світличного, Л.Чернова, Є.Єгорова, М.Шапошникова та ін., які продовжували традиції Харківської художньої школи, зверталися до української тематики в своїх творах, зазнаючи критики з боку радянських мистецтвознавців.

Зміни відбулися й у вищій художній освіті. В роки німецько-радянської війни Харківський художній інститут було евакуйовано до Узбекистану і навіть після звільнення міста від фашистських загарбників у 1943 році та повернення ХДХІ на Батьківщину ситуація залишалась складною. Очевидним був брак кадрів



як серед професорсько-викладацького складу, так і студентів. Проблеми були й з програмами навчальних дисциплін та нестачею майстерень. На додачу до цього держава намагалася уніфікувати художню освіту, обравши реалістичну лінію провідною для усього мистецького середовища СРСР. Про експериментальні прояви в мистецтві не могло бути і мови.

Короткочасне пом'якшення обстановки відбулося в період «відлиги». З другої половини 1950-х і до початку 1960-х років простежується певне послаблення ідеологічного тиску, зменшується градус конфронтації між опозиційними художниками та владою, робляться спроби реабілітувати та вшанувати авангардистів, актуалізуються пошуки національної форми. Репрезентативною в цьому контексті є діяльність молодих мистців-шістдесятників, які мужньо стали на шлях опозиції до тоталітарного режиму. Своєю творчістю та активною громадянською позицією вони руйнували, як пише Н.Авер'янова, «...існуючу заідеологізовану художньо-естетичну модель, при якій все, що не вкладалося в рамки соціалістичного реалізму, вважалося шкідливим і формалізмом» [2, с.45]. Базисним для шістдесятників було збереження національної самобутності українського мистецтва, ідея якої активно розроблялася авангардистами ще у 1920-х роках. В цьому контексті вони зверталися до творчості репресованих модерністів, чиї імена намагалися повернути у художнє поле України — М.Бойчук та бойчукісти, О.Богомазов, О.Екстер та ін. Важливим для художників-шістдесятників було й поновлення перерваних мистецьких процесів початку ХХ століття та пошук нових форм, які б відповідали сучасному ритму життя [156, с.352].

У харківському колі це проявлялось на різних рівнях. Поодинокі сміливі кроки в напрямку неофіційного мистецтва робили авангардисти В.Єрмілов та Б.Косарєв, які на той час ще викладали в Харківському художньому інституті та часто відвідували студію учня бойчукіста І.Падалки — театрального художника О.Щеглова. Цей освітній арт-простір став вагомою ланкою на шляху розвитку

харківського андеграунду та подальших творчих експериментів молоді. Там навчалися такі тогочасні мистці-авангардисти, як В.Бахчанян, В.Ланкоф, Ю.Кучуков, В.Григоров, В.Сухомлинов та ін. У своїй студії Щеглов не міг відкрито протидіяти «офіціозу» та цілковито поринути у новаторські течії. Тому він поволі направляв своїх учнів до самостійних пошуків образотворчої мови та осмислення пластичних законів [238, с.26]. Утім, це давало свої результати. В 1965 році відбулась провокативна для того часу «Лимонівська» виставка з ініціативи В.Бахчаняна, Ю.Милославського та письменника Е.Лимонова (за прізвищем якого публіка охрестила цю подію). Літературно-мистецька акція включала в себе не тільки експозицію новаторських живописних та графічних творів молодих художників Ю.Кучкова, М.Басова, І.Савиної, концептуальних робіт В.Бахчаняна тощо, але й перформативне читання віршів харківськими поетами. Подія проходила близько години в нетрадиційному для виставок місці — глухому дворі на Сумській вулиці, аби приховати її від пильного ока КДБ. Незвичною була й експозиція, оскільки картини стояли на землі, щоб їх можна було швидко забрати у разі облави і втекти. Організатори виставки намагалися уникнути зайвого шуму та якомога менше привернути зайвої уваги. Та як зазначає дослідниця Н.Усенко у своїй статті, присвяченій цій виставці, уникнути розголосу мистцям не вдалося і з боку Спілки художників їм було запропоновано стати на шлях «офіціозу» та співпрацю в обмін на згоду творити за «державними директивами» [238, с.27]. Втім, від цієї угоди мистці відмовилися, за що розплатися подальшими переслідуваннями з боку офіційних органів, публічною критикою і у підсумку деякі з них вимушені були емігрувати з міста назавжди.

Подібні історії в колі шістдесятників, на жаль, не поодинокі і наочно ілюструють всю сутність «відлиги». Захмарна творча свобода, яку на мить відчули мистці та дозволяли «совети», насправді була «часом напівправди і камуфляжем сталінщини», де незмінно діяв прихований ідеологічний контроль, піддавалися цензурі певні теми і художні напрямки, проводилися тихі

“традиційні чистки” непокірних мистців та придушення національної ідентичності [98, с.122]. Короткий сплеск лібералізму швидко погаснув на тлі посилення репресій в кінці 1960-х – поч.1970-х років. Утім, діяльність шістдесятників залишила помітний слід в історії українського мистецтва та стала основою для тих перетворень, що розпочалися в художньому середовищі з розпадом СРСР в середині 1980-х років [72, с.135].

Розглядаючи художнє середовище Харкова 1950-х – поч. 1970-х років, неможливо оминати діяльність ХДХІ, яким в період 1948-х – 1972-х років керував М.Шапошников. У непрості повоєнні часи, коли освіта була під суворим регулюванням влади та мусила відповідати всім партійним вимогам, ректор докладав багато зусиль для урізноманітнення навчального процесу, залучаючи до викладацького колективу художників-практиків та фахівців-теоретиків різних генерацій (М.Авілов, П.Котов, Б.Косарев, Г.Бондаренко, Л.Винокуров, Ю.Дюженко тощо). Такий підхід до підбору професорсько-викладацького складу дозволяв підтримувати зв’язок між поколіннями, підтримувати професійний рівень освіти та завуальовано використовувати навіть заборонені творчі методи. Як зазначає Н.Усенко, «...тотальна “стандартизація” художньої освіти “розбавлялася” креативними підходами гнаних, але потрібних для художньої школи Г. Бондаренка, Б. Косарева та самого М. Шапошникова» [241, с.41].

Доленосна подія в житті вишу відбулася в 1963 році, коли його було реорганізовано в Художньо-промисловий інститут (Худпром). Реформа в бік художнього конструювання допомогла не тільки вберегти заклад від ймовірної ліквідації, але й відкрила нові можливості для розвитку дизайну в регіоні, начала якого були закладені ще в школі вже згаданій Раєвської-Іванової та авангардистами в 1920-х роках. Педагогічний колектив інституту вкладав колосальні зусилля в подальшу розбудову вишу. Зокрема, тодішній ректор М.Шапошников та поновлений в рядах викладачів В.Єрмілов розробляли авторські методики для майбутніх фахівців-дизайнерів. Налаштовувалися

міжнародні контакти для співпраці, зокрема з Німеччиною. Провідний зарубіжний досвід адаптувався до власних академічних умов. За сприянням німецьких колег ними було впроваджено курс з кольорознавства (за системою В.Оствальда), що суттєво підвищило рівень розуміння і відчуття кольору у студентів різних спеціальностей.

Значну увагу в освітньому процесі приділяли й принципам формоутворення, образному мисленню, синтезу технічної естетики з іншими художніми галузями. Такі педагоги, як В.Білик, В.Ландкоф, В.Єрмілов та М.Шапошников вкорінювали в практику дизайну експериментаторську та художню складову, пластичне мислення. Утім, такі новаторства не завжди вітались в академічному середовищі і «викликали спротив викладачів-традиціоналістів», а дисципліни педагогів з “формалістичним” минулим займали другорядні ролі в системі тогочасної освіти [241, с.45]. Та це не стало на заваді тим студентам, які розуміли всю цінність та важливість цих предметів. Вони слідували за своїми викладачами, всотували ці знання та розвивали їх вже на власній творчій ниві.

Подібна ситуація простежувалась не лише на конструкторських спеціальностях, але й серед живописців, графіків, скульпторів, монументалістів і т.д. Так, наприклад, мистецько-педагогічна діяльність знаного графіка Г.Бондаренко в той час йшла урозріз з офіційними настановами. Він значну увагу приділяв питанням формотворення і у своїй практиці поєднав традиційні та авангардні концепції, сформував авторську творчу методику, яка базувалася на розумінні зображення як способу обробки поверхні аркушу [257, с.129]. Свої ідеї та теоретичні напрацювання він викладав студентам, що було досить ризиковано в той час. Не всі його учні хотіли ставати на “хисткий місток формалізму”, утім, знайшлися й ті, хто всотував ці знання і зрозумів унікальність методики вчителя. Такі відомі на сьогодні мистці, як В.І.Ленчин, В.М.Куликов та В.С.Ненадо послідували за своїм педагогом та вже на власній творчій ниві розвивали ті

аспекти авторського методу Г. Бондаренка, які органічно відповідали їхньому власному сприйняттю. Як зазначав професор О.Шило, Куликов довів до високої досконалості тему суміщення проєкцій, що стала провідною в його художньому досвіді, Ленчин звернувся до розроблення теми образотворчої площини як простору, а в творчості Ненадо зустрічається синтез цих обох аспектів [257, с.132-133]. Учні Г.Бондаренко не тільки розвинули його ідеї у власних творчих експериментах, але й згуртували довкола себе однодумців, сформували потужні художні осередки та школи, де молоде покоління мистців, як і колись вони самі, спираючись на міцний ґрунт педагога, рушили назустріч новим пошукам образотворення.

В 1960-х роках, вищезгадані мистці В.Куликов та В.Ленчин певний час співпрацювали з чотирьохрічною школою малюнку, яка функціонувала при БК ХЕМЗ (1962-1981) для робітничої молоді. Викладачі школи В.Шаламов, О.Мартинець, В.Лозовий, Є.Жердзицький орієнтувались у навчанні на засади реалізму та академічні методи [241, с.51]. Формалістичні погляди Ленчина та Куликова суперечили завданням цього освітнього закладу, і через деякий час вони покинули студію. Утім, це не вплинуло на їхнє бажання формувати нове покоління мистців. В 1970-х рр. В.Куликов вів гурток рисунка при ХІБІ, орієнтуючись та геометризм та виразність. Утім, його педагогічний підхід не надто відповідав радянській академічній системі, його погляди критикували колеги і через три роки він покинув інститут [241, с.52].

В 1967 році інший учень Г.Бондаренка — В.Ленчин стає викладачем студії при Будинку архітектора, яка на тривалий період стала «оплотом модернізму». Для багатьох рішуче налаштованих молодих талантів, таких як В.Погорелов, В.Сидоренко, В.Дишов, В.Стариков навчання в цій студії давало змогу пізнати “заборонений плід”, долучитися до справжнього мистецтва [175, с.319]. Художня система Ленчина по-різному сприймалася учнями: хтось беззаперечно продовжував ідеї свого вчителя, інші частково переймали його настанови і

використовували у власній творчості. Утім, кожен хто опинявся в такому оточенні, змінював свій спосіб мислення та розглядав світ мистецтва під іншим кутом зору. Аналіз авторської творчо-педагогічної концепції Віталія Ленчина буде здійснено в наступному розділі.

Мистецькі траєкторії Харкова в останній третині ХХ століття відображають зміни в культурному середовищі. Поряд з тими, хто боровся за творчу свободу десятиліттями раніше, з'явилася нова генерація мистців. Однак, і вони продовжують ставити нові запитання і шукати відповіді на них, зокрема, як реалізувати творчість, що глибоко коріниться в місцевому контексті, і водночас бути на рівні європейських стандартів [156, с.353]. Вони продовжили боротьбу за свободу творчості, не підвладну ідеології. В художньому колі 1970 – 80-х років на авансцені мистецьких змін стояли вже згадані В.Куликов, В.Ненадо та В.Ленчин, а також Є.Джолос-Соловійов та В.Гонтарів, які не розділяли ідей соцреалізму та прагнули трансформувати усталену образотворчу мову. Творчі пошуки останнього будуть розглянуті в окремому підрозділі.

Пожвавлення харківського художнього життя в 1970-х роках пов'язане й з діяльністю фотохудожників групи «Час», яка об'єднала довкола себе амбітних, рішуче налаштованих мистців — Ю.Рупіна, Є.Павлова, О.Мальованого, Б.Михайлова, О.Супруна та ін. Їхня творчість була в опозиції до офіційного мистецтва, а проекти були епатажними та провокаційними. Як зазначає дослідниця та сучасниця цих подій Т.Павлова, яка до того ж виступала куратором деяких їх виставок, «вони виробили базову образно-стилістичну систему, в якій було відкинуто фальшиво-парадизний образ реальності, що нав'язувався пропагандою, відкриваючи за ним простір правдивого життя» [156, с.367]. Яскраві та новаторські проекти групи «Час» стали символом творчої незалежності, яка знаходиться поза рамками соцреалізму. Цій свободі в певній мірі сприяв той факт, що фотографічна практика не регламентувалася Спілкою художників, на відміну від живопису, графіки та скульптури, і це давало

фотомистцям можливість вільного вираження своїх поглядів. Утім, це не означало, що вони отримали повну свободу дій. Їхня творчість не була підтримана владою, а виставки часто проходили в підпіллі.

У 1980-х роках з настанням перебудови на тлі інших соціально-політичних трансформацій політика партії з її визначеними естетичними пріоритетами в галузі художньої культури почалася розпадатися. Це надало новий імпульс для мистців по всій країні, які почали поступово виходити з андеграунду. В той час відбулася низка знакових подій, завдяки яким суспільство почало дізнаватися про сучасне українське мистецтво. Одна з таких — Всесоюзна виставка творів молодих художників, яка відбулась 1980 р. у Ташкенті, де про себе впевнено заявили молоді українські мистці, проте переважно з київського осередку (Т.Сільваші, С. Гета, С.Одайник, С. Базилев та інші). На тлі заангажованих радянських експозицій мистецтво молодого покоління вражало своєю відкритістю. Інша Молодіжна виставка мала також всесоюзне значення та пройшла в грудні 1986 р. в Москві. Ця подія отримала широкий резонанс, і більшість дослідників вважає, що це остаточно зірвало «кайдани цензури» з української образотворчості. За словами дослідниці нонконформізму Л.Смирної, «на ній уперше поряд з номенклатурною продукцією були виставлені роботи молодих андеграундних авангардистів. Офіційна критика одразу охрестила їхнє мистецтво експериментальним і вписала його в існуючу художню структуру: мовляв, експеримент — властивість молодості, підростуть — стануть розсудливішими. Але невдовзі прийшло розуміння, що молодіжні експерименти стають мейнстрімом, а ось виплеканий за правилами Спілки художників «молодняк» не потрібен [209, с.184].

Відлунням московської виставки стала Республіканська молодіжна виставка «Молодість країни», яка пройшла у Києві в 1987 році, де експонувались авангардні твори молодих українських мистців. Було експоновано картину киян Г.Сенченка і А.Савадова «Сум Клеопатри», яка стала символом вітчизняного

постмодернізму. Харківське коло на цій виставці було представлено роботами В.Норазяна, О.Жолудя, О.Кудінової, Н.Мироненко та ін. Наведені вище приклади ключових подій 1980-х – 1990-х років не охоплюють усієї географії «переломних» виставок, які відбулись у той час. В різних регіонах тодішнього радянського простору і України, зокрема, відбувались заходи, які відображали зміни в мистецтві, а на авансцену виходили молоді художники, налаштовані до змін. У Львові («Запрошення до дискусії», 1987), Одесі (виставка в Будинку вчених, 1987), Харкові (виставки в Палаці студентів, 1987 – 88) та інших містах офіційні та кулуарні виставки крок за кроком розкривали весь наявний стилістичний спектр творчості мистців, які відходили від нав'язливої соцреалістичності та переходили в нову візуальність [61, с.95].

В Харкові прикладом нового творчого вияву стали численні виставки молодіжних фото-об'єднань, які демонстрували початок нового етапу в мистецькому житті міста. Так, в харківському Палаці студентів ХПІ в 1987 та 1988 роках відбулись дві важливі виставки — «Ф-87» та «Ф-88» Харківської школи фотографії. Експозиція включала роботи одразу декількох поколінь фотомистців, зокрема Є.Павлова, Б.Михайлова, А.Макієнко, В.Кочетова, О.Мальованого, В.Білоусової тощо. Як зазначають дослідники цих подій, «це був перший легальний виступ фотоавангарду, що вийшов з андеграунду» [153]. Виставки стали своєрідною мистецькою пам'яткою, культурним надбанням, що сколихнуло законсервоване місто та викликало шквал емоцій у глядачів, засвідчивши початок трансформації творчого середовища.

Загалом Палац студентів ХПІ був знаковим місцем в культурному середовищі міста, де проходили різні мистецькі заходи та функціонувало безліч творчих колективів. В 1987 році, за декілька місяців до відкриття «Ф-87», тут і частково в Харківському художньому музеї відбулась ще одна знакова виставка, в якій взяли участь харківські мистці та київські художники-постановники кіностудії ім. О.П. Довженка. Експозиція вражала своїм масштабом та



стилістичним різноманіттям: було представлено близько 340 творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, сценографії тощо. Виставка охоплювала як академічну традицію, так і репрезентувала новаторські роботи молодих мистців. Серед них Є.Світличний, В.Гонтарів, О.Жолудь, С.Радлов, В.Куликов, М.Попов тощо, в чийх творах простежувалось звернення до авангарду початку ХХ століття і які засвідчили переосмислення пластичної форми. Виставка отримала широкий резонанс як серед публіки, так і в професійному колі. Як зазначала мистецтвознавиця Л.Савицька, «глядачі шикувалися в довгу чергу, ніби до Харкова привезли Джоконду» [186, с. 8]. Означені виставки 1987 – 88 років стали переломними у художньому житті міста, пришвидшивши темп його розвитку та образотворчості в цілому.

Аналізуючи мистецьку практику останньої чверті ХХ століття, можна виокремити два основних вектори її розвитку. Перший — це contemporary art, представники якого спрямували свій погляд на контекст західних тенденцій і постмодерністський дискурс, активно залучаючи до своєї творчості перформанс, інсталяцію, акцію, відео тощо, через які вони рефлексували на актуальні події сьогодення. Мистці прагнули найрадикальнішим шляхом віддалитися від соцреалістичної образотворчості та долучитися до нових (для нашого середовища) медіа. Утім, як зауважує Б.Шумилович, художники не виявляли надмірного бажання “підірвати” «усталені школи чи стереотипи мистецтва радянської України засобами сучасного мистецтва. Перформанси чи естетику нео-дада радше використовували як засоби для особистого звільнення» [260]. Географія мистців, які у своїй творчості орієнтувалися на найновіші тенденції, сповідували принцип швидкої реакції на суспільні зміни та тяжіли до естетики постмодернізму, вкрай широка. Серед них київські художники з «Паризької комуні», одесити Олександр Ройтбурд, Мирослав Кульчицький, Анатолій Ганкевич, Вадим Чекорський, львів’яни Петро Старух, Андрій Сагайдаковський та Владко Кауфман, харківська «Група швидкого реагування» та інші [260].

Зокрема, об'єднання фотохудожників «Група швидкого реагування» з'явилося на початку 1990-х років, згуртувавши довкола себе мистців колишнього «Держпрому» та «Часу», зокрема Б.Михайлова, С.Браткова та С.Солонського. У своїх проєктах мистці орієнтувались на акцію, несподівану та провокативну взаємодію з оточенням і глядачами, хоча фотографічна документація і надалі займала важливе місце у їхній практиці [78].

Другий вектор розвитку мистецтва пов'язаний з орієнтацією на авангард та прадавні традиції української художньої творчості. Художники цього кола фокусувалися на експериментах в живописі, графіці, досліджували матеріал, колір, орієнтуючись на авангардну естетику. Руйнування обмежень, накладених ідеологічною вертикаллю соцреалізму в поєднанні з прагненням до самовизначення та самоідентифікації, де національна самоідентифікація імпонувала багатьом майстрам, сприяло піднесенню в культурно-мистецьких колах. У пошуках нової образності мистці звернулися до табуйованих раніше речей: народного мистецтва, релігії, еротики, езотерики та авангарду початку ХХ століття. Як справедливо зазначає В.Сидоренко, в мистецьких процесах на межі ХХ – ХХІ століття «спостерігається, з одного боку, своєрідне відродження художніх знахідок першої третини ХХ ст., а з іншого — активна адаптація втраченого в роки ізоляції від світу та пізнання найновіших мистецьких течій» [193, с.10]. До цієї лінії в мистецтві належать харківська група «Літера А» (1989) та «Буриме» (1991), київський «Живописний заповідник» (1992), львівський «Шлях» (1992), художники В.Гонтарів, Ф.Гуменюк, І.Марчук, А.Антонюк, М.Попов, В.Ленчин та низка інших, практика яких залишалась переважно у полі авангардних пошуків, нещадно перерваних у 1930-х роках. Утім, варто зазначити, що у колі художників цього вектору розвитку, особливо після нульових років, помітне певне “загравання з постмодернізмом”, яке проявлялось у зверненні мистців до окремих принципів цього напрямку, зокрема таких, як інтертекстуальність, плюралізм та еkleктизм.

Київський мистецтвознавець Е.Димшиць також визначає два мистецьких вектори розвитку мистецтва в період 80 – 90-х років ХХ століття, довкола яких групуються кращі творчі сили цих років [86, с.175]. По-перше, це неоавангардне спрямування, яке базувалося на традиціях вітчизняного авангарду-модернізму в доповненні зі світовими здобутками, в тому числі і післявоєнного мистецтва. По-друге, це постмодерністська лінія, яка активно розвивалася в зарубіжному мистецтві в 70 – 80-х рр. минулого століття і була пов'язана з ідеями італійця Боніто Оліви та його теорією трансавангарду.

Молоді художники неоавангардного напрямку актуалізували та переосмислювали як творчий доробок українських мистців початку ХХ ст., серед яких О.Богомазов, О.Екстер, К.Малевич, А.Петрицький та ін., так і зверталися до європейських та американських художніх течій 50-х років, які були суголосні їхнім настроям, зокрема до ташизму та абстрактного експресіонізму. Нове покоління неоавангардних мистців переймалося питаннями чистого живопису, ритмікою пластичних мас, співвідношенням колористичних рішень, проблемою взаємодії форми та об'єму в двовимірному просторі [86, с.176].

Виняткове значення для покоління мистців, які адаптували ознаки постмодернізму в своїй творчості і увійшли у художній дискурс під назвою «Нова хвиля», мало трансавангардне спрямування (італ. *Transavanguardia* — той, що виходить за межі авангарду, течія в європейському живописі постмодернізму). Цей термін в 1979 році ввів італійський критик та теоретик мистецтва Акіле Боніто Оліва в одній із своїх статей, а в 1982 році вийшла в світ його книга «Інтернаціональний трансавангард», яка потрапила на українські терени завдяки зусиллям самвидаву [284]. Як зазначає дослідниця К.Утевська, концепція трансавангарду А.Б.Оліви полягає в «відмові від лінійного сприйняття історії й віри в прогрес, притаманних авангарду, а також актуалізація минулого через цитування, іронію і створення міфу», що було близьким для молодих художників, котрі намагалися вибратися з тенет соцреалізму [242]. В цей час зміни

відбувались як на глибокому ідейному рівні, так і в естетичному вимірі. Роботи мистців «нової хвилі» відрізнялись зв'язком з міфологізмом, цитатністю, фігуративністю, амбіційністю, масштабністю, експресивністю та нахилом у бік концептуалізму. Варто зазначити, що на межі третього тисячоліття живопис залишався домінуючою мистецькою формою. Адже засвоєння актуальних напрямків постмодернізму (перформансу, ленд-арту, інсталяції, відео-арту, хепенінгу, акціонізму) вимагало часу як від мистців, так і від глядачів, які в силу історичних обставин краще сприймали традиційні візуально-площинні сфери творчості, ніж сучасні художні форми. Як зауважує дослідник О.Голубець, така ситуація пояснюється тим, що «характерна для постмодернізму інтелектуальна гра, яка нерідко сягала антиестетики», у західному світі засвоювалась краще, оскільки їх вектор розвитку та рівень добробуту був вищим і мистці прагнули «немовби “розрухати” пересічного обивателя та вивести зі стану інертності» [72, с.169]. Україна ж мала інше середовище, оскільки суспільство було перенасичене трагічними наслідками минулого і складними реаліями сьогодення, які ускладнювали життя. Тому поступове сприйняття усього багатства постмодерністських форм у нашому просторі спостерігається лише на початку XXI століття [72, с.169].

Згадані харківські групи були не єдиними, хто об'єднувався задля творення нової художньої реальності. На період 1980-90-х років припадає активна фаза для різних мистецьких угруповань міста. Зокрема, у місті діяли «Харківська група», «Колір мистецтва», «9-А», «Істинні художники», «Оксюморон», «Арт-бат», «Арт-ательє», «Лабораторія» тощо. Більшість з них виявилися швидкоплинними, деякі проіснували лише в межах однієї спільної виставки, утім такі об'єднання давали імпульс мистцям подальших творчих експериментів. Натомість група «Літера А» достатньо довго зберігала свою єдність фактично до 2013 року, коли відбулась одна з останніх їх виставок «Класики». Арт-угруповання «Буриме» виявилися стійкішими до всіх коливань долі і продовжують свою діяльність

донині. Становленню, розвитку та естетичним засадам групи «Буриме» присвячений окремий розділ даного дослідження.

Повертаючись до об'єднання «Літера А», слід зазначити, що воно утворилося в 1989 році на базі Молодіжного відділення Спілки художників. Активними учасниками у різний час виступали А. Пічахчі, А. Гладкий, О. Єсюнін, О. Борисов, С. Братков, В.Куликов, С. Семернін та багато інших мистців. Андрій Пічахчі як ідейний лідер визначив творче гасло об'єднання, яке зафіксоване у їхньому альбомі «Завіса для художника», який вийшов підпільно у 1991р.: «...Нам здається, що сенс мистецтва значно глибший, за просте прикрашання життя, або навіть “відображення” дійсності. Навіщо її відображати? Для цього є дзеркало... Мистецтво пов'язане з іншими законами... Що робити з питаннями, які не мають відповідей? Який життєвий сенс?... Не до самовираження, хочеться з початку щось зрозуміти. Кожна робота, кожна виставка — можливо, є маленьким кроком до відповіді» [97, с.7]. У даній концепції спостерігається відхід від традиційних засад соцреалізму та відчувається вплив філософії екзистенціалізму, яка торкалася як мистецтва авангарду, так і художників-постмодерністів.

Учасники арт-угруповання «Літера А» виступають як творці нової мистецької дійсності у співзвуччі із загальноукраїнськими тенденціями 1990-х років. Хоч їх і вабила незвідана художня естетика, привнесена постмодернізмом, та на деяких виставках можна зустріти їхні роботи в техніці нових медіа, наприклад інсталяцію. Вони все таки схилилися до традицій живописного модернізму з його експресією форм, виразністю колористичних рішень та метафоричністю символів.

Одна з їхніх перших виставок під назвою «Присвята Ван Гогу» відбулася в 1990 році, засвідчивши прихильність учасників об'єднання до авангарду та вивівши їх на шлях мистецького пошуку метафізичного. Деякі виставки мали шокуючий характер, як наприклад, експозиція «Слізна», яка пройшла у

харківській галереї «Up/Down» у співпраці із фотомистцем С.Братковим в 1994 році. А на виставці «Абстракція чи пошук закономірності» були представлені об'єкти, які назвали «суттю постмодерністського акційного часу». Це втілений у формі художнього об'єкту іронічний жест на доказ “відмирання” усього віджилого та штучного у мистецтві [241, с.110]. Подальші виставки групи вже не мали такого акційного характеру, ставши більш традиційними. Важливою для групи стала її виставка «Класики», яка була проведена в 2013 році в ЦСМ «ЄрміловЦентр» на честь 25-річчя заснування «Літери А». Експозиція продемонструвала художні здобутки двох десятиліть О.Борисова, С. Браткова, А.Гладкого, О.Єсюніна, В.Куликова, А.Пічахчі та В.Чумаченко. За словами Н.Усенко, «творчий діапазон групи відзначився жанрово-видовим різнобарв'ям, широтою мистецьких напрямів та підходів» [241, с.110]. Слід відмітити, що досягнення об'єднання «Літера А» Єсюніна, Борисова, Пічахчі, поставили високий щабель для живопису, що виступав як один із способів мислення. За словами Л.Савицької, «художники й зараз, перейшовши з покоління авангарду в класики, залишаються практикуючими філософами в мистецтві» [185, с.268].

Таким чином, розпочаті авангардистами на початку ХХ століття глибинні трансформації художньої реальності, які відбулись у руслі науково-технічного прогресу, були перервані диктаторським режимом, який узурпував всі сфери діяльності, в тому числі і мистецьку, визначивши для неї “єдиновірний” шлях розвитку — соціалістичний реалізм, а всі інші напрямки підпадали під заборону та маркувались як «формалістичні» або як «український буржуазний націоналізм». Крім того, комуністичною партією проводилась агресивна політика русифікації по відношенню до української культури та мистецтва, що цілеспрямовано знищувались, а творча інтелігенція потерпала від репресій. Втім, попри утиски і намагання радянської влади ліквідувати все українське і свободу творчості, заборона на новаторські пошуки слабо спрацьовувала. За

інтенсивністю експериментів, звичайно, діяльність українських мистців після апогею сталінського терору у 1933 – 1937 рр. в Україні не була схожа на мистецький злет авангардистів 1920-х рр. З 1930-х років і до перебудови художні процеси перебували в певному застої, українські мистці були на грані виживання або у вимушеній еміграції чи «внутрішній опозиції», часто працювали в підпіллі. Утім, їхня практика, особливо шістдесятників, створювала «потужний аргумент для розвитку нонконформізму і відродження 1980-х – 1990-х років» та сприяла збереженню українського мистецтва [72, с.179]. Тому з початком перебудови і здобуттям Україною незалежності у 1991 році, на фоні суспільно-політичних зламів мистецькі процеси активізувалися з небаченою силою на тому ґрунті, який був підготовлений попередниками. Вирвавшись з тенет соцреалізму, старше покоління художників та молода генерація відновили перервані експерименти модернізму в новому вимірі, ставши на шлях відродження національного мистецтва та трансформації художньої реальності.

## **Висновки до розділу 2**

1. Простежено еволюцію поняття «мистецький експеримент» та виділено три стадії його становлення: онауковлений мистецький експеримент, модерністський мистецький експеримент і постмодерний мистецький експеримент. Перший етап пов'язаний з філософсько-естетичними концепціями позитивістів Огюста Конта та Іполита Тена, які висловлювали думку щодо міграції наукового експерименту з усіма його законами та інструментами в царину мистецтва. Друга стадія пов'язана з періодом модернізму, коли концепція експерименту трансформувалася, відкинувши ідею перевірки, постулюючи непередбачуваність результатів експериментування. Це призвело до того, що художники в пошуках нових напрямків та надзвичайних засобів виразності змінили сутність мистецького твору, а результати їхніх експериментів мали різний характер, починаючи зі зміни форми і закінчуючи повністю абстрактним художнім виразом. Третій етап мистецького експерименту пов'язаний з епохою

постмодернізму, зародження якого припадає на середину ХХ століття. В цей час на фоні стрімкого науково-технічного прогресу та діджиталізації суспільства експериментування стало базисним для художнього процесу. Використовуючи ідеї своїх попередників, сучасні художники взяли їх на озброєння і пішли ще далі, звертаючись до екстремальних форм виразу.

Виявлено, що відносини між традицією та новаціями в контексті мистецьких експериментів досить складні та корелюються відповідно до індивідуальної позиції художника. Мистці-новатори одночасно виступають в опозиції до традиції і знаходять в ній джерело натхнення. Традиція слугує відправною точкою для експериментів та впливає на них. В процесі новаторської художньої творчості мистець може цілковито відкинути звичні форми або працювати у згоді з традицією.

Розглянуто класифікацію новаторства, яка має різний характер. Зокрема, можна виділити технічне новаторство, стильове, концептуальне, тематичне, міждисциплінарне тощо.

2. Розкрито, що трансформаційні процеси в образотворчому мистецтві Харкова кінця ХХ – поч. ХХІ ст. обумовлені, з одного боку, суспільно-політичними зламами цього періоду, з іншого — авангардною традицією початку ХХ ст., перерваною в 1930-х роках радянською владою. Незважаючи на складні політичні обставини, заборону всього українського та домінування соцреалістичного методу в мистецтві, художники-модерністи неофіційно та підпільно передавали свої знання молодому поколінню, яке зберігало наступність авангардної традиції та прагнуло до мистецьких експериментів. В останній чверті ХХ століття на фоні суспільно-політичних змін художні процеси активізувалися, а мистці, звільнені від обмежень соцреалізму, стали відкрито відновлювати перервані експерименти модернізму в новому контексті, розвиваючи національне мистецтво та працюючи з новими засобами художньої виразності.



## **РОЗДІЛ 3. ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХАРКОВА МЕЖІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

### **3.1. Пошуки національної форми та національного стилю в живописі Віктора Гонтаріва**

Художник-монументаліст Віктор Миколайович Гонтарів (1943 – 2009, іл.3.1.1), який 1972 року закінчив МВХПУ, у 1975 році був запрошений до викладання на кафедру монументально-декоративного розпису Харківського художньо-промислового інституту (з 2001 р. ХДАДМ). Тут, працюючи з перервами, він пройшов шлях від викладача до професора, заснував власну школу монументального живопису, представниками якої стали його учні — О.Сердюк, О.Омельченко, К.Аленінський, О.Голобородько, Н. Мурашкіна, Ю.Ландіна, Р.Мінін, та ін., яким виявилися близькими мистецькі засади свого Вчителя, його філософія. І нині вони продовжують розвивати отриману основу своєї професії, коли керівник майстерні передчасно відійшов у Вічність.

Неординарна творчість Майстра, за професією художника-монументаліста, який віддавав перевагу станковому живопису, працюючи в різноманітних жанрах — історична картина, портрет, побутовий жанр, пейзаж, зберігала монументальність звучання, умовність художніх образів. В його творах на українську тематику з'явився образ забороненого за радянських часів гетьмана І.Мазепи, українська символіка, тема голодомору, повоєнних і післявоєнних страждань українського селянства, а пластична мова, виявляючи зв'язок з українським образотворчим фольклором, демонстративно протиставлялась засадам соціалістичного реалізму. В живописних полотнах В.Гонтаріва, його експериментах з формою явно простежувався самобутній авторський стиль, вражаючи глядача загадковістю, часом містичністю, гострим гумором.

Формування творчого стрижню мистця розпочалося в роки академічного навчання — спочатку в дитячій художній школі ім.І.Ю.Рєпіна (1956 – 1958 рр.), далі в Харківському художньому училищі (1958 – 1963 рр.) у графіка та живописця І.М.Стаханова, а потім після незначної перерви він вступив на монументальне відділення в Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В.Г.Мухіної (1967 – 1972рр.), де його керівниками були Г.Й.Рубльов та А.О.Казанцев [90]. В цих закладах мистець здобув базову академічну освіту з рисунку, композиції, живопису, анатомії, кольорознавства, вивчав історію мистецтва, де його увагу привернув Проторенесанс та творчість Джотто, а також Михайло Бойчук як засновник школи «українського монументалізму», який займався питаннями національного стилю [173]. Навчання в цих мистецьких закладах суттєво збагатили його творче бачення, підштовхнуло до авторських пошуків художньої виразності та переосмислення національної форми.

Початок мистецько-педагогічної кар'єри В.Гонтаріва припадає на 1973 рік, коли після закінчення вишу майстер розпочав викладацьку діяльність в Худпромї, паралельно працюючи за фахом як художник-монументаліст, виконуючи на замовлення чисельні розписи, зокрема «Українські мотиви» (1983, Інтер'єр ресторану «Україна в м.Ялта), «Людина і космос» (1980, у бібліотеці Харківського авіаційного інституту), цикл розписів у 4-й міській лікарні м.Харків (1983); «Історія авіації» (Харків, 1983); вітраж «Наші знання, наш труд – Батьківщині» (Харків, 1974) тощо [90]. В цей же час мистець опановує станковий живопис, зберігаючи при цьому монументальні засади пластичної мови та шукає нові засоби візуального висловлення. Ранні твори майстра 70-х – 80-х років, серед яких «Казантип» (іл.3.1.2), «Полудень» (іл.3.1.3), «Залив II» (іл.3.1.4), «Жінка і козел» (іл.3.1.5), «День в листопаді» (іл.3.1.6) характеризуються відходом від академічних принципів живопису, емоційною виразністю, пошуком колориту та авторського почерку. В своїх поглядах на образотворчість мистець був дотичний до кола харківських нонконформістів, які в своїй творчості апелювали до

«естетичних кодів європейського модернізму та авангарду» та прагнули відійти від соцреалістичної дійсності [209, с.412]. В цей час формується образно-тематична спрямованість робіт Гонтаріва, пов'язана з рідним краєм та його спадщиною, любов'ю до навколишнього світу та людей як частинок Всесвіту.

З кінця 1980-х років в Україні формуються дві нові лінії в розвитку її мистецтва: з одного боку, це contemporary art, представники якого спрямували свій погляд на контекст західних тенденцій, з іншого — нова лінія з орієнтацією на глибинні традиції української художньої творчості, яку представляють А. Антонюк (1943 – 2013), В. Гонтарів (1943 – 2009), Ф. Гуменюк (нар. 1941), І.Марчук (нар. 1936) та дехто інші, які виробили власні варіанти свого національного стилю, але їхня творчість залишається ще надто маловивченою. А.Антонюк — виходець з Миколаївщини, професійну освіту здобував в Одесі, Ф.Гуменюк — з Вінничини, мистецький виш, як і слобожанин В. Гонтарів, закінчував в Ленінграді, І. Марчук — з Тернопільщини, мистецькій професії навчався у Львові [144]. Їхні твори присвячені історичному минулому України, образам, віруванням українців. Символи-метафори, образи-символи, вживані цими мистцями, наближають їх до глибин української ментальності. Український національний менталітет, незважаючи на те, що Ф.Гуменюк лише 1992 року повернувся в Україну, це головне, що об'єднує їх.

Всі ми — вихідці з дитинства, як стверджує народна мудрість. В. Гонтарів народився за часів воєнного лихоліття німецько-радянської війни у 1943 році у слобожанському селі Сотницький Козачок, сама назва якого говорить про давнє козацьке минуле цього краю. І незважаючи на те, що ще в підлітковому віці він зі своїми батьками переїхав в урбанізоване середовище Харкова, далі Ленінград, де він навчався на монументальному відділенні Вищого художньо-промислового училища ім. В.Г. Мухіної і знову Харків. Тим не менш, село, де він народився і зростав серед первозданної природи і старих народних звичаїв, на все подальше життя залишалось для нього центром його Всесвіту. Це підкреслював і сам

мистець. Про це свідчить і тематика його творів, зокрема «Перші слобожани» (іл.3.1.7), «Джерело» (іл.3.1.8), «Посвята матері» (іл.3.1.9), «Посвята батькові» (1998), «Березень 49-го» (2001), «Уклін» (1996), «Погляд пташиним оком» (2002), «Подвір'я мого дитинства» (2006), «Слобожанський краєвид» (2006) та ін.

Усі автори публікацій, присвячених творчості В. Гонтаріва, звертали увагу на цей зв'язок з його «малою» батьківщиною. Аналізуючи низку картин художника, О.Федорук у статті «Сковорода чекає на Гонтаріва» писав: «Закорінений у Слобідщині, колись вольний степовий козачий край, мистець логікою патріотичних наставлень конче мусив намалювати навдивовиж зліриковану метафору “Я народився у вітряку”» [101, с. 8] (іл.3.1.10). Так, саме тут, у Сотницькому Козачку, закладалися основи вільнолюбства майбутнього мистця, його національного менталітету, що набув завершеної форми вже у Харкові за часів здобуття Україною незалежності. Свідченням цього стала дружба з поетом-дисидентом С. Сапеляком, який, відбувши покарання за «антирадянську пропаганду і агітацію» у 1973 – 1983 роках у концтаборах і тюрмах ГУЛАГу, зміг оселитися під пильним наглядом КДБ спочатку у селищі Безлюдівка на Харківщині, а пізніше — в самому Харкові в районі Залютине. І вони знайшли один одного — поет С. Сапеляк і мистець В. Гонтарів. Чи не єдина з усіх дослідників на це звернула увагу Г. Багрій, відзначивши: «Вони обидва були зорієнтовані на традиційні цінності й органічно поєднували їх із віяннями сьогодення. На обох великий вплив мала їх рідна земля, на якій їм судилося побачити наш мінливий світ» [62, с. 14].

Цій сторінці свого творчого життя, коли знайшли один одного духовно близькі поет і художник, В. Гонтарів присвятив картину «Комета Хейла Бола» (іл.3.1.11). Містика та дива, що наповнювали український фольклор, ще з 1990-х все більше притягували увагу мистця. Як приклади можуть розглядатися картини мистця «Русалка» (іл.3.1.12), «Світанок» (іл.3.1.13), «У місячному сяйві» (іл.3.1.14) та інші. Цілком закономірно, що тема найбільшої у ХХ ст. комети

Хейла Бола, яка протягом 18 місяців, пролітаючи у космосі, залишалась видимою неозброєним оком, породжуючи химерні чутки і теорії про інопланетян, не пройшла повз увагу мистця. Повертаючись вночі додому «після доброї кумпанії», як згадує мистець на своєму слобожанському суржику в підписі під картиною, де зображує себе із Сапеляком застиглими від побаченого, і додає, що на ту мить всі їхні «повсякденні проблеми змарніли перед Вічністю» [62, с. 32].

Своєрідність української духовності в гонтарівських картинах відтворюється в образах кращих представників українського народу в його історії чи персонажів народних дум («Ой, горе тій чайці (І. Мазепа)», іл. 3.1.15); «Тарасова доля» (2007); «Байдина душа», іл.3.1.16). Утім, персоніфіковані образи зустрічаються досить рідко, окрім автора «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» — Миколи Гоголя, якому В.Гонтарів присвятив велику серію своїх картин, і саме Гоголю, а не Сковороді, як закликав його дехто з мистецтвознавців [243], хоча досить обґрунтовано вказувалось на наявність в гонтарівських творах стильових рис доби українського, або інакше козацького, бароко, а найвидатніше втілення цієї доби в культурній сфері — філософ-мислитель Григорій Сковорода.

Багато в чому при створенні національного образу світу В. Гонтарів звертається до традиційної української символіки, розробленої і вживаної за тієї далекої доби козацького бароко. Це і образи українського гетьмана, запорозьких козаків, кобзаря, а також бандура, національний костюм, рушник, український ландшафтний пейзаж, квіти, геральдика тощо. Утім, національно-визвольна боротьба українського народу за свою свободу, звільнення від колоніальної залежності від Російської імперії у ХХІ ст. породжує нові символи, пов'язані з радянським минулим, — перенесена більшовиками на українські землі громадянська війна («Особливий бік громадянської війни, або любов коняча», 2005), штучний голодомор, влаштований сталінським режимом проти українського селянства («Смерть на полі», (іл. 3.1.17); «Рік 33-й. Україна», (іл.3.1.18), «Останній кобзар» (іл. 3.1.19), «Лихоліття» (іл.3.1.20), «Рік 33-й.

Останній кобзар» (2006), «З минулого» (1987), «Затемнення» (2006), «Дитина війни» (2005), «Березень 1947-го» (2001), «Березень 49-го» (2001)). В цих творах Гонтаров відходить від показового болю, герої його робіт позбавлені надмірних емоцій, їх обличчя не сповнені жахом та криком. Натомість перед нами постає «тиха» історія людської долі в її нетлінних трагічних вимірах, яка транслюється через філософські роздуми автора про буття, смертність, безсильність перед фатумом, через його міркування про великий терор, номенклатурне свавілля та фронтове минуле.

До глибин української ментальності в творчості В. Гонтаріва наближають не лише образи-символи, а і символи-метафори, як, наприклад, в картині «Вовча пісня» (іл.3.1.21), де вікна в хатах перетворені на людські очі, що пильно спостерігають за вовками, які виють на молодик, або «Зоряний віз» (іл.3.1.22, іл.3.1.23), де розташування небесних світил начебто відтворює шлях зображеного в картині земного воза, а пес, витягнувши шию, спостерігає за світилом, що нагадує людське око, погляд якого спрямований на лежачого на возі чоловіка. Ускладнена метафоричність В. Гонтаріва у багатьох картинах супроводжується зображенням домашніх тварин і птахів — це кози, корови, свині, собаки, коти, півні, культ яких стверджувався у давніх русичів, як предків українців, ще з дохристиянських часів.

До характерних образів української міфології гонтарівських картин слід віднести образ крука, що злетів ще зі сторінок «Слова о полку Ігоревім», знайшов своє місце в народних думах і піснях і добрався до живописних полотен харківського мистця («Круки» (іл.3.1.24), «Велика гава» (іл.3.1.25); «Дві сороки» (іл.3.1.26), «Вечірнє сонце», 1993; «Затемнення», 2006). Інший образ української міфопоетики у творах мистця — русалка, що здавна вважається в народі підступною істотою з глибин водної стихії: душа цієї в минулому звичайної дівчини, яка втопилась або з волі фатуму чи під час Зелених свят, блукає в безодні, зтягуючи до своїх тенет чоловіків. За іншою версією, бажанням русалки

є охорона людей від нечистої сили, своєрідна доброзичливість, що викликає симпатію і співчуття: вона є ніби подругою дівчини, котра прийшла з іншого виміру, певний час погостювала у нашому світі, а тепер змушена піти [233, с. 92].

У низці робіт Гонтаріва («На тлі ковдри» (1997 – 1998, іл. 3.1.27), «У місячному саяві» (1997, 2001, 2003), «Молодик» (2002), «Русалка» (1998), «Сум Миколи Гоголя» (2006) образ русалки пройнятий елегійним настроєм, а її особливим компонентом є наявність хвостового плавця, як у риби. Проте у гонтарівських водяних німф він не вкритий характерною лускою, а скоріше орнаментом з розмаїтими фітоморфними та геометричними мотивами. Іншим характерним атрибутом цих істот є зображення латаття, яке символізує їх холодну красу та манливу чарівність. Також досить часто художник увінчує голови водяних дівчат різноманітними квітами, підкреслюючи їхній зв'язок з природою. Крім того, він оздоблює шию русалок характерним кулоном-оберегом, візерунок якого нагадує поширений гонтарівський мотив колеса зі старого возу, присутній в більшості його творів в різних варіаціях з відчутним впливом традицій старожитності і алюзією на давній солярний знак — коловорот.

Помітною характеристикою образної системи мистця є рецепція релігійних сюжетів та символів, які поєднують в собі елементи сакральності та особистісного осмислення людського буття. В низці його творів, таких як «Несення хреста II» (іл.3.1.28), «Зняття з хреста» (іл.3.1.29), «Вефліємські пастухи» (2002), «Носєв ковчег» (1991), «Свята ніч» (1992), «Свята сім'я» (1990) традиційний християнський сюжет трансформується в складну авторську оповідь про морально-етичні пошуки людини, розкриваються її слабкості, недосконалість та страхи, висвітлюється непростий шлях до духовного зцілення та спокою. Мистець відкидає релігійну канонічність зображення, натомість створює оригінальні за змістом та формою твори, послуговуючись власною художньою мовою. Нерідко автор використовує релігійну символіку та атрибутику (церкви, хрести, ікони, ангели), метафору та алегорію в інших своїх

роботах, роздумуючи над духовним світом особистості, її взаємозв'язку зі Всевишнім та міркуючи над низкою екзистенційних питань. Серед них такі композиції як «Світанок» (іл.3.1.13), «Пейзаж душі після сповіді» (іл.3.1.30), «Слобожанське Різдво» (іл.3.1.31), «Вавілон 91,92,93...» (1990), «Відкрита душа» (2002), ««Народження» (2006), «Погляд пташиним оком» (2002) та ряд інших робіт, які вирізняються глибоким сакраментальним підтекстом. Схожий характер мають і твори на родинну тематику, зокрема «Посвята матері» (іл.3.1.9), «Хліб моєї матері» (2002), де Гонтарів з благоговійним трепетом змальовує образ матері як хранительки домашнього вогнища та сімейних звичаїв.

З культурних діячів минулого особливо духовно близьким В. Гонтаріву виявився автор «Вечорів поблизу Диканьки» Микола Гоголь, чиє дитинство пройшло в одному з наймальовничіших місць України — в с. Диканька на Полтавщині зі своїми давніми традиціями і віруваннями, що стали основою подальшої творчості письменника з його українським світосприйняттям. «Ніхто до Гонтаріва так не заглиблювався в ідентичність геніального творця», — писав О.Федорук [62, с. 9]. Мистець відчув особливу духовну близькість з Гоголем, створивши цілу серію полотен «Мій Гоголь», передавши його вічний неспокій, боротьбу із самим собою. То його Гоголь думками у Миргороді, повертаючись на батьківщину, то пролітає в небі над знайомими з дитинства місцями з чорним круком на спині, тримаючись руками за місяць, який вкрав чорт в його повісті «Ніч перед Різдвом», а внизу — хати, русалка, козак, вертикаль церковки та чудернацька тварина як предмети і персонажі «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» з їхньою народною міфологією (іл. 3.1.32). Гоголь у В.Гонтаріва страждає, намагаючись втекти від самого себе, і у відчаї спалює начебто третій том «Мертвих душ» (іл. 3.1.33). Мистець, як і Гоголь, весь час перебуває у стані душевних мук, страждань, пошуків, боротьби із самим собою.

Тим не менш, не лише образи-символи, символи-метафори чи зв'язок з українською міфологією визначають особливості гонтарівського варіанту



українського національного стилю. Різні автори підкреслювали зв'язок художника із Слобожанщини з бойчукізмом [62, с. 19; 101, с. 12; 211, с. 145; 214, с. 272]. Утім, ніхто з авторів не зупинявся спеціально на питанні про спільне і відмінне у творчості представників школи «українського монументалізму» Михайла Бойчука і школи мистця-монументаліста Віктора Гонтаріва, які жили і творили в різні історичні періоди української історії. Можливо, ці періоди об'єднує піднесення національно-визвольного руху в Україні у першій третині ХХ ст., коли творили М. Бойчук і бойчукісти, та відновлення боротьби українців за своє існування як народу зі своєю національною ідентичністю в умовах сучасного розпаду російської імперії, коли розвивалась діяльність гонтарівської школи. По-перше, слід звернути увагу на мистецькі види і жанри, якими займалася школа М. Бойчука — монументально-декоративне мистецтво, графіка, декоративно-прикладне мистецтво (в основному кераміка). Зусилля школи В. Гонтаріва спрямовані головним чином на станкові форми. Однак об'єднує їх монументальний підхід і роль лінії, важливість значення якої підкреслював М. Бойчук, а в наш час — В. Гонтарів. Неоднозначно сприймаються лінії горизонтальні і вертикальні, стрілчасті, округлі, ламані й коло, похилі, трикутник і квадрат. Подібне відбувається і з формами тривимірними. Тут погляди М.Бойчука і В. Гонтаріва співпадають. Обидва широко використовують контур, відділяючи один предмет від іншого.

