

Марина Юр **Maryna Yur**
кандидат мистецтвознавства, PhD of Art studies,
провідний науковий співробітник, senior researcher,
Інститут проблем сучасного мистецтва Modern Art Research Institute
НАМ України of the National Academy of Arts of Ukraine

yurmaryna@gmail.com orcid.org/0000-0003-3487-1480

ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ЯК ІДЕЙНА ОСНОВА РЕАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ У ЖИВОПИСУ

SIXTIES AS THE IDEOLOGICAL BASIS FOR THE IMPLEMENTATION OF NATIONAL VALUES IN PAINTING

Анотація. Розглянуто особливості формування ідейної основи живопису художників-шістдесятників А. Горської, В. Зарецького, Г. Севрук, Г. Зубченко, Л. Семикіної, В. Кушніра, О. Заливахи. Обґрунтовано роль української культури, народного мистецтва, творчості «бойчуків», мистецтва модернізму у формуванні смислових і стилістичних основ живопису шістдесятників. Показано складний шлях їх буття в умовах тоталітарної системи та пануючого соціалістичного реалізму.

Ключові слова: українське шістдесятництво, художній експеримент, живопис, націєтворчий контекст, національні цінності, «бойчукізм», модернізм, соцреалізм.

Постановка проблеми. Шістдесятництво виникло і сформувалося як націо- і транскультурне явище, в якому не розмежовано минуле і сучасне, його історико-культурні контексти та художні візії, що ґрунтуються на синергії модерного та національного, з фокусом на вияв індивідуального «Я» у просторі соціокультурних змін. Як відмічає Л. Тарнашинська: «Персональне “Я” завжди має свій аксіологічний вимір: право, потребу й мотивацію залишатися собою. <...> Однак із суми індивідуальних “Я” складається покоління, надто те, що ми його зовемо шістдесятники» [32, с. 10]. Це важливо з точки зору соціокультурного дискурсу «масового» (безособового), з відсутньою рефлексією, та індивідуального (автентичного), з явним критичним мисленням. Програма шістдесятників спрямовувалася на деканонізацію тоталітарної ідеології в мистецтві, пропонувала свій канон, свою картину світу, в якій історія і культура української нації, а також життєвість і ментальність, конденсувалися у сенсах і змісті творів. Проблема «національного» у мистецтві шістдесятників, що стала наріжною у творчості художників-бойчуків, отримала новий імпульс. Зрозумілим є те, що у пошуку націєтворчого компоненту художники зверталися до різних джерел, артефактів, літератури. Кожен з них розумів «культурний код» по-своєму, але тут варто зазначити, що і час, в якому жив і працював той чи інший митець, був невід’ємною складовою цього розуміння.

Як вважає О. Зарецький, в цей час на тлі «русифікації» України її культура втрачала привабливість, виявляла ущербність, а етнокультурний простір став деформованим, «розлом» проходив між українською «оболонкою», до якої формувалося іро-

нічно-поблажливе ставлення, і вини-щуваним справді українським “осердям”, між деформованим українським культурним простором і престижним російським (радянським)» [12]. Хрущовська «відлига» повністю виявила себе у цій тезі, що не могло не викликати у певних колах української наукової та культурної еліти супротиву, означеного «шістдесятництвом». Неоднорідне за суттю, воно поєднувало різні форми протидії, що увиразнювалися в політичних акціях (шевченківські свята), ідеологічних маніфестах (самвидав), національному контексті мистецтва (кіно, театр, музика, література, образотворче та монументальне). Ця неоднорідність стала підґрунтям для синергії потужного за художнім висловом мистецтва в усіх його проявах, формуванні чисельних взаємозв’язків, на яких розвивалася і програмно реалізовувалася національна ідея.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Шістдесятництво як явище ґрунтовно осмислене у його літературній формі Є. Сверстюком «Блудні сини України» (К., 1993), Г. Касьяновим «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х» (К., 1995), О. Когородським «Брама світла: Шістдесятники» (П., 2009), Л. Тарнашинською «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспект» (К., 2010) та іншими авторами, які досліджували й персоналії. У культурологічному аспекті цього питання торкалися О. Зарецький «Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР (Сучасність. 1995. № 4), його ж «Алла Горська. Червона тинь калини» (К., 1996), О. Роготченко «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [25], С. Білокінь у статті «Клуб творчої молоді «Су-

часник» [4], О. Петрова у статті «Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60–80-х ХХ століття» [22], Л. Смирна «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [30], у мистецтвознавстві цю тему підіймали О. Голубець у монографіях «Між свободою і тоталітаризмом» [9], та «Мистецтво ХХ століття: український шлях» [8], що містить статтю «Відлига 1960-х і нонконформісти», у кандидатській дисертації М. Ваврух «Образотворче мистецтво Львова 1950–1970-х років: проблема національної самоідентифікації» [5], в ретроспективних публікаціях Г. Скляренко «Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст» [29], «До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві» [28], О. Авраменко у чисельних статтях і монографіях, присвячених В. Зарецькому та його добі «Терези і долі Віктора Зарецького. Творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації [1; 2], О. Перової «Живопис. 60-ті роки. Творчість в аурі “відлиги”» [23] та ін. Учені одностайні у тому, що у час «деформованих» ідеалів шістдесятники виявили свою позицію щодо збереження традиційних цінностей, національної історії, гідності та моральних основ народу, його духовності. Вони прагнули до «творення української культури на ґрунті світового мистецького досвіду у справді сучасних мистецьких формах, в атмосфері політичного плюралізму. Це були сплески демократії, вільного самовиявлення і самовисловлення особистості [12], спонтанний вияв духовного дозрівання, нового мислення, нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи» [16, с. 106].

Формування мети постає у необхідності дослідження ідейної основи реалізації національних цінностей у живопису шістдесятників.

Виклад основного матеріалу. Національний досвід — вербалізоване і візуалізоване світосприйняття та світорозуміння українців в циклах календарно-обрядового буття, що став підґрунтям для самоідентифікації, а відтак національної свідомості. Проблема «національного стилю», «національної школи», «національного відродження» була актуальною в українському мистецтві в усі часи; в середині ХІХ століття Т. Шевченко фундував концепцію національного мистецтва, репрезентуючи свою модель, що ґрунтувалася на давній історії та культурі українського народу, який прагнув самовизначеності та державності. Його ідеї знайшли подальше втілення у творчості художників, що сповідували романтизм та реалізм, зокрема К. Трутовського, Ф. Красицького, К. Устияновича, І. Іжакевича, С. Васильківського та інших, різних напрямів модернізму — Ю. Панькевича, О. Новаківського, О. Кульчицької, О. Саєнка, М. Бойчука тощо. Як вважає О. Лагутенко, у художній творчості Г. Нарбута, М. Бойчука, В. Кричевського реалізувалися різні моделі омріяного «національного відродження» [17, с. 31], підґрунтям яких була українська культура, буття народу, його мистецтво, але стилістично їх твори були різними, оскільки ґрунтувалися на здобутках епохи бароко, напрямів модерну та модернізму. Митці створили численні романтичні, ліричні, одухотворені чи, навпаки, з мінорною тональністю образи, які вирізнялися життєствер-

дним началом, портретували в українських строях дівчат, жінок, парубків, зображували жанрові сцени за їх участю, малювали краєвиди, зокрема з історичними пам'ятками. Ця тенденція, притаманна мистецтву ХХ століття, «жива» і по нині. Повторення традиції сприймається як реактуалізація досвіду, відновлення естетичних цінностей давнього, знакового для культури [17, с. 38], водночас є елементом самовизначення нації, яка існує завдяки діючому «механізму» спадкоємності.

Світоглядні настанови шістдесятників дали новий поштовх до якісно нових форм у мистецтві, національний стиль якого ґрунтується на ідеях гуманізму — гідності, самоцінності людини, її свободи, духовності та внутрішньої краси. Ідентифікація «національного» у творах художників була одним із завдань їх творчої рефлексії, що увиразнювала світоглядні, духовні та аксіологічні засади українського народу. За словами А. Горської: «У художника все ж таки головним, мабуть, залишається прояв духу, того горіння, що з'єднує його з тим народом, духовне обличчя якого він являє» [35, арк. 32]. Тому митці у творах сакралізували значеннєві символи української культури: українська земля, хата, сім'я, рід, «дерево життя», народе мистецтво, міфологія, героїчні особистості національно-визвольних змагань, узагальнений образ козака Мамая; знакові постаті української культури — Т. Шевченко, О. Довженко, І. Світличний, В. Симоненко та ін. Ці чинники формували націотворчий компонент у творах А. Горської, В. Задорожного, І. Литовченка, О. Заливахи, Г. Севрук, Л. Семикіної, Г. Зубченка, О. Зарецького, Б. Плаксія, В. Кушніра, О. Кравченка, І. Марчука, І. Остафійчука та ін. Загострене відчуття супротиву митців формувало власний контент, на якому генерувалися ідеї та смисли, водночас зароджувалася мова художнього вислову, що ґрунтувалася на здобутках українського бароко, модернізму, іконопису, народного мистецтва, наїву. В результаті експерименту зароджувалася синтетична в основі мова — експресивна та модерна, що увиразнювала дух, силу, рух, динаміку, драматизм та напруту зображуваної сцени чи образу.