Разом з тим гонтарівська графіка має зовсім інший характер, ніж у представників школи М. Бойчука. Це не станкова і не книжкова графіка, а підготовчі рисунки до майбутніх живописних творів, хоча вони неодноразово демонструвалися на виставках як повноцінні графічні роботи. Підготовчий рисунок до картин мистець робить олівцем, моделюючи різні форми на площині та опрацьовуючи деталі, а далі використовує цей своєрідний ескізний прийом в окремих станкових полотнах, залишаючи олівцевий контур, який стає помітною частиною зображення. Найчастіше цю техніку він використовує в пейзажах

(«Вечірнє сонце» 1993; «Звичайний красвид» 1997; «Чорна рілля» 1995), однак нерідко її можна помітити і в його сюжетних картинах («Стара пісня» 1998; «Гітарист біля ліжка коханої та собаки» 1991; «Милосердя» 2002).

Далі — витоки творчості М. Бойчука і В. Гонтаріва. М. Бойчук, створюючи свою школу в першому 10-літті ХХ ст., мріяв про розвиток мозаїки і фрески, що було пов'язане з храмовим мистецтвом, і орієнтувався на візантійські корені, а коли за радянських часів змінилась суспільно-політична обстановка, переорієнтувався на Раннє Відродження. Народний наїв серед представників школи М. Бойчука зайняв не таке вагоме місце, як в школі В. Гонтаріва, що формувалася за доби постмодернізму з її лояльним ставленням як до класичного мистецтва, так і до поп-арту, навіть у його кітчевому прояві. Мистецтво українського села, серед якого зростав В. Гонтарів, де побутував живопис народних мистців-самоуків на дикті або ж килимки-ковдри із казковими зображеннями русалок, лебедів, замків або ж дівчат у парі з матросами тощо. Вони і стали головним стрижнем авторського стилю слобожанського мистця (іл. 3.1.34, іл.3.1.35).

Вимушений відмовитись від храмового живопису через нищення церкви і переслідування священників радянською владою, М. Бойчук в кінці 1910-х – 1920-і рр. у світських розписах використовував іконографічні схеми. В. Гонтарів, хоч із здобуттям Україною незалежності в 1990-і рр. було знято табу на участь мистців в оздобленні культових споруд, не виявив особливого захоплення релігійною тематикою на відміну від майстерні живопису і храмової культури М. Стороженка в київській НАОМА. Як і М. Бойчук, В. Гонтарів надавав велике значення композиції, але знаходив інші підходи для надання композиції національного характеру. Прикладом може бути «Тарасова доля (за М. Гоголем» (іл. 3.1.36), в центрі якої Тарас Бульба, біля ніг якого вбитий ним зрадник-син, а обабіч відповідні атрибути, як в українській народній картині «Козак Мамай». І що зовсім відрізняє В. Гонтаріва від школи М. Бойчука, — це захопленість

пейзажним жанром, що зайняв у його творчості дуже помітне місце, як і в сучасному українському образотворчому мистецтві, — пейзаж монументально-графічний, пластично довершений, загадково утаємничений, наповнений, з одного боку, символами національних краєвидів (вітряки, ставки, пагорби, хати під тополями тощо), а з іншого, за словами О. Денисенко, — «співзвучні перлинам японської лірики, які обожествляють природу, схиляються перед нею» [101, с. 13]. Серед таких шедеврів — «Жовтень. Прозорий день» (іл. 3.1.37), «Вечірнє сонце» (іл.3.1.38), «Відлига», «Тала вода» (обидві 2002 р.), «Мокрий сніг» (2005) та чимало інших.

При побудові композиції твору В.Гонтарів надихався й Проторенесансом та творчістю Джотто, яким він захопився ще в студентські роки. Так, оригінальні аналогії з мистецтвом раннього Відродження простежуються у використанні художником джоттівських прийомів при зображенні сцен з людьми, а саме розташування їх спиною до реципієнтів, тим самим об'єднуючи простір картини і простір глядача, створюючи відчуття причетності до драми. В таких роботах Гонтаріва, як «Комета Хейла Бола» (іл.3.1.11), «Зняття з хреста» (іл.3.1.29), «Розмова» (1990), «Вовча пісня» (іл.3.1.21), «Погляд пташиним оком» (2002), композиція побудована за принципом порушення четвертої стіни, і ми мимоволі стаємо учасниками того дійства, що розгортається на полотні. Схожий ефект присутній і в інших творах художника («Слобожанське Різдво» (3.1.31), «Розкріпачення почуттів» (2001), «Березень 1947-го» (2001), «Березень 49-го» (2001), «Спогади» (2002)), де він відкриває глядачеві інтер'єр помешкання, подібно театральним лаштункам, ніби запрошуючи нас до перегляду. Подібно до фресок Джотто, В.Гонтаров в низці робіт відходить від індивідуалізованості, використовуючи збірний образ людей, народу, або розкриваючи типову ситуацію. Схожість є і в побудові композиції, а саме її розгортання зліва-направо чи навпаки, нехтуючи центральною віссю.

Певні аналогії з художніми візіями Джотто можна побачити в відтворенні жіночих образів. Так, відома «Мадонна Онїсанті» (іл.3.1.39) італійського живописця хоч і написана під впливом візантійської традиції, але зі значними відхиленнями від іконописного канону, про що яскраво свідчить постать Святої. Вона зображена напрочуд земною жінкою з округлою відчутною статуєю та міцними руками, які сформувались ніби від сільської праці, зі здоровим рум'янцем на лиці та простотою у погляді, як і гонтарівські молоді дівчата. Схожість є і у рисах обличчя, які в обох мистців на візантійський манір з певними коригуваннями відносно авторського почерку — видовжені носи, мигдалеподібні очі, тоненькі, як ниточки, брови та скромні уста. Подекуди можуть перегукуватись навіть композиційні та змістові складові робіт, як, наприклад, на картині «Гарний кінь» (іл.3.1.40), в якій простежується алюзія на «Мадонну» Джотто.

Віддаючи перевагу лінії перед кольором, В. Гонтарів використовував його символічні можливості. Соціалістичний реалізм, нав'язаний українській художній культурі радянською партійною верхівкою ще в 1930-і рр., від національної форми залишав українським мистцям лише зовнішні поверхові речі — національний костюм, рушник та яскраву кольорову гаму, а в 1960-і рр. з трибун партійних з'їздів в Москві вже лунали заклики до повної денационалізації радянського мистецтва на теренах СРСР, бо начебто поняття «національна форма», розвиваючись, видозмінюється, так як нації зближуються між собою і створюється спільна для всіх них інтернаціональна культура.

Виходячи на свій особистий шлях творення нового українського мистецтва, В.Гонтарів демонстративно відмовляється від тих фрагментів національної форми, що ще залишав українській образотворчості соціалістичний реалізм. Не випадково в творах мистця майже зникає національний костюм — повністю залишається хіба що в образі Катерини у картинах «Тарасова доля» (2007, 2008), а також і яскрава кольорова гама. Натомість колір набуває символічного

значення, як, наприклад, в картині «Дитя війни» (2008), де червоний колір у вбранні жінки підкреслює її красу, або ж у відтворенні доквілля, де умовно використаний зелений, синій, фіолетовий або навіть жовтогарячий і червоний кольори створюють певний настрій в душі глядача завдяки такому музично-кольоровому супроводу («У місячному сяйві», (іл.3.1.14); «Дівчина з годинником» (іл.3.1.41), «Прогулянка з музою», (2006); «Байдина душа» (іл.3.1.16); «Сон старого селянина» (2000) тощо).

У побудові простору В. Гонтарів відмовляється від його глибинного відтворення, як це прийнято в реалістичній картині. Обмежуючи свої твори рамою, мистець, тим не менш, вдається до умовного трактування композиційного середовища, використовуючи відповідну систему пропорцій, завдяки чому досягає монументального звучання своїх полотен, а поєднуючи ритм ліній, площин, плям та інтервалів між ними в єдине ціле, — цілісності композиції, її гармонізації. Так, в картині «Світанок» (іл.3.1.13), де головним персонажем виступає янгол, який, пролітаючи над землею, запалює вранішню зорю. Динаміка ритму посилюється завдяки великим за масштабом птахам справа на першому плані, які активно реагують на подію, у той час як розташований неподалік човен зображений значно меншим за будь-якого з них, а яскраво-червона пляма, що віддаляє їх поближче до землі, та чудові квіти поряд підсилюють декоративне начало в композиції та її умовний характер. Схвильовано-експресивну композицію вибудовує мистець в історичній картині «Байдина душа» (іл.3.1.16). Її так само умовне просторове вирішення побудоване на поєднанні загострених колірних контрастів, діагонально і горизонтально спрямованих ритмів ліній і площин, підпорядкованих головному мотиву — боротьбі українського козацтва за свободу, символами якого виступають і бойові коні, і Байдина шабля, і спрямований вгору сконденсований погляд «фаюмського ока», за словами О. Федорука [101, с.9], героя народних дум, куди відлітає його душа. Часом серед використаних мистцем формальних прийомів з'являється і

зворотня перспектива, як, наприклад, в рисунку до картини «Віфлеємські пастухи» (іл.3.1.42), що нагадує про неовізантизм М.Бойчука.

Слобожанський мистець виробив свій, саме йому притаманний тип українського селянства, що значно відрізняється від його зображення у творах представників школи М. Бойчука: селяни доби М. Гонтаріва вже одягнені не стільки в національний костюм, скільки в зденаціоналізовану одягу українського колгоспника — грубу, буденну. Цей типаж поневолених людей, що пережили штучний голодомор 1933 р., воєнне лихоліття і післявоєнне рабство, — абсолютна протилежність образам щасливого, усміхненого колгоспника, який би відповідав канонам соціалістичного реалізму. Селяни В. Гонтаріва наче застили в часі, як, наприклад, герої картини «Баба з ведрами» (2003), вони не виказують своїх почуттів, як, наприклад, в роботі «Рік 44-й. Тривожна звістка» (1996), де перед глядачем постає зовні спокійна жінка, яка, сидячи, тримає в руках листа, в якому, судячи з назви, можуть бути невтішні новини з фронту. Утім, повна стриманість почуттів, відсутність будь-яких емоцій є ще однією ознакою монументального характеру живописних полотен В. Гонтаріва, що демонструє його своєрідну версію українського національного стилю.

Узагальнюючи викладене, можна сказати, що пластична мова В.Гонтаріва — це складна система алегоричних та метафоричних образів, пов'язана з пошуками національної художньої форми. На становлення його мистецького світогляду та авторського стилю вплинули краса рідної Слобожанщини, сільські традиції землеробів, де він народився, пам'ять про героїчне козацьке минуле свого народу, що неодноразово поставали в його спогадах та оспівувались в численних творах. Власне естетичне світовідчуття митця проявляється в авторському трактуванні навколишньої реальності з характерним емоційним наповненням, в філософсько-духовних образах, інтелектуальному наративі, пантеїстичних мотивах та алегоріях. Особливостями національної форми полотен В. Гонтаріва є не просто графічність і монохромність його живопису або

монументальне звучання станкових творів майстра та їхній зв'язок з українським образотворчим фольклором, що відзначалось попередніми авторами, а нові засоби умовного трактування форми, побудови композиційного простору, що демонстративно протиставлялась засадам соціалістичного реалізму.

### **3.2. Переосмислення форми в творчо-педагогічній практиці Віталія Ленчина**

Харківський художник Віталій Ленчин (іл.3.2.1.), як і В.Гонтарів, В.Куликов, Є.Джолос-Соловйов, В.Ненадо та ін., належить до тієї генерації мистців, котрі в останній третині ХХ століття продовжували перерваний авангардний експеримент та були націлені на трансформацію мистецької мови. Майбутній мистець народився в українському Харкові 9 лютого 1940 року в робітничій родині. Зважаючи на його потяг до малювання з дитинства, в 1954 році батьки віддали його до 2-го класу Харківської дитячої художньої школи №1 ім. І.Ю.Репіна, де його вчителькою з фаху була Ганна Акішина — учениця одного з основоположників вищої мистецької освіти в Харкові, професора Семена Прохорова.

В період 1955 – 1960 рр. він отримував освіту в Харківському художньому училищі (нині Харківський фаховий вищий художній коледж), де основи творчості отримав у Юрія Стаханова. Продовжив навчання на живописному факультеті в Худпромі [143, с.183]. Утім, вже на 2-му курсі його талант живописця почав давати збої. Але педагоги бачили непересічний потенціал та здібності Ленчина-студента і підтримали його в непростий час. Тодішній завідувач кафедри станкової графіки, яким був видатний український графік Василь Мироненко, вражений малюнками Ленчина-студента, запропонував йому змінити фах [269]. Так він був переведений на графічне відділення, де потрапив до видатного графіка і художника-педагога Григорія Бондаренка [23]. Це рішення було для нього хоч і не простим, але стало доленосним: майбутній художник

зустрів тут свого творчого натхненника та провідника у світ «простору», який давав більш складне розуміння форми, та імпульс до постійних роздумів, що в подальшому стало першими паростками його авторської концепції «Яблуко у листві».

Ленчин здобував освіту за радянських часів, тобто в період тотального панування соцреалізму в мистецтві. Це був єдиний дозволений художній метод, який примусово насаджувався на всіх рівнях мистецького навчання. Якщо мистець не сповідував цей принцип, то отримував ярлик дисидента. Утім, навіть за таких умов Г.Бондаренко знаходив можливості показати своїм студентам «інше» мистецтво та направити їхній творчий вектор в бік формальних пошуків. За спогадами В.Ленчина, в 1963 році почути прізвище Сезанна, Пікассо, Філонова чи Мазереля з боку викладача було незвично і надто сміливо, але це захоплювало [191]. Більше того, студентам вдавалося навіть наочно побачити роботи згаданих модерністів і не тільки їх: Бондаренко возив своїх вихованців на практику до Москви, щоб вони могли познайомитися із забороненим мистецтвом в тамтешніх музейних колекціях.

Крім того, професор спонукав студентів до активного сприйняття предметного світу через розуміння форми та направляв їх у бік аналітичного мислення. Такий підхід до навчання був близький Ленчину, і пізніше, під час викладання в Харківській дитячій художній школі ім. І.Ю. Рєпіна чи в авторській студії, він буде згадувати настанови свого вчителя та переносити ці принципи на власний педагогічний ґрунт. Для майбутнього майстра вагомими в студентські роки були не тільки практичні заняття, а й теоретичні, зокрема історія мистецтва. Ще тоді Ленчин глибоко пройнявся не лише принципами «аналітичного мистецтва» Філонова, а й лейтмотивною ідеєю Сезанна, яка полягала в тому, що світ можна сприймати кубами, циліндрами і колом, тобто геометрично, і з таким підходом можна намалювати будь-що. Мистець неодноразово підкреслював в інтерв'ю той факт, що теорія постімпресіоніста Сезанна суттєво вплинула в



студентські роки не лише на нього, але й на його колег, бо «...всі почали малювати кубами» [162]. Втім, далеко не всі продовжували використовувати цей принцип після закінчення навчання в більш зрілій мистецькій практиці на відміну від Ленчина, який впродовж всього життя не раз звертався до основ цієї теорії, вибудовуючи власну концепцію образотворчості «Яблуко в листві» [143, с.183].

Підсумком навчання майбутнього майстра-експериментатора в Худпромї стала дипломна серія ліногравюр «1917», які він створював впродовж 1966 року. За цей час було виконано три естампи — «Пролетаріат» (іл.3.2.2), «Аврора» (іл.3.2.3) та «Революційний фронт», що послідовно відтворюють ключові події державного перевороту в Росії. Як виявила дослідниця харківської школи ліногравюри 1910-х – 1980-х рр. Віра Ярова, був ще четвертий аркуш з цієї серії — «За більшовиків», втім, зі слів Ленчина, він залишився недопрацьованим і не потрапив у фінальний варіант диплому [267]. Слід зазначити, що лояльні за змістом з точки зору відповідності тогочасній офіційній ідеології графічні аркуші Ленчина, інакше вони не могли би бути допущені до захисту, за формою йшли у розріз з поширеною практикою радянської графіки того періоду. В такому ключі охарактеризувала ці роботи згадана вище дослідниця В.Ярова, яка наголосила на тому, що в цих ліногравюрах художник уміло поєднав горизонталі, вертикалі та діагоналі, зробивши зображення внутрішньо живим, рухомим, таким, що знаходиться в площині аркуша, а не на ньому [267, с.103]. До цього його підштовхували малюнки і живопис П.Пікассо, які він навчав побачив під час вищезгаданої студентської практики і які його надихали. Найбільше вразила одна з експонованих робіт визнаного у світі Майстра, що була без контуру і лише акценти були формоутворюючим елементом. Тоді він зрозумів, що контур не є цементуючим елементом для передачі форми і можна обходитися без нього.

Дипломні аркуші Ленчина характеризуються досить складною композицією, що поєднує кілька напрямків руху площин, створюючи відчуття внутрішнього динамізму та надає монументальності роботам, незважаючи на

їхній невеликий розмір. Така багатовекторність виключає хаотичність ефекту: навпаки, всі елементи досить ретельно побудовані і лише підсилюють художнє висловлення мистця. Наприклад, в ліногравюрі «Пролетаріат» (іл.3.2.2) Ленчин використовує різноманітні емоційні жести, а також такі речі, як прапори, зброя та промислові труби, імітуючи рух та дію всередині зображення. Натомість, в «Аврорі» (іл.3.2.3) автор розділяє композицію на декілька секторів, уникаючи одноманітності руху та його напрямку в кожній частині і створюючи відчуття складності композиційної побудови [143, с.184].

Дипломні ліногравюри Ленчина отримали широкий резонанс в мистецькій спільноті і навіть попри те, що не відповідали типовим радянським зразкам, неодноразово експонувались на Батьківщині та були представлені на міжнародній арені. Спочатку його аркуш «Аврора» був показаний на П'ятій паризькій бієнале молодих художників у 1967 році і тоді ж вищезгадана серія дипломних робіт Ленчина увійшла до експозиції «Інтерграфіка-67» [283]. Наступного року цей проєкт показували в Ермітажі і про цю подію писали в популярній на той час газеті «Радянська культура», де поруч з оголошенням була розміщена робота Ленчина з цієї виставки вже під назвою «Залп Аврори» [210]. Звичайно, згадки про те, що він український мистець, не було: його ідентифікували як радянського художника відповідно до панівної державної ідеології. Через деякий час, того ж 1968-го року, його естампи були відзначені медаллю Кете Кольвіц на виставці в Німеччині, а роботу «Пролетаріат» було надруковано в журналі «Freie welt» та частково відтворено на обкладинці мистецького періодичного видання «Bildende Kunst» [270, с.103]. Крім того, в цей період Ленчин взяв участь в II міжнародній Бієнале графіки у Кракові, де його графічні аркуші високо оцінило почесне журі і він отримав найвищу нагороду — Гран-прі. Пізніше, 1973 року в Москві була виставка Харківської графічної школи, де були представлені роботи мистця з серії «1917». Про цю подію тоді писали в журналі «Образотворче мистецтво», де авторка статті І.Матявіна

підкреслила сильну, «гранично загострену мову ліногравюр» та майстерність художника, яка дозволила йому «зберігаючи площинність аркуша добитися враження глибини простору вірним поєднанням чорно-червоних плям з білим» [131, с.13].

Варто зазначити, що зарубіжна суспільна зацікавленість дипломними естампами Ленчина, особливо роботою «Аврора», простежується і сьогодні [143, с.185]. Так, відкориговану за кольором та контрастністю репродукцію (іл.3.2.4) цього графічного аркушу було розміщено в книзі головного редактора французького політичного журналу «Le Monde diplomatique» (укр. *Дипломатичний світ*) Сержа Халімі. В 2014 році цей журналіст опублікував «Довідник з критичної історії» [278], де в розділі про події 1917 року знаходимо роботу Ленчина. Досить суперечливим є підпис картини — “La Salve de l’Aurora” (sur le palais d’Hiver à Saint-Pétersbourg). Gravure sur bois de Vitali Lentchine, 1917» (укр. «Залп Аврори» (на Зимовий палац у Санкт-Петербурзі). Гравюра на дереві Віталія Ленчина, 1917 рік), оскільки автор вказує, що це гравюра на дереві, до того ж виконана в 1917 році. В оригіналі ж, це гравюра на лінолеумі 1966 року. Халімі вказує джерелом цієї роботи французький веб-ресурс *akg-images*, на якому представлено шалену кількість зображень на історичну, мистецьку, архітектурну та іншу тематику [272]. Не дивно, що на цьому сайті робота Ленчина також представлена з помилкою, як і в книзі Сержа Халімі [143, с.185].

Окрім цього, в аргентинській редакції «Дипломатичного світу» в 2017 році було розміщено «El Atlas de la Revolución Rusa» (укр. *Атлас російської революції*) з критикою радянської диктатури, де було використано низку робіт українських авторів (таких, як Малевич, Репін) та власне гравюру Ленчина [275]. Як і в попередніх випадках, робота датована 1917 роком. Таку ж похибку було допущено в іншому французькому періодичному виданні «l’Anticapitaliste» (укр. *Антикапіталіст*), спецвипуск якого у грудні 2017 року був присвячений століттю революції 1917 – 1924 рр. в Російській імперії. В цій газеті на 2-й

сторінці було розміщено графічний аркуш «Аврора» В.Ленчина з тим же підписом, що і у вищезгаданих виданнях [289]. Можна зробити припущення, що це відлуння паризької бієнале 67-го року, оскільки матеріали про Ленчина і його роботу зберігаються у французьких архівах; тож вони цілком логічно могли потрапити в медіа, створивши другу хвилю популярності українського мистця [282].

На сьогодні, двоє аркушів із серії «1917», а саме «Пролетаріат» та «Аврора», знаходяться у фондах Білгородського художнього музею, який викупив їх у 2002 році у випускника Харківського художнього училища 1951 року Олександра Стефановича Василенка. Художник Олександр Василенко — родом з Білгорода. Втім, до 1980-х рр. він навчався та жив в різних містах України і звідти привіз на продаж низку робіт українських мистців. Серед них — офорт «Місячна ніч» видатного харківського графіка В.Мироненка, який свого часу запропонував студенту-живописцю В. Ленчину перейти на графічне відділення в Худпром, та естампи Ленчина. Проте, під час продажу цих робіт Білгородському музею їх було хибно датовано 1972 роком. Ймовірно, це сталося через те, що на аркушах не вказано дати їх виконання і музейні працівники записали орієнтовний рік створення естампів зі слів самого Василенка, який достеменно не володів інформацією. На те, що дипломні аркуші Ленчина були виконані саме 1966 року, а не 1972-го, як їх атрибутував музей, вказують не тільки вищеназвані факти щодо експонування цих робіт на різних міжнародних бієнале у 1967 – 1968 рр., але й дані з особистої справи студента Ленчина, яка знаходиться в архіві ХДАДМ. Допуск до захисту виданий мистцю 5 липня 1966 року (іл.3.2.5), а в виписці про дипломну роботу вказано серію естампів з назвою «1917» (іл.3.2.6). Виходячи з цього, можна зробити висновок, що вищезгадані роботи В.Ленчин виконав саме у 1966 році, а під час продажу цих аркушів музею було допущено помилку в їхньому датуванні [143, с.186].

Після закінчення навчання Ленчин ще деякий час присвятив себе власній творчій та виставковій діяльності, а потім цілковито віддався педагогічній праці та теоретичній розробці своїх напрацювань минулих років, зрідка повертаючись до виконання нових робіт. Відомо, що в період 1970-х – 1980-х рр. він створив рельєфи «Тріумф Жовтня» на станції метро Холодна Гора в м. Харків (в співавторстві з П.П.Юрченком, 1973), мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту» (іл.3.2.7 – іл.3.2.9), цикл ліногравюр «Револуція», серію «Автопортретів» та цикл робіт «Усім світом проти пияцтва». В цих творах відбуваються авторські пошуки в царині формотворення, кристалізація особливостей його пластичної мови, простежується гра з кольоровими нюансуваннями та тоном. Тематика творів доволі різнобічна, про що можна судити вже з самої назви цих циклів, утім, як часто казав сам мистець, важливо не те, *про що* ти пишеш, а *як*, яку художню мову ти використовуєш [191]. Він творив переважно за часів радянського тоталітаризму, коли переслідувався відхід від офіційної ідеології, а за «інакшість» в кращому випадку виганяли з вишу чи звільняли з роботи, а в гіршому — все могло закінчитися трагічно. Тому доводилося зберігати «внутрішню опозицію» та обирати сюжети, що начебто не суперечили партійній лінії, однак продовжувати експерименти з формою, пошуки нової художньої мови. Підтвердженням цього є коментар французьких мистецтвознавців до радянської картини В.Ленчина на згаданій Паризькій бієнале 1967 року, де його роботу назвали традиційною за сюжетом і обробкою, але з прихованим прагненням до модернізації [281].

Говорячи про суспільну проблематику в роботах мистця, за якою маскувались його експерименти з формою, слід згадати серію робіт «Усім світом проти пияцтва». Роботи знаходяться у фондах Московського державного музею народної графіки та Чуваського державного художнього музею, оскільки були створені під час мешкання Ленчина в Москві, куди його запросив для співпраці відомий на тих теренах графік В.Пензін, який розробляв жанр сучасного лубка.

Ленчиним було створено 14 аркушів в стилістиці народного лубка, що кардинально відрізняються від його попередніх робіт: формотворення в них пов'язане з жанровими особливостями народної картинки (іл.3.2.10) [143, с.187].

За своєю повчально-алегоричною суттю такі зображення перегукуються з драматичними виставами пересувного театру доби Середньовіччя та Відродження під назвою «мораліте» в Західній Європі (іл.3.2.11) або доби бароко в Україні. Обрамлення лубкової картини «Охнула Тетяна» (іл.3.2.10) нагадують каркас сцени, так само як і ажурні драперії, розміщені у верхній частині композиції, надають зображенню театрального флеру. Сюжет розгортається послідовно, розкриваючи причинно-наслідковий зв'язок зловживання міцними напоями. На лівій частині аркушу зображено усміхнену пару за столом, на якому розміщено пляшку, заїдок та склянка, в яку жінка наливає алкоголь чоловікові. Кульмінаційний та переломний момент, який веде до розв'язки, наступає в правій частині, де охмелілий мужчина трощить все довкола. Драматичність миті підсилюється як «оханням» його дружини, котра в манірному відчаї взялася за голову, так і у візуальних ефектах зображення. Складається враження, ніби випита чоловіком чарка міцного перевернула світ догори дригом, і статичний лад лівої частини перетворюється на хаотичний безлад у правій, де рухаються навіть стіни та підлога. Розв'язка сюжету в гравюрі «Охнула Тетяна» відбувається в третій нижній частині зображення, де в текстовій формі підсумовується вищепоказане дійство і декларується настанова про згубність пияцтва. Слід зазначити, що на усіх лубкових картинах Ленчина присутній розгорнутий словесний супровід, який або відокремлений рамкою від основного зображення, або підкреслений кольором, як, наприклад, в аркуші «Попий, попий — побачиш чортів» (1986).

Певні паралелі у використанні Ленчиним колірних акцентів в графічних відбитках цієї серії можна провести з ілюстраціями польського графіка українського походження Адама Кіліана. Цей мистець також вибірково

застосовував акварельні тонування в своїх графічних роботах, виділяючи головні елементи зображення, як, наприклад, на обкладинці фольклорної книги «Легенда про Рюбера», опублікованої 1965 року в Варшаві (іл.3.2.12) [143, с.187].

Для Ленчина динамічність композиції, яка досягається мистцем за допомогою чергування вертикалей, діагоналей та горизонталей з використанням колірних акцентів, є цілком характерною. Схожий прийом він використовував як в своїх дипломних аркушах, про що писалося вище, так і в інших роботах з циклу «Усім світом проти пияцтва», зокрема в лубковій картині «Той не лихий, хто до хмелю тихий» (іл.3.2.13), «П'ють батьки – страждають діти» (іл.3.2.14), «Хто у вині черпає силу — стоїть на краю могили» (1986) та ін. Цей спосіб побудови простору є частиною його авторської методики [143, с.187].

Лейтмотивною ідеєю мистецької концепції Ленчина «Яблуко у листві» є думка про те, що форма — це рух площин у просторі, структура якого базується на взаємозв'язку горизонталей, вертикалей та діагоналей, на перетині яких з'являється крапка, і не одна (іл.3.2.15). В наданні назви своїй концепції мистець виходив із широко вживаного поняття «яблуко» у світовій міфології і сприйняття яблуні здавна як особливої рослини в українській народній свідомості. Відштовхуючись від складної структури цього дерева, Ленчин зазначав, що гілля в ньому різної конфігурації росте під різними кутами, в різних напрямках, а під сонячними променями дерево перетворюється на ажурне коло, тобто геометричність закладена в самій природі [163]. На цьому дереві ростуть листя та плоди — яблука, і, щоб дотягнутися до них, необхідно зробити переміщення, певний рух в просторі. Яблуня сприймається не двомірною площиною, а фізичним простором. Подібне відбувається з простором аркушу, в якому зображення утворюється шляхом трансформації квадрата, трикутника та кола у ритми-лінії, тобто вертикалі, горизонталі, діагоналі і криві, що утворюють структуру простору і форми, зливаючись з аркушем в єдиний пластичний

організм. *Яблуко* (форма) знаходиться та переміщується *в аркуші*, а не *на* його поверхні (іл.3.2.16) [143, с.188].

Тому матеріальна поверхня зображення в тривимірному просторі є досить умовним елементом. Утім, якщо вийти за межі традиційних уявлень щодо простору, то елементарна частинка крапка-куб не просто розміщується на поверхні аркуша, а немовби «живе» в самому аркуші і формує там різні абстрактні чи конкретні об'єкти. Глядач в цьому випадку вже не відокремлений від зображення, а знаходиться в ньому та є його складовою частиною. Художник творчо використовує кожен елемент пластичної мови, імпровізуючи та експериментуючи з ним. Важливо навчитися бачити, читати, розуміти та відтворювати цей взаємозв'язок елементів в аркуші. Усвідомлене споглядання є базовим в утворенні форми. Так вважав мистець, втілюючи цей принцип як у творчій, так і у педагогічній діяльності.

На своїх заняттях Ленчин неодноразово повторював, що як ми мислимо, так і малюємо. Наше око — це просто оптичний прилад, який бачить все — дозволене і недозволене. Втім, чи слід виплескувати все побачене на полотно та копіювати дійсність за принципом «схоже — несхоже»? Можливо, це буде недоречним, а подекуди й нетактовним. Мистець вважав, що око повинно бути свідомим. Тому слід користуватися своєрідним «ситом» задля того, щоб фільтрувати сприйняту інформацію і розуміти принцип створення форми, аби відтворити будь-який побачений об'єкт. Особистісне сприйняття є важливою складовою цього процесу. Весь світ складається з безлічі форм, утворених ритмічною структурою, яка може варіюватися в залежності від низки факторів, як, наприклад, освітлення чи ракурсу, «провокуючи» уяву нескінченно різноманітних бачень. Мистець «розсекречує» ці об'єкти, входить в них, щоб зрозуміти сутність їх побудови для подальшого відтворення в аркуші. Якщо свідомо змусити ритм працювати задля свого задуму, можна створити будь-яку реальну та ірреальну форму (зображення) [143, с.188].



Умінню бачити, читати, розуміти та відтворювати цей взаємозв'язок горизонталей, вертикалей і діагоналей на аркуші сприяли теоретичні бесіди про принципи утворення форми та практичні вправи, що відкривали широке поле можливостей для образно-пластичних вирішень твору. Основою творчо-педагогічної діяльності Віталія Ленчина був процес мислення, оскільки він сприяв виходу за межі видимого та допомагав абстрагуватися, щоб вільно рухатися в просторі аркушу. Окрім цього, викладаючи в художній школі чи власній студії, Ленчин починав заняття з азів: спершу учні вчилися правильно сидіти за мольбертом та належно тримати олівець, знайомились з аркушем як матеріалом, на якому працюватимуть, а далі вже переходили до циклу все складніших вправ, спрямованих на те, щоб опанувати малювання простих геометричних фігур, планомірно входячи у простір аркушу та осягаючи принципи формотворення. Він вчив відкидати натуралістично-предметне мислення, котре націлене на копіювання форми за певними правилами (іл.3.2.17, іл.3.2.18). Натомість пропонував активне пізнання навколишнього середовища — аналітичне, коли предмет виступає об'єктом дослідження та приводом для роздумів. Останнє допомагає майбутньому художнику осмислити предмет, осягнути принцип утворення його форми та створити його заново. Свою методику В.Ленчин виклав у книзі «Яблуко у листві (про графіку)», яку було видано 1993 року [129].

Учні Ленчина вміло засвоювали цю теорію і втілювали її у практичних вправах, які були націлені саме на опанування простору аркуша, а не на поширене навчання образотворчій грамоті, коли необхідно було просто наблизити зображення до натури (іл.3.2.20 – іл.3.2.24). Віталій Іванович пишався своїми вихованцями, завжди підкреслював зрілість їх технічної майстерності незалежно від їхнього віку — будь то учень другого класу в дитячій художній школі чи дорослий слухач його студії. Всі вони приходили до нього з різним інтелектуальним та культурним рівнем підготовки, втім це нівелювалося в стінах

класу, де панувала атмосфера невідомості і кожен починав у буквальному сенсі з чистого аркушу просякати у суть форми та знайомитися з концепцією «Яблуко у листві». Слухачами та учнями студії Віталія Ленчина в різний час були К.Зоркін, В.Сидоренко, В.Погорелов, Ю.Мацкін, О.Єсюнін, В.Кочмар, В.Дишлов, В.Стариков, О.Почтар, О.Сигарева та інші, які втілили ідеї свого вчителя в різних мистецьких галузях — живописі, графіці, скульптурі, дизайні, цифровій графіці тощо.

Практичне втілення теоретичних напрацювань мистця з проблем формотворення знаходимо також в циклі його «Автопортретів», які значний час приховувалися від публіки. На думку дослідників, вони були створені в період 1970-1980-х років, втім оприлюднені лише в 2018 році, за два роки після відходу мистця у засвіти. Дружина Ленчина передала ці роботи до Харківського художнього музею, і в рамках проекту «Незабуті імена земляків» їх вперше було експоновано 2018 року [268]. Датування творів ускладнюється тим, що лише деякі з них позначені 1976, 1980 та 1981рр., решта — не мають підписів. Втім, можна зробити припущення, що вони зроблені в один і той же період життя мистця, оскільки він зобразив себе з тотожною зовнішністю на всіх автопортретах — зрілим чоловіком з густою бородою. Ці роботи хоч і виконані в одному жанрі, але різняться за відтворенням характеру, графічними техніками (акварель, сангіна, олівець, сепія, туш тощо) та пластичним вирішенням, що надає їм інтенсивності, різної емоційної зарядженості (іл.3.2.25 – іл.3.2.35). В цих роботах помічаємо використання експресивних засобів художнього мовлення, зокрема динамічних штрихів та різких тональних контрастів. На одному з них (іл.3.2.31) показано голову мистця зверху і увага зосереджена на ліпленні лоба і верхньої частини голови, а на іншому (іл.3.2.32) — голова подається en face, світло падає збоку, і увага автора переміщується на зображення лівого ока, що сприяє відтворенню напруженого внутрішнього стану моделі [143, с.190].

Ще на одному зі своїх аркушів мистець зробив подвійний автопортрет виду голови збоку (іл. 3.2.33), зробивши внизу начерк зображення збоку і з нахилом, втім з меншою деталізацією. Інший поясний автопортрет (іл.3.2.34) показує Ленчина в стані роздумів, зосередженого і тривожного. Тут мистець зобразив себе з аркушем паперу у правій руці і пензлем у лівій, уникаючи деталізації і підкреслюючи руки. Втім, головна увага зосереджена на обличчі мистця, більш детально проробленого, виділеного тоном, відзначеного динамічністю та виразністю, напруженістю внутрішнього душевного стану. В усіх цих чотирьох автопортретах В.Ленчин при зображенні голови уникає контуру, тобто продовжує наслідувати принцип, який він ще в студентські роки побачив у творах Пікассо. З іншого боку, це свідчить про те, що перш ніж перейти до вивчення голови людини з учнями відповідно до власної концепції «Яблука у листві», В.Ленчин як педагог все продумував і дбайливо готувався, створюючи свого роду автопортрети [143, с.190].

У своїх автопортретах Ленчин поєднував реалістичний підхід із здобутками класичного авангарду, створюючи сильні і художньо виразні образи, що просякають у глибину людської психіки. Вони є не тільки технічно майстерними, але й емоційно зарядженими, що надає глядачу можливість зануритися у внутрішній світ художника, побачити складність людської натури. Примітно, що майже на усіх зображеннях мистець уподібнюється до образу античних філософів не тільки за зовнішніми ознаками, як-то густою бородою та зосередженим поглядом (іл.3.2.35), але й психологічним станом. Цей погрудний автопортрет, що відзначається особливим лаконізмом, сприймається як підсумок аналізу, проведеного в попередніх вправах майстра (іл. 3.2.25 – іл.3.2.34). Всі ці автопортрети Ленчина демонструють його здатність передати внутрішній світ моделі і переживання людини через власне обличчя.

Особиста художня спадщина мистця хоч і нечисленна, але підтверджує його високий професіоналізм та відзначається своєю унікальністю щодо

принципів формотворення. Слід зазначити, що скромність власного творчого доробку Ленчина обумовлена низкою життєвих факторів. Так, вагомою причиною стало те, що за весь час мистець так і не мав власної майстерні, де міг би більше уваги приділяти власній практиці та втіленню своїх ідей. До того ж, для художника пріоритетною стала передача напрацьованої теорії різним поколінням своїх учнів, які вже у власній творчості, розробляючи власну пластичну мову, втілювали та інтерпретували концепцію формотворення «Яблуко у листві», продовжуючи цю мистецьку традицію та розвиваючи ідеї свого вчителя, як колись це зробив сам В.Ленчин. Як і дехто з інших визначних учнів Г.Бондаренка в Харківському художньо-промисловому інституті, зокрема В.Куликов, В.Ненадо, яскравим представником серед харківських бунтарів другої хвилі модернізму «на зламі 1960 – 1970-х і, головним чином, в 1970 – 1990-ті рр.» був і В.Ленчин [257, с. 133].

### **Висновки до розділу 3**

1. Вперше проаналізовано творчість харківського художника-монументаліста Віктора Гонтаріва в контексті його пошуків національної художньої форми. Акцентовано, що в сучасному українському мистецтві з кінця 1970-х років можна виділити дві основні тенденції: перша — пов'язана з contemporary art, представники якої спрямували свої пошуки на освоєння новацій та ідей сучасного мистецтва Заходу, друга — українська лінія, представлена А.Антонюком, Ф. Гуменюком, І. Марчуком, М. Поповим тощо, чії експерименти і пошуки пов'язані з глибинними коренями традиційної української образотворчості. Доведено, що саме в такому контексті слід розглядати творчий доробок В.Гонтаріва. Кожен з цієї когорти мистців створив свій особистий варіант українського національного стилю.

2. Виявлено, що авторський варіант національного стилю В.Гонтаріва характеризується не лише наявністю образів-символів і символів-метафор, а і більш тісним зв'язком з українською міфологією. Розкрито, що особливостями національного стилю В.Гонтаріва є слобожанський підтекст, часом використаний в творах слобожанський розмовний суржик, а також створення унікальних образів українських селян колгоспного часу, які відрізняються від традиційних образів селян, створених засновником школи «українського монументалізму» М.Бойчуком. Проаналізовано спільні та відмінні риси в творчості В.Гонтаріва та М.Бойчука, які діяли в різні історичні періоди українського національного відродження. Підкреслено зв'язок В.Гонтаріва з мистецтвом Проторенесансу, зокрема творчістю Джотто.

3. Встановлено, що національна форма полотен В. Гонтаріва не обмежується лише їхньою графічністю та монохромністю або монументальними рисами його картин. Важливими особливостями є нові методи інтерпретації форми, створення композиційного простору, що відкрито протиставлялось домінуванню принципів соціалістичного реалізму. Важливо також зазначити, що подальше дослідження вимагає окремого аналізу рисунків мистця як вагомого аспекту його творчості, а також порівняння авторського варіанту національного стилю В.Гонтаріва з творчими пошуками художників української лінії — А. Антонюком, І.Марчуком, Ф. Гуменюком, М. Поповим та іншими.

4. Вперше проведено аналіз творчо-педагогічної концепції «Яблуко у листві» мистця-експериментатора В.Ленчина у контексті авангардних пошуків харківської школи графіки др. пол. XX – поч. XXI ст. Розкрито, що мистець винайшов власну концепцію побудови форми у просторі, відштовхуючись від ідеї, що основи авангардної геометричності закладені у самій природі, і розглядаючи це на прикладі яблуні, що має складну структуру, а гілля різної конфігурації росте під різними кутами і в різних напрямках.

5. Виявлено, що формування мистецької формули В.Ленчина «Яблуко у листві», згідно з якою форма — це рух площин у просторі, а його структура у свою чергу базується на взаємозв'язку горизонталей, вертикалей і діагоналей, розпочалося ще в 1960-і роки, коли він був студентом Харківського художньо-промислового інституту і навчався у видатного харківського мистця-педагога Г.Бондаренка. Результатом став гучний успіх дипломного проєкту молодого мистця на зарубіжних виставках, відгомін якого відчувається і сьогодні в мистецькому світі. Утім, подальша апробація авторської концепції В.Ленчина продовжилась у його педагогічній діяльності, як це показано в аналізі вивчення мистцем голови людини у різних поворотах на прикладі його автопортретів для втілення в процесі навчання власної концепції роботи з формою та ролі в цьому осмисленого сприйняття дійсності.

6. Показано, що свою творчо-педагогічну методику В.Ленчин виклав в опублікованій невеликим тиражем книзі «Яблуко у листві (про форму)» лише у 1993 році. Утім, підтвердженням того, що його система викладання дала благодатні результати, є творча діяльність таких визначних сучасних майстрів, котрі колись відвідували його студію, як В.Сидоренко, В.Погорелов та ін. Творчо-педагогічний доробок В.Ленчина, здійснений у контексті авторської концепції мистця під назвою «Яблуко у листві», є важливим надбанням українського мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. і відкриває нові перспективи у його подальшому вивченні і використанні в теорії і практиці образотворчого мистецтва, зокрема при створенні новітніх методик і освітніх програм, що зараз на часі.

## РОЗДІЛ 4. СИНТЕЗ СТАНКОВОСТІ ТА ЕЛЕМЕНТІВ ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГРУПИ «БУРИМЕ»

### 4.1. Художньо-конструктивні витoki творчості учасників арт-угруповання «Буриме»

На межі третього тисячоліття в художньому середовищі Харкова зароджувалась низка мистецьких об'єднань, які прагнули перетворень у застиглій соцреалістичній дійсності, поринувши у творчі пошуки нової образотворчості. Одними з тих, хто вплинув на зміни в художній сфері міста та залишався невід'ємною частиною Харківської художньої школи, були представники арт-угруповання «Буриме». Особливістю їхнього мистецького стрижня є синтезування в живописній практиці елементів станковості та дизайну, а також метод со-творчого письма, де на одному полотні об'єднуються різноманітні художні голоси та не втрачається індивідуальність.

Формування творчих засад учасників арт-угруповання «Буриме» відбувалось в 70 – 90-х роках минулого століття у столиці українського дизайну — Харкові. Фундамент для подальшої еволюції дизайнерського напрямку в регіоні було закладено ще в другій половині XIX ст. і пов'язано це з індустріальним вектором розвитку міста та становленням художньо-промислової освіти. Передумовами для останнього слугувала велика індустріальна революція позаминулого століття в провідних країнах світу, яка ознаменувала перехід від ручної праці до машинної. Реакцією на дану подію стала поява «Руху мистецтва та ремесел» у Великобританії, ідеологи якої прагнули боротися з наслідками індустріалізації — появою категорії предметів широкого вжитку, що загрожувало зникненням культури ремісництва. Рух стрімко поширювався у Західній Європі та посприяв запровадженню художньо-промислового типу освіти на протигагу академічній традиції. Як зазначає професор О.Бойчук, творча

інтелігенція Харкова не була осторонь цих процесів та очолила власний рух за оновлення мистецтв і ремесел [40, с.31].

Знаковою подією в цьому контексті є заснування в 1869 році приватної школи рисування Марією Раєвською-Івановою, першою дипломованою жінкою-художником не лише в Україні, а й на теренах тодішньої Російській імперії, в складі якої була значна частина українських земель. Переїнявши досвід європейських країн, де навчалася мисткиня, вона створила унікальне для того часу освітнє середовище зі станково-ремісничим ухилом, що давало змогу готувати спеціалістів різного профілю. В той період на фоні стрімкого перетворення Харкова в індустріальний центр художньо-промисловий профіль школи був надзвичайно актуальним та важливим для подальшого розвитку дизайнерської галузі в цілому. Як зауважує професорка Л.Соколюк, особливістю навчального закладу було те, що в ньому поєдналося викладання як для представників декоративно-прикладної галузі, так і для художників станкового мистецтва [223, с.13].

У 1896 році заклад Раєвської-Іванової перетворили на міську художню школу, поступово змістивши акцент на підготовку митців-станковистів. Низка викладачів цієї установи перейшли працювати в Харківський технологічний інститут, де розвивалася художньо-конструкторська освіта інженерних кадрів.

В кінці XIX – перш. пол. XX ст. створюється потужна дизайнерська школа в СРСР — ВХУТЕМАС (Вищі державні художньо-технічні майстерні), яка поряд з німецьким БАУХАУЗом дала потужний поштовх розвитку художньо-промислової галузі. Творчі концепції цієї школи помітно вплинули на розвиток дизайн-освіти в Україні. Одним з її фундаторів став відомий харківський авангардист Василь Єрмілов. У 20-ті роки XX ст. найбільш яскраво розкрився його універсальний талант, спрямований, в першу чергу, на «конструювання» довкілля. А у 1921 році в Харкові створюється вища художня школа — Художній технікум, який у 1929 році перейменувався в інститут, потім в художньо-



промисловий інститут, а нині це Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

З огляду на вищесказане можна зробити висновок, що становлення художньо-промислової галузі в першій третині ХХ століття та зародження дизайнерської освіти як правонаступниці художньо-промислової освіти відбувається саме на теренах Харкова. Свій статус центру дизайнерської освіти України Харків підтримує й донині завдяки діяльності ХДАДМ, яка поєднала в собі традиції школи М. Раєвської-Іванової періоду художньо-промислових пріоритетів і Харківського технологічного інституту, де методика підготовки інженерів передбачала елементи дизайнерської освіти [56, с.21].

Індустріальна направленість Слобожанського краю як на початку ХХ століття, так і у 1970-ті – 1980-ті роки зумовили подальший розвиток дизайнерської школи, яка на той час знаходилася в своїй активній фазі. Робота харківської філії ВНДІТЕ, діяльність Худпрому (з 2001 р. — Харківська державна академія дизайну і мистецтв), заснування у 1987 році Союзу дизайнерів СРСР (у цьому ж році і СДУ) сприяли активному розвитку дизайну на Слобожанщині. Вагомим здобутком тодішнього періоду було масове звернення до вивчення засад проектно-художньої культури, підвищення рівня дизайнерської освіти та можливість студіювати актуальну закордонну професійну інформацію. Відкрився доступ до таких журналів як «Industrial design», «Domus», «Form», в яких оприлюднювалися новітні проектні розробки, друкувалися публікації про творчі здобутки визначних шкіл дизайну та їх фахівців [41, с.216]. Систематично проводилися наукові конференції та міжнародні семінари у співпраці із закордонними фахівцями, видавалася література з методики дизайну, його теорії та історії.

Наприкінці ХХ століття стрімкий розвиток сфери художньо-проектної діяльності суттєво похитнули буремні події періоду «перебудови», соціально-культурні потрясіння «крутих 90-х», стагнація та остаточний розпад Радянського

Союзу. В той час закривалося більшість професійних дизайнерських осередків, СХКБ (Спеціальне художньо-конструкторське бюро), Київська і Харківська філії ВНДІТЕ також припинили свою діяльність. Левова частка фахівців відійшла від конструкторської діяльності, поринувши у живопис. Деякі з них навіть об'єдналися у мистецькі угруповання.

Саме в цей доленосний для країни період колишні співробітники ВНДІТЕ разом з однодумцями об'єдналися в неформальну творчу групу задля мистецьких експериментів, поєднавши в своїй діяльності живописний та дизайнерський напрямки. Так, в 1991 році утворилося харківське «Буриме», яке, витримавши всі коливання долі, існує більше 30 років, гордо несучи статус одного з найстарших мистецьких товариств України.

Спочатку група мала назву «Слобожанське буриме», зосередивши біля себе низку різнопрофільних мистців — живописців, графіків, скульпторів, дизайнерів, архітекторів, фотографів, мистецтвознавців, колекціонерів, серед них: Олександр Різниченко, Олександр Шило, Володимир Ландкоф, Володимир Шандиба, Борис Савченко, Геннадій Кавтарадзе, Олександр Поступний, Михайло Попов, Петро Мось, Сергій Сбітнєв, Ілля Лучковський, Володимир Кочмар, Ніколіна Бакуменко, Марія Безнощенко-Лучковська, Олександр Бойчук, Володимир Голеніщев, Олег Грунзовський, Михайло Зуєв, Олександр Коцарев, Денис Саражин, Лідія Стародубцева, Тарас Середа, Сергій Уваров, Юрій Шкодовський та Валерій Шматько [267, с.77].

Потім вкоротилася не тільки назва групи до «Буриме», але й зменшився її склад. Впродовж довгих років кістяк арт-об'єднання складали випускники Худпрому, дизайнери за фахом — Олександр Шеховцов, Олег Лазаренко, Олександр Лисенко та Валентин Грицаненко. Останній був виключенням в їхній групі, оскільки він закінчив режисерський факультет Харківського державного інституту культури (з 1998 року ХДАК) та багато років був професором кафедри культурології в цьому ж навчальному закладі. Валентин Грицаненко був

активним та незмінним поетично-ліричним учасником «Буриме» з 1994 року і до свого відходу у засвіти в 2022 році. Він порівнював мистецьке угруповання з «аномальним, антропоморфно-енергетичним згустком, що, пульсуючи і поширюючись певний термін у часі та просторі, продукує пасіонарні струми, магнетично притягуючи одних, відштовхуючи інших» [65, с.87].

І дійсно, унікальна творча атмосфера арт-об'єднання «Буриме» приваблювала та зібрала біля себе велику кількість однодумців, які за творчим характером були абсолютно різні, але прагнули працювати та експериментувати разом, зберігаючи при цьому індивідуальність. Тож такий парадокс вплинув на вибір метафоричного найменування для мистецького товариства. Назва «Буриме» походить від французького *bouts-rimes*, що дослівно перекладається як «римовані кінці» та означає літературну гру, популярну за часів Людовика XIV, яка полягає у складанні віршів, частіше жартівливих, на задані рими, часом і на задану тему.

З'явилася гра «буриме» у XVII столітті (вигадав її маловідомий французький поет Дюло), здобувши особливу популярність у аристократичних салонних колах, а згодом і в широких масах. Іноді до «буриме» відносять й іншу гру, де записують кілька рядків чи навіть строф і передають листок партнерові для продовження, залишивши видимим тільки останні з них. Те саме можна зробити і зі зображенням. Учасники арт-об'єднання перетворили традиційну літературну гру з текстового формату у візуальний. Як зазначає Г.Гаврилів, «гра буриме передбачає збереження кожним учасником індивідуальної манери та стилю. Мистці також бачили основним принципом своєї творчості обов'язкове збереження власного живописного стилю, манери, художніх орієнтацій і смаків» [65, с.87].

Варто зазначити, що частка «Слобожанське» у первісній назві арт-об'єднання також не випадкова. Вона не просто констатує факт приналежності до певного регіону України, а й відсилає нас до початків творчого шляху мистців,

їх духовних витоків та зв'язок з місцевими традиціями. Ідея поєднання рідного слобожанського з французьким салонно-аристократичним змістом якнайкраще втілена у афіші до першої спільної виставки «буримістів», яка відбулась в 1991 році в Будинку художника в Харкові (Іл.4.1.1). На фоні історичного символу Франції — Ейфелевої вежі, проглядаються традиційні силуети, притаманні українському селу — глиняний глечик на паркані, поруч зі співаючим півником та котом. А вдалині летять великі повітряні кулі, одна з яких з американським написом «Coca Cola». З першого погляду може здатися, що сполучення подібних різношерстих елементів в одне зображення досить дивне рішення. Але саме цією еkleктичністю, поєднанням непоєднуваного, сумішшю селянсько-аристократичного із західним фльором характеризувалась перша виставка «Слобожанського буриме», яка відбулась на початку 1990-х років у Харківському будинку художника. Більше того, такий ухил на маргінальність в поєднанні з традиційною культурою буде згодом проявлятися і в колективних творах арт-спільноти.

Окрім спільної дизайнерської освіти, важливим консолідуючим елементом для «буримістів» став пленерний рух, який активізувався з часів «перебудови» в новому світлі, підтримуючи традиції видатних регіональних живописців — С.Васильківського, П.Левченка, М.Беркоса, М.Ткаченка, М.Самокиша, М.Бурачека та ін. [253, с.131; 218]. Працюючи у 80-х рр. ХХ ст. в Харківському відділі ВНДІТЕ, тоді ще групка об'єднаних дизайном мистців почала час від часу виїздити на етюди в заміські простори під егідою тодішнього заступника директора інституту технічної естетики О.Шеховцова. Мотиваційною складовою цих поїздок, окрім любові до природи, стали й так звані внутрішні виставки-конкурси на основі пленерних робіт, які оцінювались професійними живописцями [173, с.9]. Навіть ідея створення об'єднання виникла на одному з сільських пленерів на теренах Слобожанщини. «Буримісти» і до цього часу обожають подорожувати та писати на свіжому повітрі. Їхні мандрівки — це

своєрідне джерело енергії та натхнення, яке спонукає до освоєння небачених країв, відкриття нових горизонтів творчості та переосмислення «застарілих» бачень. Як зазначає О.Шеховцов, «пленери — це цементуючий матеріал наших відносин. Подібні поїздки дуже зближують, там взаємини зовсім інші, та й розмови виключно про мистецтво» [255]. О.Лазаренко, як мистець кольору, дуже цінує пленерні подорожі, де світло на природі виступає головним «героєм» його пейзажів [122, с.150].

Географія місць, куди художники виїжджають на пленери, охоплює численні куточки нашої планети. Зокрема, мальовнича Україна (Крим, Карпати, Наталіївка, Пархомівка, Шарівка, Святогірськ, Кара-Даг, Путивль, Задонецьке, Поділля, Меджибіж, Кам'янець-Подільський, Хотин, Жванець, Почаїв та безмежний світ (Сирія, Туреччина, Йорданія, Ізраїль, Індія, Іспанія, Чехія, Австрія, Італія, Словенія, Болгарія) [115].

Повертаючись до витоків «Буриме», слід зазначити, що саме перехрестя пленерно-живописного та дизайнерського є базисним для угруповання. Як зазначалось вище, лєвова частка буримістів за фахом — художники-конструктори. Втім, потяг до мистецтва, філософських роздумів та писання виявився сильнішим і врешті-решт вони відкинули другу частину в своїй професії, віддавшись повністю живопису. Ще за часів роботи в центрі дизайнерської теорії майбутні буримісти Шеховцов, Лазаренко та Лисенко вільний від роботи час проводили у неспинних розмовах про живопис, про власну творчість, про досягнення світових та українських авангардистів, їхні художні прийоми та ідеї.

Незвичним було й те, що до цих бесід-дискусій приєднувалися фахівці різного віку, статусу та з відмінними інтересами. У результаті учасники цих диспутів почали проводити творчі експерименти з власними методиками письма та вибудовувати авторський стиль. Як зазначала Г.Скляренко, у період з другої половини 1980-х – 2000-х років відбувалось тотальне переосмислення усталених

радянських художніх вартостей та видових меж творчості, а також пошук нових принципів культуротворення [206, с.253]. Тож така жага харківських мистців до експериментальних пошуків в пластичній мові була природною по відношенню до тих трансформаційних процесів, що відбувались на той час у культурі, мистецтві, політиці та в цілому в суспільстві.

Особливістю «буримістів» є їхнє проєктно-образне мислення, продиктоване дизайнерською освітою. Приступаючи до творення, мистці не мають перед очима готової композиції. Вона у них виступає як сам процес, результат якого не можна передбачити. Полотна митців завжди знаходяться у стані експерименту та трансформацій. Це пов'язано як з особистісним творчим зростанням кожного учасника, так і з колективним прагненням бути у русі з часом та діалогізувати зі світом «новою мовою». Мистці експериментують і з взаємонакладанням об'єктів, монтажем, колажем, аплікацією.

Участь у дизайнерських проєктах сприяла подальшій колективній со-творчій праці «Буриме», де без консенсусу та злагодженості неможливо реалізовувати задумане. На думку О. Лазаренка, дизайнерський дух спонукає художників до вічних пошуків та експериментів з матеріалами, техніками, форматами тощо, адже постійний науково-технічний прогрес сприяє розвитку дизайну, тому там чіткий контроль за плагіатом [151]. До того ж, навчаючись у Худромі, майбутні буримісти надихалися новаторською діяльністю Василя Єрмілова — одного з ключових представників харківського авангарду 1910-х – 1930-х років, який в своїй творчості органічно поєднував конструктивний та малярський напрямки. Значний вплив на їх формування як творчих особистостей здійснили Б.Косарєв, М.Шапошников та В.Ландкоф, чия жага до експериментів та нестандартне мислення спонукали тодішніх студентів поринути у власні пошуки формотворення.

Отже, мистецька група «Буриме» вже більше 30 років веде активну творчу діяльність, спільно працюючи як над колективними проєктами, так і розвиваючи

індивідуальні художні практики. Гармонійне поєднання елементів дизайну з пластичним синтаксисом живопису, звернення мистців до принципів авангарду та національної культури розширює горизонти їхніх експериментів, які є органічним продовженням глибинних традицій української образотворчості та Харківської художньої школи.

#### **4.2. Авторські методика учасників арт-об'єднання «Буриме»**

Мистецтво «Кола буриме» характеризується різноманіттям індивідуальних виражальних засобів та широтою образно-пластичних можливостей. Передусім це пов'язано з творчою свободою кожного з учасників та відкритістю групи. Як зазначалось вище, з «Буриме» від самого початку співпрацювала численна кількість мистців з різних галузей, хтось впродовж тривалого часу, як О.Бойчук та О.Шило, а інші — лише епізодично. Незмінним залишалось ядро групи у складі О.Лисенка, О.Шеховцова, О.Лазаренка та В.Грицаненка. Саме вони вибудовували концептуальну лінію групи та були ідейними натхненниками різноманітних спільних проєктів. Кожен з них має індивідуальну творчу позицію, яку вони реалізовували як в колективному створенні композицій, так і в персональній творчості. Саме тому в цьому підрозділі ми зосередимось на аналізі авторських методик зазначених мистців, які становлять кістяк групи «Буриме».

Один із засновників мистецького об'єднання «Буриме» — дизайнер і живописець Олександр Шеховцов свою художню діяльність розпочав у 80-х рр. минулого століття вже у зрілому віці (іл.4.2.1.). Маючи за плечима дизайнерську освіту (навчався в Худпромї в 1964 – 1970-х рр.), надихнувшись стилістикою модерну, символізму й абстракціонізму, митець почав експериментувати з різними техніками та методиками живопису [146, с.28].

Перше враження, яке викликає творчість майстра — це авторське переосмислення культурно-історичної спадщини у лоні постмодерністських

віань, поетичний стрій в побудові композиції та чуттєвість зображуваного. Безсумнівно, вагомою стороною мистецтва Шеховцова є його органічний зв'язок з технічною естетикою не тільки через освіту, але й досвід роботи у Харківському філіалі ВНДІТЕ на посаді провідного дизайнера, а з 1980 року — в ролі заступника директора в цій же установі. Мистець використовує дизайнерські прийоми для реорганізації традиційних технік живопису та наповнення їх авторським змістом.

Ці риси простежуються в різних роботах художника, які відмінні між собою не лише за настроєм та технікою, але й за жанровою складовою. Так, вагомий доробок Шеховцова становлять лірично-поетичні пейзажі, які пронизані лагідними почуттями до рідного краю та сентиментальністю. Серед них «Початок вересня. Рогозянка» (іл. 4.2.2), «Весняне намисто» (іл.4.2.3), «Зимове задзеркалля» (іл. 4.2.4), «Земля їжачиться в засніжжі...» (іл. 4.2.5), «Березовий гай восени» (іл.4.2.6), «Без назви» (іл.4.2.7), «Відлига на березі Донця» (іл.4.2.8), «Небесне сяйво в небесах стемнілих» (іл.4.2.9), «Семиротівка» (2013), «Осяяні святом сонця» (1984), «Коли перлини падають крилаті...» (1985), «Могутній сонця клик» (1986), «Осені вічна пора, моя мудра й печальна» (1995) «Молитовна тиша» (2001) та ін. Ці пейзажі виконані в різний час та зазвичай під час подорожей-плєнерів, але в кожній роботі простежується глибинний емоційний зв'язок мистця з природою, який він передає живописними засобами — мазок, поєднання рельєфної фактури фарбового шару з напівпрозорим лесуванням та сягнистою манерою композиції навіть в умовах малоформатного полотна [255, с. 10]. Також в них відчувається традиція барбізонців в змалюванні національних краєвидів, імпресіоністична світлочуттєвість та левітанівська одухотвореність ландшафту. За словами художника, всі його роботи мають незавершений характер, що дозволяє працювати безкінечно та «нанизувати все нові й нові деталі» [255, с.11]. В численних акварельних та олійних етюдах мистець



змальовує калейдоскопічні краєвиди Наталіївки, містичні пейзажі християнських святинь Святогірська, Стамбула, Дамаска та краси Кримського півострова.

Радикально інший за характером та манерою є так званий «стохастичний живопис» О.Шеховцова, його авторська методика, яка корінням сягає до ташизму та абстрактного експресіонізму. Природа цієї техніки полягає у тому, що спершу на полотні несвідомо наносяться колірні мазки у вигляді ліній і плям, далі після тривалої саморефлексії та медитативного споглядання мистець інтуїтивно, несвідомо виявляє акцентні елементи, які приховують за собою ілюзорні образи, які він потім підкреслює за допомогою інтенсивності кольору та шляхом доопрацювання деталей [146, с.29]. Це віддалено нагадує друк старих плівкових кольорових фотографій, де реактиви слугували художнику інструментом для проявлення прихованих силуетів. Символічна абстракція знайшла своє втілення в низці живописних серій О.Шеховцова, таких як «Елегії», «Стихії», «Лики», «Еклоги». В цих абстрагованих циклах спостерігається прихований, а подекуди нарочитий еротизм, потаємні переживання, релігійний підтекст, помітне звернення до міфологічних сюжетів та східного мистецтва, а також відчутні філософські інтенції. Експресивність, динаміка, спонтанність, нестримність та витончена естетичність притаманні як для ранніх стохастичних робіт художника, так і для більш зрілих. Серед них «Зорянка» (іл.4.2.10), «Чорнобиль. “Розбиті струни навздогін вітрам...”» (іл.4.2.11), «Політ у голубу безодню» (іл.4.2.12), «Таємний птах у сутінках бажань» (іл.4.2.13), «Наклеєні вії» (іл.4.2.14), «Битва воїнств неземних» (іл.4.2.14), «Пахощі свіжого ранку» (іл.4.2.15), «Моє пекло жадане» (іл.4.2.16), «Викрадення Європи. Третє тисячоліття» (іл.4.2.17), «Ревнощі» (іл.4.2.18), «Виноградна лоза. Аріандна» (1994), «Ікар» (1995), «Гетсиманський сад» (1997) тощо. Наприклад, в роботі «Зачарування» (іл.4.2.19) художник відобразив знайомий зі світового мистецтва сюжет «Трьох грацій» в авторській манері «стохастичного живопису». Мистець експресивними мазками підкреслив грайливий характер зображуваних дівчат. Рухливість та мерехтіння

образу створюється за рахунок використання тисячі золотих “плям” по всій поверхні полотна, що певною мірою перегукується з картинами Г.Клімта, а образно відчувається вплив О.Мурашка та його твір «Біля кафе» (1903). Естетика модерну з його тяжінням до краси, м'яких плавних ліній була близька майстру, що помітно проявляється в таких його творах, як «Жар-птиця» (іл.4.2.19), «Тяжіння» (іл.4.2.20), «Павич. Рішучі наміри» (іл.4.2.21), «Лики землі» (іл.4.2.22), «Павич» (іл.4.2.23), «Три грації» (1995), «Поцілунок» (1995), «Мавка. Полон весняних чар» (1995), «Фенікс. Відродження» (1995), «Опівнічний зойк» (1997) та ін.

Слід згадати і про третю грань мистця, а саме — мерехтлива техніка графіки олівцем, тушшю, сангіною, пастеллю. Тонкі лінії на малюнку переплітаються між собою, клубочаться, створюючи ефект різноракурсної пульсуючої тілесності [146, с.29]. Основний акцент в цих роботах відведений тілесності, грації та спокусі. Оголена фігура жінки із серії еротичних «ню» (іл.4.2.24) розгортається в багатовимірній проекції. Тіло неначе динамічно рухається по колу, створюючи ілюзію вихру та висвітлює глядачеві кожну свою грань. Графічне зображення відображає лише фрагменти жіночого тіла, немовби воно вирвано з бурхливо потоку і нам слід самим подумки «домалювати» рисунок, залучаючись до цього нестримного дійства. Плавні нариси рисунку, пластичність оголеної натури, вигадливі лінії та загальна чуттєвість зображуваного наближує графічні твори Шеховцова до мистецтва модерну. Багатогранність Олександра Шеховцова відмінно гармоніює із загальною філософією буримістів, доповнюючи її витонченою естетикою та емоційністю.

До кола засновників арт-угруповання «Буриме» належить й інший відомий харківський дизайнер та живописець родом із Сумщини, заслужений художник України (2009), член Спілки дизайнерів України (1987), графік, педагог Олександр Лисенко (нар. 1952) (іл.4.2.25, іл.4.2.26). Закінчивши дизайнерський факультет Харківського художньо-промислового інституту у 1981 році, він

працював за фахом на посаді дизайнера у Харківській філії ВНДІТЕ та був активним учасником численних міжнародних виставок, присвячених дизайну. Плідно працював над конструкторськими розробками, близько 40 з них були запатентовані. Утім після складних подій 90-х років, які призвели до занепаду українського дизайну, він поринув у художню творчість, до якої був прихильний ще з дитинства.

Мистецький шлях О.Лисенка починався з акварельної техніки, яка займає перехідне місце між графікою і живописом. Помітний інтерес художник виявляв і до рисування тушшю, маркерами і фломастерами. Утім, на думку мистецтвознавця та колеги мистця О.Шила, навіть в своїх графічних творах О.Лисенко вирішував складні живописні завдання пошуку колористичного рішення, суть яких найістотніше репрезентована саме в його олійному живописі [258]. В цій же техніці відбулося становлення власного тематичного репертуару мистця і формування авторської методики, що базується на умовності кольору. Олійна техніка — складна і виразна, різноманітність її можливостей та широкий спектр колористичних прийомів надихнули цього «буриміста» на пошук власного стилю та роздуми про колір.

Питання щодо співвідношення кольору, тону та форми в образотворчому мистецтві досить дискусійне і хвилювало мистців і теоретиків в різний час. Адже ці компоненти є фундаментальними в мистецтві і впливають на сприйняття та виразність художніх творів. Олександр Лисенко в своїй практиці приділяв чимало уваги базовим принципам кольору, градації тону та їхньому зв'язку з формою, перебував у пошуку нових вирішень. Починаючи зі студентських років, коли на заняттях з кольорознавства він виконував безліч вправ на розтяжку кольору, виявлення взаємодоповнюючих кольорів та гармонізацію відтінків, в нього з'явилася зацікавленість цими процесами, яка переросла у справу його життя.

Колористичні пошуки Олександра Лисенка є головним принципом його авторського стилю та творчого виразу. Мистець активно експериментує з відтінками, насиченістю та взаємодією кольорів, щоб досягти бажаного ефекту в своїх роботах. Він використовує виразні контрасти, або, навпаки, створює м'які та гармонійні переходи, створюючи різноманітні за характером твори. Наприклад, робота «Пелагея» (іл.4.2.27) має стриманий, спокійний колорит. На теплому вохристому фоні мистець зобразив жінку похилого віку з давнім ім'ям Пелагея, про що свідчить назва картини. Акцентним кольором в роботі є білий, яким виконано хустинку, фартух, очі та уста зображеної. Основна частина одягу селянки синя, рукава малахітові з підкресленими темно-синіми вертикальними лініями, які гармоніюють з подолом спідниці, котрий проглядається з-під шарів вбрання. Повстяники жінки виконані у сіро-блакитному кольорі з темними цятками по всій поверхні взуття, що увиразнює зображення.

Композиційним центром картини є постать селянки, показана в три чверті, займаючи собою більшу частину полотна. Пропорції жінки умисно порушені, її ліве плече немов вибивається зі спокійної архітектоніки зображення, додаючи певної динаміки. Сюжетна складова роботи зосереджена на зображенні не конкретної особи, а образу літньої селянки, яка за свій довгий вік тяжко працювала. На це вказують її стомлені плечі та смиренно складені на коліна руки, шкіра яких від щоденної праці на землі загрубіла та потьмяніла від часу. Увагу глядача привертає обличчя жінки, вираз якого доповнює меланхолійний настрій картини. Воно зображене досить умовно, без зайвої деталізації, утім автору вдалося передати почуття умиротворіння та спокою.

Інша за характером робота О.Лисенка «Заручена» (іл.4.2.28). картині притаманне більш емоційне звучання, що досягається за рахунок активного використання червоного та вохристого відтінків. Композиційно твір схожий на попередній: постать дівчини займає майже усю площину полотна. Утім, на відміну від «Селянки» тут з'являються додаткові деталі — вікно та лава, на якій

сидить наречена. Складніша не тільки загальна колористика зображення, але і його форма. Деталі вбрання зарученої набувають помітної геометризації, особливо її головний убір, який традиційно використовували під час заручин та весільних обрядів.

Загалом в обох творах простежується стилістика примітивізму та звернення до селянської естетики і народних традицій, які були близькі по духу майстру, творчий стрижень котрого формувався саме в такому середовищі. Олександр Лисенко родом з маленького села Сваркове на Сумщині. З дитячих років його оточувала та духовна атмосфера, яка характерна для життєвого устрою, який не втратив зв'язок з традиційною культурою: батько був художником та краєзнавцем, мати співала, керувала сільським хором. Юні роки проходили у сакральних місцях біля Глинської пустелі — монастиря. То ж спомини з дитинства увібрали в себе емоції від співіснування з церковним та народним середовищем, одночасно з враженнями від сучасного світу, де панує телебачення, «сталеві птахи» та абстрактність. Немає нічого дивного в тому, що таке складне переплетення різнорідних вражень стало джерелом образного світу, що створюється художником. Окрім того, мистець з юності і до цього часу захоплюється світовим та українським наївом. Роботи визнаних у світі художників-примітивістів — М.Приймаченко, Н.Піросмані, А.Руссо та інших вплинули на становлення його авторської візії. Надихає майстра і творчість імпресіоністів, постімпресіоністів, зокрема Ван Гога та Сезанна, український авангард та іконопис XIV-XVI століття.

Поступове формування творчої особистості художника було обумовлене осмисленням світоглядних концепцій європейського мистецтва, які взаємодіяли з елементами національної культури, а також новітніми художньо-естетичними тенденціями. Дослідники умовно визначили живопис Олександра Лисенка як «гротескний традиціоналізм» [267, с.86]. Головними показниками цього методу є експериментування з формами різних (подекуди надреальних) об'єктів,

вигаданих персонажів, ілюзорних образів-мрій та архетипами сільської архаїки. В основі таких робіт використано образ ідеального українського села і людей, які в ньому проживають. В своїй творчості мистець гіперболізовано поетизує хутірний рай, що існує десь у небутті, в його спогадах, між реальністю і примарністю, між історією і утопією. Ностальгічні фольк-мотиви та ідилічні сцени піднесеного сільського життя відтворюються крізь лінзу авангардистського бачення та перетворюються за допомогою модерністських художніх засобів. Як зазначає дослідниця Л.Стародубцева, гротескному традиціоналізмі майстра притаманні «буяння зламаних форм, естетика “країв” і надмірностей, <...> оспівування “феномена оселі” абсолютизують невловимість “букви” і всесилля “духу” традиції, що ширяє в невагомості минулого і сьогодення» [267, с.318]. Автор апелює до естетики примітиву, елементів лубка і навіть спрощеного дитячого малюнка, відмовляючись від “інтелектуального” підходу, надаючи перевагу чистому використанню кольорів, акцентуючись на відтворенні щирості та відвертості у мистецтві. Його підхід до живопису відображає багатшарову сутність пошуку художника, який, з одного боку, звертається до коренів та традиції, а з іншого — відриваючись від них в своєму образотворенні, експериментує з формою та кольором.

Створена О.Лисенком художня міфологія “традиційного побуту” пронизує наскрізь усю його живописну та графічну творчість, як ранню, так і більш зрілого періоду, постійно доповнюючись новими композиціями. Глибоко пережиті образи минулого втілені у низці робіт мистця, серед них вже згадана «Палагея» (іл.4.2.27), «Повернення додому» (іл.4.2.29), «Зимовий вечір» (іл.4.2.30), «Зимові мрії» (іл.4.2.31), «Скварківські вечори» (іл.4.2.32), «Залишився сам» (іл.4.2.33), «Прасування полотна» (іл.4.2.34), «Сільські танці» (іл.4.2.35), «Остання копичка» (іл.4.2.36), «Косар» (іл.4.2.37), «Сільський мотив» (іл.4.2.38) тощо. Окремий цикл творів художник присвятив різдвяним святкам. І при всій їхній віддаленості від натуроподібності в них відчувається реальність дійства та передана загальна

міфопоетика української народної культури. Зокрема, до цієї серії можна віднести такі роботи, як «Зимові марення» (іл.4.2.39), «Взяття у полон» (іл.4.2.40), «Різдвяні забави» (іл.4.2.41), «Зимова гойдалка» (іл.4.2.42), «Зимова карусель» (іл.4.2.43), «Святкова вулиця» (іл.4.2.44) «Зимові розваги» (іл.4.2.45) тощо.

Образотворча мова майстра, емоційність його кольорової палітри та сутність світосприйняття О.Лисенка з роками невинно збагачувалися та трансформувалися, репрезентуючи вільне оперування широким арсеналом засобів виразності. В деяких його пізніх творах помітне апелювання до пуантилістичної техніки живопису, зокрема в творі «Зима прийшла у село» (іл.4.2.46), де тисячі кольорових точок на полотні створюють яскравий візуальний ефект. Окрім цього, в роботах майстра помітна еволюція геометризації простору: від помірної в ранніх картинах («Заручена», іл.4.2.28; «Весняний розлив», іл.4.3.47), більш вираженої в період 2005-х – 2010-х років («Молока», іл.4.2.48; «Наталівська церква», іл.4.2.49) до відвертого кубізму в творах 2015-х – 2020-х років («Модель В», іл.4.2.50; «Модель Ж», іл.4.2.51, «Модель А», іл.4.2.52 та ін.).

Художні пошуки кольору та форми кінця ХХ – початку ХХІ століття відобразились не тільки в його живописних творах, але й знайшли теоретичне втілення у двох навчальних посібниках — «Рух форми та кольору в середовищі» (2010), «Рух форми та тону в багатокольоровому середовищі» (2011; обидва – Харків). Навчальний курс, розроблений майстром та система вправ, наведених в цих книгах, не тільки призначались для учнів дитячої художньої школи ім.І.Ю.Репіна, в якій О.Лисенко працював тривалий час: вони розкривають його художню концепцію, якій передувала довгорічна практика. Маючи за плечима дизайнерську освіту, діалогізуючи зі своїми колегами, зокрема В.Ленчиним, який також займався питаннями формотворення, мистець поступово формував авторську візію крізь призму проєктного мислення щодо площини картини та

взаємодію і взаємопідпорядкованість різних колірних плям. Загальна його ідея полягає в тому, що при зображенні тривимірних об'ємів на двовимірній площині аркуша відбувається моделювання насиченого світло-просторового середовища.

Художник не копіює мотив безпосередньо з натури, а аналізує його з погляду колористичної організації розподілу тепло-холодних відносин, які в сукупності характеризують розташування форм у просторі та їх взаємодію, що становить світло-колірне середовище мотиву. При цьому колір розуміється не як контактна субстанція, що фарбує форму, а як "рухлива" сутність, яка змінюється в залежності від її положення у просторі, від відбитків світла від інших поверхонь, він напрямку та джерела освітлення тощо. У цьому "рухомому" процесі митець базується на відношеннях між холодними і теплими відтінками одного кольору. Після аналізу колірної взаємодії відбувається її подальше доопрацювання, що дозволяє посилити і загострити їх, надати декоративного характеру. Виразність форми може бути підкреслена різними засобами та в різних напрямках. Це може бути гротескне підсилення її структури, виявлення ритмічних особливостей, деформація форми, підкреслення кольору тощо. Творчість О.Лисенка відзначається саме цими досягненнями у виразності форми.

Творчі візії ще одного учасника арт-групи «Буриме» — віртуозного портретиста, винахідника авторського методу «мозаїчний кольоропис», дизайнера та живописця Олега Лазаренко (нар.1961) теж спрямовані на пошук кольорописних вирішень (іл.4.2.53). Утім, його бачення кольору та художня техніка значно відрізняється від живописних прийомів старшого колеги О.Лисенка.

Активна художня діяльність мистця розпочалася в стінах Худпрому, де він навчався на дизайнерському відділенні в 1978 – 1983 роках. Будучи студентом, О.Лазаренко мав змогу наочно познайомитися з діяльністю провідних авангардистів В.Єрмілова та Б.Косарева, новаторські пошуки яких справили на нього незабутнє враження та стали рушієм його власних творчих розвідок.



Також, важливими постатями його студентських років були М.Шапошников, В.Чаус, С.Солодовник, А.Константинопольський, О. Бойчук, В. Даниленко, О.Шеховцов, які не просто навчали його фаху, але й сприяли тодішнім художнім дослідям, які Лазаренко проводив в рамках тих чи інших дисциплін.

Так, на заняттях з кольорознавства відбулися перші експерименти мистця з хроматичним колом Гете-Освальда, які лягли в основу його кольоропису (іл.4.2.54, іл.4.2.55). Лазаренка цікавили фізичні властивості кольору, до вивчення яких він підходив науково, заглиблюючись в праці хіміків та фізиків з цього питання, зокрема М.-Е.Шевреля, Г.Гельмгольца, Дж.Максвелла та опановуючи теорії кольору живописців і мистецтвознавців минулих років, таких як Й.Іттен, О.Руд та Ш.Блан. Як згадує мистець, ці колористичні досліді проходили під пильним керівництвом Михайла Шапошникова, котрий заклав міцний фундамент практичного застосування технологій і матеріалів, якими художник користується до цього часу, а також своїм прикладом розвинув у тодішнього студента працелюбність, яка стала невід'ємною частиною його життя [151].

Не менш важливим в становленні професійних якостей майстра та розробки його кольорописної техніки було знайомство з історією мистецтва, де особливу увагу мистця привертала візантійська та індійська мозаїки, імпресіоністичні та постімпресіоністичні напрямки і їх ремінісценції в українському живописі, творчість С.Далі, А.Модільяні, П.Пікассо, М.Шагала, колористичні пошуки авангардистів, зокрема П.Філонова, А.Лентулова, О.Екстер та В.Єрмілова. Мистець постійно звертався до їхніх думок, висловлених творцями на полотнах в їхніх творах і нерідко діалогізував з ними у власних роботах, присвятивши цьому цілу живописну серію «Діалоги в мистецтві» (іл.4.2.56 – іл.4.2.61), початок якої сягає 1999 року, коли відбулась перша «розмова» Лазаренка з Сальвадором Далі (іл.4.2.62). Окрім зазначених особистостей, «співбесідниками» художника виступають також Ван Гог, Е.Уорхол, М. Шагала, К.Малевич, М.Бойчук та ін.

Автор не тільки вдало відображує їхні фізіономічні риси, але й імітує стилістично-живописну систему кожного мистця, з яким вступає в діалог на полотні.

Після закінчення навчання, доля звела Лазаренка знову з педагогом по фаху О.Шеховцовим, який до того ж був дипломним керівником Лазаренка. Вони разом працювали художниками-конструкторами у ВНДІТЕ і постійно контактували на пленерах, які, як згадувалось раніше, організовувались його вчителем, який на той час обіймав посаду заступника директора інституту технічної естетики. В цей час мистець брав участь у низці дизайнерських конкурсів, займав призові місця, як от на лейпцизькому ярмарку в 1987, де він отримав золоту медаль за дитячий конструктор, а також за цей час отримав 15 авторських свідоцтв за розробку дизайнерських виробів. Проте, незважаючи на успішну кар'єру художника-конструктора, його пристрасть до живопису зростала з кожним днем, особливо на фоні вдалих колористичних експериментів, які мистець проводив у вільний від роботи час в своїй майстерні, читаючи мемуари видатних мистців, котрі стали своєрідним ключем для розуміння їхньої образотворчої мови. А коли в 1990-х роках дизайнерські осередки один за одним припиняли своє існування, О.Лазаренко остаточно покинув конструкторську діяльність, долучившись до утворення творчого об'єднання «Слобожанське Буриме» та повністю віддавши себе живопису.

Будучи в постійному творчому русі, мистець напрацьовував нові образотворчі прийоми для виразу своїх концепцій і, вийшовши за рамки пленерного живопису (хоча не полишивши його назавжди, про що свідчить низка його зрілих пленерних робіт «Взимку» (іл.4.2.63), «Кочеток» (іл.4.2.64), «Судакська Фортеця» (іл.4.2.65), «Понт Евксінський ХХІ століття» (іл.4.2.66), «Бузок» (іл.4.2.67) та ін.), почав активно модифікувати техніку кольоропису, створивши дві авторські варіації останнього — олійний та мозаїчний [142, с.173]. В основі «олійного кольоропису» простежується тісний зв'язок з пуантилізмом,

який сформувався в кінця XIX ст. на основі наукових теорій кольору, які свого часу вивчав Лазаренко. Кольорописні полотна мистця подібні до пульсуючої шахівниці, на якій відбувається ігрове дійство, а в якості фігур виступають герої, які зображені на картині. Цей ефект досягається за рахунок тисячі строкатих мазків різних геометричних форм — крапок, смужок, ліній, квадратів, які зливаються в єдиний стрій.

Дана техніка представлена як і ранніми роботами мистця, серед них «Різдво» (іл.4.2.68), «З'явлення Богородиці» (іл.4.2.69), «Інок», (іл.4.2.70), «Арлекініада» (іл.4.2.71), «Янгол» (іл.4.2.72), «Відродження сюрреалізму» (іл.4.2.73), «Тигроїди» (2001), так і більш зрілими творами «Т.Шевченко» (іл.4.2.74), «Мавки» (іл.4.2.75), «Сорочинський ярмарок» (іл.4.2.76), «Фракійська цариця» (іл.4.77), «Музика врожаю. Сбір винограду» (2018), «Мелодія долини троянд» (2018) тощо. Як і у випадку з пуантилістичними роботами, де сприйняття крихітних крапок чистого кольору в завершеному вигляді було можливим лише на певній дистанції, коли кольори оптично зливалися, так і картини Лазаренка доцільніше розглядати на відстані, задля створення всеосяжної композиції, що продиктовано поміж іншим і монументальністю його творів.

Техніка мозаїчного кольоропису складніша за своєю будовою від олійного кольоропису та станкового живопису майстра. В її архітектоніці закладено складний зв'язок народних традицій, Трипілля та візантійської мозаїки, які оформлені мовою авангарду та постмодернізму. Модифікація заокруглених спіральних мотивів Трипілля, споріднених з прямокутним грецьким меандром, простежується у формоутворюючих аплікативних елементах мозаїчного кольоропису. Очевидним є зв'язок мозаїчного живопису О.Лазаренка з колажем, фотомистецтвом та оп-артом, технічні прийоми яких митець адаптував під свою мозаїчну техніку. Не оминули авторської уваги й постмодерністські риси художньої культури, вплив яких простежується в мозаїчному кольоропису, зокрема, еkleктизм, інтертекстуальність та художнє різноманіття, що дозволяє

з'єднати в одному художньому творі різночасові віхи, досягнення архітектури і дизайну, елементи масової культури.

Здобута у Худпромї дизайнерська освіта, досвід роботи художником-конструктором у ВНДІТЕ уможливили для Олега Лазаренка зображуваний об'єкт сприймати крізь призму проєктності, яка лежить в основі його образотворчої мови, виступаючи до того ж домінуючою складовою мозаїчного кольоропису. Живописець не просто пише свої твори, а конструє їх, вибудовуючи багат шарові модульні сітки, переходячи від плоских елементів до об'ємних. Він відкидає класичну повітряну перспективу, натомість з'являється нова — часова, за допомогою якої герої його проєктів наче оживають на полотні і починають переміщуватись в часі, в шарах століть (іл.4.2.78 – іл.4.2.80). Наприклад, на картині «Св. Княгиня Ольга» (іл. 4.2.81) майже прозоре, невагоме обличчя жінки споглядає за своїми нащадками крізь віки. Лики з німбами підкреслюють святість княгині Ольги, а зображення мирян говорять про її людяність по відношенню до звичайного народу. Кожна фігура навколо центральної постаті пульсує та ніби хаотично переміщується на полотні. Подібне враження складається і від картини «Клеопатра» (іл. 4.2.82), де смугасті тигри обвивають тіло цариці. Одна тварина навіть обійняла Клеопатру своїми потужними передніми лапами, утримуючи рівновагу лише задніми. Динаміку полотну надає й правдиве відтворення анатомічної будови тигрів під час руху (вигнутий тулуб, відповідне положення лап), що художник спостерігав в природі перш ніж передати на полотні [142, с.171].

Ключовим поняттям для мистця стала «мозаїка», метаморфози якої склали основу для нового прийому О.Лазаренка. Для написання картини мозаїчним кольорописом художник спочатку розфарбовує олійними фарбами мініатюрні клаптики паперу сотнями відтінків холодних та теплих кольорів. Потім готує полотно для подальшої роботи, створюючи на ньому ескіз. Далі митець працює над кольоровою гамою майбутньої картини, пишучи повноцінне живописне

полотно. Наступним етапом є конструювання окремих частин художнього твору, які вклеюються на полотно, а потім запрасовуються, створюючи єдину композицію (Іл.4.2.83). Кожен шматочок «паперової смальти» вибудовується у витіюваті кольорові плями, створюючи ефект мозаїки [142, с.167]. Процес створення його робіт завжди відкритий та в дечому азартний, оскільки ніколи напевно невідомо, яким буде кінцевий результат. До того ж, скопіювати або заново відтворити до деталей такий твір неможливо, що включає додаткову семантику в процес сприйняття цих робіт глядачами.

Звертаючись до творчості Лазаренка, слід звернути увагу на його захопленість хижаками, забарвлення яких перегукується з філософією аплікації (смужка темна, смужка світла), а подекуди природа їх покрову стає виражальним засобом (іл.4.2.84 – іл.4.2.87). Так, у монументальному поліптиху «Відродження сюрреалізму» (іл.4.2.88) тигри та леопарди з їх плямистою шкірою виступають в якості формотворчої одиниці. Картина з п'яти окремих частин вибудовується в єдину хрестоподібну композицію, в центрі якої портрет містичного генія — Сальвадора Далі. Лазаренко не лише вдало відтворив фізіономічні особливості мистця, але й зімітував його стилістично-живописну манеру письма. Сюрреалістичний характер зображуваного створюють пластичні фігури хижаків, які плавно рухаються на картині. Полотна, ліворуч та праворуч від центру, заповнені дорослими та малими тиграми і леопардами, які мають досить темний колір. Верхні та нижні картини з дикими кішками, навпаки, насичені світлими теплими відтінками. Центральна постать Сальвадора Далі має дуалістичну природу: одна частина його портрету складається зі світлих калейдоскопічних плям кольору, а інша — з темних. Лазаренко немовби хотів підкреслити загадковість художника-сюрреаліста, а також через колірний контраст висловити думку про те, що весь світ має раціональну та ірраціональну природу.

При розгляданні портрету Далі зблизька стає помітним, що він витканий з безлічі ликів леопардів та тигрів, які створюють марево для ока. Подібний ефект

присутній у сюрреалістичних полотнах видатного мистця ХХ століття. Наприклад, на картині «Лебеді, що відображені в слонах» Сальвадор Далі використав авторський метод, який митець назвав «параноїдально-критичною діяльністю». Розглядаючи полотно, бачимо подвійне зображення: три лебедя сплітаються з сухими, старими деревами, після чого на дзеркальній поверхні води виходить відображення слонів. А якщо ж перевернути слонів, то вони перетворюються в лебедів. Подібні оптичні ігри на полотні здатні викликати галюциногенний ефект та дають можливість побачити світ ілюзорно.

Підсумовуючи, слід відзначити, що процес становлення та розвитку авторського творчого методу О. Лазаренка відбувався поетапно. Перші його кольорописні роботи були плоскими та базувалися на кольоровому колі Гете-Оствальда, освітлені одним джерелом світла. Подальші дослідження привели його до теорії кольору Іттена і експериментів з множинними осередками світла. Як наслідок, зображення стало об'ємним, глибшим, відбувся своєрідний перехід від плями до об'єму.

Наступні етапи в розвитку техніко-технологічного процесу створення робіт мистця пов'язані з трансформацією трьохвимірного простору та введенням четвертого — часового компоненту. Шляхом конструювання своїх творів, відкидаючи повітряну перспективу і нашаровуючи елементи, Лазаренко досягає об'єму і створює ілюзію руху. Калейдоскопічність кольору на полотні сприяє «оживленню картинки», викликає «відчуття часового-просторового взаємопроникнення» [122, с.42].

На завершення слід відзначити, що Олег Лазаренко у своїй творчій діяльності вдало балансує між двома авторськими техніками — мозаїчним та олійним кольорописом, час від часу поєднуючи їх на одному полотні («Час пік», іл.4.2.89). Не менш важливою складовою його образотворчості є пленерний живопис, який доповнює багатогранну практику мистця.

Митцем, без якого уявлення про кістяк мистецького угруповання «Буриме», було б неповним є заслужений художник України, член СДУ (1989), живописець, культуролог Валентин Грицаненко (1945 – 2022) (іл.4.2.90). Він немовби урівноважує дизайнерське тріо своєю ліричною поезійністю, філософією та метафізичністю. Мистець не мав професійної художньої освіти, між тим його природний хист, тонке відчуття естетики та кольору дозволили сформувати авторський стиль живопису, який мистецтвознавці охрестили «м'яким гіперреалізмом» [267, с.88]. Суть методу полягає в тому, що на перший погляд міметичне зображення, де з фотографічною точністю відтворено дійсність, латентно переходить від реального до сюрреалістичного шляхом включення міфічних і біблійних мотивів, поетичних рядків або каліграфічних написів. Кожен фрагмент на полотні є фактично реальним і максимально символічним, кожен образ індивідуальний і умовний водночас.

В живописі В.Грицаненка “головним героєм” виступає природа, вічність, буття — візуально-просторова модель світу художника, продиктована його післявоєнним дитинством та особистісною філософією. Мистець народився та зростав у селі Мала Токмачка на Запоріжжі, що розкинулося вздовж лівого берега річки Конки. З ранніх літ його оточували пейзажні ідилії рідної місцевості, безкраї степові простори та скіфські кургани, які закарбувались у пам'яті на все життя та відбивались в його естетичному баченні. В цей же час почала формуватися пристрасть до колекціонування, любов до прекрасного. З самого дитинства і до схилу літ мистець збирав метеликів, пошуки яких приводили його аж до підніжжя Кавказьких гір, Середньої Азії чи Далекого Сходу, із захватом колекціонував давньоруську дрібну пластику, атрибутику різних міст, українські ікони, книги, живопис. Валентин Грицаненко не вважав себе колекціонером, а радше естетом, любителем речей, які можна відчутти на дотик, на вагу. Тактильність тут важливіша за візуальність [267, с.307]. Пристрасть до збирання

формувала його мистецький смак та давала багато знань, на які він опирався в своїй творчості.

Зацікавленість безпосередньо малярством проявилася в студентські роки. Він вивчав режисуру в Харківському державному інституті культури (1969), де познайомився з театральним художником, членом ХО СХУ, сценографом театру «Березіль» Дмитром Власюком. Педагог показав йому безмежний світ мистецтва, який захопив тодішнього студента-режисера, і це стало справою всього життя, яку він поєднував з викладацькою діяльністю. Після закінчення інституту і до останніх днів він працював в рідній alma-mater на посаді доцента кафедри теорії і історії культури.

Перші художні твори Грицаненка були виконані в портретному жанрі і присвячені його родині, зокрема сестрі Ірині та синові Миксимові (іл.4.2.91, іл.4.2.92). Глибоко особистісні роботи відображають теплі та емоційні зв'язки мистця з рідними людьми. Портрети виконані десь в 70-х роках минулого століття (мистець досить часто не датував та не підписував свої роботи) в них ще не проявлений авторський почерк художника, утім, відчувається експериментування художника з технікою нанесення фарб та пошук власного стилю. Поступово мистець опановував пейзажний жанр, який у підсумку став головним в його творчості. Від суто реалістичного змалювання природи, яке характерне для ранніх робіт (серія «Далекий Схід», іл.4.2.93 – іл.4.2.95) він прийшов до “м'якого гіперреалізму”, де традиційний пейзаж ускладнюється метафізичною, історичною чи сакральною символікою, філософськими висловами або каліграфічними коментарями (іл.4.2.96, іл.4.2.97). Трансформацію його авторського почерку можна наглядно побачити, порівнявши дві картини різних періодів, на яких мистець зобразив батьківську хату. Перший твір (іл.4.2.98) написаний десь у 70-х – 80-х роках ХХ століття. Він характеризується пастозністю мазка, поліхромністю та статичністю композиційної побудови. Друга робота виконана 2008 року (іл.4.2.99) вже зовсім в іншій стилістиці.



Мистець використав притаманну для нього монохромну золотисто-вохристу колористику, прийом лесування та ускладнив архітектоніку, розмістивши основний пейзаж горизонтально в овалі, а довкола нього на передньому плані розкидав гарбузи та зобразив пожовклі стебла кукурудзи, які виходять за межі композиції. Над будинком помітний каліграфічно написаний текст: «Хата мого діда/сільського вчителя Миколи Грицаненка/ в селі Мала Токмачна», а по правому краю — підпис автора та рік створення картини. При порівнянні цих двох творів простежуються зміни в художній творчості мистця, де один і той же сюжет з однаковим ракурсом зображення демонструє абсолютні різні підходи до живопису.

Відхід від реалістичності до “м’якого гіперреалізму” репрезентований в низці творів художника. До прикладу, в роботі «Історичний пейзаж» (іл.4.2.100) мистець зобразив гору Кременець в Ізюмі на Харківщині, на якій розміщена низка кам’яних ідолів, так звані «половецькі баби», які слугували свого часу для вшанування предків. Реальний краєвид цієї місцевості (іл.4.2.101) зовсім не схожий на авторську інтерпретацію художника. Мистець збагатив пейзаж теплим вохристим кольором, підкреслюючи сакральність золотавого степу, залитого осіннім сонцем. Помітною деталлю твору є надреалістичне зображення місяця на фоні блакитного неба, де проглядаються його кратери та заглиблення. Мистець скульптурно відтворив давніх ідолів, чітко передав особливості каменю, з яких вони зроблені, а також з фотографічною точністю повторив всі деталі їхнього вбрання, прикрас та головних уборів. З такою ж увагою до деталей майстер зобразив ландшафт, де з трепетним торканням пензля промальована кожна травинка та кущик.

В картині знайшли відображення любов та повага В.Грицаненка до давньої історії нашого краю. Складається враження, ніби він діалогізує з тими нащадками, які вшановували своїх предків цими ідолами, висловлюючи шану до пращурів з позиції сучасників. Така увага до історичної спадщини та захоплення

рідними краєм не випадкове в творчості художника. В своїй поезійній книзі «Горище» він згадував: «Ті забуті картинки сільських ідилій — весняних повенів-розливів, сінокосів, осінніх туманів <...>, тремтливих горизонтів з скіфськими та половецькими “бабами” <...> живуть у серці, бентежать мене і й нині, приходять в сни і дотепер, попри безсердеччя механічно-цифрового, урбаністично-реалістичного світу...» [76, с.12]. Повага до історичного минулого, батьківського краю та Харківщини, яка стала другим рідним домом для мистця, репрезентована в низці його робіт, серед яких Скіфія» (іл.4.2.102), «Руїни генуезької фортеці Чемабло поблизу Балаклави» (іл.4.2.103), «Країна малювань, молитв і медитацій» (іл.4.2.104), «Кімерія. Країна історичної печалі» (іл.4.2.105), «Кімерія. Країна історичної печалі. Тиха бухта» (іл.4.2.106), «Околиці старого Криму. Стежка до цілющого джерела та каплиці св.Пантелеймона» (іл.4.2.107), «Старий Крим» (2004) та ін. В цих та інших творах художник показував тяглисть поколінь, наголошував на нерозривності минулого, сьогодення та майбуття, згадуючи слова кримського мистця М.Волошина з вірша «Дім поета»: «Життєвий трепіт всіх віків і рас/ Живе в тобі. Завжди. Тепер. В наш час» (*перек. з рос. авторки*) [114]. В цьому живопис майстра стилістично перегукується з ріджионалізмом українського штибу, що проявляється в пошуку національної своєрідності. Близькими мистцю за духом були набіди, ренесансні художники з їхніми пейзажами, що виднілись за спинами портретованих. Свій вплив на В.Грицаненка мали такі художники, як П.Брейгель, Р.Кент, К.Лорен, А.Куїнджі, С.Васильківський, І.Левітан, М.Волошин, Е.Уайт, А.Беклін, Г.Семирадський.

До художньої творчості В.Грицаненко підходив по-філософськи, відштовхуючись від традиційно правдивого відтворення реальності, натомість поринаючи в непізнання, прагнучи відчутти та передати Вічне. Для нього писання було «актом самозречення, особливим ритуалом вслуховування в одвічне, невимовною радістю споглядання і входження в Божі Гармонії» [115, с.28]. Під час роботи мистець ніби розчинявся в цьому процесі, медитативно наносячи

мазок за мазком, не відволікаючись на буденність. В цьому є певна схожість з іконописцями, які створюють Образи в молитовній тиші та благоговійному спокої. Такі паралелі з релігійним мистецтвом не випадкові, адже художник за життя самостійно та разом з колегами по «Буриме» здійснив неодноразове паломництво по Святим місцям України та світу. В результаті цих подорожей він написав низку пейзажних робіт, пов'язаних зі знаковими подіями біблійної та новозавітної доби, та передав сакральну атмосферу місця. Серед них такі твори, як «Голгофа» (іл.4.2.109), «Симеон Стовпник» (іл.4.2.109), «Стовпники» (іл.4.2.110), «Осліплений та просвітлений Апостол Павло на дорозі до Дамаску», (іл.4.2.111), «Місія Апостола Павла» (іл.4.2.112), «Свята гора Афон» (іл.4.2.113), «Святогір'я» (іл.4.2.114), «Добрий пастир. Поле пастухів поблизу Віфлієма» (іл.4.2.115), «Над Галілею Господня Благодать, і плин віків, і тиша світанкова» (іл.4.2.116), «Плат Вероніки. Образ Нерукотворний» (іл.4.2.117), «Сад Гетсиманський» (іл.4.2.118) тощо.

Більшість робіт В.Грицаненка виконані у спокійній теплій гамі, де превалюють жовтогарячий, вохристий та червоний кольори, що притаманне іконопису, де основним кольором божественної сутності виступає золотистий або його заміник — вохра. Колір неба в роботах художника також має символіко-метафоричне підґрунтя, яке гармонійно поєднується з кольоровою гамою твору. Блакитно-синій — колір Богородиці, символ неосяжних небес, вищої енергії. Утім, в деяких творах мистець відходить від звичної для нього колористики. Так, наприклад, в триптиху «Ніч. Пальміра. Пустеля. Всесвіт» (іл.4.2.119 – іл.4.2.121) перед нами розгортається панорама руїн стародавнього міста сирійської пустелі. На передньому плані зображено подорожніх чоловіків, вірогідно паломників, які сіли перепочити серед архаїчного каміння, розпаливши багаття. Поруч з ними відпочивають верблюди після виснажливого походу. Події відбуваються вночі, на що вказує небозвід, рясно вкритий зірками. Таємничості зображенню додає колір небосхилу, який набув нетипових відтінків зеленого. В

природі це унікальне атмосферне явище, котре зрідка можна побачити після бурі з грозою. Також відтінки зеленого та інших кольорів на небі проявляються в північних широтах Землі, відомі під назвою Полярне сяйво.

Колірні засоби вираження В.Грицаненка дають можливість глядачеві поринути у трансцендентно-метафізичний вимір, де реальний пейзаж перетворюється на міфопоетичний, біблійний чи історичний, створюючи ефект благоговіння та катарсису. Мистець серйозно ставиться до християнської символіки, іконопису, експериментує з власним трактуванням біблійної тематики. Художник поєднує видимий та невидний світ, реальне та сюрреальне за допомогою кольору та образів, які глибоко впливають на емоційний стан глядача та його переживання. Наприклад, в роботі «Добрий пастир» (іл.4.2.122) автор доповнив традиційний християнський сюжет біблійною символікою, лаконічними написами та цитатою зі Старого Заповіту. В лівому куті розміщено куш терену, правіше від нього зображено і каліграфічно підписано «Фрагмент рукопису кумранського сувою...», знизу — «Мідний скручений сувій з текстами Кумранської общини». Праворуч наведено рядки 7 – 10 з Второзаконня 8 Старого Заповіту, поруч з ними мистець зобразив «Цвяхи, знайдені в печерах Пустелі Юдейської». Кожна деталь зображення, кожен символ використаний автором свідомо, обґрунтовано. В сукупності всі компоненти твору, колористика створюють гармонію та передають атмосферу святості, яку хотів відтворити художник.

В останні роки життя мистець експериментував з матеріалами, зокрема використовував камінь замість полотна. Дві його роботи «Путивль. Несподіваній сніг» (іл.4.2.123) та «Мавзолей в Рахілі. Юдейська пустеля» (іл.4.2.124) виконані на брилах вапняку. Природна поверхня каменю органічно підкреслила та увиразнила художній задум майстра, гармонійно поєдналась з вохристою колористикою творів, надала нового звучання пейзажному зображенню.