Як відзначає Л. Тарнашинська, творчу долю митця визначає епоха, але й він визначає власну долю в рамках цієї епохи залежно від міри своєї внутрішньої свободи, що особливо проявилось у добу тоталітаризму з його агресивно-наступальним колективізмом [31, с. 113]. Залишатися собою і вільно творити попри усталені канони соцреалізму було складно, але необхідно, реалізація спонукала до саморозвитку. Яскравий представник і один із «неформальних» лідерів шістдесятників А. Горська демонструвала свою наснагу в опануванні української мови, у вивченні українських пісень, читанні книжок класиків літератури, осмисленні здобутків у мистецтві різних епох та стилів, слухала різні точки зору щодо ідеї та принципів формування національного мистецтва, зокрема Г. Синиці, О. Заливахи, та багато іншого пізнавала, зокрема, театр, музику, історію, культуру тощо. Мала свою точку зору на різні мистецькі явища, дискутувала, відзначаючи: «Історія мистецтва — історія форми — історія народу. Історія — це не нагромодження фактів, а розвиток, поступ. Мистецтво — не нагромодження компонентів, а єдність їх у розвиткові.

<...> Народження нової мистецької української школи — це об'єктивна істина» [11, с. 51–52].

Творчість і громадянська позиція тісно переплелися у житті А. Горської, яка брала участь у роботі клубу творчої молоді «Сучасник» (1959–1964), підготовці літературно-мистецьких вечорів, діяльності українського правозахисного руху. Така багатовекторність у її діяльності була суголосна загальному руху шістдесятників, для яких екзистенціалізм мав націоцентричне і соціоцентричне забарвлення. Для А. Горської екзистенціалізм не лише визначав постулати життя і громадської діяльності, він осмислювався й у творчості. Особистість у її портретах та автопортретах поставала цілісною, натхненою, гідною, свідомою своєї ролі в сучасній культурі та місії у «пробудженні» соціуму. Створила галерею образів Т. Г. Шевченка, якого неодноразово інтерпретувала, О. Довженка (усі — 1960-і), сучасників «Соняшник. Портрет Євгена Сверстюка», Б. Антоненка-Давидовського, В. Симоненка, І. Світличного (усі — 1963), «Калинова балада. Портрет Івана Драча», «Пам'яті І. Світличного» (обидва — 1964), «Портрет Івана Світличного» (два у 1965-му). Умовність та метафоричність трактування портретів доповнювала традиційними для української культури символами калини та соняшника, які «набували значення культурного коду, ключа до розуміння образу, тому простір твору зміщувався з реального в умовний, де час тече в особливих вимірах культурно-знакового діалогу» [3, с. 227]. У портреті І. Драча художній простір уособлює модель світу, де переплітаються символи культур сходу і заходу, на тлі цього виру кремезна постать поета на першому плані та тендітної дівчини, яку він пригортає. Вона є уособленням калини, що дала життя, а відтак — символу України. Портрети А. Горської — це роздуми-споглядання, в них вона пізнавала внутрішній світ портретованої особистості, водночас і себе. Самопізнання, світовідчуття віддзеркалилися в чисельних автопортретах художниці (1955–1960), «Портреті з сином» (1960). Для неї важливий і образ, і глядач, їх активний дискурс, тому у творчих експериментах мисткиня шукала ті фокальні точки, які виводили б глядача на рівень пам'яті, асоціацій, цінностей буття. Показовими у цьому плані є картини «На дворі. Двоє», «Старий двір» (обидві — 1950-і), «Пісня про Донбас» (1957), «Портрет батька» (обидва — 1960), «Паром. Прип'ять», «Портрет колгоспниці», «Хата у садочку» (усі — 1961), «Азбука» (1962), «Портрет жінки у хустині» (1970-і). Вона малює композиції й гуашшю, темперою на папері, в яких увиразнює націєтворчий компонент, зокрема у творах «Зимно» (1960), «Козак Мамай», «Т. Г. Шевченко», «Сім'я» (усі — 1960-і), «Танок», «Літо. Жайворонок» (1963) та інші. Головне у картині для авторки було висловити думку, що зумовлювало зміни, а то і нову інтерпретацію вже виконаної роботи. За спогадами В. Зарецького: «У Алли вибух художньої енергії був пов'язаний з Україною. Ремесло в неї було. Коли ми приїхали до Горностаїполя, то вона працювала в невеликому селі неподалік. Природа, корови, квіти, чорнобривці — рай. Там відбувся художній хід, пов'язаний з Україною. В неї була робота “Хліб” — жінка підняла руки. Це типовий початок українського модерну 1960-х. У ній відчутна новизна. Орнаменти,

які там є, треба було пережити. На полотні темперою, де мати і дитя, зветься “Абетка” — мати вчить дитину читати. На столі молоко, хліб. Це переживання України як образу, як світогляду» [34, с. 73]. У листі до батька від 12 серпня 1962 року Алла пише, що хоче зробити картину «Жнива», «довге у висоту полотно. Українка, з піднесеними вгору смаглявими руками розсуває колоски жита. Тло золотаве; вона в білій вишиваній сорочці — чохлаці. Усе жовто-золоте, монументальне» [3, с. 43]. З її численних листів стає зрозумілим, що художниця шукала свій підхід до інтерпретації культурного коду України, її колористичної культури, що були каталізатором її творчості у широкому сенсі: «Колір, як соліст у живописі (звичайно, і в монументалізмі), виступає в народному мистецтві як національна категорія. <...> Колір — зміст, душа, історія народу, його лице. <...> Зміст є форма. Форма є зміст» [3, с. 51].

Увиразнення «національного» у живопису, охоплювало не лише інтерпретацію народних традицій, фольклору, а й здобутки митців, хто проваджував цю ідею в своїй творчості системно (насамперед, художники «Розстріляного Відродження») чи спорадично. Окрім цього, важливою була форма — нова, модерна, потужна за художнім виразом, що зумовлювало досягнення європейських стилів та напрямів. Така синергія для А. Горської та її колег по цеху була програмною, тому поставали новаторські за формотворчими принципами, художньою мовою та історико-культурним контекстом роботи художників-шістдесятників В. Зарецького, Л. Семикіної, Г. Севрук, В. Кушніра, О. Заливахи та ін.

1960-і у творчості В. Зарецького позначені новим експериментом, в якому він пізнавав реалії, процес життя, сприймав і переживав його, а власні рефлексії ставали тематичними полотнами з яскравими образами сільських жінок, дівчат, чоловіків за повсякденною роботою. О. Авраменко виділяє цей етап як «селянський» [2, с. 37–53], в якому він виокремлював індивідуальне, конкретне, водночас підкреслюючи типове, національне [2, с. 40]. Українські традиції підкреслював у вбранні, вишитих сорочках, фартухах, тканих плахтах, вишитих орнаментами рушниках, подушках, листві білизни, розмальованих писанках, кераміці тощо. Митець моделював світ звичайних працюючих людей, акцентуючи увагу на вкорінених архетипах культури їхнього буття, власно створеного. Ці архетипи маркували час і художній простір у картині, поєднуючи минуле і сучасне. Для В. Зарецького трансцендентність простору та символічний підтекст сюжету стає основою творчих інтенцій, в інтерпретації «національного» це стало потужним імпульсом нового формотворення на межі реалізму і декоративізму, площинного і об'ємного, об'єктивного та семантично-символічного, ентропії та порядку, екзистенції та колективності, одиничного і множинного тощо. Він інтуїтивно утримував рівновагу просторової організації картини через співставлення метричного та дискретного ритму розмаїтих форм та образів, їх змістовних зв'язків. Ритмізація твору — один із блискучих талантів митця, відзначає О. Авраменко [7, с. 6]. Цей підхід став творчим методом художника, що яскраво проявилось в роботах на українську тему —