Підсумовуючи, слід підкреслити, що художній шлях В.Грицаненка був сповнений пошуків власного стилю, кольору, форми, змісту, які він винайшов в пейзажному жанрі, модифікувавши останній. Для мистця важливою була не реалістична передача дійсності, а трансформація фізичних змістів у дещо більше, що Аристотель називав “Quinta Essentia” — п’ятий елемент, п’ята сутність. Повітряний простір полотен майстра відводить погляд глядача вдалечінь, до вічності. Іконописна та біблійна інтонація, превалювання золотого та вохристого кольорів «випромінюють щедре світло сакрального рідного степу, під сонцем якого народилася та набирала силу душа мистця...» [254, с.34]. М’яка гіперреалістична манера писання художника, відточена багаторічною практикою, характеризується легкістю мазків, плавністю тональних переходів, а лінії позбавлені різкості. В творах мистець передає власні почуття та емоції, переживання, філософські рефлексії, формуючи глибоку емоційну та метафізичну сутність зображуваного.

#### **4.3. Феномен колективного письма в творах арт-групи «Буриме»**

В різні періоди історії мистці, маючи спільний погляд на творчість, об’єднувались у групи, товариства, асоціації. Назарійці, братство барбізонців, прерафаеліти, набіди, імпресіоністи, дадаїсти, група «Синій вершник», «Міст» та низка інших, а в Україні АРМУ, ОСМУ, АХЧУ тощо об’єднувались з різних причин, але спільним для них було те, що кожен працював самостійно в межах колективної ідеї. Парадигма арт-угруповання «Буриме» в цьому контексті відмінна від вищезгаданих груп, бо поєднує в собі одразу дві складові — індивідуальність та со-творчість. Спочатку мистців об’єднала спільна пристрасть до мандрів та пленерів. Як зазначалось вище, тодішні співробітники ВНДІТЕ та їхні однодумці виїздили до мальовничих куточків Слобожанщини, проводили зустрічі-бесіди в майстернях, обговорюючи мистецькі проблеми, і у підсумку

провели першу спільну виставку в Будинку художника, де було експоновано індивідуальні роботи кожного з учасників. Усвідомлюючи несхожість своїх творів та маючи бажання працювати разом, вони знайшли відповідну форму для свого об'єднання в літературній грі буриме, яка передбачає спільне віршування низкою учасників, при цьому зберігаючи авторську манеру. Даний принцип став базисним для їхнього угруповання. Як зазначає мистецтвознавиця Л.Пономарьова, арт-об'єднання «Буриме» протягом свого існування успішно реалізує головні умови цієї гри: відкритість і необмежену кількість учасників [115, с.7]. Довкола незмінного кістяка групи (О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко та В.Грицаненко) час від часу співпрацювали десятки мистців різних галузей, сформувавши так зване «Коло Буриме». Таким чином, можна стверджувати, що історія об'єднання охоплює досить широкий список представників сучасного мистецького середовища Харкова [115, с.7].

Характерною складовою арт-угруповання, поряд зі свободою творчого самовираження, є принцип колективного письма. В кінці 90-х років минулого століття на черговому пленері мистці зачитували листи ван Гога до брата Тео, в яких той представник постімпресіонізму ділився, на перший погляд, утопічними думками щодо творення художниками на одному полотні. Ідея ван Гога за його життя так і не була реалізована, залишившись лише на сторінках паперу. Натомість буримістів захопила ця ідея, а їхня жага до експериментів підштовхнула їх до «авантюри». Так було створено перше широкоформатне полотно під символічною назвою «Квадросимфонія» (іл.4.3.1), яке складається з чотирьох портретів мистців, виконаних в авторській стилістиці кожного. Музичні паралелі в назві картини не випадкові, адже співзвуччя колірних “рим” «Буриме» можна порівняти з оркестровою симфонією, де різні голоси виконавців об'єднуються, створюючи струнке звучання та гармонію. Перша спільна робота дала початок амбіційному, багатовекторному, тривалому мистецько-філософському проєкту «Цивілізація любові» за підтримки В.Синчука. В цій

назві закладено декілька змістів. З одного боку, втілення утопічної думки Вінсента ван Гога щодо спільного живопису та мирної співдружності різних мистців. З іншого — мрія про безконфліктне гармонічне співіснування «Цивілізації любові» в масштабах нашої Землі, як зазначає Л.Стародубцева [267, с.113].

Кожний витвір «Цивілізації любові» уособлює принципи самопожертви, гуманності, абсолюту, любові та братства. Поштовхом до формування загальної концепції став вислів Папи Римського Івана Павла II про майбутнє земної цивілізації у вимірах християнської етики і християнської любові [65, с.88]. «Цивілізація любові» буримістів перегукується з релігійно-містичними ідеями далекого нащадка Т.Шевченка — поета та філософа Д.Андрєєва, який через свої антирадянські твори провів половину життя в тюрмі як політичний в'язень, де написав книгу «Троянда Світу» («Роза Мира»), в якій висловлюється за об'єднання світу воєдино, щоб уникнути повторення страшних історичних потрясінь та встановити мир у всьому планетарному космосі. Ці постулати близькі концепції «Цивілізації любові» та прагненням буримістів до вселенського ладу.

На полотнах мистців розгортаються важливі сенсобуттєві теми, підіймаються моральні проблеми та питання про суть духовності в цифрову епоху, про екзистенційний криз сучасної людини. Мистці діалогізують з глядачами на ці теми за допомогою низки символів, пов'язаних з древніми цивілізаціями, українською та біблійською тематикою. Наприклад, в роботі «Ода марнославству» («Від “чорного квадрату” до “чорної діри”») (іл.4.3.2), розмірковуючи над долею цивілізацій, критичних моментів в історії, мистці залучають низку метафор та символів, апелюють до світової образотворчості. Умовно композицію картини можна розділити на дві частини. В першій впізнаємо брейгелівських “сліпців”, його ж Вавилонську вежу, поруч з якою розміщено античну мозаїку, знайдену в руїнах Помпеїв. Далі в цьому вихорі

образів помічаємо залишки давніх цивілізацій єгиптян, шумерів, вавилонян, персів, греків. Своєрідна “вихідна точка” зображення — чорний квадрат Малевича, від якого знизу череда культур та поколінь рухається коловоротом до другої частини — “прірви”, яку уособлює чорна діра. Світ незрячих, які йдуть услід за сліпими поводитрями і падають у ненаситну прірву часу, як вдало охарактеризувала Л.Стародубцева [267, с.248]. Зліва поруч з такими зображеннями розміщено хиткий модерний стілець, на якому помічаємо яблуко — символ первородного гріха. В правій частині зображено лик Спасителя із закритими очима та журливим виразом обличчя, розчарованого діяннями поколінь. Сучасний світ у творі представлений хаотичними строкатими образами дорогих авто, хмарочосів, людей, які кудись поспішають. Також зображено розбитий космічний корабель, метеликів-одноденок, годинник, височезні вежі. Ці всі образи символізують рух людського розвитку, спрямований вперед до чорної діри. Картина «Ода марнославству» — своєрідна відповідь суспільству споживання, як його назвав французький філософ Ж.Бодріяр, та звинувачення техногенної цивілізації, яка поступово втрачає духовні та моральні орієнтири, рухаючись до “чорної діри”.

Символічна складова є частиною інших полотн-пророцтв «Буриме», зокрема «Да паряя виспрь» (іл.4.3.3), «Ню-Ра» (іл.4.3.4), «Се діва чиста...» («Слобожанська мадонна», іл.4.3.5), «Саміт» («Тайна вечеря», іл.4.3.6), «Пророцтво Малевича. Дике поле. Чорнобиль» (іл.4.3.7), «Фрітьйоф Нансен. Місія. Фрам» (іл.4.3.8), «Харків художній» (іл.4.3.9), «Від Савла до Павла» (2008), «Лоно Трипілля» (2005) тощо. Кожний витвір творчого угруповання глибоко філософський, сакраментальний, метафоричний, гіпертекстуальний, проте доступний для розуміння пересічним глядачем. В.Грицаненко говорить, що «ми надаємо низку зображень-підказок, прагнемо удоступнити розуміння, аби нас міг “прочитати” кожен. Ми фактично даємо “мову” для того, хто готовий чути та сприймати художнє» [65, с.88].



Образотворча мова «буримістів» строката, проте не позбавлена гармонії. За словами Л.Стародубцевої, «перед нами — те, що в поезиці називається грецьким словом «оксюморон»: поєднання непокєднуваного. В філософії це називається «збігом протиріч...» [267, с.75]. Особливістю їх письма є ідея взаємонашарування зі збереженням стилістики кожного автора. Та попри оте “множинне Я”, попри всю свою поліфонічність, попри кричущі відмінності та контрасти творчих манер, стилістики та світобачень окремих мистців, з широкоформатних строкатих полотен до глядача звертається колективний “зріднений” художник, ім’я якого — «Буриме» [65, с. 89].

Творча технологія колективного письма мистців тісно пов’язана з перформативною практикою. Співучасть у творенні на полотні «бурмістами» само по собі є художньою дією, яка може змінитися в будь-який момент, а кінцевий результат важко перебачити. Діючі особи цього специфічного живописного перформансу — самі художники, які мимоволі стають глядачами та учасниками спільного “представлення” [262, с. 323]. Відкритість мистців до експериментів наштовхнула їх на проведення відкритих акцій, наближених до партисипативної практики, коли глядачі залучались до процесу створення твору. До прикладу, в 2008 році в Молодіжному парку Харкова «Буриме» писали картину «Слобожанський Ван Гог» (іл.4.3.10) на відкритому повітрі, а учасниками акції та глядачами виступили звичайні люди (іл.4.3.11). Того ж року, на відкритті виставки гостям було запропоновано долучитися до колективного писання соняхів Ваг Гога (іл.4.3.12, іл.4.3.13). Подібна партисипативна практика, коли глядачі різних вікових категорій стають не лише спостерігачами, але й залучаються до певної дії, не поодинокі в діяльності «Буриме». Інколи воно пропонувало реципієнтам зіграти в гру буриме під час відкриття експозиції чи на творчих зустрічах, або запрошують стати співавторами їх монументальних полотен.

Характерною особливістю «Буриме» є те, що воно завжди знаходяться на межі проєктної культури та малярства, вправно балансує між ними та синтезуючи їх. З позиції академічного живопису їхні полотна надміру дизайнерські, а з точки зору дизайнерів — занадто живописні. Яскравим прикладом взаємодії дизайну та різних форм мистецтва є просторова композиція «Pissuite» (іл.4.3.14), виконана О.Бойчуком, О. Лазаренком, О. Шеховцовим та О.Лисенком.

Інсталяція «буримістів» за своїм змістом нагадує дзеркальний перегук двох революційних особистостей — Марселя Дюшана та Філіпа Старка. Діалог мистців відбувається не лише в самій просторовій композиції, але й відображений в назві роботи «Pissuite». З одного боку, легко зчитується слово «пісуар», який має безпосереднє відношення до обох постатей, а з іншого — «сюїта», яка натякає на взаємодію контрастних частин. Подібні мовленнєві метаморфози цілком в дусі «буримістів»: адже навіть їхня назва групи пов'язана з лінгвістичною грою.

Центральною частиною композиції є широкоформатне полотно, на якому зображено портрети Марселя Дюшана та Філіпа Старка, які утворюють цілісний образ і в той же час розділені в прямому сенсі тонкою перегородкою. Автори немовби відтворюють на полотні другий закон діалектики про єдність та боротьбу протилежностей, мімікуючи його на зв'язок дизайну та живопису. Важливою деталлю є те, що лице Дюшана розділене по лінії другого ока, яке розміщується на перетині двох облич і в кінцевому результаті знаходиться на умовному місці чакри аджни (між бровами), підкреслюючи тим самим просвітленість митців та їхній вагомий внесок у світову культуру.

Марсель Дюшан здійснив переворот у царині мистецтва та розширив його межі, придумавши реді-мейд з культового предмета XX століття — пісуара. Філіп Старк навпроти повернув пісуару свою первинну функцію, проте не забрав у нього головного — відчуття того, що перед нами витвір мистецтва.

Конструкторські рішення Старка революційні за своєю природою. Йому вдалося перенести авангардні стратегії епатажу на сферу дизайну та вдало реалізувати їх, надавши експериментальній формі своїм виробам і тим самим завоювавши прихильність споживача.

Живописні роботи учасників «Буриме», як спільні, так і персональні, завжди впізнаванні завдяки активній дизайнерській складовій. Мистці не просто пишуть свої твори, а конструюють їх, використовуючи дизайнерські принципи моделювання. Вони відкидають класичну повітряну перспективу, експлуатуючи досягнення постмодерністської культури (фотографії, «оп-арту»). Мистці відчують обмеженість двовимірної площини полотна, намагаючись розширити її кордони, включаючи у простір твору додаткові фізичні елементи: дерев'яні драбини, рейки, колеса, стільці, об'ємні літери, канат та інші предмети, які виходять за межі картини і виступають своєрідним мостом між дійсним та трансцендентним, між дизайном та живописом. Наприклад, полотно «Да паря виспрь» (іл.4.3.3) пронизує дерев'яна драбина, що підносить глядача у трансцендентні світи; у процесі творення «Фрамму» (іл.4.3.8) застосовувалась мотузка для імітації порваних вітрил корабля; в «Таємній вечері» (іл.4.3.6) бокові елементи композиції можуть бути розширені, додаючи тим самим місця за трапезним столом.

У своїх роботах «буримісти» активно діалогізують з мистцями минулого та сучасності. Їх «розмова» відбувається за допомогою включення тривимірних об'єктів, імітації стилістично-живописної манери письма майстра, відтворення на полотні улюблених образів мистця, поєднання різних стилів, напрямків, шкіл, образів та ін. Для реалізації свого творчого задуму художники взаємонашаровують об'єкти, застосовують принципи колажування, аплікацію та монтаж.

Найбільш масштабним їхнім «діалогом» є полотно «Вічний шах(г)» (Іл.4.3.15), на якому поліфонічно, і водночас в унісон, розмовляють культові

постаті світу мистецтва: Леонардо да Вінчі, Пабло Пікасо, Сальвадор Далі, Ван Гог, Казимир Малевич, Густав Клімт, Ієронім Босх, Чарльз Рені Макінтош та ін. Постаті на композиції вибудовані за принципом «ідейний натхненник — послідовник» і, оскільки у кожного мистця свій вчитель, то їхня бесіда перетворюється в полілог. О.Лазаренко захоплюється Пікассо та Далі, Лисенку імпонує творчість Малевича, Бойчук тяжіє до дизайнерських ідей Макінтоша, Шеховцов відданий модерну, символізму та набідам, Грицаненко знаходить відгук в образах Босха.

Коллективна робота «Вічний шах(г)» строкато зіткана з діалогу сучасних художників із мистецтвом минулого. Однак ця багатощарова композиція виглядає напрочуд легко, немов один портрет підсвічує інший. Прозорості та повітряності композиції надають знову ж таки прийоми, запозичені з художньо-конструкторської сфери та оптичного арту. Продовженням цієї бесіди є знаменитий стілець дизайнера Чарльза Макінтоша з незвичайно високою гранчастою спинкою. Дану деталь не випадково винесли за межі полотна. Глядачу наче пропонують сісти та долучитися до цього вічного «діалогу» про істину в мистецтві.

Отже, художники арт-угруповання «Буриме» вже більше 30 років продовжують свої експерименти у сфері образотворення, демонструючи все нові і нові способи інтерпретації реальності. Феномен їхнього колективного письма полягає в принципі взаємного нашаровування об'єктів зі збереженням індивідуальної стилістики кожного учасника, яка водночас слугує й авторським знаком до спільних робіт, оскільки «буримісти» не підписують полотна. Втім, угруповання має власний авторський знак (іл.4.3.16), який супроводжує всі їхні каталоги та афіші до виставок. Цей логотип символічний: подається у вигляді червоної літери «О», яка виглядає як об'єднуюче коло. Важливо відзначити, що це не звичайне циркульне коло, і воно не є "замкненим». Знак має вільні контури та виділену середину, що символізує відкритість та незавершеність. Поруч з цим

“розімкнутим колом” розташований напис “bouts rimes”, створений з літер різних шрифтів та стилів. Це може бути сприйняте як натяк на те, що коло готове прийняти різних художників та відкрите для подальших експериментів. В цьому і полягає феномен мистецької групи «Буриме».

#### **Висновки до розділу 4**

1. Розкрито художньо-конструктивні витoki творчості учасників арт-угруповання «Буриме». Виявлено, що формування їхніх творчих засад відбувалось в 70 – 90-х роках минулого століття у столиці українського дизайну — Харкові, де з кінця XIX ст. визначається індустріальний вектор міста та простежується активний розвиток художньо-промислової освіти. Показано, що активному розвитку дизайну на Слобожанщині сприяла діяльність Худпрому, робота харківської філії ВНДІТЕ та СДУ, до яких були дотичні майбутні учасники арт-групи «Буриме». Більшість з них навчалися в Художньо-промисловому інституті, працювали художниками-конструкторами у ВНДІТЕ, отримували авторські свідоцтва та патенти за дизайнерські вироби, ставали членами Спілки дизайнерів України.

Зазначено, що паралельно з дизайнерською діяльністю мистці спільно виїздили на пленери, проводили внутрішні виставки-конкурси та у вільний від роботи час збиралися для діалогів про живопис і мистецтво. Виявлено, що в кінці XX ст. буремні події «крутих 90-х» похитнули розвиток сфери художньо-проектної діяльності, тому майбутні «буримісти» відійшли від конструкторської діяльності, заглибившись у живописну практику та об’єднавшись в мистецьку групу «Буриме» у 1991 році.

Показано, що ядро угруповання складають художники О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко, утім, мистці дотримуються принципу відкритості та необмеженості в своїй групі, тому з роками утворилося «Коло

Буриме», яке включає в себе більше 20 різнопрофільних мистців, котрі в різний період співпрацювали з основним кістяком «Буриме» у спільних проєктах.

Виявлено, що характерним для образотворчої мови «Буриме» є перехрестя станковості та елементів дизайну, що зумовлено їхньою художньо-конструкторською освітою та проєктною діяльністю.

2. Розкрито авторські методики учасників арт-угруповання «Буриме», які ґрунтуються на експериментах з формою, кольором, живописними засобами виразності в поєднанні з дизайнерською складовою. Показано, що мистці в своїй творчості спираються на авангардну традицію початку ХХ століття та українську народну спадщину, подекуди апелюючи до естетики постмодернізму.

Виявлено, що авторська методика «стохастичного живопису» О.Шеховцова тяжіє до ташизму та абстрактного експресіонізму. Його твори характеризуються динамічністю, спонтанністю, пластичністю образів, зверненням до естетики модерну.

Розкрито, що образотворча техніка «гротескний традиціоналізм» О.Лисенка базується на архетипах сільської архаїки, колористичних пошуках та зверненні до примітивізму. Показано, що в своєму образотворенні мистець експериментує з формою, кольором, різними авангардними техніками, зокрема, з пуантилізмом, кубізмом, колажем.

Проаналізовано авторську методику О.Лазаренка, який в результаті тривалих експериментів з кольором та засобами виразності почав працювати в техніці кольоропису, створивши дві модифікації останнього — олійний та мозаїчний. Виявлено, що в першому варіанті кольоропису мистець відштовхується від традицій пуантилізму та оп-арту. Показано, що його «мозаїчний кольоропис» базується на традиції візантійської мозаїки, авангардних техніках колажу, оп-арту, постмодерністському плюралізмі, інтертекстуальності та еkleктизмі.

Розкрито, що творчий шлях В.Грицаненка був насичений пошуками власного стилю, кольору, форми і змісту, які він винайшов, працюючи в пейзажному жанрі, модифікувавши останній в техніку «м'якого гіперреалізму». Для художника була важливою не проста реалістична передача дійсності, а трансформація фізичних образів у щось більше, що можна порівняти з "Quinta Essentia" — п'ятим елементом або сутністю, як це визначив Аристотель. Повітряний простір на його полотнах спрямовує погляд глядача у віддалений простір, де час здається зупиненим. В його роботах відчутна іконописна та біблійна інтонація, де виразно присутні золотий та вохристий кольори, які випромінюють світло сакрального рідного степу, який став місцем народженням та джерелом натхнення для мистця.

3. Проаналізовано ідею синергетичного мистецтва арт-угруповання «Буриме», яка втілюється шляхом колективного письма на одному полотні зі збереженням авторської стилістики кожного з учасників. Розкрито, що мистці використовують дизайнерські прийоми для конструювання зображення на полотні, застосовують принципи нашарування об'єктів, колажування, аплікацію та монтаж. Простежено, що процес спільнотворення в творчості мистецького об'єднання «Буриме» споріднений з перформативною практикою, оскільки ідея та композиція полотна розгортається безпосередньо під час писання, має динамічний та імпровізований характер. Показано, що образотворча мова їхніх спільних полотен являє собою симбіоз авторських технік кожного з учасників, утім не позбавлена гармонії. Еклектика в цьому випадку виступає способом стилістичної організації та єдності, на перший погляд, непоєднаних елементів простору. Виявлено, що філософія творчості арт-групи «Буриме» базується на зверненні до релігійної тематики, порушенні вічних екзистенціальних тем, роздумах про вселенський порядок та життя в злагоді.

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз історіографії по темі дослідження виявив, що безпосередньо тема експериментальних пошуків в пластичній мові живопису в творчості харківських мистців межі ХХ – початку ХХІ століття мистецтвознавцями спеціально не вивчалась. Певні аспекти з даної проблематики обмежено розглядались в публікаціях українських науковців, що стосуються трансформацій українського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст., утім без фокусування на характері новаторських формотворень харківської художньої школи та, зокрема, творчості таких мистців як В.Гонтарів, В.Ленчин, О.Лазаренко, О.Шеховцов, О.Лисенко та В.Грицаненко. Аналіз наукових джерел харківського мистецтвознавчого кола засвідчив маловивченість експериментальних пошуків та авторських методів формотворення в пластичній мові живопису харківських мистців, а також недостатнє розкриття питання спадкоємності традиції модернізму в їхній творчості.

2. Опрацювання візуальних джерел з музейних та приватних колекцій, друкованих видань, каталогів виставок, альбомів мистців виявило новаторство у художній практиці на межі ХХ та ХХІ ст., яке проявляється в різноманітних підходах до пластичних вирішень, в роботі з формою, виразністю, кольором тощо. Методологічна основа роботи складається з загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, які дали змогу провести комплексний системний аналіз творчих пошуків харківських мистців межі ХХ – початку ХХІ століття.

3. Прослідковано еволюцію поняття «мистецький експеримент» та визначено три етапи його розвитку. Перший — це період, коли мистецтво спробувало адаптувати науковий експеримент до своїх потреб за філософсько-естетичними концепціями Огюста Конта та Іполита Тена; другий — час модернізму, коли ідея експерименту змінилася, позбавившись потреби в перевірці, постулюючи непередбачуваність результатів експериментування;



третій етап — епоха постмодернізму, коли експеримент став ключовим для мистецького процесу, використовуючи попередні ідеї та розширюючи їх до екстремальних форм виразу.

4. Виявлено, що взаємодія між традицією та новаторством у мистецтві є складною та залежить від індивідуальної позиції художника. Дихотомія цих відносин полягає в тому, що в творчій практиці мистці одночасно як діють всупереч традиції, так і використовують її як початкову точку для авторських експериментів. Розглянуто різновиди новаторства, які мають досить широке поле класифікації. Зокрема, можна виокремити новаторство за формою, методом, моделлю, походженням, за наслідками, за стилем, технікою, концепцією, тематикою тощо.

5. Прослідковано, що зміни в образотворчому мистецтві Харкова в кінці ХХ – на початку ХХІ століть були наслідком соціально-політичних зламів того часу та обумовлені спадкоємністю авангардної традиції початку ХХ століття, яка була перервана у 1930-х комуністичним режимом. Продемонстровано, що навіть при ускладнених політичних умовах, коли були заборонені українські теми та переважав соцреалізм, художники-модерністи невпинно передавали свої знання молодому поколінню, що зберігало авангардну спадщину та прагнуло до творчих експериментів. У останні роки ХХ століття, на фоні суспільно-політичних змін спостерігається пожвавлення мистецьких процесів, звільнення від обмежень соцреалізму, відновлення перерваних експериментів модернізму та розвиток національної художньої культури.

6. Розглянуто художній шлях харківського мистця-монументаліста Віктора Гонтаріва крізь призму його пошуків національної художньої форми та національного стилю. Підкреслено, що з кінця 1970-х рр. в українському мистецтві сформувалось два основних напрямки: перший — пов'язаний з *contemporary art*, представники якого прагнули засвоїти та розвивати інноваційні ідеї сучасного західного мистецтва, другий — українська лінія, представлена

А.Антонюком, І. Марчуком, Ф. Гуменюком, М. Поповим тощо, чия творчість коріниться в українській традиції. Доведено, що саме в такому контексті слід розглядати творчий доробок В.Гонтаріва.

7. Схарактеризовано особливості національного стилю В. Гонтаріва, які включають слобожанський підтекст, використання слобожанського розмовного стилю у творах та створення унікальних образів українських селян колгоспного часу. Акцентовано, що національна форма полотен Гонтаріва включає не лише образи-символи та символи-метафори, а й нові методи інтерпретації форми, створення композиційного простору. Прослідковано спільні та відмінні риси творчості В.Гонтаріва та М.Бойчука, що діяли у різних історичні періоди українського мистецтва.

До наукового обігу введено нові документальні матеріали, зокрема маловідомі живописні роботи В.Гонтаріва з приватних колекцій (іл.3.1.2 – іл.3.1.4, 3.1.13, 3.1.23, 3.1.24, 3.1.26, 3.1.28, 3.1.37, 3.1.41).

8. Проаналізовано творчо-педагогічну концепцію «Яблуко у листві» харківського мистця Віталія Ленчина у контексті авангардних пошуків харківської школи графіки др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Розкрито, що при побудові своєї концепції автор відштовхувався від ідеї, що основа авангардної геометрії закладена в самій природі, розглядаючи це на прикладі яблуні з її складною структурою та гілками різної конфігурації, що тягнуться під різними кутами і в різних напрямках. Висвітлено, що формування художньої методики «Яблуко в листві», згідно з якою форма — це рух площин у просторі, а його структура у свою чергу базується на взаємозв'язку горизонталей, вертикалей і діагоналей, відбувалось під час навчання В.Ленчина в Худпромї під керівництвом видатного графіка-педагога Г.Бондаренка. В результаті його дипломний проєкт мав значний успіх на міжнародних виставках, відгомін якого відчувається і сьогодні.

Виявлено, що на художній світогляд В.Ленчина вплинули ідеї Сезанна, Пікассо, Філонова та Мазереля, а в своїй пластичній мові він використовував

експресіоністські засоби виразності. Художнім творам Ленчина властива складна ритмічна композиція, монументальність та гра з тонально-контрастними акцентами. Важливим для мистця є рух площин у просторі, який досягається в його роботах шляхом продуманого взаємозв'язку вертикалей, горизонталей та діагоналей, що робить зображення динамічним та внутрішньо активним.

Введено до наукового обігу теоретичну працю В.Ленчина «Яблуко у листві (про форму)», яка була опублікована обмеженим тиражем в 1993 році. Показано, що свою авторську методику формотворення мистець використовував не тільки в творчості, але й в педагогічній діяльності. Підтвердженням того, що його система освіти дала плідні результати, є творча діяльність таких визначних сучасних майстрів, котрі колись були слухачами його студії, як К.Зоркін, В.Сидоренко, В.Погорелов, О.Єсюнін, В.Кочмар, В.Дишлов та ін.

До наукового обігу введено нові документальні матеріали, зокрема маловідомі графічні роботи В.Ленчина в жанрі народного лубка (іл.3.2.10, іл.3.1.4, 3.2.13, 3.2.14), серію автопортретів, які вперше було експоновано на виставці в ХХМ в 2018 році (іл.3.2.25 – іл.3.2.35) та архівні фото з занять Майстра (3.2.1, 3.2.17, 3.2.18).

9. Розглянуто художньо-конструктивні витоки арт-угруповання «Буриме». Встановлено, що формування творчих засад учасників мистецького об'єднання відбувалось в 1970-х – 1990-х роках в Харкові під впливом індустріальної направленості міста, під час навчання в Художньо-промисловому інституті, в процесі роботи в харківській філії ВНДІТЕ, участі в дизайнерських проєктах та членстві в СДУ. Зазначено, що паралельно з дизайнерською практикою майбутні учасники арт-групи «Буриме» вели активну пленерну діяльність, проводили внутрішні виставки-конкурси, обговорювали живопис. Акцентовано, що в 90-х роках минулого століття на фоні суспільно-політичних змін відбувався занепад сфери художнього проєктування, змусивши мистців відійти від дизайнерської

практики, натомість повністю поринути у живопис та об'єднатись у мистецьку групу «Буриме» у 1991 році.

Показано, що основу цієї групи складають В.Грицаненко, О.Лазаренко, О.Лисенко та О.Шеховцов, проте вони дотримуються принципу відкритості, що призвело до утворення з часом «Кола Буриме», яке включає більше 20 митців різних напрямків, котрі в різний період співпрацювали з кистяком об'єднання у спільних проектах. Зазначено, що особливістю образотворчої мови «Буриме» є злиття станковості та елементів дизайну, що пояснюється їхньою художньо-конструкторською освітою та професійною діяльністю.

10. Розкрито індивідуальні творчі методи учасників арт-групи «Буриме», які ґрунтуються на експериментах з формою, кольором, різними засобами виразності, котрі мистці сполучають з дизайнерським підходом. Виявлено, що авторська техніка «стохастичного живопису» О. Шеховцова має тенденцію до ташизму та абстрактного експресіонізму. Його твори відзначаються динамікою, спонтанністю та пластичністю образів, які спираються на естетику модерну.

Розкрито, що О. Лисенко працює в індивідуальній техніці, яку можна назвати «гротескним традиціоналізмом», котра базується на архетипах сільської архаїки, колористичних пошуках та зверненні до наїву. Він експериментує з формою, кольором, різними авангардними техніками, такими як пуантилізм, кубізм, колаж.

Проаналізовано техніку О. Лазаренка, який, проводячи тривалі експерименти з кольором та засобами виразності, створив дві модифікації кольоропису — олійний та мозаїчний. Перший метод ґрунтується на прийомах оп-арту та пуантилізму, другий — на традиції візантійської мозаїки, авангардних методах колажування, постмодерністському плюралізмі та інтертекстуальності.

Досліджено творчий шлях В. Грицаненка, який через традиційний пейзаж прийшов до власного стилю, сформувавши техніку «м'якого гіперреалізму». Він прагнув не просто передати реальність, а трансформувати фізичні образи у щось

більше, що можна порівняти з поняттям «Quinta Essentia» — п'ятий елемент. Його роботи наповнені іконописним колоритом та біблійною інтонацією.

11. До наукового обігу введені маловідомі живописні твори учасників творчої групи «Буриме» — О.Шеховцова (іл.4.2.17), О.Лисенка (іл.4.2.30, іл.4.2.32 – іл.4.2.34, іл.3.2.44, іл.3.2.45, іл.3.2.50 – іл.3.2.52), О.Лазаренка (іл.4.2.64, іл.4.2.67, іл.4.2.77), В.Грицаненка (іл.4.2.91 – іл.4.2.99, іл.4.2.104 – іл.4.2.106, іл.4.2.109 – іл.4.2.112, іл.4.2.117 – іл.4.2.124).

12. Проведено аналіз синергетичного мистецтва арт-групи «Буриме». Показано, що вони працюють колективно на одному полотні, залишаючи авторську стилістику кожного учасника. Виявлено, що вони використовують дизайнерські методи для конструювання зображень. Підкреслено, що творчий процес групи динамічний та імпровізований, що споріднює його з перформативною практикою. Образотворча мова їхніх спільних полотен — це симбіоз авторських технік, який не позбавлений гармонії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. / Д.О.Горбачов [вступ. ст., упоряд., текстівки, анот.]. Київ: Мистецтво, 2016. 319 с, іл.
2. Аверьянова Н. Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму. *Вісник Київського Національного університету імені Тараса Шевченка: Українознавство*: зб. наук. пр. Київ, 2012. № 16. С. 43 – 46.
3. Авраменко О.О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.*: у 2 кн. / Київ, 2006. Кн.2. С.193 – 239.
4. Авраменко О., Соловійов О. Марафон-бліц. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 23 – 24.
5. Авраменко О.О. Метафізика чистого кольору Анатолія Криволапа: творчий шлях митця у руслі процесів трансформації художнього життя в Україні 1960-х - початку ХХІ століття / НАМ України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ: Huss, 2013. 618 с., іл.
6. Авраменко О. Після соцреалізму. *Нова генерація. Спецвипуск*. 1992. С. 32 – 34.
7. Авраменко О.О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років ХХ ст. / передм. : Віктор Сидоренко ; Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ: Інтертехнологія, 2006. 240 с., іл.
8. Авраменко О. Трансформація і саморегуляція живопису в Україні. 1991/2002. *Каталог. Мистецтво України*. Київ: Бліц-прінт, 2002. С.9 – 30.
9. Авраменко О. Про деякі особливості функціонування образотворчого мистецтва в Україні у 1990-ті роки. *Мистецтвознавство України*. Вип. 3. Київ: СПД Кравчук, 2003. С.5.

10. Адаменко Н. Феномен необароко в культурно-філософській традиції постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Київ, 2007. 18 с.
11. Адорно Т. Теорія естетики: Пер.з нім. П.Таращук. Київ: Основи, 2002. 518 с.
12. Аккаш О. Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 31 – 42.
13. Алфьорова З. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. ХДАК. Харків, 2008. 32 с.
14. Алфьорова З. І. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 1. С. 97 – 100.
15. Алфьорова З. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Харків, ХДАК, 2008. 267 с.
16. Алфьорова З. «Між Епікуром і Христом»: Художнє життя Харкова неможливе без «Буріме». *Газета «День»*. 2002. №234. С. 4. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/mizh-epikurom-i-khrystom> (дата звернення: 16.01.2020).
17. Алфьорова З.І. «Паттерни бачення» Віктора Сидоренка: досвід трансформації сучасного мистця у контексті змін морфології візуального процесу. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв : зб. наук. пр. / М-во культури та інформаційної політики України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2022. Вип. 1. С. 192 – 206.
18. Алфьорова З. Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні: загальний соціокультурний контекст. *Культура України*. 2012. Вип. 36. С. 152 – 161.
19. Алфьорова З.І., Первишева І.Б. Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ-ХХІ ст.: зміни в принципах монтажності. *Культура України. Сер.Мистецтвознавство: зб.наук.пр./ М-во культури України, Харків. держ. акад. культ.* Харків, 2016. Вип. 54. С. 308 – 322.

20. Алфьорова З. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 10. С. 166 – 170.
21. Анучина Л.В., Грицаненко В. «Буриме» : феномен «збирання світів» во «дні гніву». *Образотворче мистецтво*. Київ. 2016. № 1. С. 68 – 71.
22. Анучина Л.В. Феномен «Слобожанського буриме». *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті*. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 8.
23. Архів ХДАДМ. Особиста справа студента В.Ленчина. Спр.№144. 07.07.1960.
24. Асєєва Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.:* в 2 кн. Київ, 2006. Кн. 1. С. 122 – 161.
25. Бабунич Ю.І. Експресіонізм в українському малярстві першої третини ХХ століття: риси національної самобутності. *Вісник ЛНАМ*. № 48. Львів, 2022. С. 4 – 10.
26. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171) С. 665 – 670.
27. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Київ: Центр навчальної літератури, 2019. 256 с.
28. Баршинова О., Мартинюк О. Українське мистецтво в добу незалежності: трансформації та сподівання. *Нариси новітньої історії України* / Ред. М.Мінаков, Г.Касьянов та М.Роджанські. Київ, 2021. 344 с.
29. Батанов С. Віктор Гонтаров: «У наш час суспільство байдуже до художника». *Газета «День»*. Київ, 2000. №239. URL: [https:// day.kyiv. ua / uk/article/taum-aut/viktor-gontarov-u-nash-chas-suspilstvo-bayduzhe-do-hudozhnika](https://day.kyiv.ua/uk/article/taum-aut/viktor-gontarov-u-nash-chas-suspilstvo-bayduzhe-do-hudozhnika) (дата звернення: 21.01.2020).
30. Белгородский художественный музей. Ленчин Виталий Иванович. URL: <http://belghm.ru/o-muzee/kollekcii-istoriya-bgkhn/kollekcii/grafika/lenchin-v-i-2752/> (дата обращения: 20.10.2020).



31. Бенюк О. Б. Мистецький експеримент в естетичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 252 – 256.
32. Бенюк О. Б. Технічні інновації та мистецький експеримент у ХХ ст. *Гілея: науковий вісник*. 2017. Вип. 125. С. 252 – 257.
33. Бенюк О. Естетичне вивчення позитивістів як підґрунтя мистецького експерименту. *Молодий вчений*. 2017. № 2(42). С. 51 – 56.
34. Бенюк О. Поняття «експеримент» у логіці мистецьких подій кін. ХІХ — першої третини ХХ ст.: дис. ... канд. філософ. наук / Київський нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2004. 182 с.
35. Бенюк О. Постмодерний мистецький експеримент через призму ідей Вольфганга Вельша. *Актуальні проблеми теорії, історії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 201 – 208.
36. Беньямін. В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В.Беньямін. Вибране: Пер. з нім. Ю.Рибачук, Н.Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 53 – 135.
37. Белічко Л. Живопис. Історія українського мистецтва. У 5-ти томах. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 286 –307.
38. Блаженні ті очі, що бачать: книга-альбом мистецького проекту / авт. ідеї та керівник проекту Василь Синчук ; уклад. : В. Грицаненко, Л. Анучина ; вступ. ст. В. Грицаненко. Харків: ТОВ Майдан, 2013. 439 с., іл.
39. Бойчук А. Етнографічна складова дизайну. *Нове життя старих традицій*: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Луцьк: Берегиня, 2007. С. 13 –16.
40. Бойчук О. В. Налаштування на хвилю дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. №2. С. 31 – 41.

41. Бойчук О. Промисловий дизайн в Україні: оптимістичне минуле, невизначене майбутнє: синтез пластичних мистецтв. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 10. С. 215 – 222.
42. Бондар І. На Покрову в Харкові: [14 жовт. 1994 р. в Харк. літ. музеї – наук.-теорет. конференція «Рід, Родина, Нація» – виставка творів 185 В. Бондаря, В. Гонтарова, М. Базиля, П. Мося]. *Образотворче мистецтво*. 1994. №2. 2 с. обкл.
43. Бондарчук В. Мистецьке життя 1980-х – 90-х: основні події. *Народознавчі зошити*: зб. наук. пр. 2013. № 4 (112). С. 762 – 764.
44. Боднарчук Т. Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 138 – 43.
45. Борисова Т. Сучасні культуротворчі процеси в Україні. *Культура і суспільство XXI століття : духовні, культурологічні, соціальні виміри* : зб. мат. всеукр. наук.-практ. конф., 27-28 травня 2010 / НАКККіМ. Київ, 2010. С. 112 – 115.
46. Бойчук А. Многоликий арт-дизайн. *Дизайн-профіль 2007*. Х.: ХО СДУ, 2008. С. 12–14.
47. Бойчук А. Неформальное творческое объединение «Слобожанское буриме». *Творческое объединение «Слобожанское буриме»: буклет*. Харьков: АВЭЖ, 2001. С. 4.
48. Бойчук А. О бедном дизайне замолвите слово. *Дизайн-освіта 2003: Досвід, проблеми, перспективи*. Харків: ХДАДМ, 2003. С. 34 – 36.
49. Бойчук А. Дизайнерское образование : выбор приоритетов в условиях материальной культуры. *Вісник ХДАДМ* : зб. наук. пр. 2002. № 6. С. 3 – 6.
50. Бойчукізм. Проект «великого стилю». Київ: ДП «НКММК «Мистецький Арсенал». 2018. 256 с., іл.
51. Булавина Н. Вітчизняна модель українського мистецтва. Шлях до зрілості. *Сучасне мистецтво*. 2018. №14. С. 83 – 90.

52. Булавіна Н. Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. 2015. Вип. 24. С. 99 – 108.
53. Бурлака В. Історія образу. Мистецтво 2000-х: монографія. Київ : Фонд підтримки візуальних досліджень, 2011. 206 с.
54. Бурлака В. Фігуративний живопис кінця 1980-х – початку 2000-х років. *Сучасне мистецтво: збір. наук. праць / ІПСМ НАМУ*. Київ, 2004. Вип. 1. С. 7 – 33.
55. Бурмака В.П. Харківські художники: нариси, статті, нотатки. Харків: Велес, 2001. 80 с.
56. Вергунов С. В. Дизайн України: аспекти становлення и розвитку. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 2. С. 18 – 31.
57. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. 18 с.
58. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х рр. *Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. / ІПСМ АМУ*. 2007. Вип. 4. С. 93 – 146.
59. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелинда О. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж ; Київ, 2010. 416 с.
60. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.. *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 7 – 62.
61. Вишеславський Г. А. Contemporary art України від андеграунду – до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с., іл.
62. Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка: альбом / Нац. акад. мистецтв України, Мист. Фонд «Артанія»; авт. та упоряд. проекту А.Мельник. Хмельницький: Галерея, 2016. 191 с., іл.

63. Віктор Гонтарів. Живопис. Київ: Софія-А: Мельник М., 2006. 48 с., іл.
64. Вячеславова О.А. Українська культура у вимірах постмодерну: Навч. посіб. для студентів ВНЗ. Луганськ: вид-во «Ноулідж». 2011. 309 с.
65. Гаврилів Г. М. Харківська мистецька група «Буриме»: філософсько-естетичний аспект. *Вісник ХДАДМ*. 2017. №3. С.85 – 93.
66. Гадамер Г. –Г. Актуальність прекрасного. Видавництво: Мистецтво. Київ: 1991. 367 с.
67. Галерея мистецтв «Академічна». Вибране: альбом. *Із зібрання Української академії банківської справи Національного банку України / Уклад. С.І.Побожій*. 2014. 62 с., іл.
- 68.Глеба Г., Жмурко Т. Від реакції до думки. Частина 1. Реактивні твори доби незалежності. *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-1/> (дата звернення: 08.05.2023).
69. Гладун О. Взаємодія дизайнерського і станкового підходів у харківській школі графіки. *Дизайн-освіта 2003: Досвід, проблеми, перспективи*: мат. всеукр. наук.-метод. конференція, 24-28 березня / ХДАДМ. Харків, 2003. С. 15 –19.
70. Гладун О. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) : дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.05 / ХДАДМ. Харків, 2005. 192 с.
71. Глезер А. К 10-летию творческой группы “Слобожанское буриме” *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті*. Харків, ХДАДМ. 2005. С.12.
72. Голубець О. Мистецтво ХХ століття – український шлях: монографія. Львів: Колір ПРО, 2012. 199 с., іл.
73. Голубець О. Українське мистецтво 1990-х років і «нова кон'юнктура». *Образотворче мистецтво*. 2001. №3. С. 46 – 53.

74. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру. *Сучасність*. 1998. №5. С. 58 – 70.
75. Грицаненко В. Г. «Буриме»: Екзистенціальний портрет художньої групи в екстер'єрі універсуму. *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті*. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 10 – 12.
76. Грицаненко В.Г. Горище: гірка поезія повернень. Харків: Вид-во «Майдан», 2022. 272 с.
77. Грицаненко В. Г. Обличчя під камуфляжем у дзеркалі постмодернізму. *Anima Rerum*. 2005. №1. С. 22 – 27.
78. Група швидкого реагування. Харківська школа фотографії. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/artists/group-of-immediate-reaction/> (дата звернення 12.06.2023).
79. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
80. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. Харків: Колорит, 2005. 244 с., іл.
81. Денисенко О.Й., Коваль О.В. Слобожанський митець. *Харків: мистецька мапа України : живопис, графіка, скульптура: каталог / МСМУ*. Київ: ВТС ПРИНТ, 2012. С. 24 – 27.
82. Денисенко О.Й. Уродженець Слобожанщини. *Зоряний віз Віктора Гонтаріва: альбом*. Київ: Софія-А, 2006. С. 11 – 13.
83. Денисенко О.Й. Харківська організація національної спілки художників України. *Художники України. Художники Харківщини*. Харків: Тов. «Майдан», 2003. С. 11 – 14.
84. Денисенко О.Й. Déjà vu пленери (1990-2003). *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті*. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 10.

85. Державна наукова установа «Книжкова палата України ім. Івана Федорова».  
URL: <http://www.ukrbook.net/> ( дата звернення: 18.04.2020).
86. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990- років.  
*Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн.* / Київ, 2006. Кн.2. С. 150 – 192.
87. Дубрівна А.П. Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України:  
монографія. Київ: Автограф, 2022. 200 с., іл.
88. Дятлов Л.Ю. Цивілізація любові. *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті.* Харків, ХДАДМ. 2005. С. 13.
89. Електронна бібліотека «Культура України» при НБУ ім. Ярослава Мудрого.  
URL: <https://elib.nlu.org.ua/> ( дата звернення: 04.11.2020).
90. Енциклопедія сучасної України/ Гонтаров Віктор Миколайович. URL:  
<https://esu.com.ua/article-30797> ( дата звернення: 24.07.2023).
91. Єременко С. Квартет кольорових рим "Буриме" (Харків): Цивілізація любові.  
*Музейний провулок : Журнал Національного художнього музею України.* 2008.  
№ 3 (11). С. 164 – 169.
92. Журнал «Образотворче мистецтво». URL: <https://fineartsukraine.wordpress.com>  
(дата звернення: 15.10.2020).
93. Журнал «Your Art». URL: <https://supportyourart.com> (дата звернення:  
15.10.2020).
94. Журнал про мистецтво «Art Ukraine». URL: <https://artukraine.com.ua/about/>  
(дата звернення: 15.10.2020).
95. Журнал про сучасну культуру «Korydor». URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/>  
(дата звернення: 15.10.2020).
96. Залевська О.Ю. Зародження та розвиток постмодерністського  
стилю у культурі та мистецтві світу й України. *Вісник Харківської державної  
академії дизайну і мистецтв.* 2013. № 2. С. 120 – 124.

97. Занавес для художника. Альбом експериментально-художественного об'єднання «Литера А». Харків, 1991. 136 с., ил.
98. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР. *Сучасність*. 1995. №4. С. 113 – 125.
99. Зіненко А. Національна ідентичність і контемпоранне мистецтво, або Де шукати "чорну кішку?". *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 91 – 96.
100. Золя Э. Экспериментальный роман. Собрание сочинений в двадцати шести томах: Пер. с франц. Москва «Художественная литература», 1966. Т. 24. С. 239 – 280.
101. Зоряний віз Віктора Гонтаріва : Альбом / ред.- упоряд. В. Лесняк. Київ : "Софія-А", 2006. 144 с.
102. Іваненко С. Харківські імпресії або слово про Віктора Гонтарова. *Образотворче мистецтво*. 2005. №1. С. 9 – 11.
103. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ ст.: Антологія. Частина 1 / Упоряд Р. М. Яців. Львів, 2012. 232 с., іл.
104. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття. Антологія. Частина 2. / Упор. Р.М. Яців. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України; Наукове товариство ім. Шевченка, 2012. 832 с., іл.
105. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. Частина 3. / Упоряд. Р. М. Яців. Львів: Простір-М, 2019. 960 с., іл.
106. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття. Антологія. Частина 4. / Упор. Р.М. Яців. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України; Наукове товариство ім. Шевченка, 2021. 984 с., іл.

107. Історія українського мистецтва: У 5-и т. НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, голов. ред.. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5. (мистецтво ХХ століття). 1048 с., іл.
108. Касьяненко К. М., Янковська Л.Є., Сапко С.Є. Особливості українського живопису у постмодерністському вимірі. *Art and Design*. 2021. № 3 (15). С. 73 – 81.
109. Кафедра живопису ХДАДМ: традиції та сучасність. *Ювілейний альбом-каталог* / упор. Деркач М.І., Гальченко В.Ю. Харків: ХДАДМ, 2015. 240 с.
110. Каціон О. Історична динаміка «експериментального» досвіду в художній творчості. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Випуск ХХ. Київ: Міленіум, 2008. С. 306 – 313.
111. Коваль О.В.. Слобожанський Брейгель: пригадування і повернення Віктора Гонтарова. *Образотворче мистецтво*. 2019. №1. С. 43 – 44.
112. Ковальова М., Федюн Є. Портретні постановки студентів 1950-х – 1980-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Випуск № 42. Т. 1. Дрогобич, 2021. С. 116 – 128.
113. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу : монографія; за заг. ред. К. Г. Городенської. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. 323 с.
114. Коктебельний альбом Волошиних. URL: [https://zn.ua/ukr/SOCIUM/koktebel'skiy\\_albom\\_voloshinih.html](https://zn.ua/ukr/SOCIUM/koktebel'skiy_albom_voloshinih.html) (дата звернення: 14.09.2023).
115. Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. 123 с.
116. Котляр Є. Гонтарів forever: мистець та вчитель. Десять років без майстра... *Образотворче мистецтво*. К.: Національна спілка художників України, 2019. № 4 (109). С. 76 – 79.



117. Котляр Є. Горизонти харківської монументальної школи. *Образотворче мистецтво*. Київ, 2006. 3. С. 86 – 91.
118. Котляр Є. Харківська школа монументального мистецтва : традиції та сучасність. *Харківщина мистецька : історія, традиції, сучасність : до 70-річчя Харківської організації Національної спілки 201 художників України*: зб. мат. міжнар. наук.-практ. конф., 22 жовт. 2008 / ХО НСХУ; ХХМ. Харків: Золоті сторінки, 2008. С. 62 – 68.
119. Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм. *Український модернізм 1910-1930*. Хмельницький, 2006. С. 39 – 45.
120. Лагутенко О., Ришова О. Мей Морріс та розвиток ідей руху «Мистецтва та ремесла». *Українська академія мистецтва*. 2022. № 32. С. 117 – 124.
121. Лаврикова М. Прорив до наступного тисячоліття : виставка «Цивілізація любові» арт-групи «Буріме». *Слобідський край*. 2004. 24 лист. С. 4.
122. Лазаренко О.А. Живопис /Авт. тексту: Л.В.Стародубцева, С. Є. Сапеляк; заг.ред. О.Й. Денисенко, інш.; пер. А.В. Ена, інш. Харків. 2011. 255 с.
123. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
124. Ленчин В.И. Яблоко в листьях (о форме). Уфа, 1993. 50 с.
125. Ленчин В. І. Художники Харківщини: 65 років Харківській організації національної спілки Художників України / авт. вступ. ст. та загальна ред. О. Денисенко. Харків: Майдан, 2003. С.82.
126. Луговська А. Артінституції Харкова періоду 1990–2020-х років. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2022. №1. С. 87 – 98.
127. Мархайчук Н. Абстракція в мистецтві Харкова. *Харків : мистецька мапа України. Живопис, графіка, скульптура : каталог* / МСМУ. Київ: ВТС ПРИНТ, 2012. С. 17 – 22.
128. Мархайчук Н. В. Вплив змін, що відбулися в мистецькому мисленні вітчизняних живописців, на становлення нефігуративного дискурсу (кінець 80-х

- початок 90-х). *Вісник ХДАДМ*: Зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2003. № 3. С. 46 – 60.
129. Мархайчук Н. В. Розвиток вітчизняного культурно-мистецького простору на межі 80-х – 90-х рр. ХХ ст. *Культура і сучасність*: Альманах. Київ, КДАКККіМ, 2004. № 1. С. 92 – 99.
130. Мархайчук Н.В. Сучасне мистецтво і «мистецтво молодих»: матеріали до вивчення сучасного мистецтва Харкова. *Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність*. Зб.статей за матеріалами Міжн. наук.-практ. конф. Харків: ХОНСХУ, 2008. С. 83 – 93.
131. Матявіна І. Виставка творів харківських графіків у Москві. *Образотворче мистецтво*. 1974. № 1. С. 11 – 13.
132. Мельничук Л.Ю. Приватні мистецькі колекції ХІХ – ХХ ст. у складі музейних зібрань Слобожанщини (особливості розвитку, культурно-історична і художня цінність, перспективи): автореф. дис... канд. мистецтвозн.: 26.00.05. Харків, 2011. 22 с.
133. Мистецька панорама українського десятиліття. Харків. *Образотворче мистецтво*. 2001. №1. С. 88.
134. Мистецтво України ХХ століття. Київ: Асоціація артгалерей України; НІГМА, 1998. 352 с., іл.
135. Мистецтво України. 1991-2003. Альбом / Упор. Т.Придатко, З.Чегусова. Вступ Г.Скляренко. Київ: Мистецтво, 2003. 416 с., іл.
136. Мистецька скарбниця Харкова / Вступ. статті В.В.Мизгіна, коментарі О.Й.Денисенко, Л.Є.Пономарева, Н.В.Фоменко. Харків: Астрон+, 2004. 256 с., іл.
137. Мистецькі пленери 2004 – 2009. Шляхами Васильківського: погляд через століття (до 155-річчя від дня народження майстра): альб.-кат./ Харк. худож. музей та ін.; авт.-упоряд.: О.Й.Денисенко; редкол.: Мизгіна В.В.. Харків: ХДАДМ, 2009. 125 с.