«Вибирання льону. Портрет ланкової Поліни Сироватко» «Дівчата» «Чешуть косу» (усі — 1960), «Баба з онуком», «Передчуття біди. Натюрморт». «Півні» (усі — 1960-і), «На зборах», Портрет Катрі Ващенко та Гані Євтушенко» (1961), «Стара з села Горностайпіль» (1961–1962), «Чужі» (1962), «Лебедине озеро», «Мої господарі. Життя прожити — не поле перейти» (обидві — 1964), «Господиня», «Дівчина з Полісся», «Життя прожити — не поле перейти. Подружжя з Горностайполя» (усі — 1965), «Пияцтво» (1966), «Вітер. Птахи часу» (1967), «Благословіння» (1969) та ін. Цю тему автор продовжував і в 1970–1980-і роки, написавши картини «Подушки», «Гончар» (обидві — 1975), «На базарі» (1980), «Зима в селі», «Вечір. Мрія» (обидві — 1983), «Автопортрет з музою» (1984), «Солдатка», «Дерево. Витоки мистецтва» (обидві — 1988), «Козацьке кохання», «Коляда», «А ми ж тую червону калину та й підніmemo...». «Василь Стус. Орач» (усі — 1989) та ін. Такі мотиви, як соняшник, калина, писанки, солярні знаки, елементи орнаменту, що мали важливе значення в культурному полі буття людини, в творах В. Зарецького часто відігравали головну роль поряд з образами, він увиразнював цей дискурс через ритмічну організацію та семантику художнього простору картини. Як відмічає О. Авраменко, у другій половині 1950-х — на початку 1960-х вони з дружиною «відкривали для себе світ та обрії народних уявлень про красу, життя, всесвіт. Вони прискіпливо вивчали народний одяг, вишивання, витинанки, писанки. Були враженні мальованками Марії Приймаченко і Ганни Собачко-Шостак, вибілками та аплікаціями Євмена Повстяного, соломкою та інкрустаціями Олександра Саєнка...» [1, с. 69] У своїх спогадах В. Зарецький відмічає: «Малярство — це образ у кольорі.<...> Якою мовою говорить художник — це його стиль <...> Опора індивідуальності у винахідливій техніці і художній думці [34, с. 58]. Авторська манера та стиль В. Зарецького зумовлені поєднанням мистецтва модерну та народного мистецтва, з властивим для них символічним світобаченням і відповідним формальним виразом ідеї [18, с. 12].

Творче самовизначення Г. Севрук у 1960-і пов'язано з осмисленням генези та історії давньої України, етичними та естетичними смислами буття людини. Її новаторське мислення та інтенції реалізовано у скульптурі, кераміці, графіці, живопису, останній був фахом після завершення Художнього інституту у 1959 році. Концепція шістдесятників щодо національного відродження України стимулювала до пошуку тих ідей і тем, які експліцитно виявляли традиції, культуру, духовну та моральну основу буття українців. Їх сакралізований простір живив творчі думки художників в усі часи. «Міти України так вразили і полонили мою душу своєю цілющою красою, що мені перехопило дух. <...> стою навколішки перед їхньою величною проявою з давнини <...> Лише злегка дозволяю собі доторкнутись до глибинних предтеч вірувань мого народу та використати їх у своїй творчості», відмічала Г. Севрук [27, с. 12]. Мисткиня і філософ, вона творила досить глибокі за змістом та метафізичні за художнім висловом живописні композиції, в яких «національне» поєднано з екзистенціальним й увиразнено в узагальнених образах україн-

ських предків, історичних та сучасних постатях, подіях — «Дух предків», «Тіні забутих предків», «Одна у всесвіті», «Привид. Фашизм» (усі — 1965), «Синя птаха» (1966) «Фашизм», «Вершник», «Зламани крила» (усі — 1967), «Пам'яті Алли Горської. Трембіти», «Руки», «Біла Русь» (усі — 1971), «Пролісок» (1972), Зрада» (1972), «На цвинтарі» (1973) та ін. Їх модерна форма і мова ґрунтується на світоглядних засадах автора, її розумінні українського епосу, творчості художників «Розстріляного відродження», тенденцій модернізму та постмодернізму, з його гострою проблемою екзистенціалізму. У картині «Пролісок» художниця зобразила дівчину посеред засніженого лісу, босоніж з пучком пролісків. Її метафоричний образ уособлює Надію Світличну в тодішній ситуації умовної «відлиги» — в загальній атмосфері «масового сну», але вона надіється на «пробудження», прихід «весни». Тут протиріччя індивідуального і безособового колективного, яке в художньому просторі картини автор розкрила через ритм сірих стовбурів дерев та тендітної постаті у блакитному платті посеред лісу. Такий підхід близький до пластичного рішення «Молочниці» М. Бойчука. Через метафори та символи Г. Севрук моделює трансцендентний у вимірі світ «особистості»; закладені нею сенси у тих чи інших формах, образах ґрунтуються на концепції цінностей, української культури, світоглядних засадах буття. Асоціативне мислення властиве більшості українських мистців-нонконформістів 1960–1980-х років. Своєрідна езопова мова допомагала спілкуватися українським інтелектуалам на відстані між «великою» та «малою зонами» [6, с. 432].

Для Л. Семикіної національний фольклор, етностилістика, мистецтво Київської Русі та Візантії перетворилися на джерела оновлення, що вплинуло, насамперед на її творчість у галузі проектів сценічного одягу й авторських колекцій [21, с. 82]. У живопису вона зосереджувалася на реалістичному трактуванні пейзажу, натюрморту, портрету. Змінює стилістику і зміст зображуваного у тематичних роботах, в яких проявилися риси давньої української культури, а саме Київської Русі. Вперше написала близький до образу київської княгині етюд «Господині Мідної гори» (1959), в якому апробувала площинно-декоративне моделювання. Далі змінює стилістику на узагальнення форми, силуетність, акцентне декорування солярними знаками, що втілено у «Триптиху» (1960-і). У невеликих форматах зображено образи київських князів Кия, Щека і Хорива, їхню сестру Либідь з чашою в руці та жар-птицю на тлі багряного сонця. Силуетне вирішення образів та мотивів, делікатно доповнене давньоруськими орнаментами, передає відчуття тієї епохи. Це відчуття художниця передала в подібних за стилістикою картинах — це триптих «Легенда про Київ» (1965) та «Легенда» (1967), в яких розгортаються події у часі. У триптиху зображено знакові постаті засновників Києва, їхня роль у цій події увиразнена у монументальних образах на тлі краєвиду. Автор розгортає подію у часопросторовому континуумі, водночас виділяє семантичну його складову як елемент ідентифікації. У першому полотні мужню постать Хорива зі списом біля вогнища зображено у перцептуальному просторі (без перспективи), що символізує генезу життя на цій

території. В другому — Либідь з водяною лілією в руці на тлі чорної сухої землі у нижній частині композиції, у верхній — Київ, що припав на коліно, встромивши в землю меч, що символізує його як охоронця. Третє полотно утворює життя — човни під вітрилами, що пливають рікою, землі орані, червоне сонце, що осяває ці простори, стратегії розвитку яких виражені у постаті Щека. Така динаміка образів в їх декоративно-площинному трактуванні та символікою давньоруських орнаментів уможливило цілісне сприйняття і розуміння події, що сприяло формуванню Давньоруської держави. До цієї теми Г. Севрук звернувся у 2009 році, створивши серію «Причастя», композицію «Легенда. Київ, Щек. Хорив. Засновники Києва»; а також у стилістиці етюд «Господиня Мідної гори» (1959) виконає портрети «Молитва землі» (2009), «Сарматка», «Сарматський цар», «Сарматська цариця», «Флора», «Володарка Високого замку», «Мідної гори Господиня», «Малахитниця», «Ящірка-малахитниця» (усі — 2010).

Яскравою за національними рисами є творчість Г. Зубченко, яка осягала етнокультурну особливість Карпатського регіону на літніх практиках, навчаючись у Художньому інституті. Змальовувала краєвиди, унікальні традиції та обряди мешканців карпатських сіл втілювала у чисельних композиціях, писала їх колоритні типажі. Зібраний матеріал використала для написання дипломної роботи «Гуцульське весілля» (1959), яке пройшло певну трансформацію під впливом членів комісії з допуску до захисту дипломних робіт, але за підтримки керівника майстерні О. Шовкуненка все ж робота була захищена і зберігається в Музеї Івана Гончара [15, с. 59]. З митцем Іваном Гончаром вона познайомилася в кінці 1950-х, а на початку 1960-х він читав лекції з народної культури в КТМ. Його хата була оазою українства, в якому виховувалося покоління національно свідомих митців. Г. Зубченко згадує, що з друзями знайомились з предметами його колекції, замальовували їх, що вплинуло на творення національно спрямованих художніх робіт [13, с. 7]. Тому їй вибір саме цього напрямку у творчості був не випадковий.