138. Мистецькі шляхи Харківщини. Альбом-довідник. Х.: Союз художників України, 1998. 368 с., іл.
139. Міронова Т. В. Сакральне, етнофольклорне, нефігуративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років. *Молодий вчений*. 2019. № 2(1). С. 34 – 40.
140. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. №1. С. 166 – 175.
141. Мудаліге О.І. Вплив іконописної традиції та творчості Джотто на мистецтво В.Гонтарова. *Всеукр. наук. конф. Проф.-викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року*. Збірник статей. 25 травня 2018 року., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 42 – 45.
142. Найденко В.О. Мозаїчний кольоропис Олега Лазаренка: особливості пластичної мови. *Вісник ХДАДМ*. №1, 2022. С. 161 – 175.
143. Найденко В.О. Творчо-педагогічна концепція “Яблуко у листві” Віталія Ленчина та шляхи її формування. *Art and Design*. 2023. №2 (22). С. 179 – 195.
144. Найденко В.О. Віктор Гонтарів: пошуки національного стилю і національної форми. *Вісник ХДАДМ*. Х., 2023.
145. Найденко В.О. Символіка кольору в живописі Валентина Грицаненка. *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей міжнародної наук.конф. К: СПД Чалчинська Н.В., 2020. С. 122 – 123.
146. Найденко В.О. Особливості творчих пошуків Олександра Шеховцова. *Всеукр. наук. Конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 28 – 31.
147. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. статей Ін-ту проблем сучасного мистецтва НАМ України / За заг. ред. М. І. Яковлева;

- Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. Київ: Фенікс, 2012. 256 с.
148. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ППСМ АМУ; Ред.-упоряд. О. О. Авраменко; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін.: У 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с.
149. Немцова В. Изобразительное искусство Харькова: исторический очерк. Х.: Регион-информ, 2004. 144 с.
150. Немцова В. Харьковская художественная школа. Харьков (предыстория и история): монография. Х., 2019. 400 с., ил.
151. Олег Лазаренко: каталог виставки / упор. та вступ. слово О.Денисенко, стат.: О.Бойчук, В.Грицаненко, Н.Титаренко, О.Глезер. Харків: Галерея «АВЕК», 2005.
152. Ортега-і-Гассет, Х. Дегуманізація мистецтва/ Пер. О.Товстенко. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3814> ( дата звернення: 14.07.2023).
153. Оавсадча О. «Виставка цікава, місцями — до кумедного»: реконструкція історії виставок «Ф-87»/«Ф-88» URL: <https://moksop.org/rekonstruktsia-istorii-vystavok-f-87-f-88/> ( дата звернення: 12.06.2023).
154. Осадча О.А. Релігійні мотиви та образи в творчості художників Харкова кінця 1980 – початку 1990-х рр.. *Всеукр. наук. конф. проф.-викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року*. Збірник статей. 25 травня 2018 року., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 48 – 50.
155. Осадча О.А. Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дис. канд. ... мистецтвознавства. 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів. 2020. 255 с.

156. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ ст.: дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2018. 645 с.
157. Павлова Т. Гонтарівська мелодія слобідського пейзажу ( світлій пам'яті Віктора Гонтарова). *Образотворче мистецтво*. 2009. №3. С. 138 – 139.
158. Павлова Т. В. Мистці авангарду в художній школі Харкова: Василь Єрмілов і Борис Косарев. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. №2. С. 71 – 84.
159. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові: монографія. Харків: Графпром, 2014. 455 с., іл.
160. Павлова Т. Осінній топос в пейзажі Віктора Гонтарова. *Вісник ХДАДМ: [Сер.] Мистецтво. Архітектура: Зб. наук. пр. Харків*, 2008. №1. С. 62 – 67.
161. Павлова Т. У полоні Гонтарових монохромів. *Fine-art*. Харків, 2010. №1. С. 32 – 37.
162. Пам'яті Ленчина Віталія Івановича *Вечір пам'яті художника, викладача ДХШ ім. Репіна Ленчіна Віталія Івановича у Харківському художньому музеї*. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=421](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=421) (дата звернення 06.12.2021).
163. Паньків Г. С. Взаємозв'язки станкового та монументального в образотворчому мистецтві: теоретичний аспект. *Молодий вчений*. 2018. № 4. С. 447 – 452.
164. Паньків Г. С. Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2017. № 5. С. 46 – 52.
165. Перша колекція. Українське мистецтво. Каталог / Центральний будинок художника 22 листопада – 5 грудня. Київ: «Типографія Україна». 2003. 128 с.
166. 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.
167. Петрова О. М. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ століть. *Дух і літера*. 2004. № 13 – 14. С. 516 – 526.
168. Петрова О. М. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 478 с.
169. Петрова О.М. Мистецтво "неслухняних" переломного часу (кінця 1980-х - початку 1990-х). *Культурологічна думка*. 2021. №20. С. 90 – 98.
170. Петрова О.М. Третє Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей; ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс. 2015. 480 с.
171. Петрова О.М. Щодо визначення терміна «сучасне мистецтво». *Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – поч. ХХІ ст.: Зб. ст.* Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 33 – 34.
172. Петрова О. Художній авангард як модель «національного стилю». *Культурологічні студії: Зб. наук. пр.* Київ, 1999. Вип. 2. С. 221 – 229.
173. Півненко А. Чумацький сон на зоряному небі. *Музейний провулок (Київ)*. 2004. № 2(2). С. 120 – 123.
174. Пивненко А. Художественная жизнь Харькова второй половины XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / МК СССР ВНИИ искусствознания. М., 1990. 23 с.
175. Погорелов В., Мархайчук Н. Художня студія Віталія Ленчина як осередок початкової художньої освіти в Харкові межі 60-х – 70-х років ХХ століття. *Українознавчі студії : зб. наук. пр.* 2009. № 10. С. 316 – 321.
176. Пономарьова Л.Є. «Буриме» як гра й мистецтво. *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті*. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 7.

177. Пономаренко М. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова. ХХ–ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05. Харків, 2015. 23 с.
178. Пундик Я.Д. У истоков // *Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті*. Харків, ХДАДМ. 2005. С 9.
179. Рудик Г. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): Автореф. дис... канд. філос. наук: 17. 00. 01. Національний університет Києво-Могилянська академія. Київ, 2001. 19 с.
180. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
181. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку і зблизька. *Українське мистецтво*. 2003. № 1. С. 54 – 55.
182. Роготченко О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій. *Сучасне мистецтвознавство*. Київ: ІПСМ АМ, 2005. С. 64 – 72.
183. Сапеляк С. Віктор Гонтаров в ескізі (незнаний). *Anima Rerum. Душа вещей. Журнал предметного искусства и антиквариата*. 2009. №5. С. 48 – 51.
184. Савицька Л. Етнографічний живопис України як відображення національного менталітету. *Образотворче мистецтво*. 2002. №3. С. 36 – 45.
185. Савицька Л. Мистецтво Харкова на зламі сторічч. *Сучасне мистецтво: збірник наукових праць / ІПСМ НАМУ*. Київ: Фенікс. 2010. С. 265 – 271.
186. Савицька Л.Л. Мистецтво Харкова в перспективі ХХ століття. *Вступ до альбому. Мистецька мапа України*. Музей сучасного мистецтва України, Київ, 2012. С. 6 – 16.
187. Савицька Л. Український краєвид як мегатекст національного світобачення. *Образотворче мистецтво*. 2003. №3. С. 5 – 10.

188. Савицька Л. Художнє життя провінції на зламі століть. *Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр.* Харків: ХДАДМ, 2002. №1 : Мистецтвознавство. Архітектура. С. 61 – 67.
189. Савицька Л. Чи є у Харкові поставангард? *Образотворче мистецтво.* 1993. № 2. С. 44 – 46.
190. Садовський О. Художник-педагог Віктор Гонтарів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології / Сумський державний педагогічний ун-т ім. А.С.Макаренка.* 2019. №10 (94). С. 314 – 323.
191. Сигарева О. Художник Віталій Іванович Ленчин. Про метод «Яблуко у листях», формотворення, вчителів, мислення. [Інтерв'ю]. URL: [http://kultura.kharkov.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=335&Itemid=99999999](http://kultura.kharkov.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=335&Itemid=99999999) (дата звернення: 07.11.2022).
192. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст.. *Сучасне мистецтво: збірник наукових праць / ІПСМ НАМУ.* Київ: «Акта», 2005. Вип. 2. С. 52 – 63.
193. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть // Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ [студію]. 2008. 188 с.
194. Сидоренко В. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України: автореф. дис...канд. мист.: 17.00.01. ХДАК. Харків, 2004. 20 с.
195. Сидоренко В. Мистецьке одкровення Харкова. *Сучасне мистецтво: збірник наукових праць / ІПСМ НАМУ.* Вип. 3. Київ: Фенікс, 2006. С. 162 – 165.
196. Сидоренко В. Самоідентифікація українського новітнього мистецького простору. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ.* 2016. №12. С. 265 – 281.
197. Сидоренко В. Особливості розвитку візуальних мистецтв в Україні в період



- 1990-х рр.. *Культура України: зб. наук. праць*. Вип.14. Харків: ХДАК, 2004. С. 76 – 81.
198. Сирія. Шляхами перших християн: твор. пленери: О.Лазаренко, В.Шандиба, В.Шматько, О.Шеховцов: кат.вист./ Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв та ін.; упоряд., ред.: О.Денисенко, авт. Передм.: В.Синчук. Харків: НТМТ, 2008. 104 с., іл.
199. Сільваші Т. Дерево Одиссея: Есеї, тексти, фото. Київ: Art huss, 2020. 288 с.
200. Сільваші Т. Есе. Тексти. Діалоги. Київ: huss, 2015. 204 с.
201. Скляренко Г. На берегах: Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. Київ : Софія, 2007. 336 с.
202. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 188 – 196.
203. Скляренко Г. Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х — 2000-х років: актуальність національного досвіду. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 35 – 56.
204. Скляренко Г. Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х років у контексті української культури. *Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр.* Київ, 1999. С. 127 – 136.
205. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ ст.: регіональні проблеми і загальнонаціональний контекст. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2009. Ч. 1 (25). С. 67 – 78.
206. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн.* Київ, 2006. Кн. 2. С. 353 – 392.
207. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. Книга перша. Київ: Huss, 2018. 288 с., іл.
208. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. Книга друга. Київ: Huss, 2020. 304 с., іл.

209. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с., іл.
210. Советская культура (газета). №100 (3914), 24.08.1968.
211. Соколюк Л. Гонтарів і гонтарята : Школа майстра. *Музейний провулок (Київ)*. 2006. № 2(6). С. 142 – 147.
212. Соколюк Л.Д., Костантинов В.Ф., Нікуленко С. Сторінки Історії. *75 років вищої школи Харкова. 1921 – 1996*. Харків: ХХПІ, 1996. 146 с.
213. Соколюк Л.Д. Біля витоків українського дизайну. *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2006. №12. С.116 – 123.
214. Соколюк Л.Д. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с., іл.
215. Соколюк Л.Д. Від модерну до авангардних шукань у мистецтві Харкова першої третини ХХ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2010. Вип. 10. С. 15 – 19.
216. Соколюк Л. Д. К истории художественной жизни Харькова : Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале ХХ в. : автореф. дис. ... канд. искусств. 17.00.05. Ленинград, 1986. 27 с.
217. Соколюк Л.Д. Становлення графічного дизайну у Харкові в 1920-ті рр. (Майстерня В.Д. Єрмилова) // *Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр.* 2006. № 11. С. 131 – 140.
218. Соколюк Л. Д., Чурсін О.В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-і рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2014. № 8. С. 85 – 96.

219. Соколюк Л.Д. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття (специфіка еволюції). *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2002. № 4. С. 16 – 26.
220. Соколюк Л. Д. Проблема національного стилю в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століття. *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2002. № 6. С. 72 – 75.
221. Соколюк Л.Д. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2021. № 2. С.55 – 70.
222. Соколюк Л. Тоталітаризм та українське мистецтво Слобожанщини. *Український засів.* 1996. № 4 – 6. С. 156 – 160.
223. Соколюк Д.Д. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові ( друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків: Видавець Олександр Савчук. 2020. 248 с., іл.
224. Соколюк Л. Шляхи розвитку мистецької освіти в Харкові (1896–1918). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2021. №1. С.83 – 94.
225. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну. *Нариси з історії українського дизайну ХХ ст.* : зб. ст. К : Фенікс, 2012. С. 92 – 101.
226. Соловйов О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. ХХ ст. та її трансформації. *Сучасне мистецтво: наук. зб.* Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. Київ, Акта, 2004. С. 34 – 47.
227. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006. 192 ст.: іл.
228. «Союз семи». Лист до редакції. *Колосья.* Харків, 1918. № 6 – 7. С. 23. URL: <https://collection.korolenko.kharkov.com/kolosja/kolosja-1918-6-7/>
229. Спасская Н. Неторопливый разговор с Виктором Гонтаровым // *Время.* 2011. 14 июля. С. 8.

230. Сучасні українські художники: кат. вист., [01.06-26.08.2012, Харків] / кер.проекту: І.Абрамович, Т.Тумасян. Київ: Родовід, 2012. 228 с.
231. Сучасні українські художники. 20 років присутності. Каталог / М-во культури України. Ін-т пробл. сучас. мистецтва НАМ України. Київ: Ін-т пробл. сучас. мистецтва. 2011. 129 с.
232. Титаренко Н. Харківське обличчя українського авангарду. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2012. Вип. 23. С.202 – 212.
233. Тиховська О. Психологічний аспект образу русалки та повітрулі в українській міфології. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 1. С. 91 – 96.
234. Українська нова хвиля. Каталог / Національний художній музей України. Фонд сприяння розвитку національного художнього музею України. Київ: «Оранта». 2009. 224 с.
235. Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія / За заг. ред. д. і. н. В. В. Карпова; НАКККІМ. Рига: Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. 370 с.
236. Українське образотворче мистецтво: початок ХХІ ст./ редкол.: Чепелик В.А. (та ін.); упорядкув. кат.: Дерегус М.В., Федорук О.К. (та ін.). Київ: НСХУ, 2008. 408с., іл.
237. Українські твердині. Творчі пленери: В. Грицаненко, О. Лазаренко, О. Лисенко, О. Шеховцов: Каталог виставки: Кам’янець-Подільський, Хотин, Меджибіж, Удрийці / Авт.-упорядн. і загальн. ред. О. Денисенко; Концепт та дизайн-ідея О. Шеховцова. Харків, 2008. 88 с.
238. Усенко Н. «Лимонівська» виставка у Харкові. *Артпростір: культурно-мистецький альманах* / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Вип. 1. Київ, 2015. С.25 – 28.
239. Усенко Н.О. Мистецькі молодіжні об’єднання в художньому житті Харкова кінця 1980-х – першої половини 1990-х рр. *Актуальні проблеми мистецької*

- практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2015: збірник наукових праць / ІПСМ АМУ. Київ: Фенікс. 2015. Вип. 7(18). С. 58 – 62.*
240. Усенко Н. Неофіційне мистецтво в художньому житті Харкова (1960-1970 роки). *Вісник ХДАДМ* : зб. наук. пр. 2012. № 13. С. 117 – 121.
241. Усенко Н.О. Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ...канд.мистецтвознавства 17.00.05. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків. 2015. 237 с.
242. Утевська К. Трансавангард // *Журнал про сучасну культуру KORYDOR*. URL:<http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/doslidnytska-platforma-transavangard.html> (дата звернення: 11.07.2022).
243. Федорук О. Перетин знаку. Сковорода чекає на Гонтарова. Кн.2. Київ: ФЕНІКС, 2007. С. 289 – 298.
244. Федорук О. Пам'яті колеги і друга [некролог художника Віктора Гонтаріва] / О. Федорук, В. Даниленко, В. Зінченко, А. Мельник, А. Чебикін, В. Чепелик. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 3. С. 161.
245. Федорук О. Сковорода чекає на Гонтаріва. *Образотворче мистецтво*. 2006. № 4. С. 25 – 29 .
246. Федорук О. Харківський міжзор'яний мандрівник. *Пам'ятки України*. 2009. № 2. С. 84 – 87.
247. Харківська пейзажна школа. Остання чверть ХІХ – початок ХХ століття: альбом каталог/ авт. ст. В.Нємцова, С.Бінусова, О.Денисенко. Київ: Родовід, 2009. 272 с.
248. Харківщина мистецька: історія. традиції, сучасність : до 70-річчя Харк. орг. Нац. спілки художників України : зб. ст. за матеріалами міжнар. наук.- практик. конф., Харків, 22 жовт. 2008 р. / Харк. орг. Нац. спілки художників України та ін. Харків: Золоті сторінки. 2008. 143 с.

249. Харківський художній музей. 200 років колекції: Альбом / В.Мизгіна, Л.Мельничук, Т.Прокатова, О.Денисенко, Л.Понамарьова та ін. Харків: Фоліо, 2005. 167 с., іл.
250. Ходж А.Н. Історія мистецтва: живопис від Джотто до наших днів [пер. з англ.]. Х.: Фактор, 2012. 208 с., іл.
251. Чечик В. В. «Доба первісного конструктивізму» в мистецтві України (1921–1925): досвід сценографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. №1. С.117 – 125.
252. Чечик В.В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910-1920-х років: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків, 2006. 20 с.
253. Чурсін О.В. Пленери та їх роль в сучасному пейзажному живопису Харкова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ. 2011. № 8. С. 131 – 133.
254. Шелковый С. Собор, собрание дарящих...о творческом круге харьковских художников «Буриме». Харьков: Издательство «Майдан», 2022. 248 с.
255. Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. 144 с., іл.
256. Шило О. Віртуальна реальність і перспективи реалізму. *Культура України : зб. наук. праць / ХДАК*. Харків, 2002. Вип. 10. С. 59 – 69.
257. Шило О. В. Григорій Антонович Бондаренко і його школа. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ. 2021. №2. С. 123 – 134.
258. Шыло А.В. Александр Лысенко. Сто работ. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=225&Itemid=219](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=225&Itemid=219) (дата звернення: 28.06.2023).
259. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. І.Семенюк. Харків: Фабула, 2021. 224 с.

260. Шумилович Б. 1993 у Львові: трансгресії та естетичні ритуали переходу. URL: <https://zbruc.eu/node/80025> (дата звернення: 07.05.2023).
261. Юр М. В. Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві. *Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 191 – 197.
262. Юр М. В. Метамоделі українського живопису: монографія. Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. 428 с.
263. Юр М. В. Дискурс «академічне — експериментальне»: теорія та практика. Збірник наукових праць *Сучасне мистецтво*. №18, с. 211 – 220.
264. Юр М. Український живопис ХІХ – початку ХХІ століття: національна, конвенціональна, авторські моделі: автореф. дис... доктора мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 44 с.
265. Юр М. В. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 243 – 248.
266. Яковець І. О. Візуальні мистецтва в контексті розвитку культури інформаційного суспільства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 1. С. 121 – 125.
267. Яновский В.Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков. 2008. 542 с.
268. Ярова В.С. Автопортрети Віталія Ленчина. *Художня культура Греції та України в сучасному гуманітарному дискурсі*. Міжнародна науково-практична конференція. м. Афіни, Греція, 25-26 червня 2019 р./ Збірник матеріалів. Харків, Мачулін. 2019. С. 95 – 97.
269. Ярова В.С. Інтерв'ю з В. Ленчиним: 13.08.2010 // Архів В.Ярової. 8 с.
270. Ярова В.С. Ліногравюри Віталія Ленчина: сторінками історії харківської графічної школи ХХ століття. *Вісник ХДАДМ. Історія мистецтва*. 2014. № 8. С. 102 – 104.

271. Ярова В.С. Лінографюра Харкова 1910 – 1980-х років: генеза, еволюція, художні особливості: дис...канд.мистецвознавства17.00.05 // Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків. 2015.
272. Akg-images. Die Salve der Aurora. URL: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Die-Salveder-Aurora-2UMDHUWIFZBQ.html> (дата звернення: 15.02.2023).
273. Alforova, Z., Lahoda, O., Hurdina, V., Lytvyniuk, L., & Kupchyk, R. (2022). Analysis of modern approaches to the application of technologies in architecture and design. *Amazonia Investiga*. Vol.11 (Issue 52), 105-114.
274. Alva Noë. Experience and Experiment in Art. *Journal of Consciousness Studies*.2000. Vol. 8–9. P. 123 – 135.
275. El Atlas de la Revolución Rusa. *Le Monde diplomatique, edición Cono Sur*. 2017. URL: <https://www.eldiplo.org/wp-content/uploads/2018/files/5515/0999/2504/AtlasdelaRevolucionRusa.pdf> (last accessed: 15.02.2023).
276. Foster H., Rosalind K., Bois Y-A., Buchloh H.D., Joselit D. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. New York: Thames & Hudson. 2011. 896 p.
277. Grynyov Art Foundation. URL: <http://grynyov.art/> (last accessed: 04.11.2020).
278. Halimi, S. Manuel d'histoire critique. France. 2014. 178 p. URL: [https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel\\_d\\_histoire\\_critique/a53161](https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel_d_histoire_critique/a53161) (last accessed: 12.01.2023)
279. Internet Encyclopedia of Ukraine [hosted by the Canadian Institute of Ukrainian Studies]. URL: <http://www.encyclopediaofukraine.com/Art.asp> (last accessed: 13.11.2021).
280. Korniev A., Usenko N., Kutsenko T. National Subjects in Ukrainian Art of the MID 20 TH Early 21 TH Century. *Humanities and Social Sciences Review*. Vol 06, № 02, 2017. P. 337 – 348.



281. La Biennale de Paris, vue à la télévision et entendue à la radio (1959-1985) // 29.09.1967. P. 15. URL: <https://docplayer.fr/215765708-La-biennale-de-paris-vue-a-la-television-et-entendue-a-la-radio.html> (last accessed: 16.03.2023).
282. Les Archives de la critique d'art// FR ACA BIENN67 ART URS005. Vitali Lentchine. URL: [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_fondsdarchives/fr-aca-bienn/fr-aca-bienn67/fr-aca-bienn67-art/fr-aca-bienn67-art-urs/fr-aca-bienn67-art-urs005](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-bienn/fr-aca-bienn67/fr-aca-bienn67-art/fr-aca-bienn67-art-urs/fr-aca-bienn67-art-urs005) (last accessed: 15.02.2023).
283. Lychkovakh V. Aesthetics of the Ukrainian avant-garde: energy information dimension. *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. Філософські науки*. Вип. 1 (85). Житомир: Вид-во ЖДУ, 2019. С. 103 – 110.
284. Oliva A. B. *Trans avant-garde international*. Milano: Giancarlo Politi Editore. 1982, 311 p.
285. Oxford Learner`s Dictionaries. *Experiment*. URL: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/experiment\\_1?q=experiment](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/experiment_1?q=experiment) ( last accessed: 15.07.2023).
286. Polish Illustration – Adam Kilian. URL: <http://twohanddesign.blogspot.com/2016/04/polish-illustration-adam-kilian.html> (last accessed: 06.03.2023).
287. Portail de recherche dans les archives de la Biennale de Paris 1959 – 1985 /Lentchine, Vitali. 1967. URL: [https://bdp.inha.fr/artiste/#ART\\_02795](https://bdp.inha.fr/artiste/#ART_02795) (last accessed: 15.02.2023).
288. Rogotchenko O., Zuziak T., Markovskyi A., Lagutenko O., Marushchak O. Socialist Realism An Instrument of Class Struggle in Ukrainian Fine Arts and Architecture. *Postmodern Openings*, 13 (3), 323 – 345.

289. Russie 1917-1924: apogée et déclin de la révolution. *l'Anticapitaliste*. Vol.93, Décembre 2017. URL: [https://lanticapitaliste.org/sites/default/files/revue\\_93-couleurs.pdf](https://lanticapitaliste.org/sites/default/files/revue_93-couleurs.pdf) (last accessed: 15.02.2023).
290. Sl. boursrimes: Творча група «Слобожанське буріме». *Харк. худож. галерея «АВЕК»*. Харків, 2000. 48 с.
291. Soviet Original POSTER. Whole world against drunk Alcohol. USSR. also Lubok. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/313342570096> (last accessed: 06.03.2023).
292. Soviet Russian Original POSTER. Regular drink for appetit Alcohol. USSR also Lubok. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/133609041313> (last accessed: 06.03.2023).
293. Ursu, N., Hutsul, I., Paur, I., Pidhurnyi, I., & Takirov, T. Neuro Art as an Incorporation of the Conscious and the Unconscious in the Modern Exposition of Art Objects. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 13(3), 2022. P. 277 – 287.
294. Usenko N.. Political issues in contemporary art of Ukraine. *Journal of Education Culture and Society*, 5(2). 2014. P.180 – 192.
295. Yur M.. The Artistic Paradigm of Ukrainian Art of the First Half of the 20th Century: From Experiment to Conventionalism. *Art Research of Ukraine*. Vol.18. 2018. 217 – 223.
296. Zabora, V., Kasianenko, K., Pashukova, S., Alforova, Z., & Shmehelska, Y. (2023). Digital art in designing an artistic image. *Amazonia Investiga*, 12(64), 300 – 305.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

УДК 75.03(477.54) «195/200»: 7.038(477): 7.072.2 (043.5)

**НАЙДЕНКО ВІКТОРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЖИВОПИС ХАРКОВА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТ.: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ  
ПОШУКИ В ПЛАСТИЧНІЙ МОВІ**

**ДОДАТКИ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D)

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



В.О.Найденко

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна  
Член-кор. НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

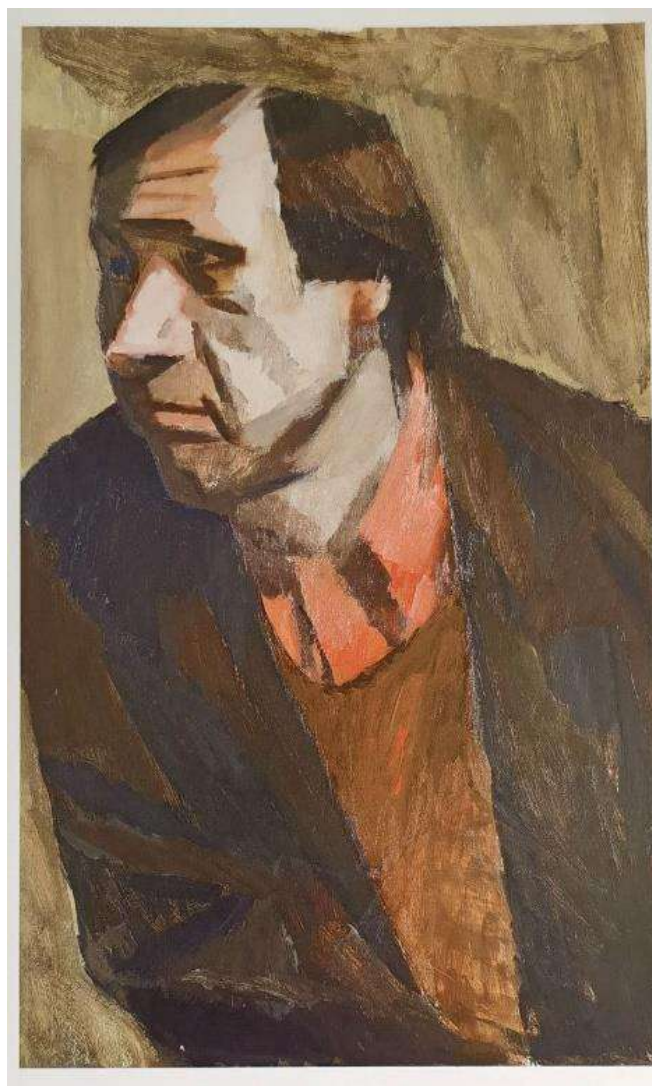
## ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 3

### ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕТЦВІ ХАРКОВА МЕЖІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 3.1. Пошуки національної форми та національного стилю в живописі

Віктора Гонтаріва

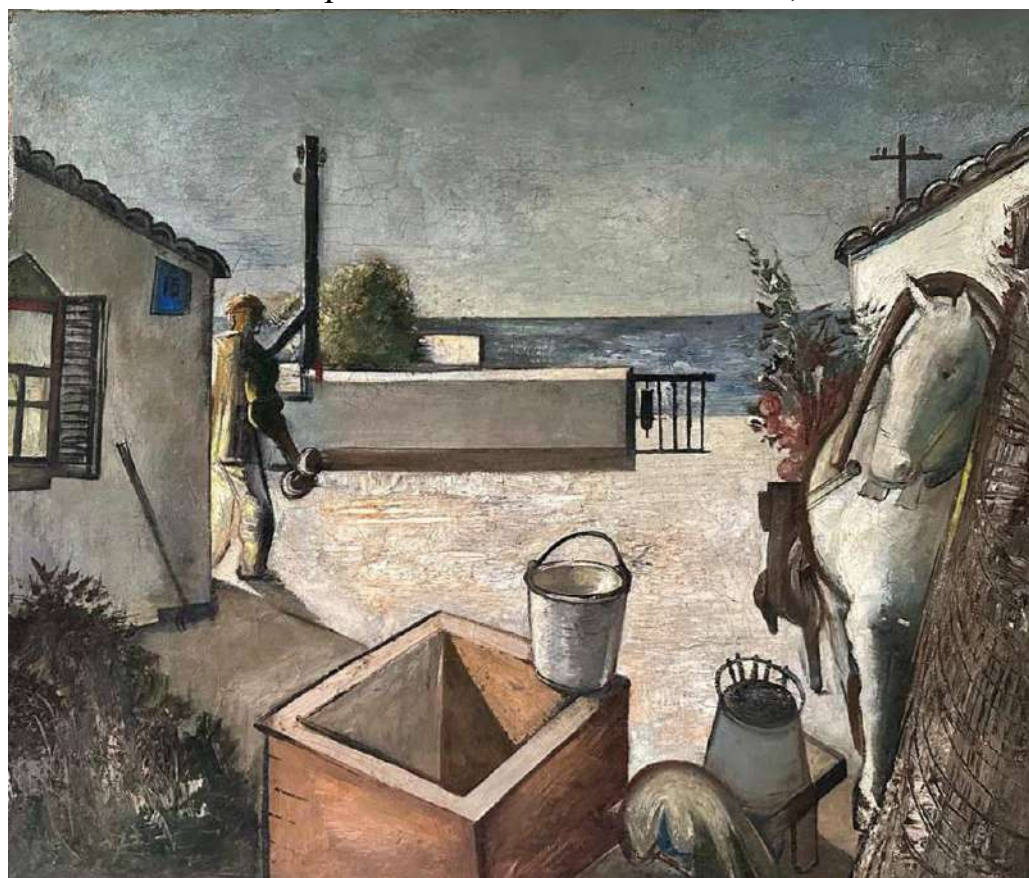


Іл.3.1.1. В.Куликов. Портрет Віктора Гонтаріва. 1982. Картон, олія. 80x30





Іл.3.1.2. В.Гонтарів. Казантип. 1978. Полотно, олія. 60x70



Іл.3.1.3. В.Гонтарів. Полудень. 1978. Полотно, олія. 60x70





Іл.3.1.4. В.Гонтарів. Залив II. 1985. Полотно, олія. 60x70



Іл.3.1.5. В.Гонтарів. Жінка і козел. 1989. Полотно, олія. 80x95



Іл.3.1.6. В.Гонтарів. День в листопаді. 1989. Полотно, олія. 130x140



Іл.3.1.7. В.Гонтарів. Перші Слобожани. 1993. Полотно, олія. 100x120





Іл.3.1.8. В.Гонтарів. Джерело. 1993. Полотно, олія. 100х120



Іл.3.1.9. В.Гонтарів. Посвята матері. 1998. Полотно, олія. 100х120





Іл.3.1.10. В. Гонтарів. Я народився у вітряку. 2001. Полотно, олія. 100x150

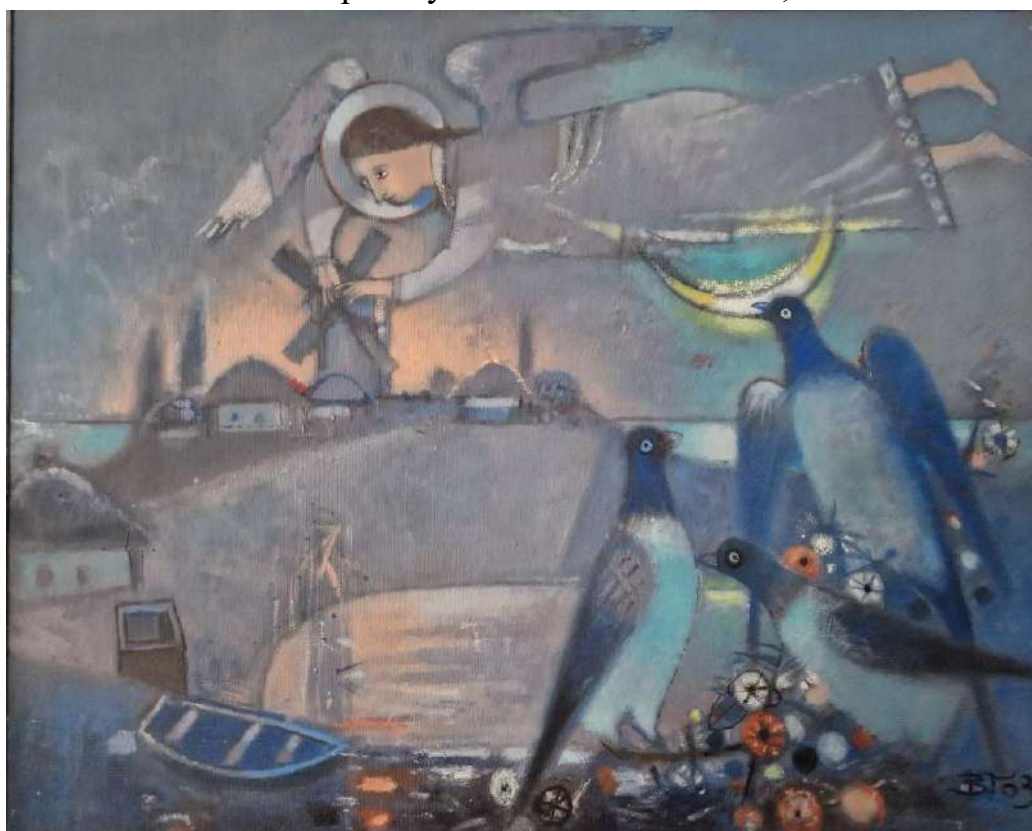


Іл.3.1.11. В. Гонтарів. Комета Хейла Бола. 2002. Полотно, олія. 140x100



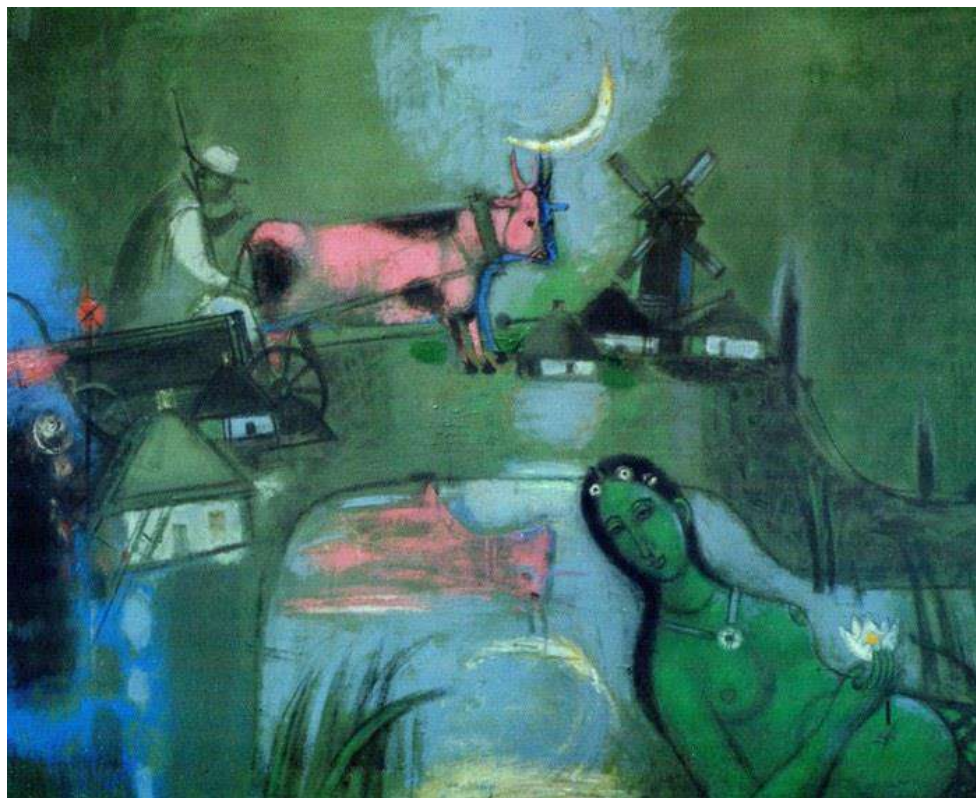


Іл.3.1.12. В. Гонтарів. Русалка. 1998. Полотно, олія. 80х100



Іл.3.1.13. В. Гонтарів. Світанок. 2003. Полотно, олія. 65х80





Іл.3.1.14. В.Гонтарів. У місячному сяйві. 1997. Полотно, олія. 100x120



Іл.3.1.15. В.Гонтарів. Ой, горе тій чайці (І. Мазепа). 2001. Полотно, олія.  
160x190





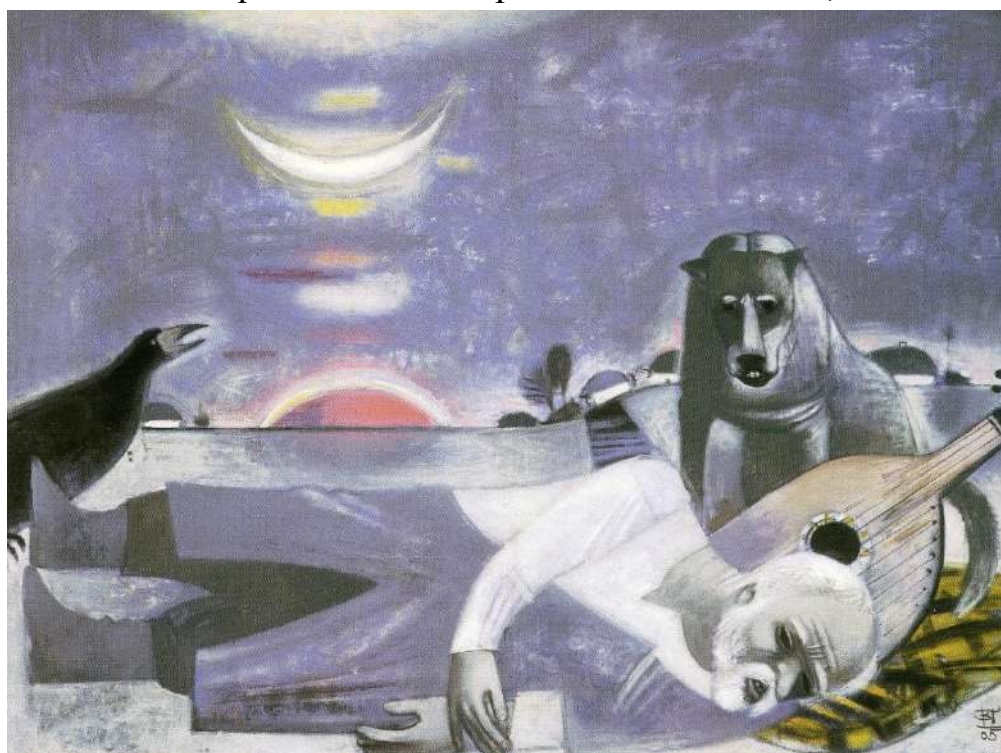
Іл.3.1.16. В. Гонтарів. Байдина душа. 2006. Полотно, олія. 125x160



Іл.3.1.17. В. Гонтарів. Смерть на полі. 1993. Полотно, олія. 100x120



Іл.3.1.18. В.Гонтарів. Рік 33-й. Україна. 2006. Полотно, олія. 125x160



Іл.3.1.19. В.Гонтарів. Останній кобзар. 2005. Полотно, акрил. 120x160





Іл.3.1.20. В.Гонтарів. Лихоліття. 2006. Полотно, олія. 125x160



Іл.3.1.21. В.Гонтарів. Вовча пісня. 1993. Полотно, олія. 100x120



Іл.3.1.22. В. Гонтарів. Зоряний віз. 2002. Полотно, олія.100x120



Іл.3.1.23. В.Гонтарів. Зоряний віз. 1994. Полотно, олія. 40x50





Іл.3.1.24. В.Гонтарів. Круки. 1994. Полотно, олія. 40x50



Іл.3.1.25. В.Гонтарів. Велика гава. 2000. Полотно, олія. 80x100





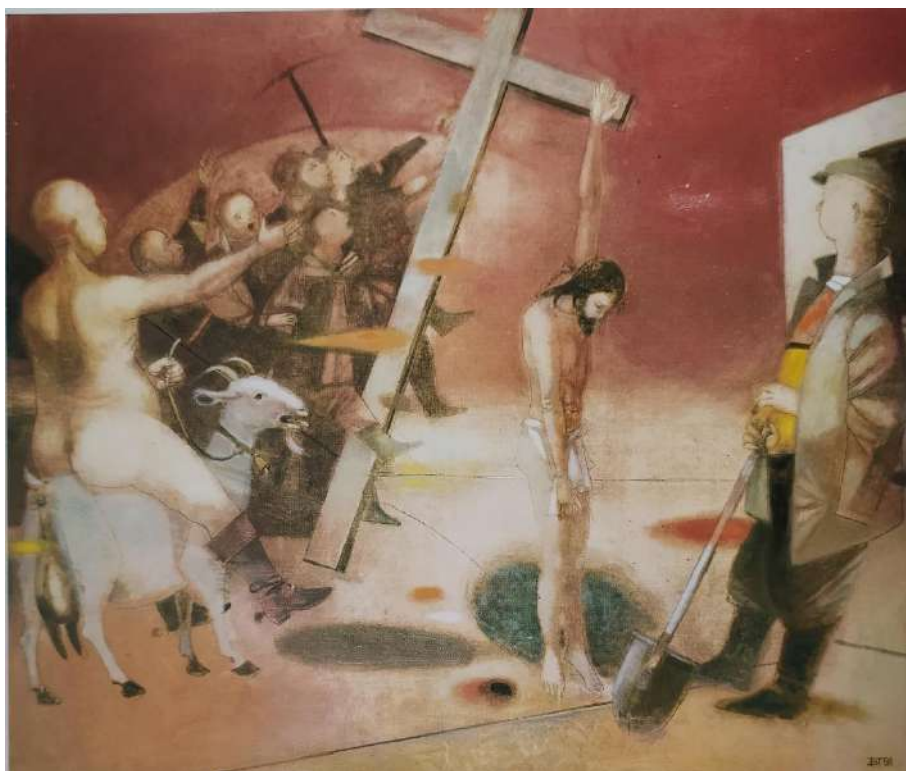
Іл.3.1.26. В.Гонтарів. Дві сороки. 2007. Полотно, олія. 100x150



Іл.3.1.27. В. Гонтарів. На тлі ковдри. 1997 – 1998. Полотно, олія. 90x110



Іл.3.1.28. В.Гонтарів. Несення хреста II. 1991. Полотно, олія. 100х120



Іл.3.1.29. В.Гонтарів. Зняття з хреста. 1991. Полотно, олія. 160х190





Іл.3.1.30. В.Гонтарів. Пейзаж душі після сповіді. 2000. Полотно, олія. 80х100



Іл.3.1.31. Слобожанське Різдво. 2001. Полотно, олія. 100х150



Іл.3.1.32. В. Гонтарів. З серії «Мій Гоголь». 2000-і. Полотно, олія

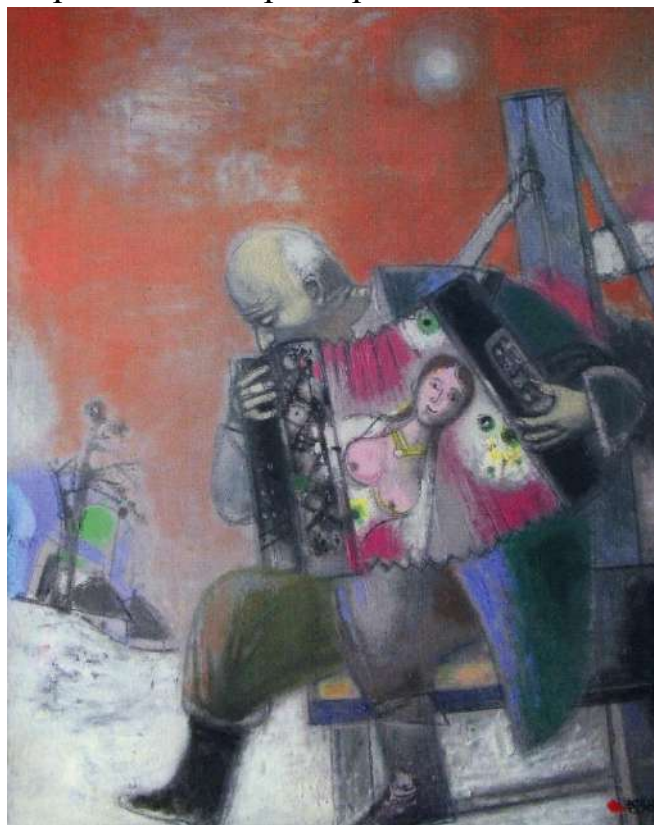


Іл.3.1.33. В. Гонтарів. Мертві душі. III том. 2002. Полотно, олія. 125x140





Іл.3.1.34. В. Гонтарів. Сон контрадмірала. 2001. Полотно, олія. 120х100



Іл.3.1.35. В. Гонтарів. Стара пісня. 1988. Полотно, олія 100х80



Іл.3.1.36. В. Гонтарів. Тарасова доля (за М. Гоголем). 1999. Полотно, олія.  
160x190



Іл.3.1.37. В. Гонтарів. Жовтень. Прозорий день. 1997. Полотно, олія. 40x60





Іл.3.1.38. В.Гонтарів. Вечірнє сонце. 1993. Полотно, олія. 100x120



Іл.3.1.39. Джотто ді Бондоне.  
Мадонна Он'їсанті. Дерево, темпера.  
Бл.1306-1310. 325x204



Іл.3.1.40. В.Гонтарів. Гарний кінь.  
Полотно, олія. 2005. 75x60



Іл.3.1.41. В.Гонтарів. Дівчина з годинником. 2007. Полотно, олія. 70x90



Іл.3.1.42. В.Гонтарів. Рисунки до картини «Вефліємські пастухи».