«Карпатський період» був відправною точкою у зміні стилістики та художнього виразу ідей Г. Зубченко, народне мистецтво в цьому відіграло значну роль, тому написані «портрети, пейзажі, тематичні роботи набували декоративності та національного духу» [15, с. 59]. Вона вивчала нове для неї життя, відчувала його лад, умиротворення і прагнула відобразити це у своїх невеликих творах через власні відчуття [13, с. 4]. Серед численних етюдів та завершених творів, в яких утвердилося її нове просторове і художнє мислення, можна назвати пейзажі «Біжить-дзвенить блакитна річка», «Шлях на Піп-Іван», «Копиці біля стайні», «Громадять сіно» (усі — 1960), «Монументальні Карпати» (1961), «Сутінки над Верховиною», «За горами гори», «Над Черемошем», «А ми до вас по першому снігу» (усі — 1962), «Біла шапка Чорногори», «Гуляють хмари у Верховині», «Сходять квіти на вершини» (обидві — 1964) та інші; значимість і виразність гуцульських типажів в народному строї втілювала у портретах «Баба-ворожка», «Мойсучка», «Вбирання молоді» (усі — 1960) «Ганнуса-кня-

гиня», «Заквітчана княгиня», «Господиня гір», «Мала княгиня», (усі — 1962), «Господиня», «Ганна з Іршавської округи», «Гуцулка з файкою» (усі — 1963). Філософськи осмислюючи природу буття, традиційну культуру карпатських сіл, Г. Зубченко органічно поєднала в творах національне та автентичне, загальне і індивідуальне, світогляд і духовність портретованих.

У 1962–1964 роках художниця стала однією із засновниць секції образотворчого мистецтва (очолив В. Кушнір), Клубу творчої молоді Києва, що мав вплив на рух «шістдесятників». Після його ліквідації зосередилася на монументальному мистецтві, виконувала вітражі, мозаїку разом з чоловіком Г. Пришедьком. На початку 1990-х повернулася до карпатської теми, розробляла композиції з біблійними мотивами, орієнтуючись на іконопис.

Мистецький досвід В. Кушніра ґрунтується на аксіологічних основах буття нації, Україна, як ідея, стала багатограним і фундаментальним стрижнем його мистецького світогляду й індивідуального світовідчуття [14, с. 34]. Він «сповідувався» їй у творах через узагальнення історичного досвіду, через протест у художній формі, через візію вільної України. Тому митець осмислював і розвивав національну тему у творчості, що було досить небезпечно у 1960-і і наступні десятиліття, й для нього стало драматичним досвідом. Та необхідність самовизначення і самоствердження для художника була поза ідеологічним тиском, невизнанням, психологічним вакуумом. Він говорив відкрито, його рефлексії на тогочасні події виразнювали трагедію української нації через колоніальний стан, денационалізацію. Жахи переслідувань, арештів, насильства над борцями за українську ідею посилювали супротив їй виносили на поверхню закорінені в архетипах сенси буття, споконвічні батьківські ідеали добра й любові, власні світовідчуття. Одним із ранніх його творів є «Рілля» (1957), суттю якого є категорія «цінність», яка в архаїчній культурі українців і їх сьогоденні пов'язана з поняттям «земля». Художник написав її ультрамарином, в даліні додав марсу коричневого, зобразив птахів, що кружляють на ріллі. Картина поза часом, немає семантичних ознак, але водночас є реальністю, зафіксованою художником. Зрозумілим стає зацікавлення В. Кушніра аксіологічними основами буття українського народу. На початку 1960-х він пізнає ці основи у карпатських селах, місцевих традиціях, ландшафті, зв'язуючи свої світоглядні засади з архаїчною природою, давньою культурою, людиною як носієм ідеалів та цінностей. Визначивши поєднання відтінків синього і коричневого у колориті, митець малює чисельні пейзажі, увиразнюючи поняття «вічності» через синій, а реальності — через коричневий. Такий прийом характерний для творчості Т. Шевченка, який, виконуючи завдання Київської археографічної комісії у 1845–1847 роках, змальовував історичні місця з давніми пам'ятками на території різних міст, містечок і сіл України, застосовував два кольори — вохристі і сині, моделюючи перший і дальні плани [36, с. 70–88]. В. Кушнір експериментував не лише з кольорними співвідношеннями, а й трансформацією реалістичного та площинного трактування форми. Що показово для таких робіт, як «Хмарний день» (1960-і), «Криве