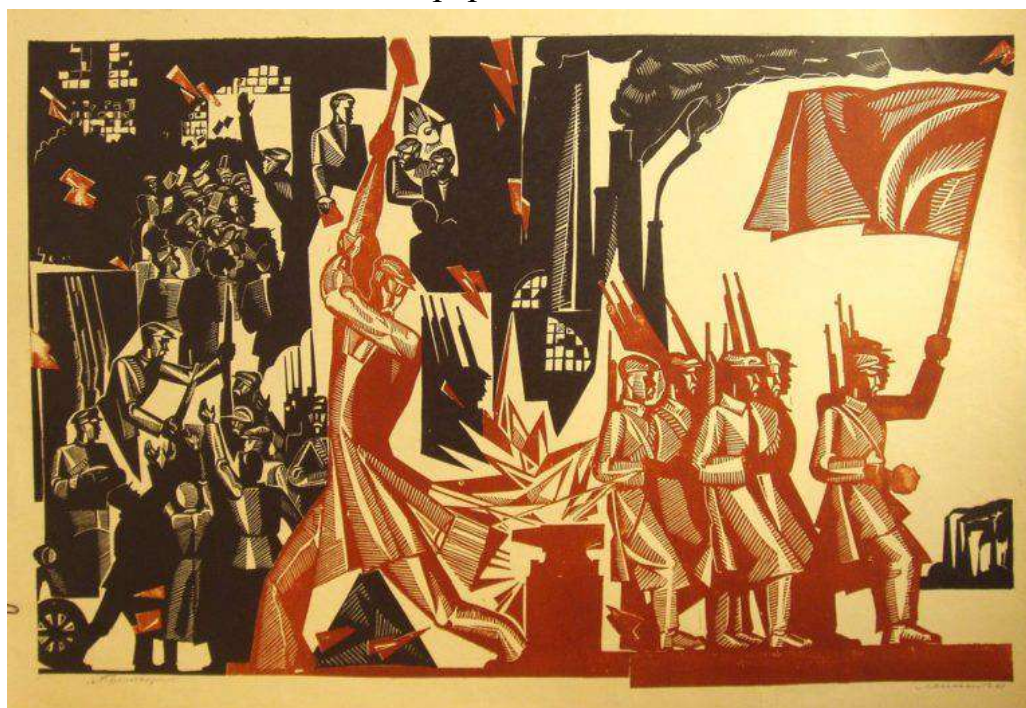
Папір, олівець. 2002



### 3.2. Переосмислення форми в творчо-педагогічній практиці Віталія Ленчина



Іл.3.2.1. Портрет Віталія Ленчина



Іл.3.2.2. В. Ленчин. Пролетаріат. Із серії «1917». Ліногравюра. 1966. 52x80

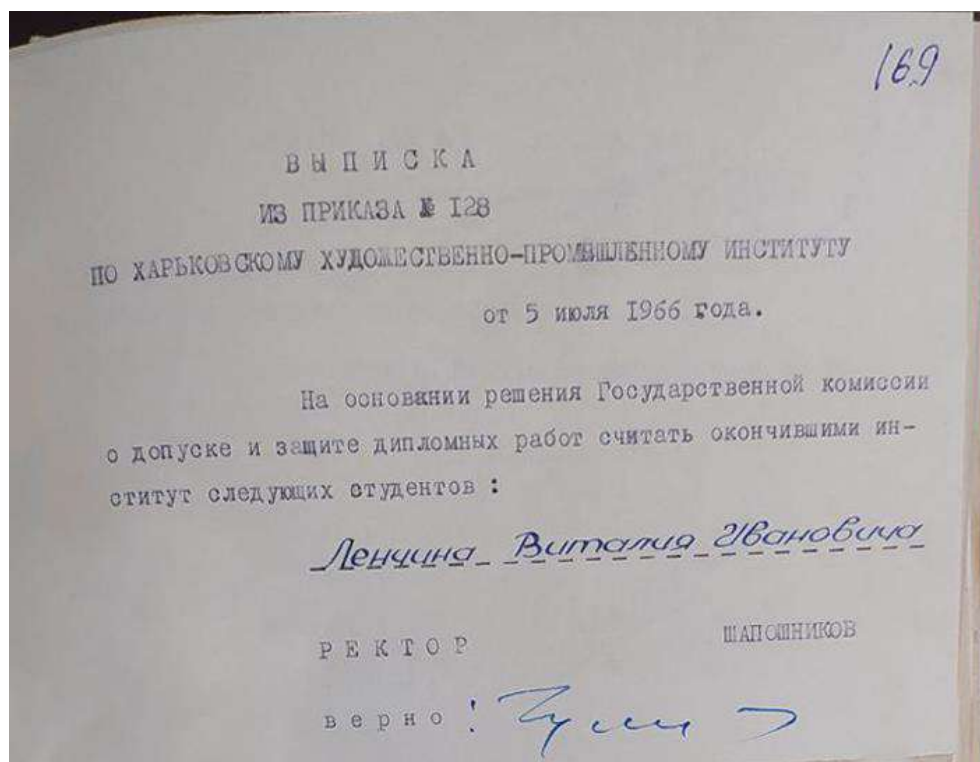




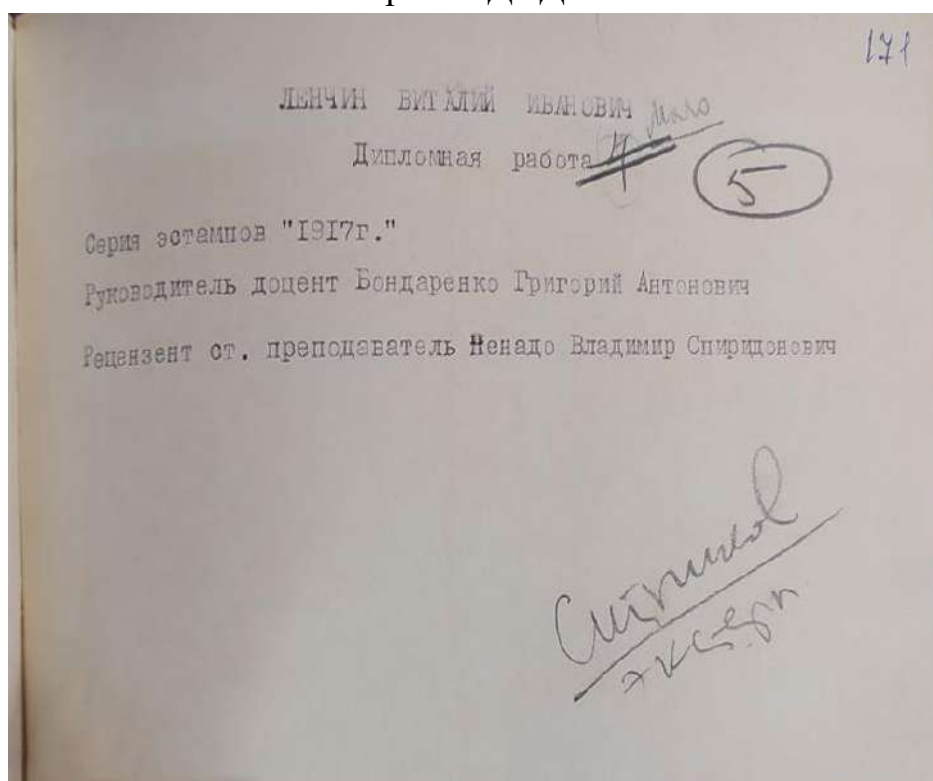
Іл.3.2.3. В. Ленчин. Аврора. Із серії «1917». Ліногравюра. 1966 р.



Іл.3.2.4. В. Ленчин. Аврора. Із серії «1917». Репродукція



Іл.3.2.5. Виписка з особистої справи В. Ленчина. Допуск до захисту диплому.  
Архів ХДАДМ



Іл.3.2.6. Виписка з особистої справи В. Ленчина. Дані про дипломну роботу.  
Архів ХДАДМ





Іл.3.2.7. В.Ленчин. Мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту».  
1972. м.Харків, вул. Георгія Тарасенка, 98 (кол.Плеханівська)



Іл.3.2.8. В.Ленчин. Мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту».  
1972. м.Харків, вул. Георгія Тарасенка, 98 (кол.Плеханівська)





Іл.3.2.9. В.Ленчин. Мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту».  
1972. м.Харків, вул. Георгія Тарасенка, 98 (кол.Плеханівська)



Іл.3.2.10. В. Ленчин. Охнула Тетяна. 1986. Папір, ліногравюра, акварель. 45x50





Іл.3.2.11. Голландська містерія. Ілюстрація



Іл.3.2.12. Адам Кіліан. Обкладинка до книги «Легенда про Рюбера». 1965.  
Варшава

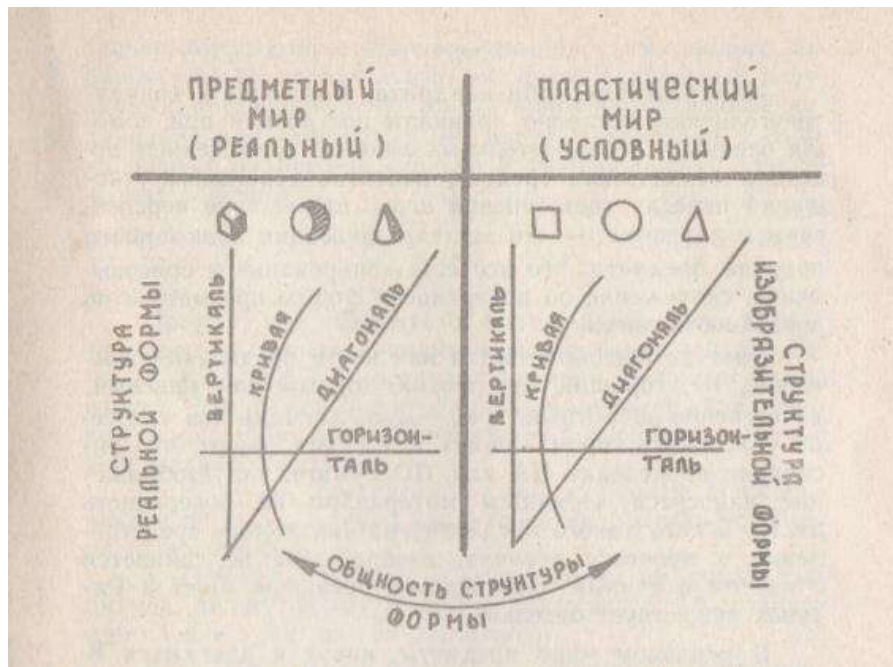


Іл.3.2.13. В.Ленчин. Той не лихий, хто до хмелю тихий. 1986. Папір, ліногравюра, акварель. 45x50



Іл.3.2.14. В.Ленчин. П'ють батьки – страждають діти. 1986. Папір, ліногравюра, акварель. 45x50





Іл.3.2.15. Схематичне зображення елементів структури простору і форми за В. Ленчиним.



Іл.3.2.16. В. Ленчин. «Яблуко у листві, утворення форми». 2013. Папір, пастель. 40x60





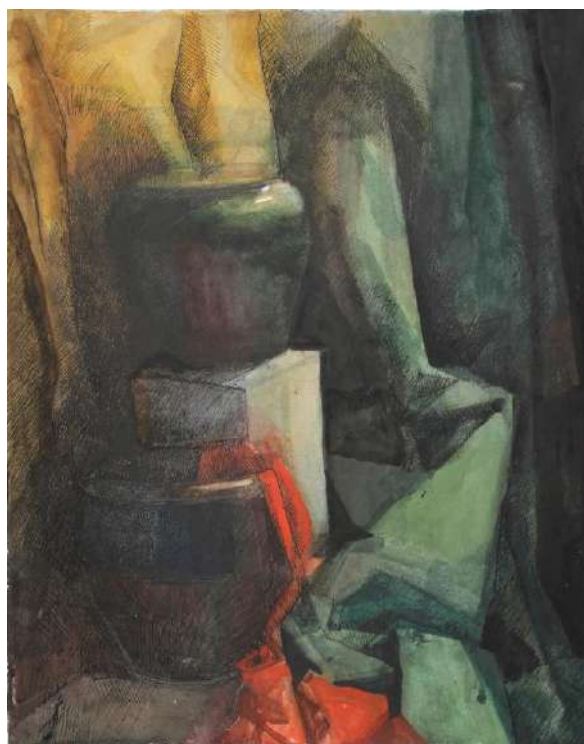
Іл.3.2.17. В.Ленчин проводить заняття



Іл.3.2.18. В.Ленчин проводить заняття



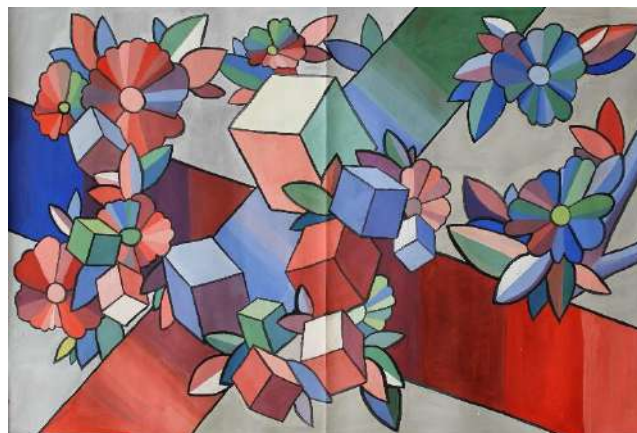
Іл.3.2.19. В.Кочмар. Вправа з кубами  
за методикою В.Ленчина



Іл.3.2.20. Д.Савченко. Натюрморт за  
методикою В.Ленчина



Іл.3.2.21. Д.Савченко. Робота  
методикою В.Ленчина



Іл.3.2.22. М.Бірюкова. Робота за  
методикою В.Ленчина



Іл.3.2.23. В.Деміна. Робота за  
методикою В.Ленчина

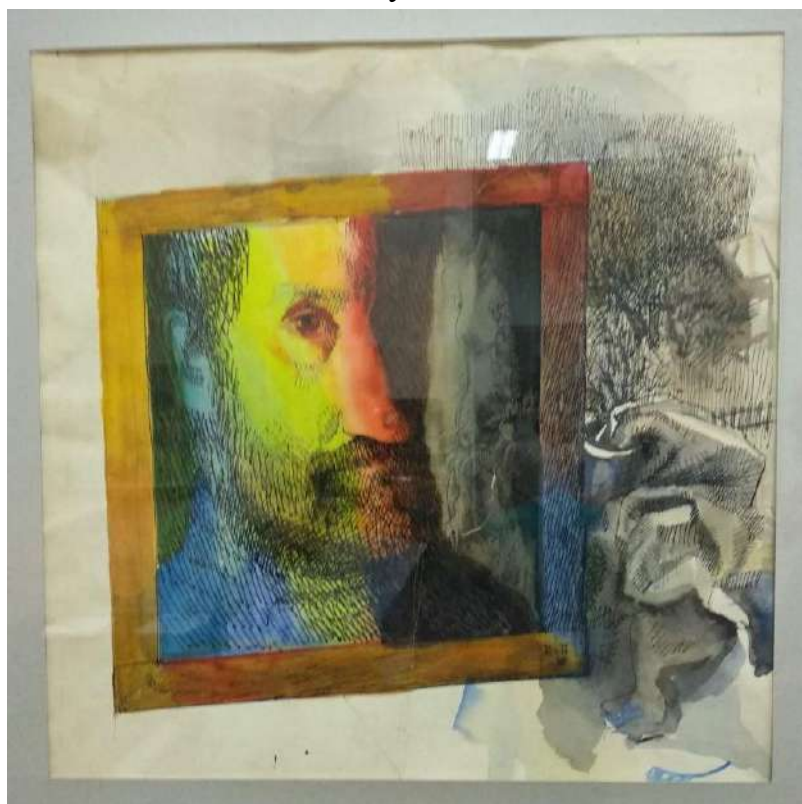


Іл.3.2.24. В.Деміна. Робота за  
методикою В.Ленчина





Іл.3.2.25. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



Іл.3.2.26. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



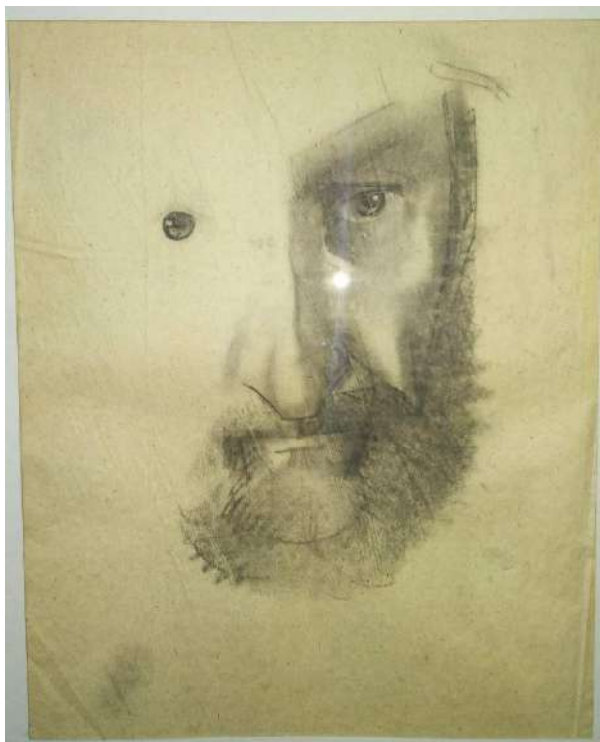
Іл.3.2.27. В.Ленчин. Автопортрет. 1980. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



Іл.3.2.28. В.Ленчин. Автопортрет. 1976. Папір, олівець. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



Іл.3.2.29. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»

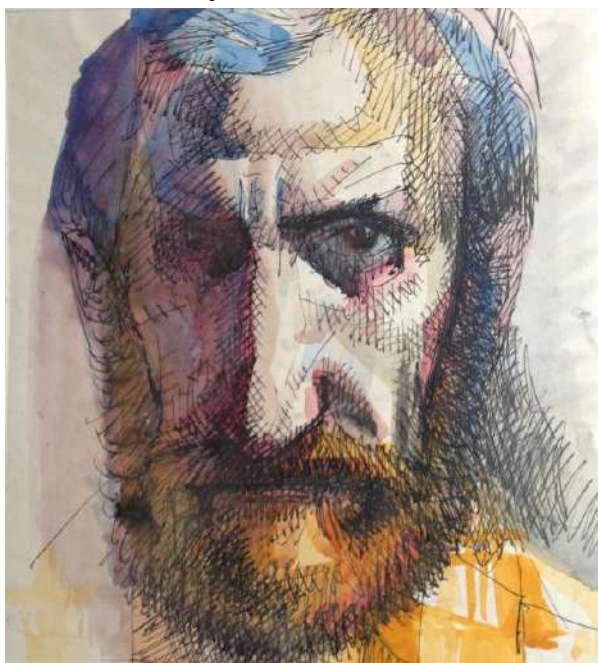


Іл.3.2.30. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, олівець. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»





Іл.3.2.31.В. Ленчин. Автопортрет. Папір, змішана техніка. 1981. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



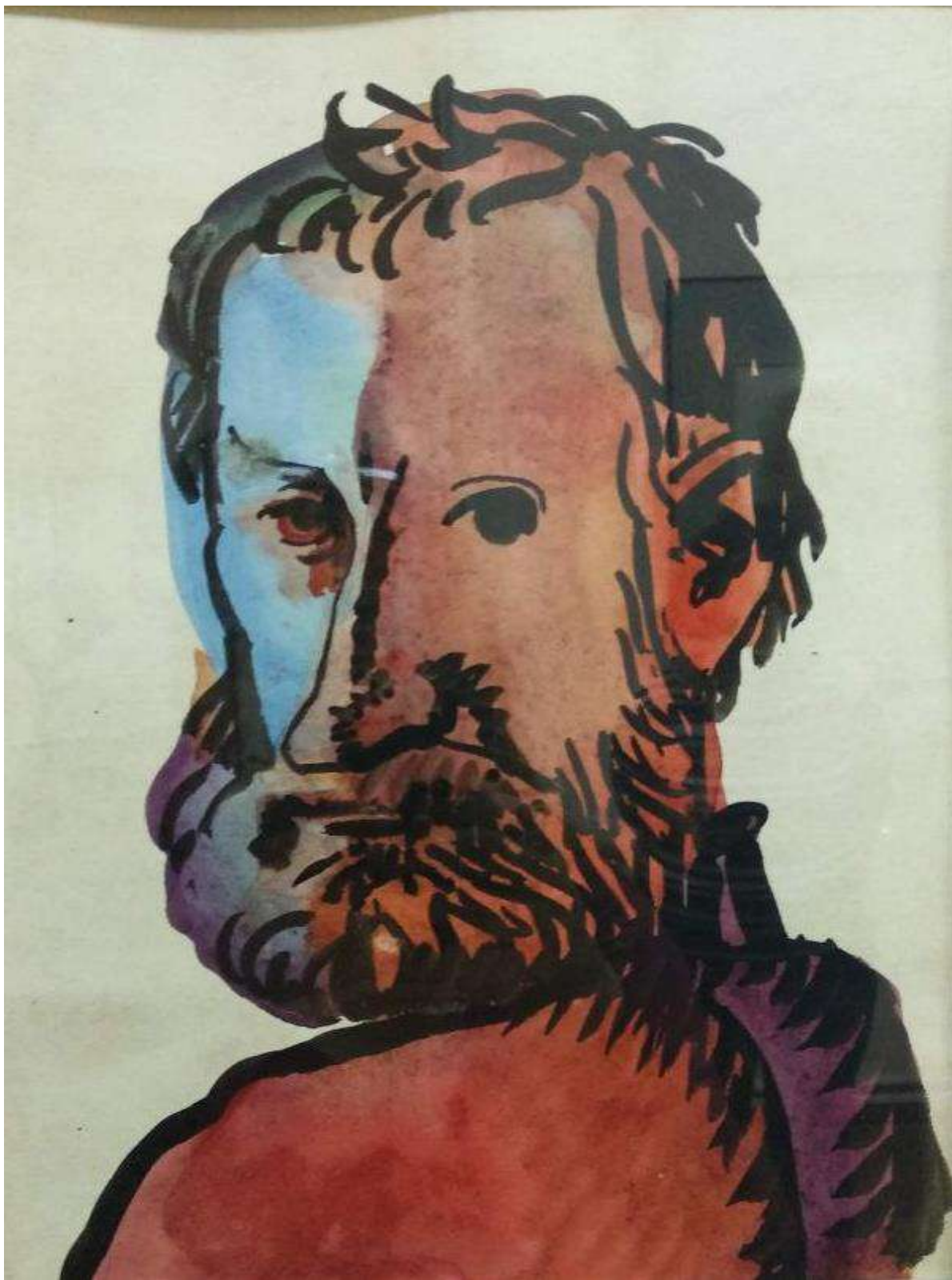
Іл.3.2.32. В. Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



Іл.3.2.33. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



Іл.3.2.34. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



Іл.3.2.35. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків»



**Ілюстрації до розділу 4**  
**СИНТЕЗ СТАНКОВОСТІ ТА ЕЛЕМЕНТІВ ПРОЄКТНОЇ**  
**КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГРУПИ**  
**«БУРИМЕ»**

**4.1. Художньо-конструктивні витoki творчості учасників арт-  
 угруповання «Буриме»**



Іл. 4.1.1. Плакат першої виставки «Слобожанське буриме». 1991

**4.2. Авторські методики учасників арт-об'єднання «Буриме»**



Іл.4.2.1. О.Лазаренко. Портрет Олександра Шеховцова. 1999.

Полотно, олія. 90x74



Іл. 4.2.2. О.Шеховцов. Початок вересня. Рогозянка. 1963.Картон, олія. 23х16,5.



Іл.4.2.3. О.Шеховцов. Весняне намисто. 1984. Картон, олія. 50х50





Іл.4.2.4. О.Шеховцов. Зимове задзеркалля. 1981. Картон, олія. 50х60



Іл.4.2.5. О. Шеховцов. Земля їжачиться в засніжжі...1984. Картон, олія. 50х60





Іл.4.2.6. О. Шеховцов. Березовий гай восени. 1997.  
Полотно, олія. 40х50.



Іл.4.2.7. О. Шеховцов. Без назви. 2001.  
Полотно, олія. 73х70.



Іл.4.2.8. О. Шеховцов. Відлига на березі Донця. 2011.  
Картон, олія. 40х50.

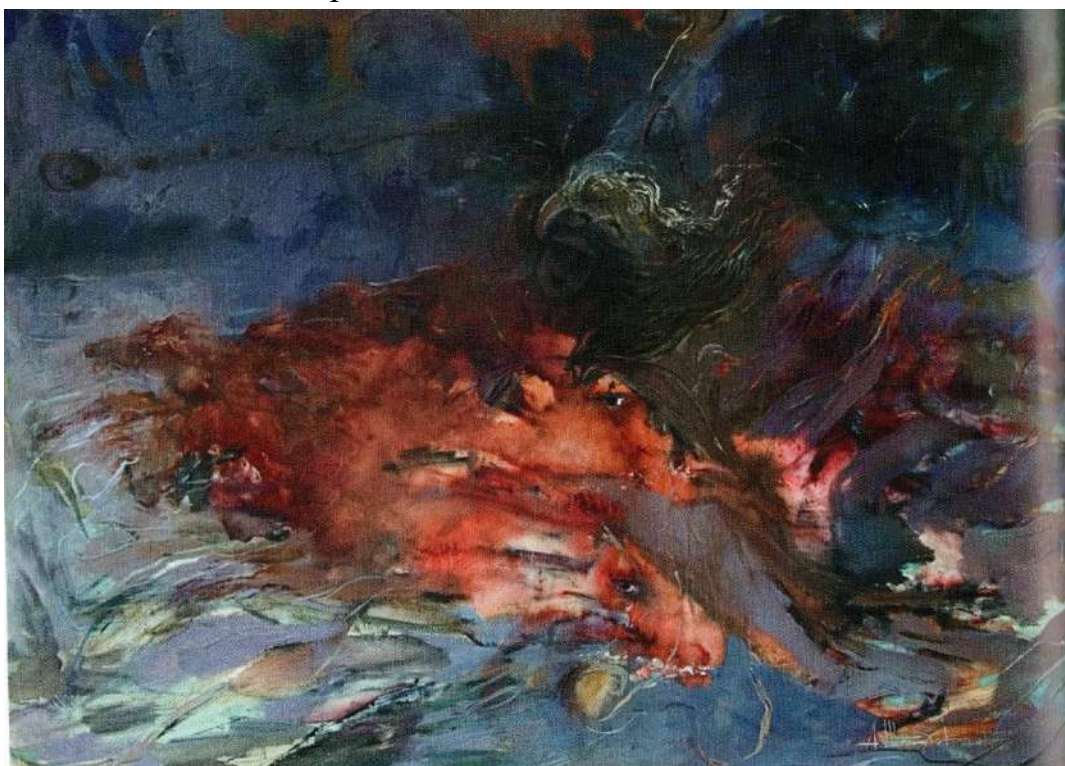


Іл.4.2.9. О.Шеховцов. Небесне сяйво в небесах стемнілих. 1988.  
Картон, олія. 38х50.





Іл.4.2.10. О.Шеховцов. Зорянка. Сонячні мелодії. 1990. Полотно, олія. 70x100

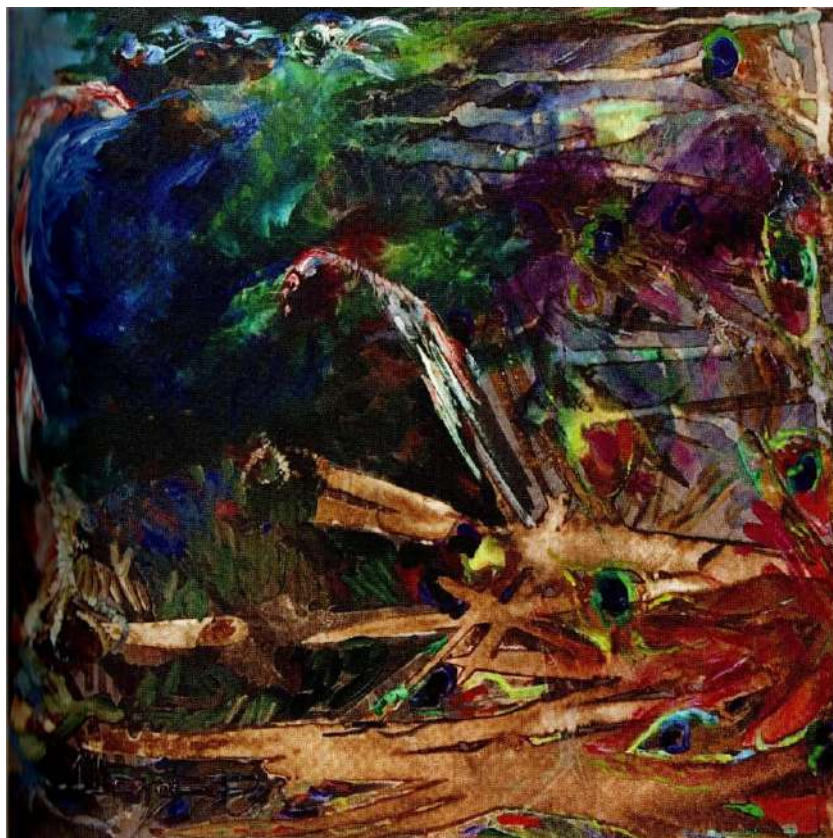


Іл.4.2.11. О.Шеховцов. Чорнобиль. «Розбиті струни навздогін вітрам...». 1996.  
Полотно, олія. 60x80





Іл.4.2.12. О.Шеховцов. Політ у голубу безодню. 1995.  
Полотно, олія. 60х90



Іл.4.2.13. О.Шеховцов. Таємний птах у сутінках бажань. 1996. Полотно, олія.  
70х70





Іл.4.2.14. О.Шеховцов. Битва воїнсьв неземних. 1996. Полотно, олія. 50х50



Іл.4.2.15. О.Шеховцов. Пахоці свіжого ранку. 1990. Полотно, олія. 90х90





Іл.4.2.16. О.Шеховцов. «Моє пекло жадане...». 1994. Полотно, олія. 60х60.



Іл. 4.2.17. О.Шеховцов. Викрадення Європи. Трете тисячоліття. 1998.  
Папір на оргаліті, олія. 100х100.



Іл.4.2.17. О.Шеховцов. Ревнощі. 2020. Оргаліт, олія. 100x80



Іл.4.2.18. О.Шеховцов. Зарачування. Кокетки. 1995.  
Папір на оргаліті, олія. 60x40





Іл.4.2.19. О.Шеховцов. Жар-птиця. 2005. Оргаліт, олія. 100х100



Іл.4.2.20. О.Шеховцов. Тяжіння. 2005. Полотно, олія. 70х90

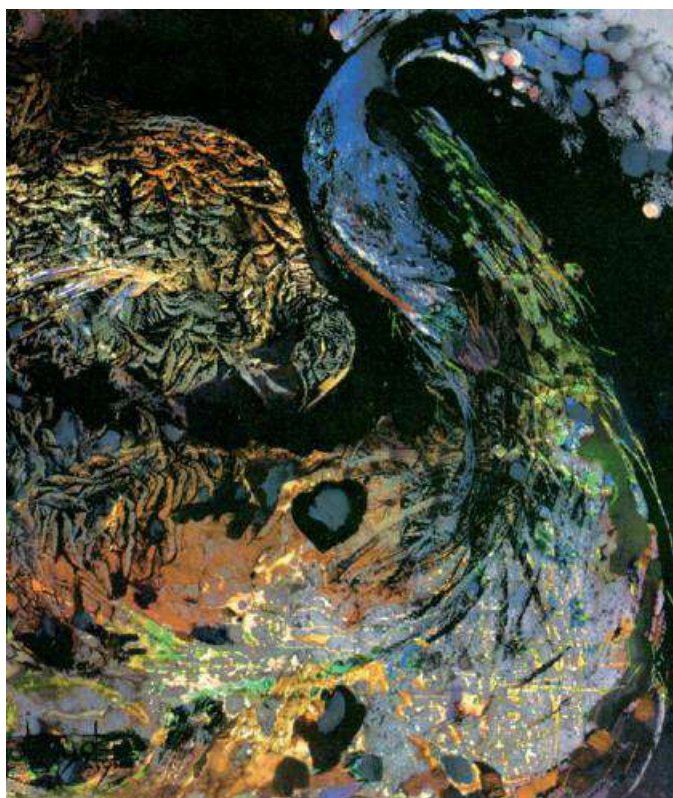


Іл.4.2.21. О.Шеховцов. Павич. Рішучі наміри. 2005. Оргаліт, олія. 100x100

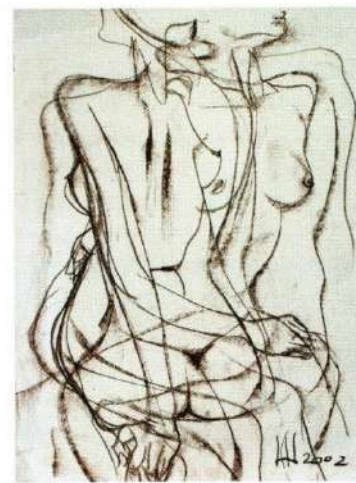
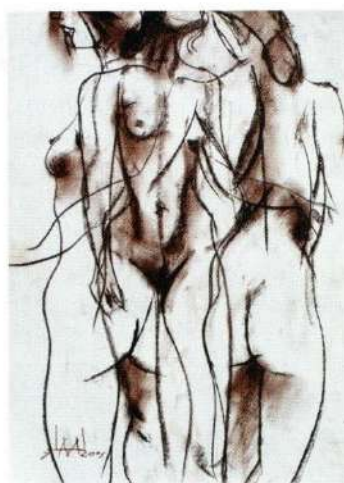


Іл.4.2.22. О.Шеховцов. Лици землі. 1995. Полотно, олія. 80x60

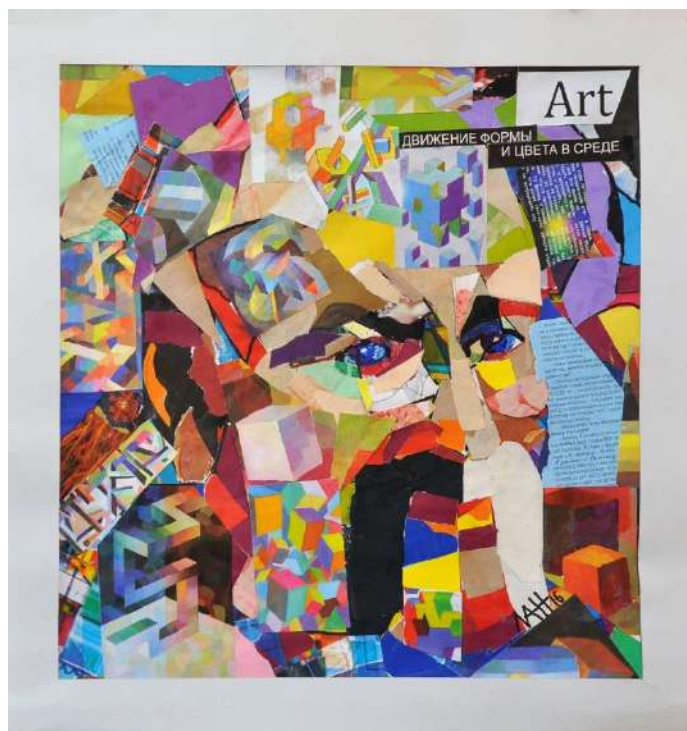




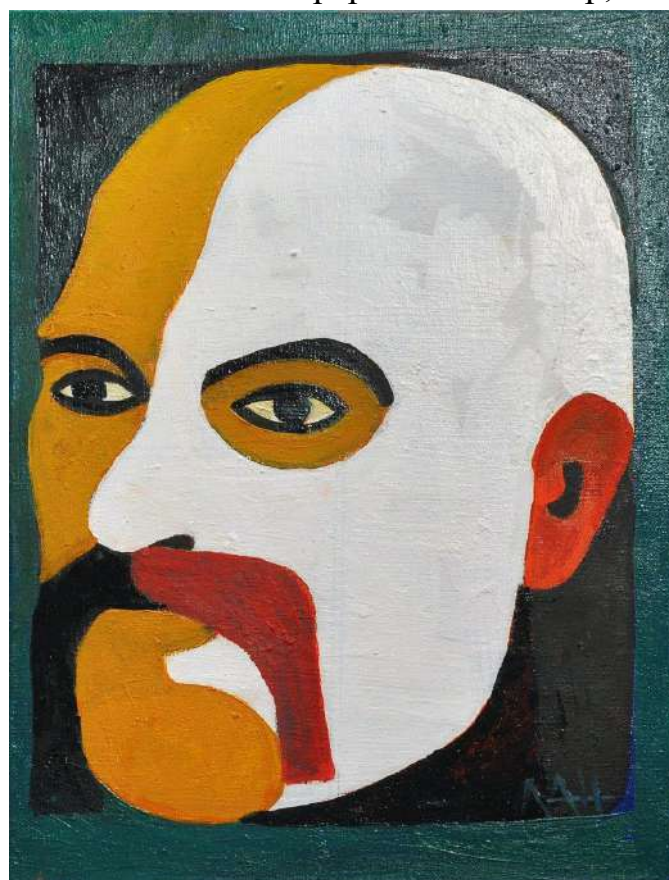
Іл.4.2.23. О.Шеховцов. Павич. 1995. Оргаліт, олія. 100х100



Іл.4.2.24. О.Шеховцов. Серія графічних «Ню». 2000-2002.  
Папір, змішана техніка.



Іл.4.2.25. О.Лисенко. Автопортрет. 2016. Папір, колаж. 60x40



Іл.4.2.26. О.Лисенко. Я. 2015. Полотно, олія. 40x30





Іл.4.2.27. О.Лисенко. Пелагея. 1991. Полотно, олія.



Іл.4.2.28. О.Лисенко. Заручена. 2002. Полотно, олія. 98x66



Іл.4.2.29. О.Лисенко. Повернення додому. 1993. Полотно, олія. 100х100



Іл.4.2.30. О.Лисенко. Зимовий вечір. 1999. Полотно, олія. 100х100



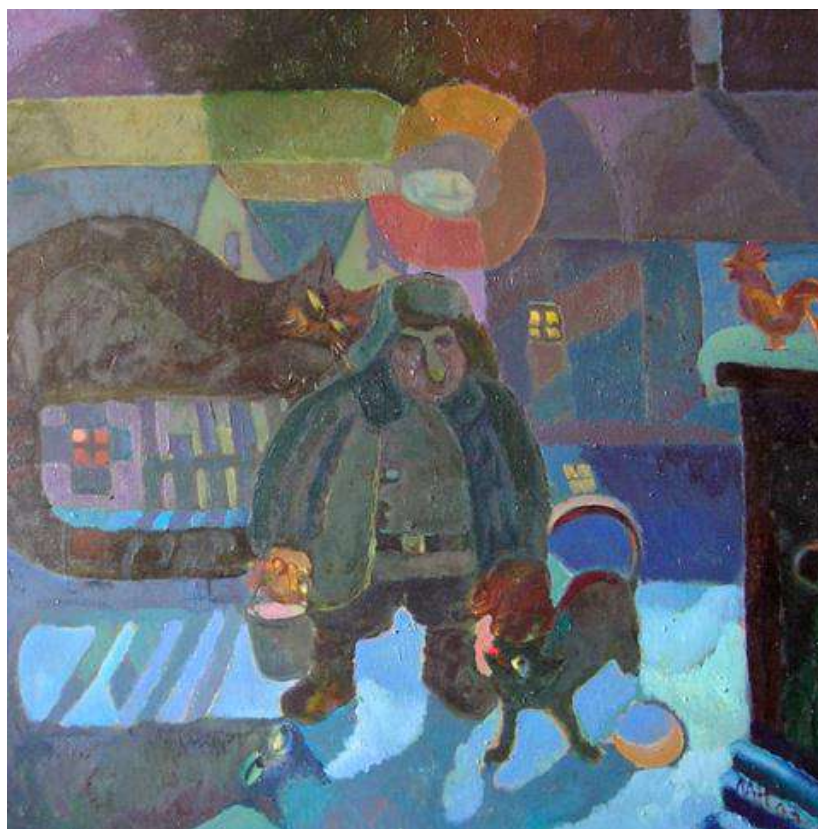


Іл.4.2.31. О.Лисенко. Зимові мрії. 2006. Полотно, олія.60x80

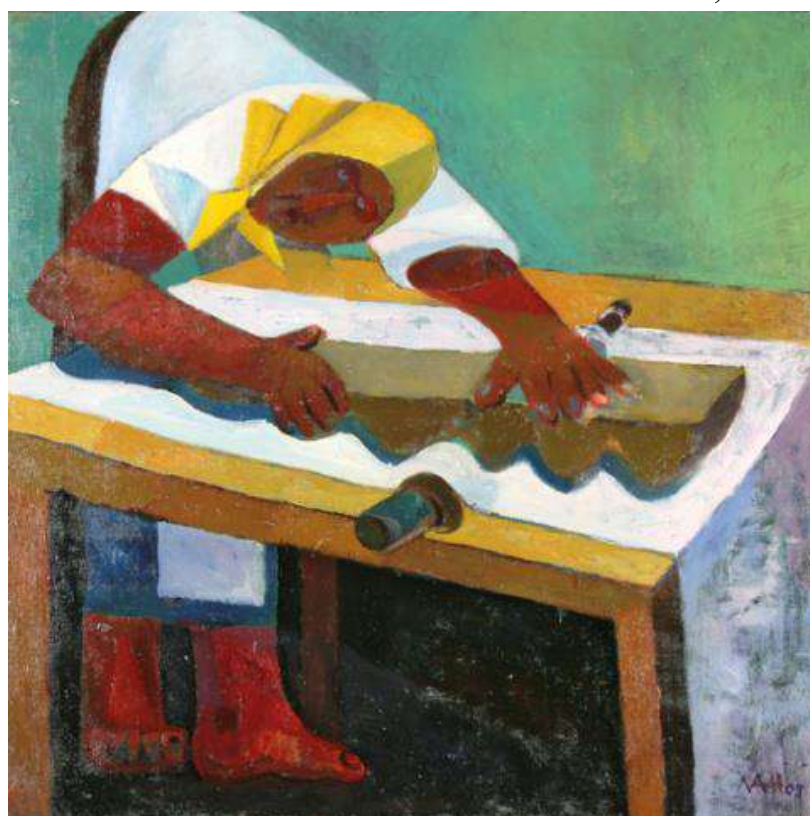


Іл.4.2.32. О.Лисенко. Скварківські вечори. 2006. Полотно, олія. 60x80





Іл.4.2.33. О.Лисенко. Залишився сам. 2003. Полотно, олія. 100х100



Іл.4.2.34. О.Лисенко. Прасування полотна. 2002. Полотно, олія. 100х100



Іл.4.2.35. О.Лисенко. Сільські танці. 1997. Полотно, олія. 100х100

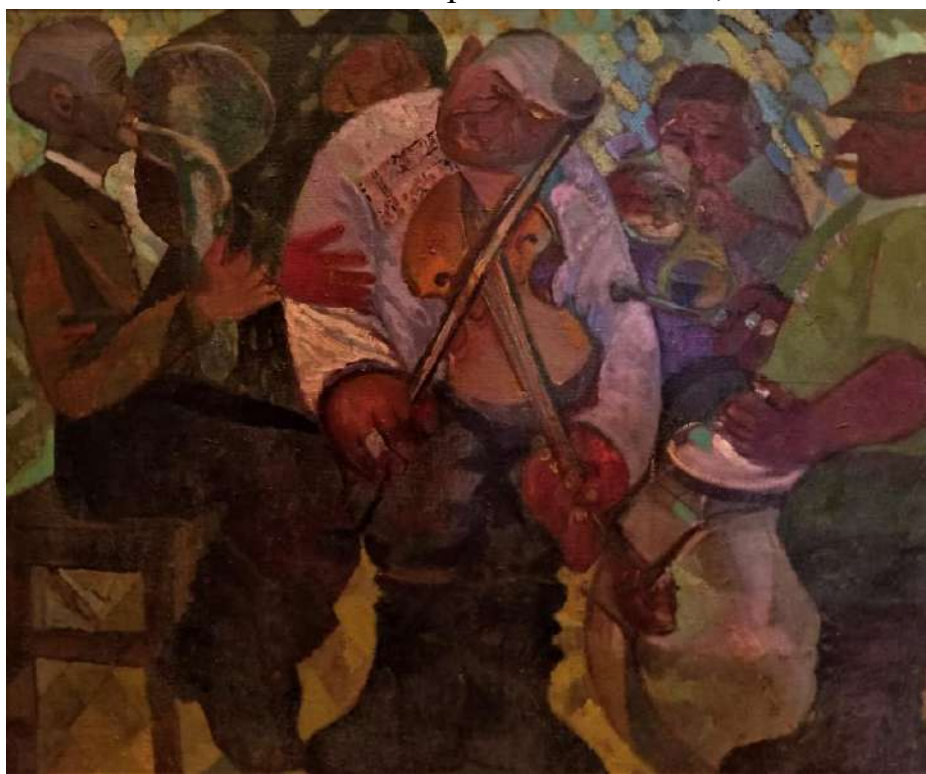


Іл.4.2.36. О.Лисенко. Остання копичка. 2003. Полотно, олія. 100х100





Іл.4.2.37. О.Лисенко. Косар. 2009. Полотно, олія. 80х60



Іл.4.2.38. О.Лисенко. Сільський мотив. 2002. Полотно, олія. 99х120



Іл.4.2.39. О.Лисенко. Зимові марення. 1998. Полотно, олія. 100х100



Іл.4.2.40. О.Лисенко. Взяття у полон. 2000. Полотно, олія. 100х100

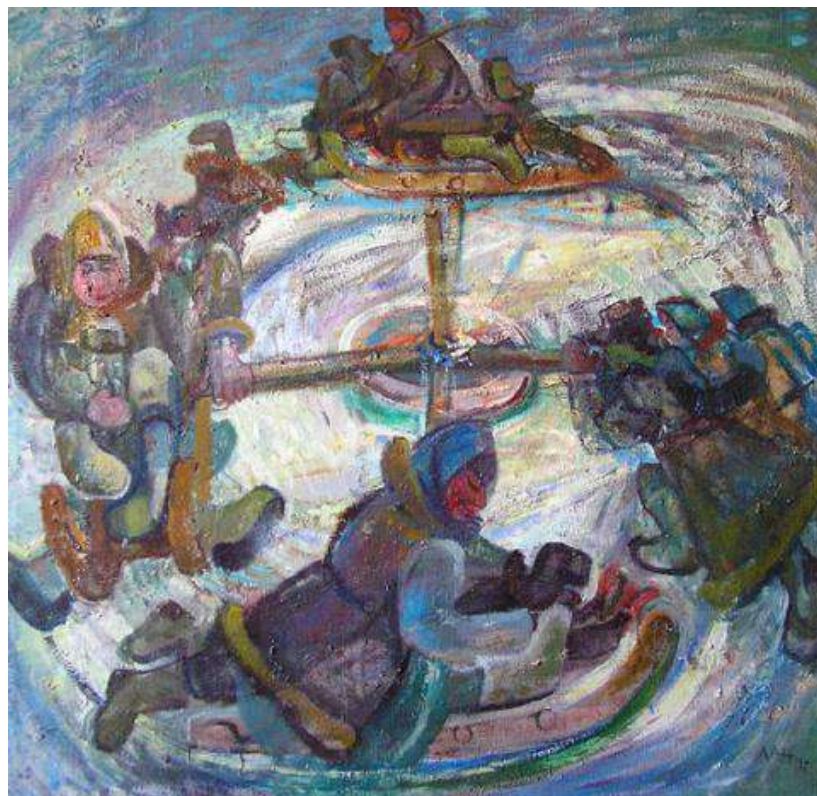




Іл.4.2.41. О.Лисенко. Різдвяні забави. 2004. Полотно, олія. 75x75



Іл.4.2.42. О.Лисенко. Зимова гойдалка. 1998-2001. Полотно, олія. 100x100



Іл.4.2.43. О.Лисенко. Зимова карусель. 1998. Полотно, олія. 106х100



Іл.4.2.44. О.Лисенко. Святкова вулиця. 2005. Полотно, олія. 100х100





Іл.4.2.45. О.Лисенко. Зимові розваги. 2005. Полотно, олія. 80х60

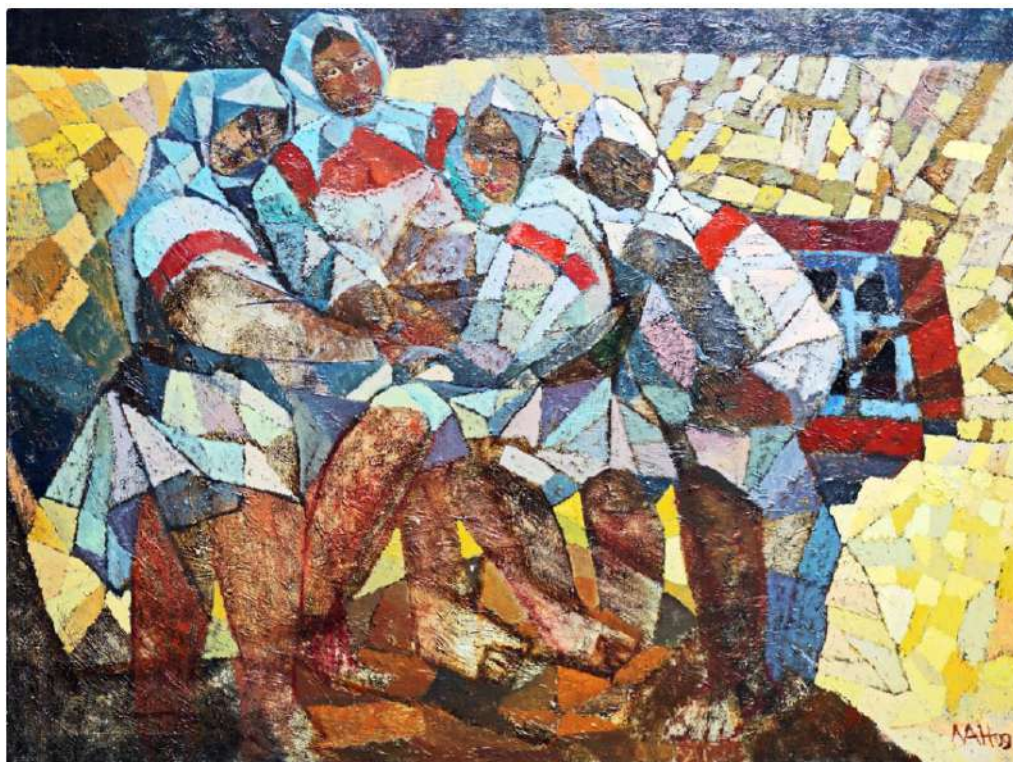


Іл.4.2.46. Зима прийшла у село. 2014. Полотно, олія. 100х100



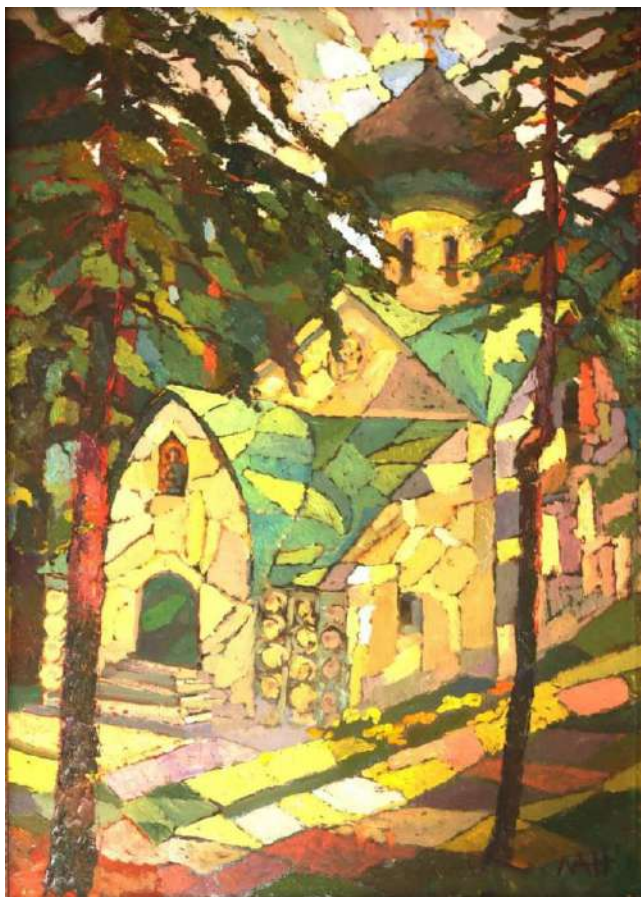


Іл.4.2.47. О.Лисенко. Весняний розлив. 2003. Картон, олія. 40х50



Іл.4.2.48. О.Лисенко. Толока. 2009. Полотно, олія. 100х100

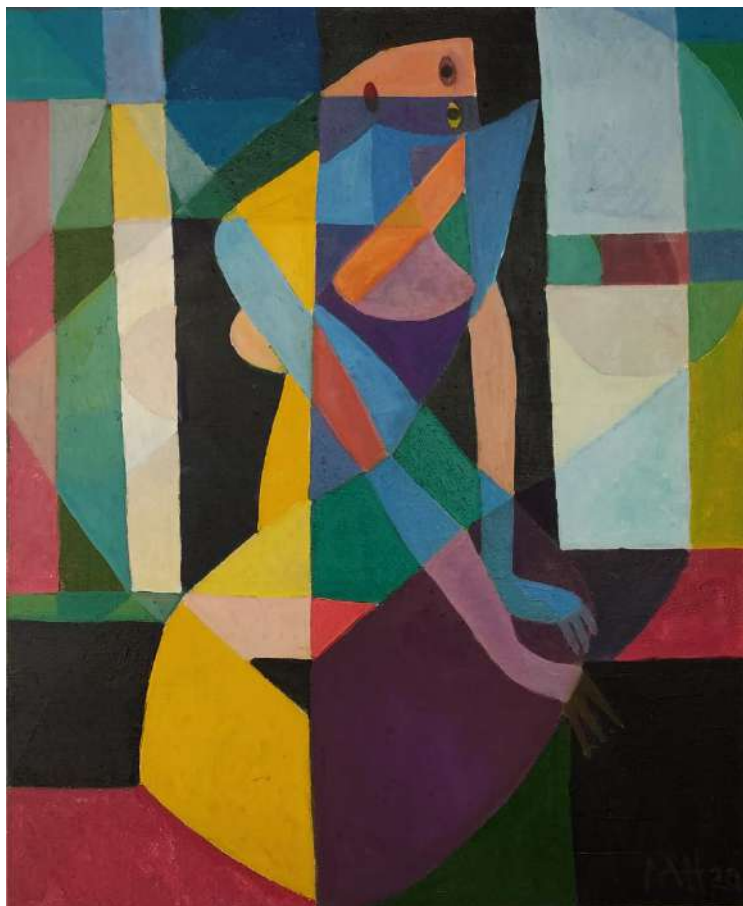




Іл.4.2.49. О.Лисенко. Наталівська церква. 2010. Полотно, олія. 60х90



Іл.4.2.50. О.Лисенко. Модель В. 2017. Полотно, олія. 75х70

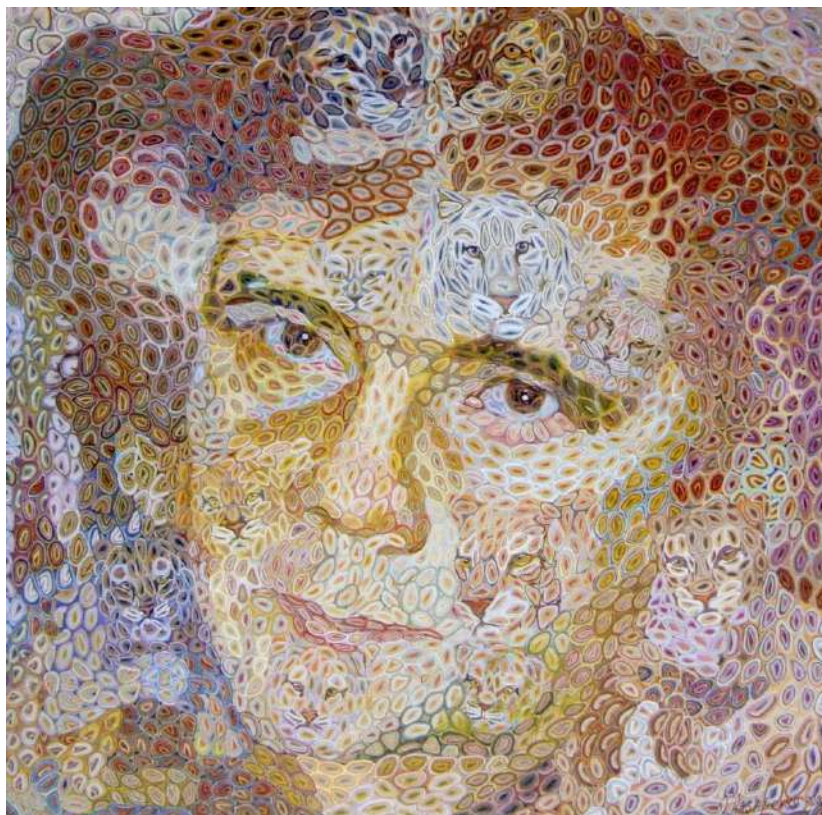


Іл.4.2.51. О.Лисенко. Модель Ж. 2020. Полотно, олія. 90x70



Іл.4.2.52. О.Лисенко. Модель А. 2019. Полотно, олія. 75x75





Іл.4.2.53. О.Лазаренко. Автопортрет. 2009.  
Полотно, мозаїчний кольоропис, олія. 90x120



Іл.4.2.54. О.Лазаренко. Кольорове коло. 1978. Папір, олія.



Іл.4.2.55. О.Лазаренко. Всесвіт кольору. 1986.  
Папір, мозаїчний кольоропис, олія. 100х100.



Іл.4.2.56. О.Лазаренко. Модільяні. 1999. Полотно, олія. 90х120.





Іл.4.2.57. О.Лазаренко. Діалог з Ван Гогом. 2000. Полотно, олія. 90х120.



Іл.4.2.58. О.Лазаренко. Діалог з П.Пікассо. 1999. Полотно, олія. 90х120





Іл.4.2.59. О.Лазаренко. Діалог з Енді Уорхолом. 2006. Полотно, олія. 90х70



Іл.4.2.60. О.Лазаренко. Діалог з Пікассо. 2004. Полотно, олія. 90х70.



Іл.4.2.61. О.Лазаренко. Український авангард. 2004. Полотно, олія. 90x120.

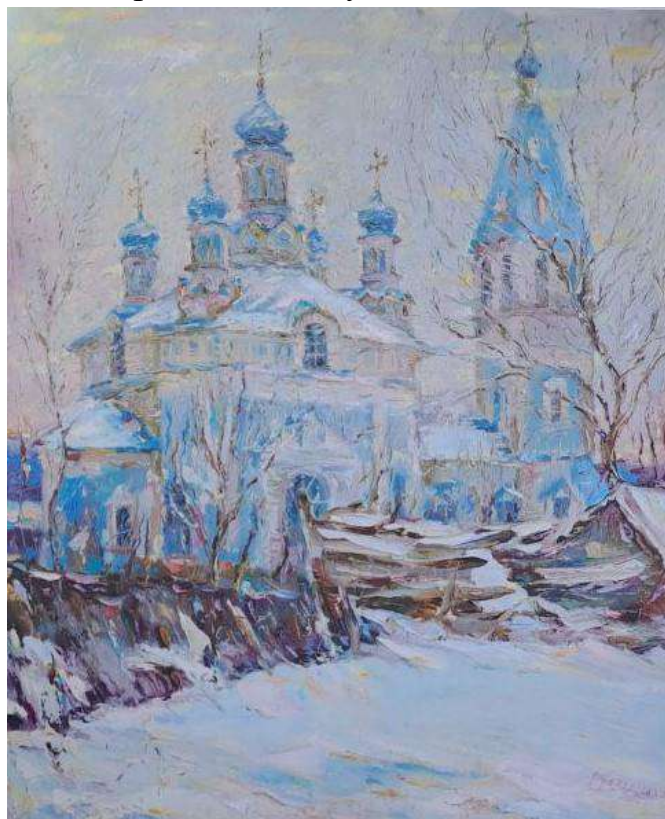


Іл.4.2.62. О.Лазаренко. Діалог з Далі. 1999. Полотно, мозаїчний кольоропис. 90x120.





Іл.4.2.63. О.Лазаренко. Взимку. 2006. Полотно, олія. 50х70



Іл.4.2.64. О.Лазаренко. Кочеток. 2003. Полотно, олія. 50х70





Іл.4.2.65. О.Лазаренко. Судакська Фортеця. Полотно, олія. 40х90



Іл.4.2.66.О.Лазаренко. Понт Евксінський ХХІ століття. 2010.  
Полотно, олія.50х60





Іл.4.2.67. О.Лазаренко. Бузок. 2011. Полотно, олія. 90х90.

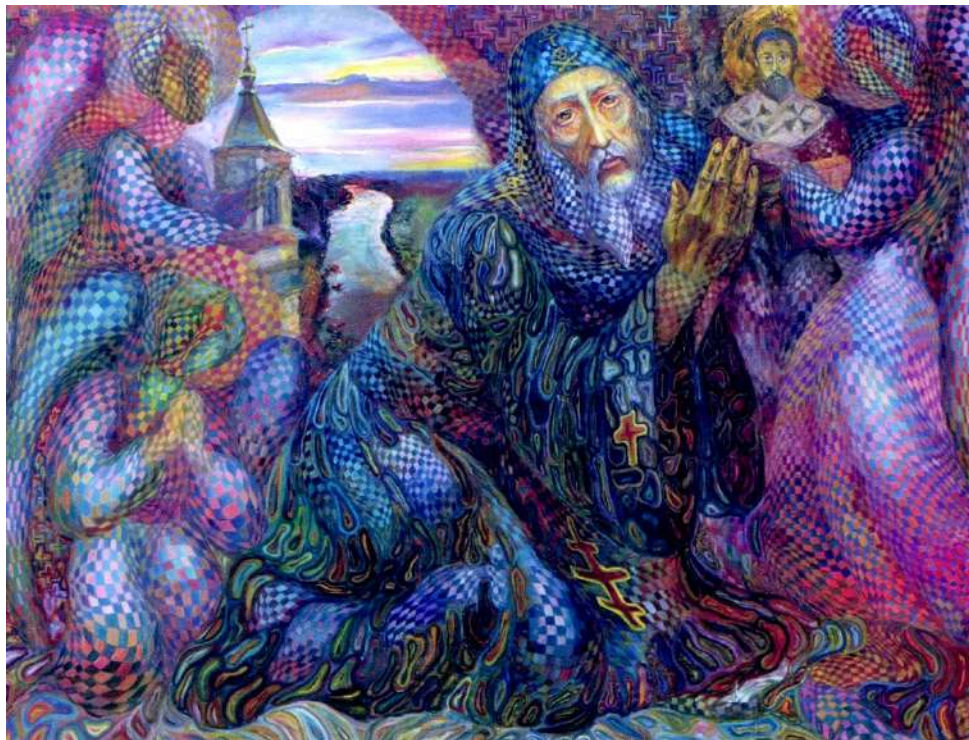


Іл.4.2.68. О.Лазаренко. Різдво.2000. Полотно, олія. 90х130





Іл.4.2.69. О.Лазаренко. З'явлення Богородиці. 1999. Полотно, олія. 90х70



Іл.4.2.70. О.Лазаренко. Інок. 2000. Полотно, олія. 90х120





Іл.4.2.71. О.Лазаренко. Арлекініада. 1995. Полотно,олія. 100х100

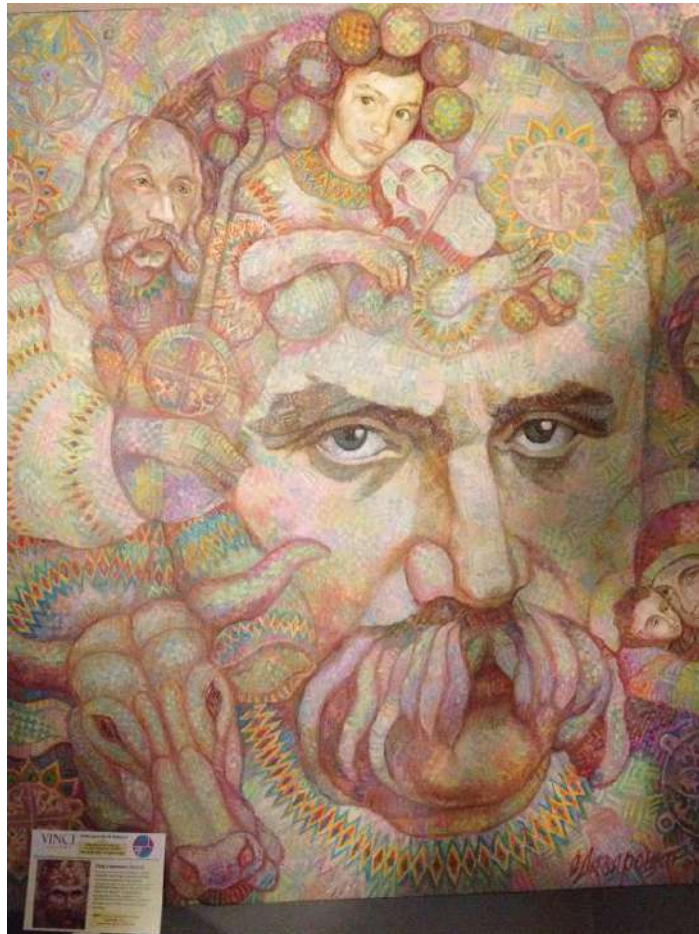


Іл.4.2.72. О.Лазаренко. Янгол. Папір, кольорові олівці. 90х60





Іл.4.2.73. О.Лазаренко. Відродження сюрреалізму. 1998. Полотно, олія. 90х90



Іл.4.2.74. О.Лазаренко. Т.Шевченко. 2010. Полотно, олія. 100х100.

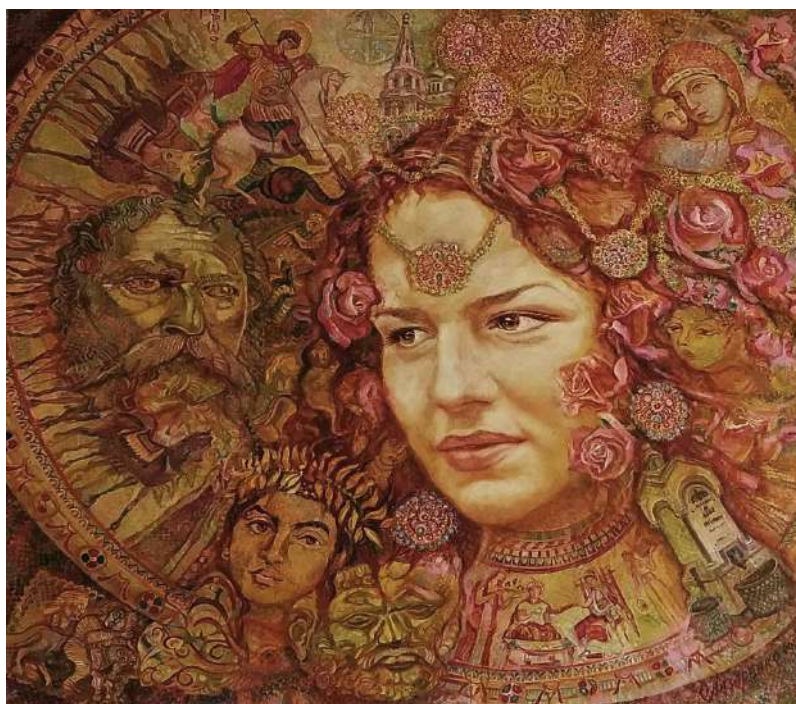


Іл.4.2.75. О.Лазаренко. Мавки. 2006. Полотно, олія. 100x80



Іл.4.2.76. О.Лазаренко. Сорочинський ярмарок. 2007. Полотно, олія. 150x150





Іл. 4.2.77. О.Лазаренко. Фракійська цариця. 2018. Полотно, олія. 150х150.



Іл.4.2.78. О.Лазаренко. Моя Україна.1991. Полотно, мозаїчний кольоропис.

100х100





Іл.4.2.79. О.Лазаренко. Дзвін. 1996. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100х100



Іл. 4.2.80. О.Лазаренко. З глибини віків Князь Володимир. 2000. Полотно, мозаїчний кольоропис. 120х120





Іл. 4.2.81. О.Лазаренко. Св.Княгиня Ольга. 2010. Полотно, мозаїчний кольоропис. 150x150



Іл.4.2.82. О.Лазаренко. Клеопатра. 1998. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100





Іл.4.2.83. Етапи створення мозаїчного полотна О.Лазаренком



Іл.4.2.84. О.Лазаренко. Дикі кішки. 1999. Полотно, мозаїчний кольоропис.  
100x100.



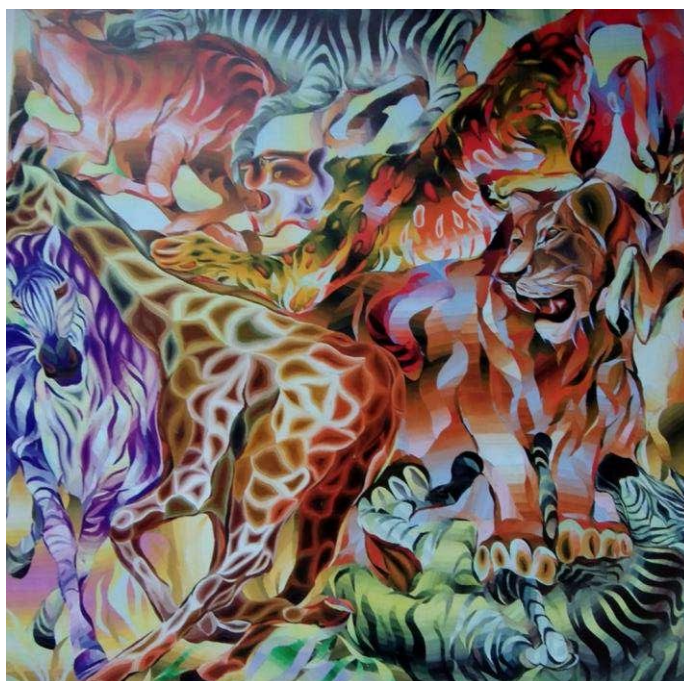


Іл.4.2.85. О.Лазаренко. Птахи. 1989. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100.

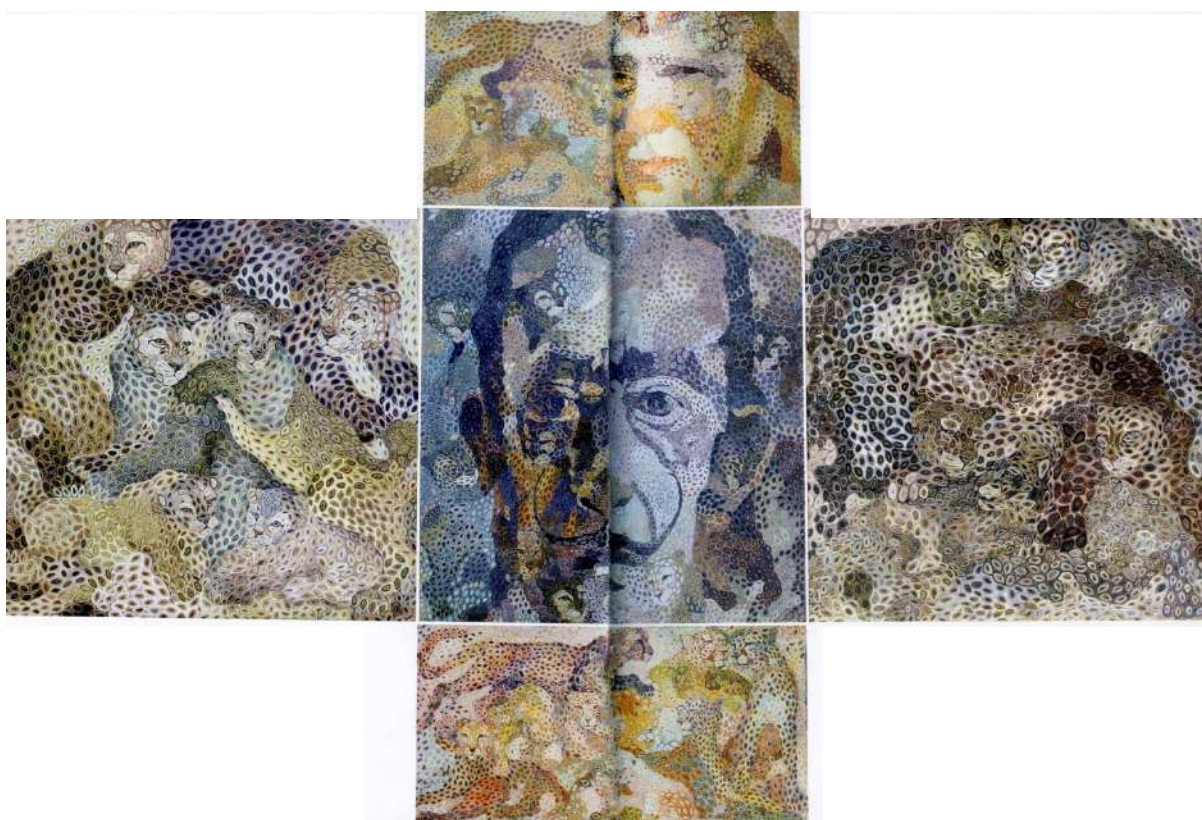


Іл.4.2.86. О.Лазаренко. Тигри. 1989. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100





Іл.4.2.87. О.Лазаренко. Сафарі. 1998. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100х100

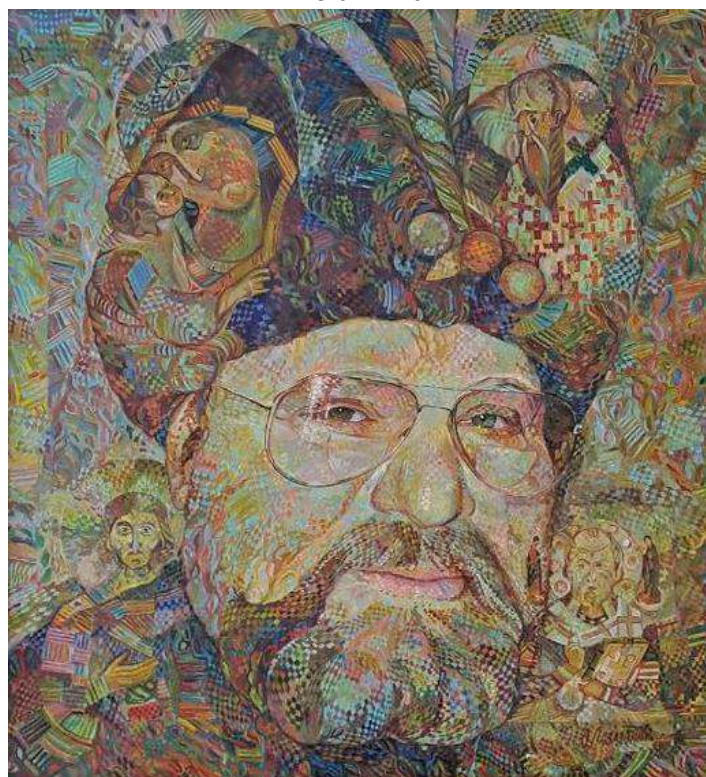


Іл.4.2.88. О.Лазаренко. Відродження сюрреалізму. П'ять картин. 2002-2005.  
Полотно, мозаїчний кольоропис. 300х450.





Іл.4.2.89.О.Лазаренко. Час Пік. 1991. Полотно, олія, мозаїчний кольоропис.  
150x120



Іл.4.2.90. О.Лазаренко. Портрет В.Грицаненка. 2005. Полотно, олія. 90x78

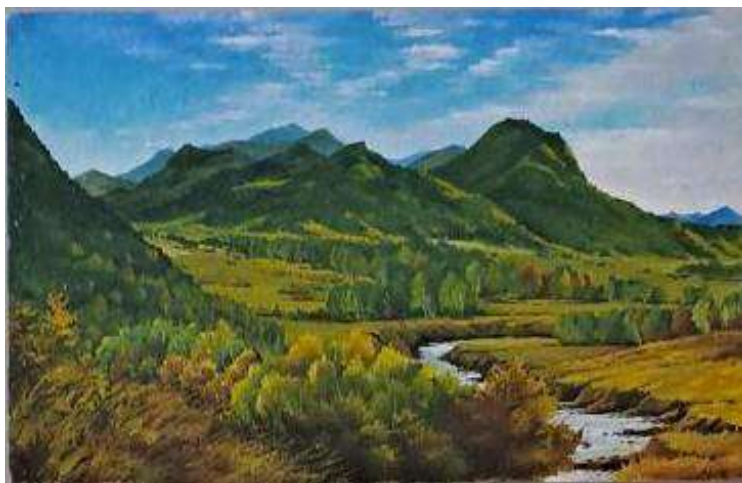


Іл.4.2.91. В.Грицаненко. Сестра Ірина. Кінець 1970-х. Полотно, олія. 34х43

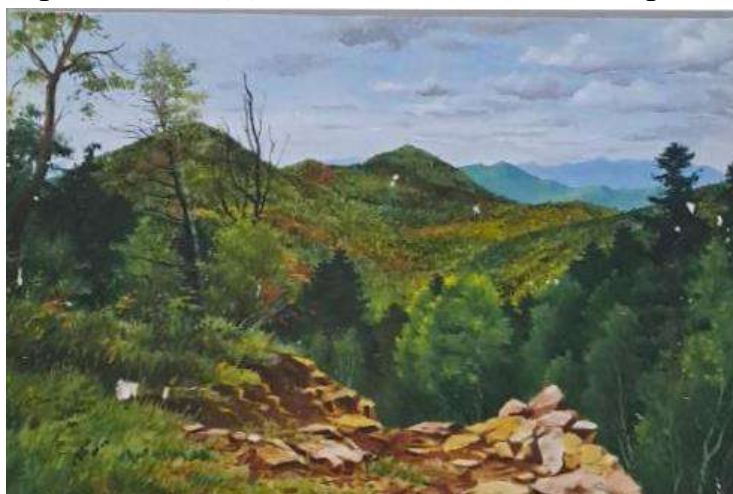


Іл.4.2.92. В.Грицаненко. Хлопчик у травах (Максим). 1981. Картон, олія. 20х20





Іл.4.2.93. В.Грицаненко. Далекий Схід. Бл.1987. Картон, олія. 34х21



Іл.4.2.94. В.Грицаненко. Далекий Схід. Бл.1987. Картон, олія. 33х22

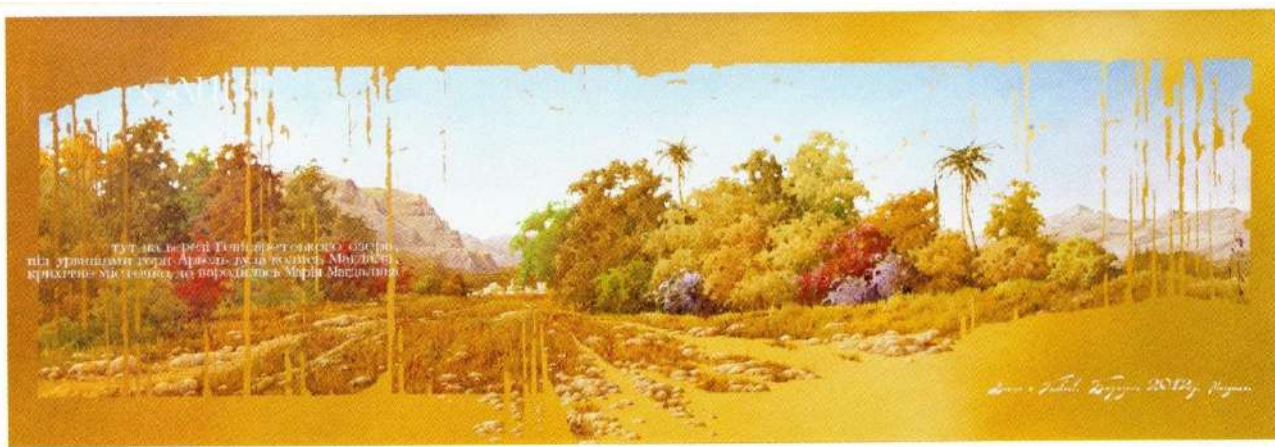


Іл.4.2.95. В.Грицаненко. Далекий Схід. Бл.1987. Картон, олія. 34х21





Іл.4.2.96. В.Грицаненко. Церква у Сорочинцях. 2001. Полотно, олія. 75х35



Іл.4.2.97. В.Грицаненко. Магдала. Весна в Галілеї. 2012. Полотно, олія. 100х32



Іл.4.2.98. В.Грицаненко. Батьківська хата. 1970-ті. Фанера, олія. 39х24



Іл.4.2.99. В.Грицаненко. Хата мого діда. 2008. Полотно, олія. 58х28



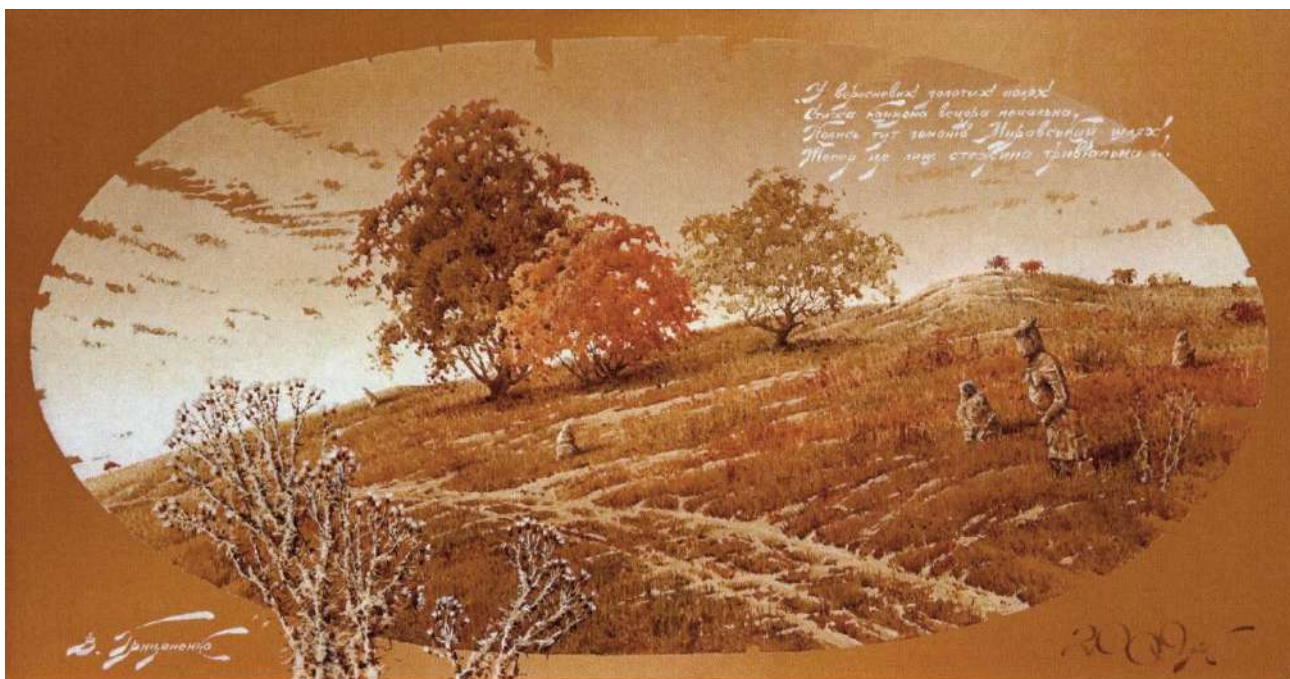


Іл.4.2.100. В.Грицаненко. Історичний пейзаж. 2004. Полотно, олія. 150x50



Іл.4.2.101. Гора Кременець в м.Ізюм. Харківщина





Іл.4.2.102. В.Грицаненко. Скіфія. 2009 Полотно, олія. 60х30



Іл.4.2.103. В.Грицаненко. Руїни генуезької фортеці Чемабло поблизу Балаклави.  
2003. Картон, олія. 34х64





Іл.4.2.104. В.Грицаненко. Триптих. Кімерія. Країна історичної печалі. «Країна малювань, молитв і медитацій». 2009. Полотно, олія. 200x50



Іл.4.2.105. В.Грицаненко. Триптих. Кімерія. Країна історичної печалі. 2011. Полотно, олія. 200x50



Іл.4.2.106. В.Грицаненко. Триптих. Кімерія. Країна історичної печалі. Тиха бухта. 2011. Полотно, олія. 200x50

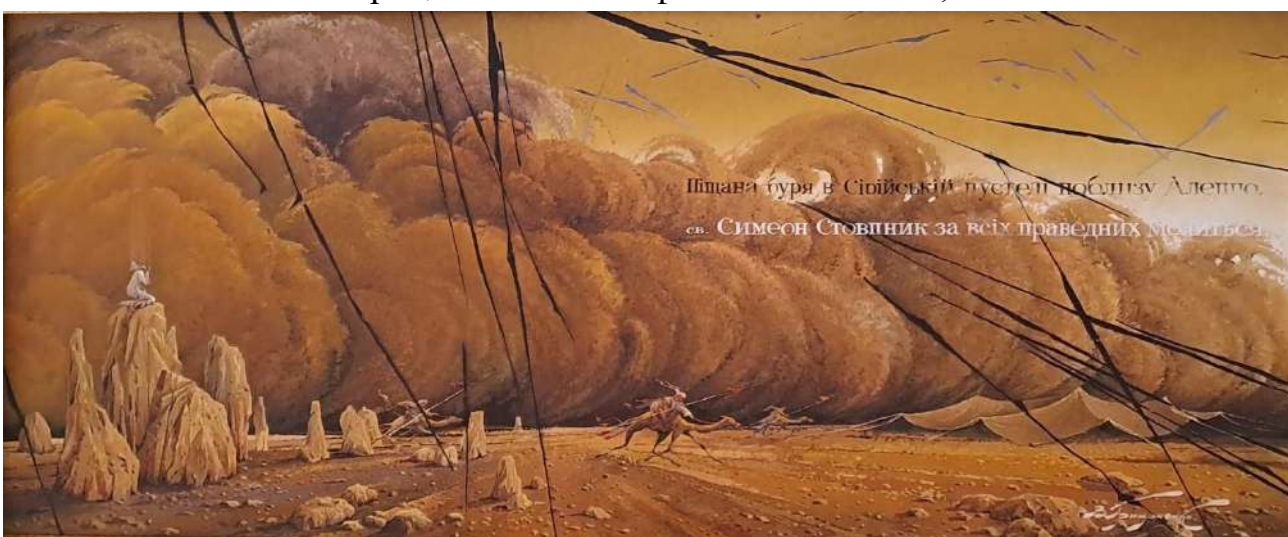


Іл.4.2.107. В.Грицаненко. Околиці старого Криму. Стежка до цілющого джерела та каплиці св.Пантелеймона. 2004. Полотно, олія. 150x48





Іл.4.2.108. В.Грицаненко. Голгофа. 1993. Полотно, олія. 150x50



Іл.4.2.109. В.Грицаненко. Симеон Стовпник. 2008. Полотно, олія. 75x35



Іл.4.2.110. В.Грицаненко. Стовпники. 2005. Полотно, олія. 90x30

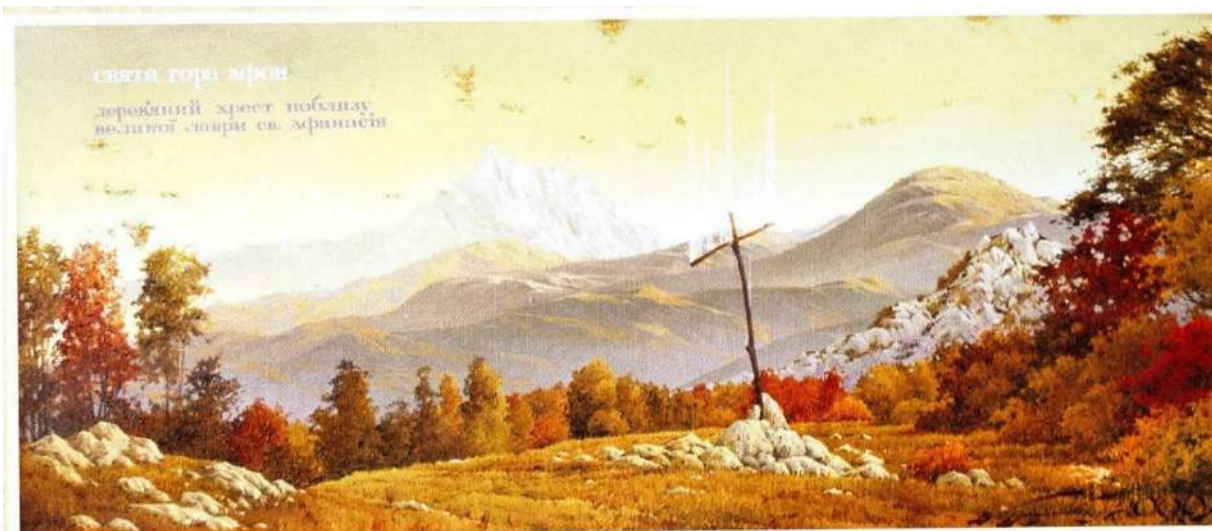




Іл.4.2.111. В.Грицаненко. Осліплений та просвітлений Апостол Павло на дорозі до Дамаску. 2002. Полотно, олія. 105x40



Іл.4.2.112. Місія Апостола Павла. 2002-2003. Полотно, олія. 70x25

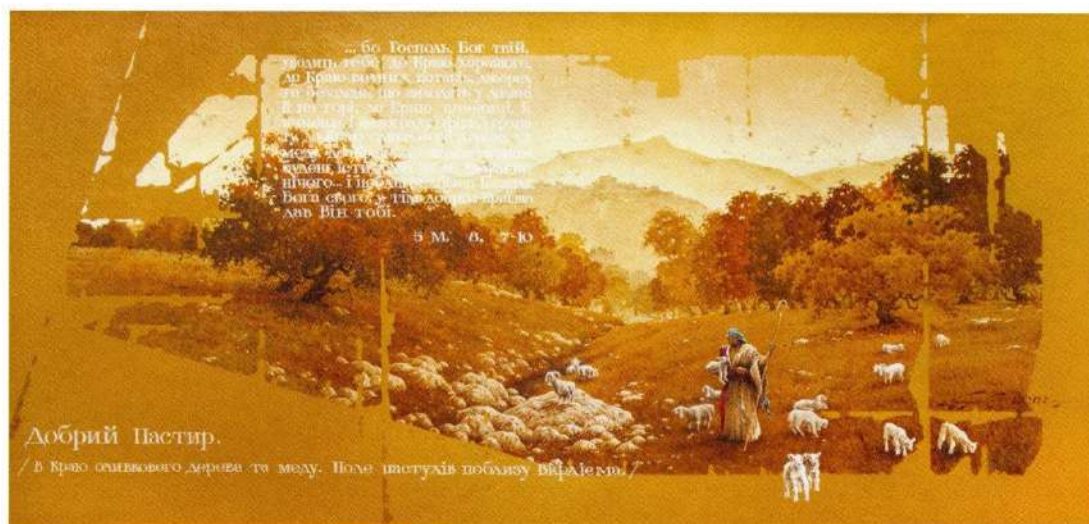


Іл.4.2.113. В.Грицаненко. Свята гора Афон. 2009. Полотно, олія. 70x30





Іл.4.2.114. В.Грицаненко. Святогір'я. 2001. Полотно, олія. 70x40



Іл.4.2.115. В.Грицаненко. Добрий пастир. Поле пастухів поблизу Віфлієма. 2012. Полотно, олія. 70x30

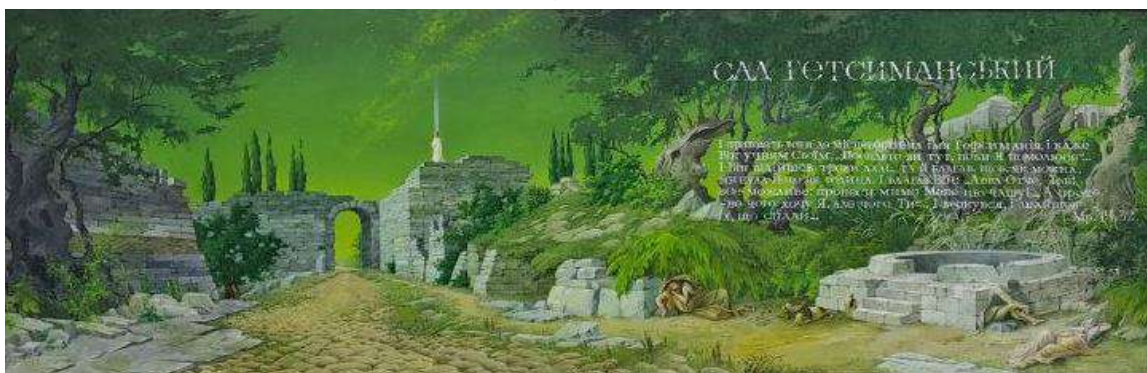


Іл.4.2.116. В.Грицаненко. Над Галілею Господня Благодать, і плин віків, і тиша світанкова. 2012. Полотно, олія. 150x45





Іл.4.2.117. В.Грицаненко. Плат Вероніки. Образ Нерукотворний. 1997-1998.  
Полотно, олія. 60х60



Іл.4.2.118. В.Грицаненко. Сад Гетсиманський. 2020. Полотно, олія. 150х50



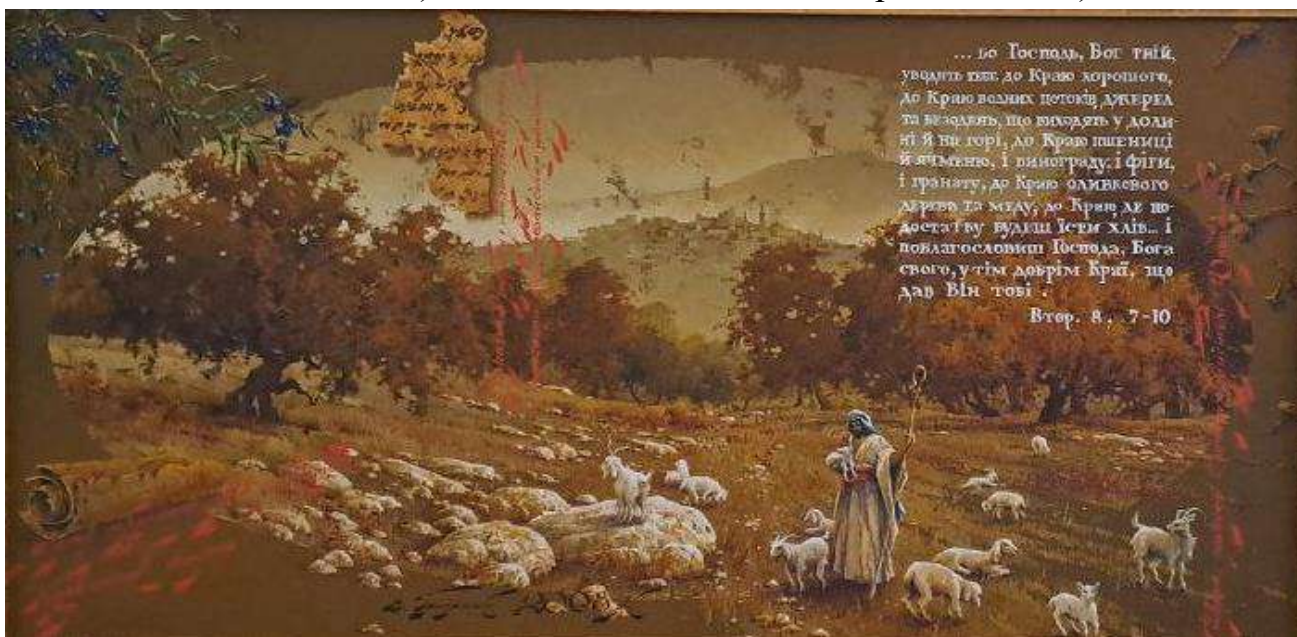
Іл.4.2.119. В.Грицаненко. Ніч. Пальміра. Пустеля. Всесвіт. 2008. Полотно на картоні. 100х37 (триптих, центральна частина)



Іл.4.2.120. В.Грицаненко. Ніч.  
Пальміра. Пустеля. Всесвіт. 2008.  
Полотно на картоні. 30х37 (триптих,  
ліва частина)



Іл.4.2.121. В.Грицаненко. Ніч.  
Пальміра. Пустеля. Всесвіт. 2008.  
Полотно на картоні. 30х37 (триптих,  
права частина)

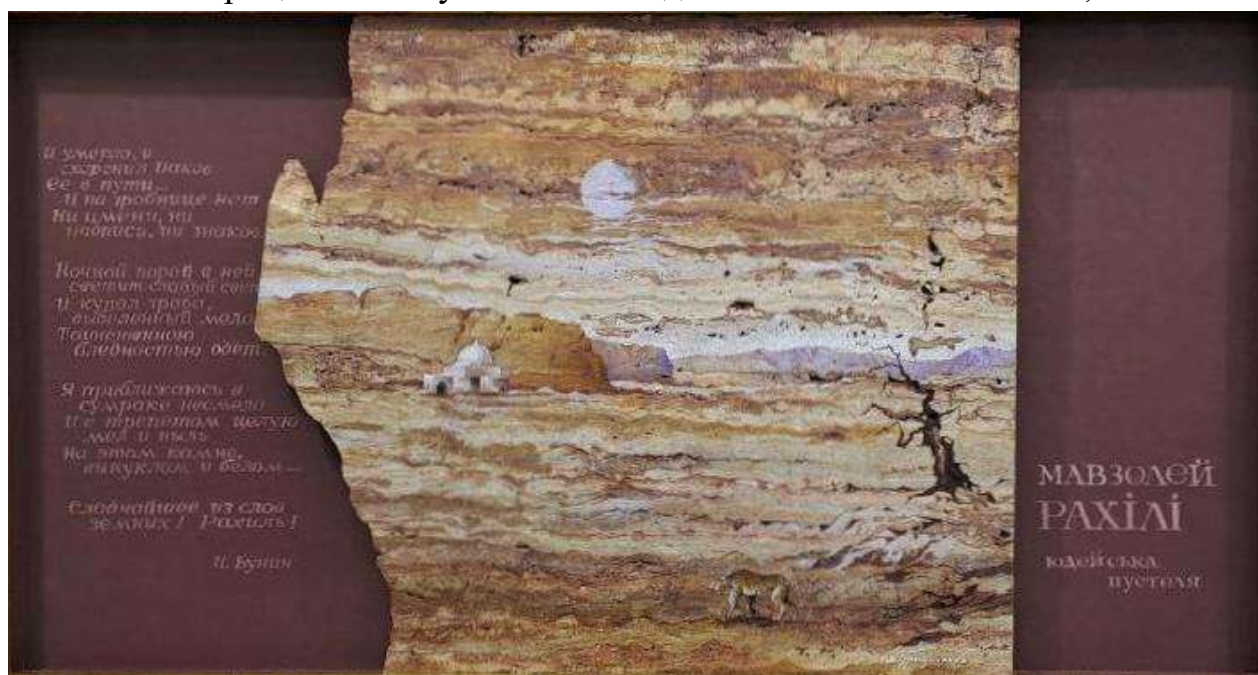


Іл.4.2.122. В.Грицаненко. Добрий пастир. 2008. Полотно, олія. 60х30



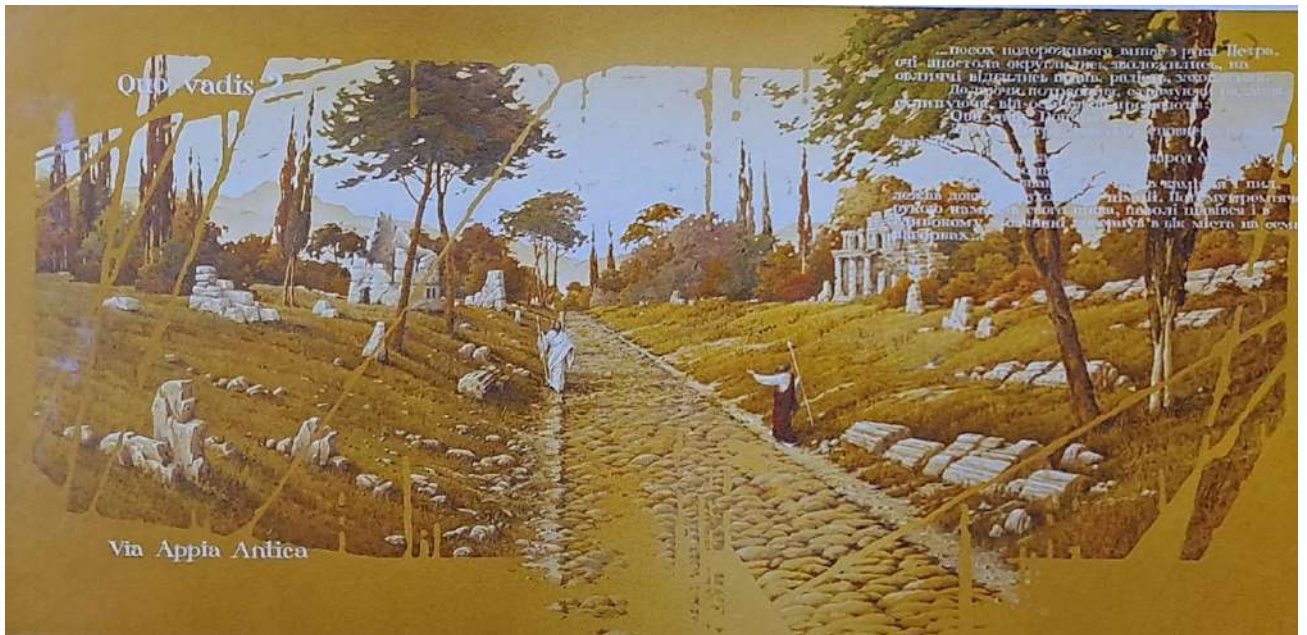


Іл.4.2.123. В.Грицаненко. Путивль. Несподіваний сніг. 2020. Камінь, олія. 47х30



Іл.4.2.124. В.Грицаненко. Мавзолей в Рахелі. Юдейська пустеля. 2020. Камінь, олія. 40х35





Іл.4.2.125. В.Грицаненко. Quo vadis, Domine. 2013. Полотно, олія. 100x50

#### 4.3. Феномен колективного письма в творах арт-групи «Буриме»



Іл.4.3.1. «Буриме». Квадросимфонія. 2000. Полотно, олія. 150 x 450.  
Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко





Іл. 4.3.2. «Буриме». Ода марнославству / Від квадрата Малевича до чорної діри. 2001. Полотно, олія. 150 х 450. Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Бойчук, Н.Бакуменко



Іл. 4.3.3. «Буриме». Да паряя виспрь. 2002. Полотно, олія. 150х450. Авторський колектив : О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Бойчук

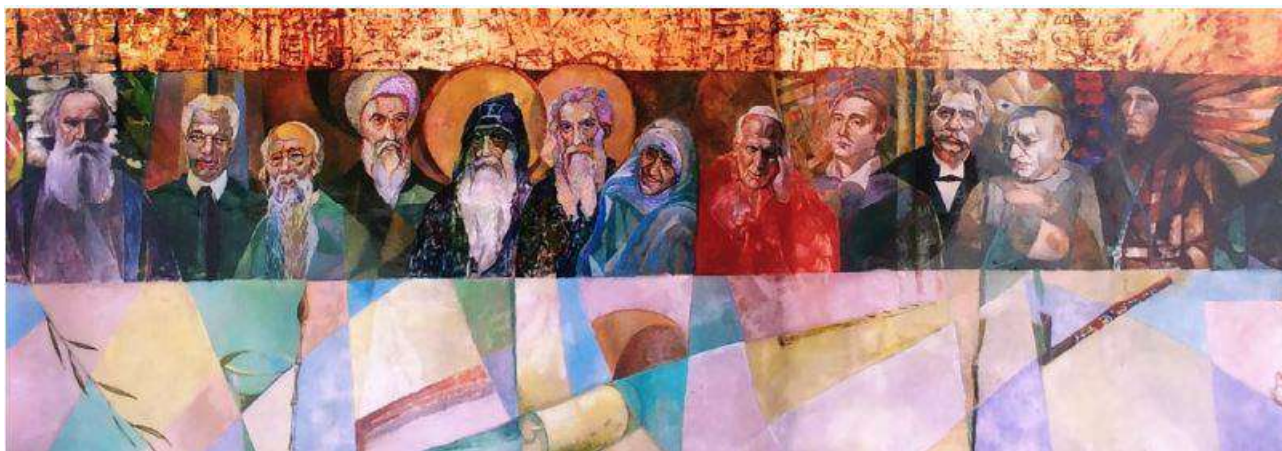


Іл. 4.3.4. «Буриме». Нью-Ра 2003. Полотно, олія. 1,5х4,5. Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Бойчук, Ю.Шкодовський, Г.Кавтарадзе, В.Голенищев, А.Коцарев





Іл. 4.3.5. «Буриме». Се Дева чиста (Слобожанська Мадонна). 2003. Полотно, олія. 300х300. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко

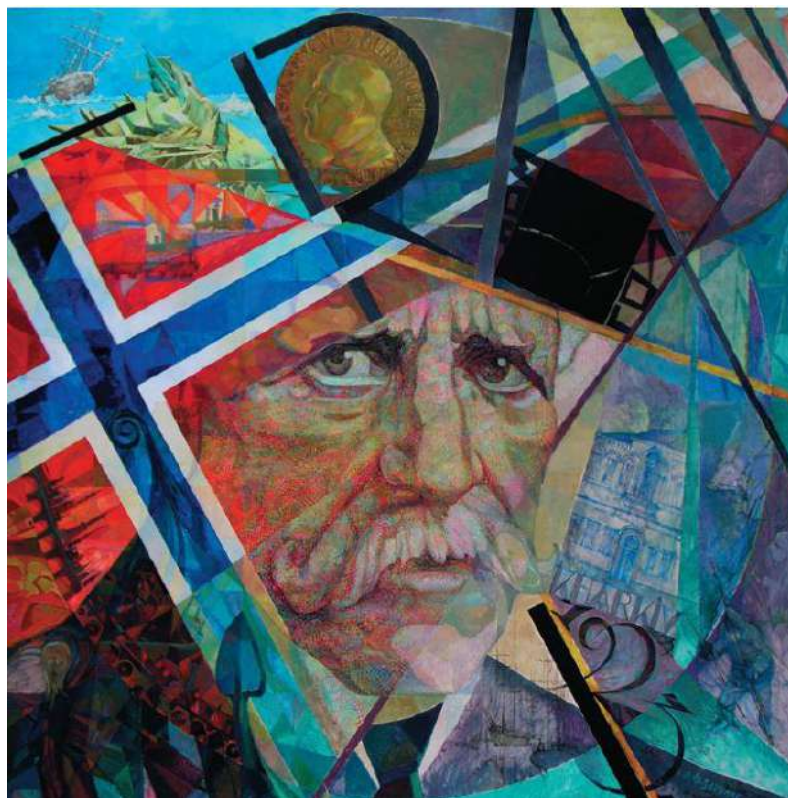


Іл. 4.3.6. «Буриме». Саміт (Тайна вечеря). 2003. Полотно, олія. 150х450. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко



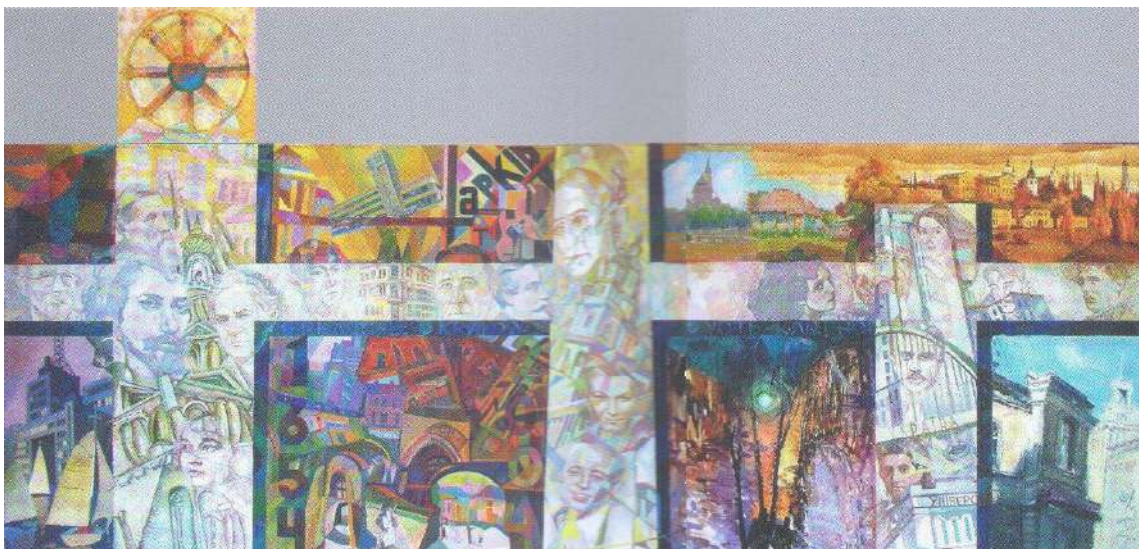


Іл. 4.3.7. «Буриме». Пророцтво Малевича. Дике поле. Чорнобиль. 2001. Полотно, олія. 150x450. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко, О.Бойчук, Н.Бакуменко



Іл.4.3.8. «Буриме». Фрїтьйоф Нансен. Місія. Фрам. 2003. Полотно, олія. 300x300. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко





Іл.4.3.9. «Буриме». Харків художній. 2004. Полотно, олія. 150x450.  
Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко,  
О.Бойчук, Ю.Шкодовський, Г.Кавтарадзе, В.Голенищев, О.Коцарев



Іл. 4.3.10. Художники-буримісти на фоні розпочатого полотна «Слобожанський Ваг Гог». Зверху вниз: Олександр Лисенко, Олег Лазаренко, Валентин Грицаненко, Олександр Шеховцов. 2008



Іл.4.3.11. Художники-буримісти пишуть полотно «Слобожанський Ваг Гог» на відкритому повітрі в Молодіжному парку Харкова. 2008



Іл.4.3.12. На відкритті виставки «Буриме» глядачам запропонували долучитися до колективного писання картини. 2008



Іл.4.3.13. На відкритті виставки «Буриме» глядачам запропонували долучитися до колективного писання картини. 2008

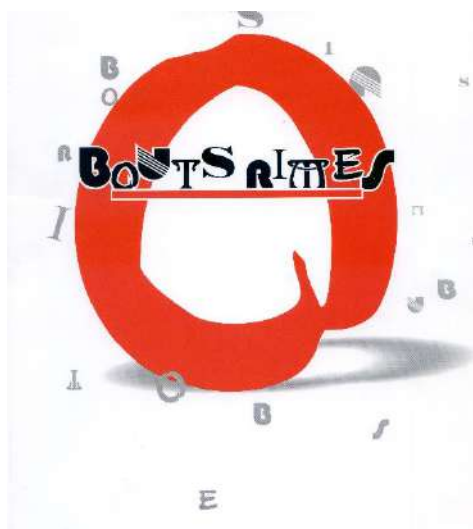


Іл.4.3.14. «Буриме». Pissuite. 2005. Полотно, олія, кераміка, метал.  
Авторський колектив: О.Бойчук, О.Лазаренко, О.Шеховцов, О.Лисенко





Іл. 4.3.15. Вічний шах(г). 2003. Полотно, олія. 300х300. Колектив авторів:  
 О.Лисенко, О.Лазаренко, В.Грицаненко, О.Шеховцов, О.Бойчук, О.Різніченко,  
 О.Назаркіна, Н.Бакуменко



Іл. 4.3.16. Авторський знак угруповання «Буриме». Ідея Олександра  
 Шеховцова. Дизайн Володимира Шандиби. 2002

## ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

### Ілюстрації до розділу 3 ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕТЦТВІ ХАРКОВА МЕЖІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 3.1. Пошуки національної форми та національного стилю в живописі Віктора Гонтаріва

- Іл.3.1.1. В.Куликов. Портрет Віктора Гонтаріва. 1982. Картон, олія. 80x30. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віталій Куликов: альбом / ред. В.Немцова, М.Шток. Київ: Родовід, 2009. С.13.
- Іл.3.1.2. В.Гонтарів. Казантип. 1978. Полотно, олія. 60x70. Приватна збірка Володимира Бондаренко (Харків). Фото Т.Касьяненко 2018.
- Іл.3.1.3. В.Гонтарів. Полудень. 1978. Полотно, олія. 60x70. Приватна збірка Жаннети Соловйової. Фото А.Дерев'яноко.
- Іл.3.1.4. В.Гонтарів. Залив II. 1985. Полотно, олія. 60x70. Приватна збірка Олега Лазарчука (Київ). Фото О.Лазарчука 2023.
- Іл.3.1.5. В.Гонтарів. Жінка і козел. 1989. Полотно, олія. 80x95. Приватна збірка Бориса і Тетяни Гриньових (Харків). Репродукція з сайту. URL: <http://grynyov.art/artwork/zhinka-i-kozel/#/> (дата звернення: 11.07.2023).
- Іл.3.1.6. В.Гонтарів. День в листопаді. 1989. Полотно, олія. 130x140. Приватна збірка. Репродукція з сайту. URL: <https://www.artnet.com/artists/viktor-gontarov/a-day-in-november-VKmgD2iP4xneCBoDsrltow2> (дата звернення: 11.07.2023).
- Іл.3.1.7. В.Гонтарів. Перші Слобожани. 1993. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.34.



- Лл.3.1.8. В.Гонтарів. Джерело. 1993. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Зоряний віз Віктора Гонтаріва: альбом / ред.-упоряд. В. Лесняк. К : «Софія-А», 2006. С.17.
- Лл.3.1.9. В.Гонтарів. Посвята матері. 1998. Полотно, олія. 100x120. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.24.
- Лл.3.1.10. В. Гонтарів. Я народився у вітряку. 2001. Полотно, олія. 100x150. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.47.
- Лл.3.1.11. В. Гонтарів. Комета Хейла Бола. 2002. Полотно, олія. 140x100. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.32.
- Лл.3.1.12. В. Гонтарів. Русалка. 1998. Полотно, олія. 80x100. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Київ: «Софія – А», 2006. С. 10
- Лл.3.1.13. В. Гонтарів. Світанок. 2003. Полотно, олія. 65x80. Приватна збірка Олега Лазарчука (Київ). Фото О.Лазарчука 2023.
- Лл.3.1.14. В.Гонтарів. У місячному сяйві. 1997. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Київ: «Софія – А», 2006. С. 7.
- Лл.3.1.15. В.Гонтарів. Ой, горе тій чайці (І. Мазепа). 2001. Полотно, олія. 160x190. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.76.
- Лл.3.1.16. В. Гонтарів. Байдина душа. 2006. Полотно, олія. 125x160. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.33.

- Іл.3.1.17. В. Гонтарів. Смерть на полі. 1993. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.38.
- Іл.3.1.18. В.Гонтарів. Рік 33-й. Україна. 2006. Полотно, олія. 125x160. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.38.
- Іл.3.1.19. В.Гонтарів. Останній кобзар. 2005. Полотно, акрил. 120x160. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.66.
- Іл.3.1.20. В.Гонтарів. Лихоліття. 2006. Полотно, олія. 125x160. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.57.
- Іл.3.1.21. В.Гонтарів. Вовча пісня. 1993. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.56.
- Іл.3.1.22. В. Гонтарів. Зоряний віз. 2002. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.26.
- Іл.3.1.23. В.Гонтарів. Зоряний віз. 1994. Полотно, олія. 40x50. Приватна збірка Олега Лазарчука (Київ). Фото О.Лазарчука 2023.
- Іл.3.1.24. В.Гонтарів. Круки. 1994. Полотно, олія. 40x50. Приватна збірка Олега Лазарчука (Київ). Фото О.Лазарчука 2023.
- Іл.3.1.25. В.Гонтарів. Велика гава. 2000. Полотно, олія. 80x100. Репродукція з видання: Зоряний віз Віктора Гонтаріва: альбом / ред.-упоряд. В. Лесняк. Київ: «Софія-А», 2006. С.50.
- Іл.3.1.26. В.Гонтарів. Дві сороки. 2007. Полотно, олія. 100x150. Колекція галереї АВЕК. Фото А.Дерев'янка 2023.

- Лл.3.1.27. В. Гонтарів. На тлі ковдри. 1997 – 1998. Полотно, олія. 90x110. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Київ: «Софія – А», 2006. С. 9.
- Лл.3.1.28. В.Гонтарів. Несення хреста II. 1991. Полотно, олія. 100x120. Приватна збірка Олега Лазарчука (Київ). Фото О.Лазарчука 2023.
- Лл.3.1.29. В.Гонтарів. Зняття з хреста. 1991. Полотно, олія. 160x190. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.82.
- Лл.3.1.30. В.Гонтарів. Пейзаж душі після сповіді. 2000. Полотно, олія. 80x100. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.55.
- Лл.3.1.31. Слобожанське Різдво. 2001. Полотно, олія. 100x150. Колекція Музею сучасного образотворчого музею України. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Київ: «Софія – А», 2006. С. 13.
- Лл.3.1.32. В. Гонтарів. З серії «Мій Гоголь». 2000-і. Полотно, олія. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.103.
- Лл.3.1.33. В. Гонтарів. Мертві душі. III том. 2002. Полотно, олія. 125x140. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.99.
- Лл.3.1.34. В. Гонтарів. Сон контрадмірала. 2001. Полотно, олія. 120x100. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.69.
- Лл.3.1.35. В. Гонтарів. Стара пісня. 1988. Полотно, олія 100x80. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка / упоряд. А.Мельнік. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2016. С.67.
- Лл.3.1.36. В.Гонтарів. Тарасова доля (за М. Гоголем). 1999. Полотно, олія. 160x190. Приватна збірка. Репродукція з видання: Віктор Гонтарів. Живопис. Київ: «Софія – А», 2006. С. 15.

- Іл.3.1.37. В.Гонтарів. Жовтень. Прозорий день. 1997. Полотно, олія. 40x60. Приватна збірка Олега Лазарчука (Київ). Фото О.Лазарчука 2023.
- Іл.3.1.38. В.Гонтарів. Вечірнє сонце. 1993. Полотно, олія. 100x120. Колекція Музею сучасного образотворчого музею України. Фото О.Коваль 2022.
- Іл.3.1.39. Джотто ді Бондоне. Мадонна Онїсанті. Дерево, темпера. 325x204. Бл.1306-1310. Колекція галереї Уффіці. Репродукція з сайту. URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-surrounded-by-angels-and-saints-ognissanti-maesta> (дата звернення: 12.07.2023).
- Іл.3.1.40. В.Гонтарів. Гарний кінь. Полотно, олія. 75x60. 2005.
- Іл.3.1.41. В.Гонтарів. Дівчина з годинником. 2007. Полотно, олія. 70x90. Приватна збірка. Фото А.Дерев'янка 2023.
- Іл.3.1.42. В.Гонтарів. Рисунки до картини «Вефліємські пастухи». Папір, олівець. 2002. Приватна збірка. Репродукція з видання: Зоряний віз Віктора Гонтаріва: альбом / ред.-упоряд. В. Лесняк. Київ: «Софія-А», 2006. С.128.

### **3.2. Переосмислення форми в творчо-педагогічній практиці**

#### **Віталія Ленчина**

- Іл.3.2.1. Портрет Віталія Ленчина. Фото учениці В.Ленчина О.Коструб 2014.
- Іл.3.2.2.В. Ленчин. Пролетаріат. Із серії «1917». Ліногравюра. 1966. 52x80. Білгородський художній музей. Репродукція з сайту. URL: <http://belghm.ru/o-muzee/kollekcii-istoriya-bgkhn/kollekcii/grafika/lenchin-v-i-2752/> (дата звернення: 20.10.2020).
- Іл.3.2.3. В. Ленчин. Аврора. Із серії «1917». Ліногравюра. 1966 р. Білгородський художній музей. Репродукція з сайту. URL: <http://belghm.ru/o-muzee/kollekcii-istoriya-bgkhn/kollekcii/grafika/lenchin-v-i-2752/> (дата звернення: 20.10.2020).
- Іл.3.2.4. В. Ленчин. Аврора. Із серії «1917». Репродукція з сайту. URL: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Die-Salve-der-Aurora-2UMDHUWIFZBQ.html> (дата звернення: 15.02.2023).

Іл.3.2.5. Виписка з особистої справи В. Ленчина. Допуск до захисту диплому. Архів ХДАДМ. Фото В.Найденко 2020.

Іл.3.2.6. Виписка з особистої справи В. Ленчина. Дані про дипломну роботу. Архів ХДАДМ. Фото В.Найденко 2020.

Іл.3.2.7. В.Ленчин. Мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту». 1972. м.Харків, вул. Георгія Тарасенка, 98 (кол.Плеханівська). Репродукція з сайту. URL: <https://www.mediaport.ua/ostatki-proshlogo> (дата звернення: 18.08.2023).

Іл.3.2.8. В.Ленчин. Мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту». 1972. м.Харків, вул. Георгія Тарасенка, 98 (кол.Плеханівська). Репродукція з сайту. URL: <https://www.mediaport.ua/ostatki-proshlogo> (дата звернення: 18.08.2023).

Іл.3.2.9. В.Ленчин. Мозаїчне панно «Розвиток міського електротранспорту». 1972. м.Харків, вул. Георгія Тарасенка, 98 (кол.Плеханівська). Репродукція з сайту. URL: <https://www.mediaport.ua/ostatki-proshlogo> (дата звернення: 18.08.2023).

Іл.3.2.10. В. Ленчин. Охнула Тетяна. 1986. Папір, ліногравюра, акварель. 45x50. Московський державний музей народної графіки. Репродукція з сайту. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/133609041313> (дата звернення: 14.06.2020).

Іл.3.2.11. Голландська містерія. Ілюстрація. Репродукція з сайту. URL: <https://www.examrace.com/Study-Material/English-Literature/Mystery-Plays-The-Origin-of-English-Drama-The-Predecessors-of-The-Drama-YouTube-Lecture-Handouts.html> (дата звернення: 14.06.2020).

Іл.3.2.12. Адам Кіліан. Обкладинка до книги «Легенда про Рюбера». 1965. Варшава. Репродукція з сайту. URL: <http://twohanddesign.blogspot.com/2016/04/polish-illustration-adam-kilian.html> (дата звернення: 14.06.2020).



Іл.3.2.13. В.Ленчин. Той не лихий, хто до хмелю тихий. 1986. Папір, ліногравюра, акварель. 45x50. Московський державний музей народної графіки. Репродукція з сайту. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/313342570096> (дата звернення: 14.06.2020).

Іл.3.2.14. В.Ленчин. П'ють батьки – страждають діти. 1986. Папір, ліногравюра, акварель. 45x50. Чуваський державний художній музей. Репродукція з сайту. URL: <https://xn----7sb7bdbccn.xn--plai/lenchin-vitalij/1435-pyut-roditeli-stradayut-deti.html> (дата звернення: 14.06.2020).

Іл.3.2.15. Схематичне зображення елементів структури простору і форми за В. Ленчиним. Репродукція з видання: Ленчин В.И. Яблоко в листьях (о форме). Уфа, 1993. С.13.

Іл.3.2.16. В. Ленчин. «Яблуко у листві, утворення форми». 2013. Папір, пастель. 40x60. Репродукція з видання: Харківська дитяча художня школа ім.І.Ю.Репіна. 70 років з дня заснування. Харків, 2014. С.119.

Іл.3.2.17. В.Ленчин проводить заняття. Фото О.Коструб 2014.

Іл.3.2.18. В.Ленчин проводить заняття. Фото О.Коструб 2014.

Іл.3.2.19. В.Кочмар. Вправа з кубами за методикою В.Ленчина. Робота зберігається в дитячій художній школі ім. І.Ю.Репіна. Репродукція з видання: Харківська дитяча художня школа ім.І.Ю.Репіна. 70 років з дня заснування. Харків, 2014. С.282.

Іл.3.2.20. Д.Савченко. Натюрморт за методикою В.Ленчина. Робота зберігається в дитячій художній школі ім. І.Ю.Репіна. Репродукція з сайту. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=215](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=215) (дата звернення: 18.05.2023).

Іл.3.2.21. Д.Савченко. Робота методикою В.Ленчина. Робота зберігається в дитячій художній школі ім. І.Ю.Репіна. Репродукція з видання: Харківська дитяча художня школа ім.І.Ю.Репіна. 70 років з дня заснування. Харків, 2014. С.283.

Іл.3.2.22. М.Бірюкова. Робота методикою В.Ленчина. Робота зберігається в дитячій художній школі ім. І.Ю.Рєпіна. Репродукція з видання: Харківська дитяча художня школа ім.І.Ю.Рєпіна. 70 років з дня заснування. Харків, 2014. С.283.

Іл.3.2.23. В.Деміна. Робота за методикою В.Ленчина. Робота зберігається в дитячій художній школі ім. І.Ю.Рєпіна. Репродукція з сайту. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=215](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=215) (дата звернення: 18.05.2023).

Іл.3.2.24. В.Деміна. Робота за методикою В.Ленчина. Робота зберігається в дитячій художній школі ім. І.Ю.Рєпіна. Репродукція з сайту. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=215](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=215) (дата звернення: 18.05.2023).

Іл.3.2.25. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.26. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.27. В.Ленчин. Автопортрет. 1980. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.28. В.Ленчин. Автопортрет. 1976. Папір, олівець. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.29. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.30. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, олівець. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.31. В.Ленчин. Автопортрет. 1981. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.32. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.33. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.34. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

Іл.3.2.35. В.Ленчин. Автопортрет. 1980-ті. Папір, змішана техніка. Власність родини В.Ленчина. Фото з виставки «Незабуті імена земляків» Л.Гудзієнко 2018.

#### **Ілюстрації до розділу 4**

### **СИНТЕЗ СТАНКОВОСТІ ТА ЕЛЕМЕНТІВ ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГРУПИ «БУРИМЕ»**

#### **4.1. Художньо-конструктивні витoki творчості учасників арт- угруповання «Буриме»**

Іл. 4.1.1. Плакат першої виставки «Слобожанське буриме». 1991. Репродукція з видання: Яновский В.Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков. 2008. С.76

#### **4.2. Авторські методики учасників арт-об'єднання «Буриме»**

Іл.4.2.1. О.Лазаренко. Портрет Олександра Шеховцова. 1999. Полотно, олія. 90x74. Приватна збірка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис /Авт. тексту: Л.В.Стародубцева, С. Є. Сапеляк; заг.ред. О.Й. Денисенко, інш.; пер. А.В. Ена, інш. Харків. 2011. С. 178.

Іл.4.2.2. О.Шеховцов. Початок вересня. Рогозянка. 1963.Картон, олія. 23x16,5. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог виставки. Живопис. Графіка. Харків: Галерея «АВЕК». 2003. С.17.

Іл.4.2.3. О.Шеховцов. Весняне намисто. 1984. Картон, олія. 50x50. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.110.

Іл.4.2.4. О.Шеховцов. Зимове задзеркалля. 1981. Картон, олія. 50x60. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.110.

Іл.4.2.5. О. Шеховцов. Земля їжачиться в засніжжі...1984. Картон, олія. 50x60. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.115.

Іл.4.2.6. О. Шеховцов. Березовий гай восени. 1997. Полотно, олія. 40x50. Приватна колекція Бориса та Тетяни Гриньових. Репродукція з сайту. URL: <http://grynyov.art/artwork/berezovij-gaj-voseni/#/> (дата звернення: 06.05.2021).

Іл.4.2.7. О. Шеховцов. Без назви. 2001. Полотно, олія. 73x70. Приватна колекція Бориса та Тетяни Гриньових. Репродукція з сайту. URL: <http://grynyov.art/artwork/bn5/#/> (дата звернення: 06.05.2021).

Іл.4.2.8. О. Шеховцов. Відлига на березі Донця. 2011. Картон, олія. 40x50. Приватна колекція Бориса та Тетяни Гриньових. Репродукція з сайту. URL: <http://grynyov.art/artwork/vidliga-na-berezi-doncyia/#/> (дата звернення: 06.05.2021).

Іл.4.2.9. О.Шеховцов. Небесне сяйво в небесах стемнілих. 1988. Картон, олія. 38x50. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С. 117.

Іл.4.2.10. О.Шеховцов. Зорянка. Сонячні мелодії. 1990. Полотно, олія. 70x100. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.57.

Іл.4.2.11. О.Шеховцов. Чорнобиль. «Розбиті струни навздогін вітрам...». 1996. Полотно, олія. 60x80. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.50.

Іл.4.2.12. О.Шеховцов. Політ у голубу безодню. 1995. Полотно, олія. 91x90. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.47.

Іл.4.2.13. О.Шеховцов. Таємний птах у сутінках бажань. 1996. Полотно, олія. 70x70. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.41.

Іл.4.2.14. О.Шеховцов. Битва воїнсьв неземних. 1996. Полотно, олія. 50x50. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.51.

Іл.4.2.15. О.Шеховцов. Пахощі свіжого ранку. 1990. Полотно, олія. 90x90. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.59.

Іл.4.2.16. О.Шеховцов. «Моє пекло жадане...». 1994. Полотно, олія. 60x60. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.43.

Іл. 4.2.17. О.Шеховцов. Викрадення Європи. Третє тисячоліття. 1998. Папір на оргаліті, олія. 100x100. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог виставки. Живопис. Графіка. Харків: Галерея «АВЕК». 2003. С.28.

Іл.4.2.17. О.Шеховцов. Ревнощі. 2020. Оргаліт, олія. 100x80. Майстерня О.Шеховцова. Фото В.Найденко 2021.

Іл.4.2.18. О.Шеховцов. Зарачування. Кокетки. 1995. Папір на оргаліті, олія. 60x40. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог виставки. Живопис. Графіка. Харків: Галерея «АВЕК». 2003. С.35.

Іл.4.2.19. О.Шеховцов. Жар-птиця. 2005. Оргаліт, олія. 100x100. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С 103.



- Іл.4.2.20. О.Шеховцов. Тяжіння. 2005. Полотно, олія. 70х90. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С 102.
- Іл.4.2.21. О.Шеховцов. Павич. Рішучі наміри. 2005. Оргаліт, олія. 100х100. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С 102.
- Іл.4.2.22. О.Шеховцов. Лики землі. 1995. Полотно, олія. 80х60. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.33.
- Іл.4.2.23. О.Шеховцов. Павич. 1995. Оргаліт, олія. 100х100. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.16.
- Іл.4.2.24. О.Шеховцов. Серія графічних «Ню». 2000-2002. Папір, змішана техніка. Майстерня О.Шеховцова. Репродукція з видання: Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. С.10.
- Іл.4.2.25. О.Лисенко. Автопортрет. 2016. Папір, колаж. 60х40. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту. URL: <https://www.cultura.kh.ua/uk/virtual-childrens-art/category/323-vistavka-zhivopisu-ta-grafiki-tvorchoyi-grupi-zasluzhenogo-hudozhnika-ukrayini-amlisenko-ekzersisi?start=24> (дата звернення: 01.08.2021).
- Іл.4.2.26. О.Лисенко. Я. 2015. Полотно, олія. 40х30. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту. URL: <https://www.cultura.kh.ua/uk/virtual-childrens-art/category/323-vistavka-zhivopisu-ta-grafiki-tvorchoyi-grupi-zasluzhenogo-hudozhnika-ukrayini-amlisenko-ekzersisi?start=24> (дата звернення: 01.08.2021).
- Іл.4.2.27. О.Лисенко. Пелагея. 1991. Полотно, олія. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з видання: Яновский В.Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков. 2008. С.78.

- Іл.4.2.28. О.Лисенко. Заручена. 2002. Полотно, олія. 98x66. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 62.
- Іл.4.2.29. О.Лисенко. Повернення додому. 1993. Полотно, олія. 100x100. Приватна збірка. Репродукція з сайту. URL: <https://esu.com.ua/article-54883> (дата звернення: 01.08.2021).
- Іл.4.2.30. О.Лисенко. Зимовий вечір. 1999. Полотно, олія. 100x100. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.31. О.Лисенко. Зимові мрії. 2006. Полотно, олія.60x80. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту. URL: <https://artmuseum.kh.ua/vistavki/onlajn-vistavki/mandruyemo-ukrayinoyu-online/mandruyemo-ukrayinoyu.-oleksandr-lisenko.html> (дата звернення: 07.09.2022).
- Іл.4.2.32. О.Лисенко. Скварківські вечори. 2006. Полотно, олія. 60x80. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.33. О.Лисенко. Залишився сам. 2003. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.34. О.Лисенко. Прасування полотна. 2002. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.35. О.Лисенко. Сільські танці. 1997. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту: <http://www.repinka.com/images/stories/2016/lisenko/r6.jpg> (дата звернення: 07.09.2022).
- Іл.4.2.36. О.Лисенко. Остання копичка. 2003. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту: <https://crafta.ua/uk/products/82285-kartina-posledniy-stog-2003-god-avtorskaya-rabota> (дата звернення: 07.09.2022).
- Іл.4.2.37. О.Лисенко. Косар. 2009. Полотно, олія. 80x60. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту: <http://www.repinka.com/images/stories/2016/lisenko/r8.jpg> (дата звернення: 07.09.2022).

- Іл.4.2.38. О.Лисенко. Сільський мотив. 2002. Полотно, олія. 99x120. Приватна колекція Бориса та Тетяни Гриньових. Репродукція з сайту. URL: <http://grynyov.art/artwork/silskij-motiv/#/> (дата звернення: 09.07.2021).
- Іл.4.2.39. О.Лисенко. Зимові марення. 1998. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 63.
- Іл.4.2.40. О.Лисенко. Взяття у полон. 2000. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 62.
- Іл.4.2.41. О.Лисенко. Різдвяні забави. 2004. Полотно, олія. 75x75. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 62.
- Іл.4.2.42. О.Лисенко. Зимова гойдалка. 1998-2001. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 62.
- Іл.4.2.43. О.Лисенко. Зимова карусель. 1998. Полотно, олія. 106x100. Репродукція з сайту. URL: <https://esu.com.ua/article-54883> (дата звернення: 01.08.2021).
- Іл.4.2.44. О.Лисенко. Святкова вулиця. 2005. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.45. О.Лисенко. Зимові розваги. 2005. Полотно, олія. 80x60. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.46. Зима прийшла у село. 2014. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту. URL: <https://esu.com.ua/article-54883> (дата звернення: 01.08.2021).
- Іл.4.2.47. О.Лисенко. Весняний розлив. 2003. Картон, олія. 40x50. Приватна колекція Бориса та Тетяни Гриньових. Репродукція з сайту. URL: <http://grynyov.art/artwork/vesnyanij-rozliv/#/> (дата звернення: 09.07.2021).

- Іл.4.2.48. О.Лисенко. Толока. 2009. Полотно, олія. 100x100. Майстерня О.Лисенка. Репродукція з сайту. URL: <https://esu.com.ua/article-54883> (дата звернення: 01.08.2021).
- Іл.4.2.49. О.Лисенко. Наталівська церква. 2010. Полотно, олія. 60x90. Приватна збірка. Репродукція з видання: Буриме. Мандри/ Упоряд. Л.Анучина, В.Грицаненко. Харків: ФОП Носань В.А. 2020. С.29.
- Іл.4.2.50. О.Лисенко. Модель В. 2017. Полотно, олія. 75x70. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.51. О.Лисенко. Модель Ж. 2020. Полотно, олія. 90x70. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.52. О.Лисенко. Модель А. 2019. Полотно, олія. 75x75. Майстерня О.Лисенка. Фото В.Найденко 2021.
- Іл.4.2.53. О.Лазаренко. Автопортрет. 2009. Полотно, мозаїчний кольоропис, олія. 90x120. Приватна збірка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис /Авт. тексту: Л.В.Стародубцева, С. Є. Сапеляк; заг.ред. О.Й. Денисенко, інш.; пер. А.В. Ена, інш. Харків. 2011. С. 165.
- Іл.4.2.54. О.Лазаренко. Кольорове коло. 1978. Папір, олія. Майстерня Олега Лазаренка. Фото Найденко В. 2018.
- Іл.4.2.55. О.Лазаренко. Всесвіт кольору. 1986. Папір, мозаїчний кольоропис, олія. 100x100. Майстерня Олега Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис /Авт. тексту: Л.В.Стародубцева, С. Є. Сапеляк; заг.ред. О.Й. Денисенко, інш.; пер. А.В. Ена, інш. Харків. 2011. С. 90.
- Іл.4.2.56. О.Лазаренко. Модільяні. 1999. Полотно, олія. 90x120. Музей інтернаціонального мистецтва в Джерсі-Сіті, США. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 17.
- Іл.4.2.57. О.Лазаренко. Діалог з Ван Гогом. 2000. Полотно, олія. 90x120. Музей інтернаціонального мистецтва в Джерсі-Сіті, США. Репродукція з видання:

Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 152.

Іл.4.2.58. О.Лазаренко. Діалог з П.Пікассо. 1999. Полотно, олія. 90x120. Музей інтернаціонального мистецтва в Джерсі-Сіті, США. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 16.

Іл.4.2.59. О.Лазаренко. Діалог з Енді Уорхолом. 2006. Полотно, олія. 90x70. Музей інтернаціонального мистецтва в Джерсі-Сіті, США. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 150.

Іл.4.2.60. О.Лазаренко. Діалог з Пікассо. 2004. Полотно, олія. 90x70. Музей інтернаціонального мистецтва в Джерсі-Сіті, США. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 161.

Іл.4.2.61. О.Лазаренко. Український авангард. 2004. Полотно, олія. 90x120. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 149.

Іл.4.2.62. О.Лазаренко. Діалог з Далі. 1999. Полотно, мозаїчний кольоропис. 90x120. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 81.

Іл.4.2.63. О.Лазаренко. Взимку. 2006. Полотно, олія. 50x70. Приватна збірка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 203.

Іл.4.2.64. О.Лазаренко. Кочеток. 2003. Полотно, олія. 50x70. Майстерня О.Лазаренка. Фото Найдено В. 2021.



Іл.4.2.65. О.Лазаренко. Судакська Фортеця. Полотно, олія. 40x90. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 210.

Іл.4.2.66. О.Лазаренко. Понт Евксінський ХХІ століття. 2010.Полотно, олія.50x60. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 210.

Іл.4.2.67. О.Лазаренко. Бузок. 2011. Полотно, олія. 90x90. Майстерня О.Лазаренка. Фото Найдено В. 2018.

Іл.4.2.68.О.Лазаренко. Різдво.2000. Полотно, олія. 90x130. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 70.

Іл.4.2.69. О.Лазаренко. З'явлення Богородиці. 1999. Полотно, олія. 90x70. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 15.

Іл.4.2.70. О.Лазаренко. Інок. 2000. Полотно, олія. 90x120. Зібрання В.Синчука. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 135.

Іл.4.2.71. О.Лазаренко. Арлекініада. 1995. Полотно,олія. 100x100. Приватна колекція Лупаєвих. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 14.

Іл.4.2.72. О.Лазаренко. Янгол. Папір, кольорові олівці. 90x60. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В.

Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 137.

Іл.4.2.73. О.Лазаренко. Відродження сюрреалізму. 1998. Полотно, олія. 90x90. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 173.

Іл.4.2.74. О.Лазаренко. Т.Шевченко. 2010. Полотно, олія. 100x100. Vinci Art Gallery, Сінгапур. Репродукція з сайту. URL: <https://singapore.mfa.gov.ua/en/news/25834-obraz-tshevchenka-na-vistavci-suchasnogo-mistectva-v-singapuri>

(дата звернення: 18.05.2020)

Іл.4.2.75. О.Лазаренко. Мавки. 2006. Полотно, олія. 100x80. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 143.

Іл.4.2.76. О.Лазаренко. Сорочинський ярмарок. 2007. Полотно, олія. 150x150. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 140.

Іл. 4.2.77. О.Лазаренко. Фракійська цариця. 2018. Полотно, олія. 150x150. Майстерня О.Лазаренко. Фото В. Найденко 2018.

Іл.4.2.78. О.Лазаренко. Моя Україна.1991. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 133.

Іл.4.2.79. О.Лазаренко. Дзвін. 1996. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 130.

Іл.4.2.80. О.Лазаренко. З глибини віків Князь Володимир. 2000. Полотно, мозаїчний кольоропис. 120x120. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 62.

Іл. 4.2.81. О.Лазаренко. Св.Княгиня Ольга. 2010. Полотно, мозаїчний кольоропис. 150x150. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 67.

Іл.4.2.82. О.Лазаренко. Клеопатра. 1998. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 111.

Іл.4.2.83. Етапи створення мозаїчного полотна О.Лазаренком. Колаж та фото В.Найденко 2018.

Іл.4.2.84. О.Лазаренко. Дикі кішки. 1999. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 99.

Іл.4.2.85. О.Лазаренко. Птахи. 1989. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 95.

Іл.4.2.86. О.Лазаренко. Тигри. 1989. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 93.

Іл.4.2.87. О.Лазаренко. Сафарі. 1998. Полотно, мозаїчний кольоропис. 100x100. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис /

Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 98.

Іл.4.2.88. О.Лазаренко. Відродження сюрреалізму. П'ять картин. 2002-2005. Полотно, мозаїчний кольоропис. 300x450. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 162-163.

Іл.4.2.89.О.Лазаренко. Час Пік. 1991. Полотно, олія, мозаїчний кольоропис. 150x120. Майстерня О.Лазаренка. Репродукція з видання: Лазаренко О.А. Живопис / Авт.тексту: Л.В. Стародубцева, С.Є.Сапеляк, інш; заг.ред. О.Й.Денисенко, інш.; пер. А.Ена, інш. Харків. 2011. С. 130.

Іл.4.2.90. О.Лазаренко. Портрет В.Грицаненка. 2005. Полотно, олія. 90x78. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.91. В.Грицаненко. Сестра Ірина. Кінець 1970-х. Полотно, олія. 34x43. Приватна збірка Л.Анучиної. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.92. В.Грицаненко. Хлопчик у травах (Максим). 1981. Картон, олія. 20x20. Приватна збірка Л.Анучиної. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.93. В.Грицаненко. Далекий Схід. Бл.1987. Картон, олія. 34x21. Приватна збірка Л.Анучиної. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.94. В.Грицаненко. Далекий Схід. Бл.1987. Картон, олія. 33x22. Приватна збірка Л.Анучиної. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.95. В.Грицаненко. Далекий Схід. Бл.1987. Картон, олія. 34x21. Приватна збірка Л.Анучиної. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.96. В.Грицаненко. Церква у Сорочинцях. 2001. Полотно, олія. 75x35. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Іл.4.2.97. В.Грицаненко. Магдала. Весна в Галілеї. 2012. Полотно, олія. 100x32. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

- Лл.4.2.98. В.Грицаненко. Батьківська хата. 1970-ті. Фанера, олія. 39x24. Приватна збірка Л.Анучиної. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.99. В.Грицаненко. Хата мого діда. 2008. Полотно, олія. 58x28. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.100. В.Грицаненко. Історичний пейзаж. 2004. Полотно, олія. 150x50. Приватна збірка. Репродукція з сайту. URL: <https://esu.com.ua/article-31743> (дата звернення: 17.06.2023).
- Лл.4.2.101. Гора Кременець в м.Ізюм. Харківщина. Репродукція з сайту. URL: <https://dovkola.media/na-kharkivshchyni-okupanty-zruynuvaly-odnu-z-kam-ianykh-polovets-kykh-bab/> (17.06.2023)
- Лл.4.2.102. В.Грицаненко. Скіфія. 2009 Полотно, олія. 60x30. Приватна збірка. Репродукція з видання: Грицаненко В. Горище: гірка поезія повернень. Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С. 115.
- Лл.4.2.103. В.Грицаненко. Руїни генуезької фортеці Чемабло поблизу Балаклави. 2003. Картон, олія. 34x64. Приватна збірка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 30.
- Лл.4.2.104. В.Грицаненко. Триптих. Кімерія. Країна історичної печалі. «Країна малювань, молитв і медитацій». 2009. Полотно, олія. 200x50. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.105. В.Грицаненко. Триптих. Кімерія. Країна історичної печалі. 2011. Полотно, олія. 200x50. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.106. В.Грицаненко. Триптих. Кімерія. Країна історичної печалі. Тиха бухта. 2011. Полотно, олія. 200x50. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.107. В.Грицаненко. Околиці старого Криму. Стежка до цілющого джерела та каплиці св.Пантелеймона. 2004. Полотно, олія.150x48. Приватна збірка. Репродукція з видання: Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 31.



- Лл.4.2.108. В.Грицаненко. Голгофа. 1993. Полотно, олія. 150x50. Приватна збірка. Репродукція з сайту. URL: <https://esu.com.ua/article-31743> (дата звернення: 17.06.2023).
- Лл.4.2.109. В.Грицаненко. Симеон Стовпник. 2008. Полотно, олія. 75x35. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.110. В.Грицаненко. Стовпники. 2005. Полотно, олія. 90x30. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.111. В.Грицаненко. Осліплений та просвітлений Апостол Павло на дорозі до Дамаску. 2002. Полотно, олія. 105x40. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.112. Місія Апостола Павла. 2002-2003. Полотно, олія. 70x25. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.113. В.Грицаненко. Свята гора Афон. 2009. Полотно, олія. 70x30. Приватна збірка. Репродукція з видання: Грицаненко В. Quinta Essenta / Упоряд. Л.Анучина. Харків: ФОП Носань В.А. 2005. С.18.
- Лл.4.2.114. В.Грицаненко. Святогір'я. 2001. Полотно, олія. 70x40. Приватна збірка. Репродукція з видання: Грицаненко В. Горище: гірка поезія повернень. Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С. 150.
- Лл.4.2.115. В.Грицаненко. Добрий пастир. Поле пастухів поблизу Віфлієма. 2012. Полотно, олія. 70x30. Приватна збірка. Репродукція з видання: Грицаненко В. Горище: гірка поезія повернень. Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С. 150.
- Лл.4.2.116. В.Грицаненко. Над Галілею Господня Благодать, і плин віків, і тиша світанкова. 2012. Полотно, олія. 150x45. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.117. В.Грицаненко. Плат Вероніки. Образ Нерукотворний. 1997-1998. Полотно, олія. 60x60. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.
- Лл.4.2.118. В.Грицаненко. Сад Гетсиманський. 2020. Полотно, олія. 150x50. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.119. В.Грицаненко. Ніч. Пальміра. Пустеля. Всесвіт. 2008. Полотно на картоні. 100x37 (триптих, центральна частина). Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.120. В.Грицаненко. Ніч. Пальміра. Пустеля. Всесвіт. 2008. Полотно на картоні. 30x37 (триптих, ліва частина). Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.121. В.Грицаненко. Ніч. Пальміра. Пустеля. Всесвіт. 2008. Полотно на картоні. 30x37 (триптих, права частина). Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.122. В.Грицаненко. Добрий пастир. 2008. Полотно, олія. 60x30. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.123. В.Грицаненко. Путивль. Несподіваний сніг. 2020. Камінь, олія. 47x30. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.124. В.Грицаненко. Мавзолей в Рахілі. Юдейська пустеля. 2020. Камінь, олія. 40x35. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл.4.2.125. В.Грицаненко. Quo vadis, Domine. 2013. Полотно, олія. 100x50. Репродукція з видання: Грицаненко В. Quinta Essenta / Упоряд. Л.Анучина. Харків: ФОП Носань В.А. 2005. С.11.

### **4.3. Феномен колективного письма в творах арт-групи «Буриме»**

Лл.4.3.1. «Буриме». Квадросимфонія. 2000. Полотно, олія. 150 x 450.

Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко. Приватна збірка. Фото О.Лазаренко 2023.

Лл. 4.3.2. «Буриме». Ода марнославству / Від квадрата Малевича до чорної діри. 2001. Полотно, олія. 150 x 450. Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Бойчук, Н.Бакуменко. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шелковий С. Собор, зібрання тих, що дарять...: про творче коло харківських художників «Буриме». Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С.230.

Лл. 4.3.3. «Буриме». Да паряя виспрь. 2002. Полотно, олія. 150x450. Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Бойчук. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шелковий С. Собор, зібрання тих, що дарять...: про творче коло харківських художників «Буриме». Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С.233.

Лл. 4.3.4. «Буриме». Нью-Ра 2003. Полотно, олія. 1,5x4,5. Авторський колектив: О.Лазаренко, О.Лисенко, О.Шеховцов, В.Грицаненко, О.Бойчук, Ю.Шкодовський, Г.Кавтарадзе, В.Голенищев, А.Коцарев. Репродукція з видання: Яновский В.Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков. 2008. С.292.

Лл. 4.3.5. «Буриме». Се Дева чиста (Слобожанська Мадонна). 2003. Полотно, олія. 300x300. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко. Приватна збірка. Фото В.Найденко 2023.

Лл. 4.3.6. «Буриме». Саміт (Тайна вечеря). 2003. Полотно, олія. 150x450. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шелковий С. Собор, зібрання тих, що дарять...: про творче коло харківських художників «Буриме». Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С.233.

Лл. 4.3.7. «Буриме». Пророцтво Малевича. Дике поле. Чорнобиль. 2001. Полотно, олія. 150x450. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко, О.Бойчук, Н.Бакуменко. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шелковий С. Собор, зібрання тих, що дарять...: про творче коло харківських художників «Буриме». Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С.232.

Лл.4.3.8. «Буриме». Фрїттьйоф Нансен. Місія. Фрам. 2003. Полотно, олія. 300x300. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко. Приватна збірка. Репродукція з видання: Шелковий С. Собор, зібрання тих, що

дарять...: про творче коло харківських художників «Буріме». Харків: Видавництво «Майдан», 2022. С.232.

Іл.4.3.9. «Буріме». Харків художній. 2004. Полотно, олія. 150x450. Авторський колектив: О.Шеховцов, О.Лазаренко, О.Лисенко, В.Грицаненко, О.Бойчук, Ю.Шкодовський, Г.Кавтарадзе, В.Голенищев, О.Коцарев. Приватна збірка. Фото О.Лазаренко 2023.

Іл. 4.3.10. Художники-буримісти на фоні розпочатого полотна «Слобожанський Ваг Гог». *Зверху вниз*: Олександр Лисенко, Олег Лазаренко, Валентин Грицаненко, Олександр Шеховцов. 2008. Репродукція з видання: Яновский В.Н. «Буріме»: Утопия Ван Гога. Монографія // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков. 2008. С.32.

Іл.4.3.11. Художники-буримісти пишуть полотно «Слобожанський Ваг Гог» на відкритому повітрі в Молодіжному парку Харкова. 2008. Фото А.Пайсова. <https://amp.segodnya.ua/regions/v-molodezhnom-parke-ricujut-hihantckoho-van-hoha-123544.html> (дата звернення: 24.06.2021).

Іл.4.3.12. На відкритті виставки «Буріме» глядачам запропонували долучитися до колективного писання картини. 2008. Фото А.Пайсова. Репродукція з сайту. URL: <https://ukraine.segodnya.ua/ukraine/kharkovckie-zhivopictsy-dokazali-hto-tvorit-mozhno-v-chetyre-kicti-136346.html#gallery12385> (дата звернення: 24.06.2021).

Іл.4.3.13. На відкритті виставки «Буріме» глядачам запропонували долучитися до колективного писання картини. 2008. Фото А.Пайсова. Репродукція з сайту. URL: <https://ukraine.segodnya.ua/ukraine/kharkovckie-zhivopictsy-dokazali-hto-tvorit-mozhno-v-chetyre-kicti-136346.html#gallery12385> (дата звернення: 24.06.2021).

Іл.4.3.14. «Буріме». Pissuite. 2005. Полотно, олія, кераміка, метал. Авторський колектив: О.Бойчук, О.Лазаренко, О.Шеховцов, О.Лисенко. Репродукція з сайту. URL: <https://ksada.org/5vykl-pd-boichuk.html> (дата звернення: 15.06.2021).

Іл. 4.3.15. Вічний шах(г). 2003. Полотно, олія. 300х300. Колектив авторів: О.Лисенко, О.Лазаренко, В.Грицаненко, О.Шеховцов, О.Бойчук, О.Різніченко, О.Назаркіна, Н.Бакуменко. Приватна збірка. Репродукція з видання: Яновский В.Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков. 2008. С.252.

Іл. 4.3.16. Авторський знак угруповання «Буриме». Ідея Олександра Шеховцова. Дизайн Володимира Шандиби. 2002. Фото В.Найденко 2022.



**ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ**

1. Найденко В.О. Мозаїчний кольоропис Олега Лазаренка: особливості пластичної мови. *Вісник ХДАДМ*. №1, 2022. С. 161 – 175. DOI 10.33625/visnik2022.01.16
2. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Artistic culture. Topical issues* / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45. DOI:10.31500/1992-5514.18(2).2022.269776
3. Найденко В.О. Творчо-педагогічна концепція “Яблуко у листві” Віталія Ленчина та шляхи її формування. *Art and Design*. 2023. №2 (22). С. 179 – 195. DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.16
4. Найденко В.О. Віктор Гонтарів: пошуки національного стилю і національної форми. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. №1. С. 177 – 192. DOI: 10.33625/hudprom2023.01.177
5. Naydenko V. Art Experiment of the "Burime" Art Group: From Utopia to Practice. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw, 2022. 4 (36). P. 1 – 6. DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30122022/7911](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122022/7911)

## ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Найденко В.О. Символіка кольору в живописі Валентина Грицаненка. *Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей міжнародної наук.конф.* Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2020. С. 122 – 123.
2. Найденко В.О. Особливості творчих пошуків Олександра Шеховцова. *Всеукр. наук. Конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Збірник статей.* 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 28 – 31.
3. Найденко В.О. Розвиток художнього життя Харкова на межі 20 і 21 ст.. *Восьмі платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наук. конференції.* Київ, «Видавництво Людмила». 2021. С. 112 – 113.
4. Найденко В.О. Алюзії та ремінісценції в мозаїчному кольорописі Олега Лазаренка. Матеріали всеукр. науково-теор. конф. Молодих учених 22-23 квітня 2021 *«Культура та інформаційне суспільство XXI століття».* Харків, ХДАК. 2021. С. 82 – 83.
5. Найденко В.О. Художньо-естетичні засади арт-об'єднання «Буриме» (до 30-річного ювілею творчого товариства). International scientific and practical conference *«Cultural studies and art: European development direction»:* conference proceeding, July 16-17, 2021. Riga, Latvia: Publishing House “Baltija Publishing”, 2021. P. 145 – 148.
6. Найденко В.О. Духовні витoki творчості Віктора Гонтарова. *Дев'ять платонівських читання. Тези доповідей Міжнародної наук. конференції.* Київ, ФОП О.Лопатіна. 2021. С. 116 – 117.
7. Найденко В.О. Новаторський характер харківської художньої школи межі ХХ – початку ХХІ століття. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія,*

- семіотика, візуальність*». Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 79 – 80.
8. Найденко В. О. Тема історичної пам'яті в творчості В.Гонтарова. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку*. Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (07-08 вересня 2022 р.), ХНТУ / за ред. Білик А.А. Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. С.80 – 82.
  9. Naydenko V. The phenomenon of mosaic color painting by Oleg Lazarenko and the problem of its definition. *Progressive research in the modern world. Proceedings of the 2nd International scientific and practical conference*. BoScience Publisher. Boston, USA. 2022. Pp. 404 – 409.
  10. Найденко В.О. Віктор Гонтарів: до проблеми національної форми в творчості мистця. *Десяті платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 70 – 71.
  11. Найденко В.О. Віталій Ленчин: до проблеми формотворення. *Гагенмейстерські читання: тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції, м.Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р.: до 135-ліття від дня народження Володимира Гагенмейстера / [упоряд. Луць С.В.]*; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2023. С. 73 – 74.
  12. Найденко В.О. Арт-угруповання «Буриме»: на перетині дизайну та станковості. *Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської вищої школи дизайну»*. Збірник наукових матеріалів. 7 грудня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 37 – 38.
  13. Найденко В.О. Джерела формування живописних візій Олександра Лисенка. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології* : матеріали I міжнародної науково-практичної конференції, (12

- грудня 2022 р.), Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. Том 1. С. 123 – 125.
- 14.Найденко В.О. «Яблуко у листях» як творчо-педагогічна концепція Віталія Ленчина. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 87 – 89.*
- 15.Найденко В.О. Слобожанські пейзажі Віктора Гонтаріва. Тези доповідей учасників *XXVII Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання»*. Харків : Курсор, 2023. С. 72 – 73.
- 16.Найденко В.О. Соціально-історична тематика в творчості харківського мистця Віктора Гонтаріва. Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції *«Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення»*, ІПСМ НАМУ, 20-21 вересня 2023 року. Київ: ІПСМ НАМУ. 2023. С.99 – 100.