поле», серія «Дземброня» (1962), де не лише пейзажі, а й типи та тематичні композиції «Трембіти сумують. Смерть». У картині «Трембіта» (1961) більше звучало форте, три гуцули на узгір'ї сурмлять піднявши трембіти, звук яких лине навколо, посилюючи рух важких білих хмар угору. Домінанта також присутня у картині «Червоні маки» (1961) та «Аркан» (1960-і). У першій він малює полонину, вкриту червоними маками, на якій сидять закохані молоді й споглядають плин ріки, що тече вдалині між гір. На другій, застосувавши футуристичний прийом безперервного руху, зображує танок легенів у червоному національному строї, що кружляють на полонині. Декоративне та площинне трактування форми посилює ритм та потужну енергію молодих гуцулів. Ритмічна, але більш лірична картина «Рапсоди» (1967) передає настрій гуцульської мелодії, яку виграють три музики в гуцульській хаті. Художній простір картини наповнюють традиційні побутові речі — малювані керамічні миски, глек, свічки, писанки, сирні коники, топірець, вишиті рушники, табівка і т. д. Фронтальне зображення музик у національному строї підкреслює їх роль у даному обрядовому дійстві.

Національна тема була провідною у творчості В. Кушніра, який ставив завдання виявити суть зображеної події в оригінальному композиційному, колористичному, стилістичному рішенні, засадами яких було авторське бачення та мислення. Такими є картини «Кобза» (1964), «Scherzo. Івалтована Україна» (1968), «Материнство» (1969), «Апостол правди» (1970–1988), «Матері», «На потоці» (обидві — 1972), «Розстріл» (1974), «Баба з козою» (1976), «Соняшник» (1977), «Козак Мамай», «Мітинг», «Митець і генерал» (усі — 1990). «Автопортрет зі свічкою», «Григорій Сковорода», «Прощальна мелодія» (усі — 1991). Його кредо творчості «Я художник, і моя творчість повинна бути національною» [33] відповідає усім етапам роботи над творами.

Могутнім підґрунтям модерного мистецького «Я» О. Заливахи стали національні філософські погляди, фаховість, широка європейська ерудиція [19, с. 3], він прагнув до визначення національної художньо-естетичної території в європейському контексті, утвердження самобутності та оригінальності українського малярства. Його світоглядна позиція: бути українським митцем — значить бути виразником української ідеї [10, с. 19]. Творча праця в Україні 1962–1965 років стала самопізнанням і пізнанням українського духу, віри, свободи, а також історії, культури, філософії, літератури, мистецтва, зокрема народного. Він відкривав для себе Україну через видатні історичні постаті — гетьмана О. Калнишевського, філософа Г. Сковороду, поета Т. Шевченка, письменницю Л. Українку тощо; сучасників, насамперед тих, хто входив до КТМ, та інших. Значення кожного з них він намагався втілити у полотнах, підкреслюючи їх зв'язок з Україною. В 1961–1965 роках написав портрети «О. Калнишевський», «Григорій Сковорода», «Леся Українка», «Т. Г. Шевченко», у 1970-і — «Пам'яті Алли Горської», «Орест Заборовський», «Іван Сокульський», у 1980-і «Василь Стус», «Іван Світличний», «М. Якібчук» та ін.

Українська ментальність була для нього близькою, він розумів ті цінності, які формували націю,

закорінені в архетипах, вони виявляли свою приналежність і до сучасного світу — це українська хата, земля, традиція, віра. Ці топи означили художній поступ О. Заливахи у 1960-ті, він пише картини «Жінка йде у гору», «Зимовий ранок», «Гори зустрічають», «Козак Мамай», «Не повернувся», «Івана Купала», «Українка», «Українська мадонна» та інші. Апробовуючи нову стилістику у живопису, синтезовану на течіях європейського модернізму — постімпресіонізмі, кубізмі, фовізмі та українському авангарді, зокрема творчих методах М. Бойчука, О. Богомазова, О. Заливаха виробляє художню мову, якою виражає «афористичність вислову, філософську заглибленість, осмислення світу в символічній формі, національною традицією, її символікою» [20, с. 5]. Особливо це проявилось після заслання у 1970–1980-і роки й стало авторською манерою художника у виразу його творчих інтенцій, в яких доля України та українців маркувала тематичний простір. Яка казав Є. Сверстюк, Україна на його полотнах дивиться нам у душу очима вічності» [26, с. 13] У пошуку відповідей на численні запитання він звертався до «Кобзаря» Т. Шевченка, якого вважав національним Євангелієм. Тому його образ постійно інтерпретував, відкриваючи нові грані його особистості: у 1960-і Шевченко з кобзарем на тлі покріпаченої України чи в образі борця з піднятими руками, у 1970-і «Дзвонар» — «поривчастий закличний будитель народу, з піднятими руками стоїть на повний зріст на поруйнованій землі, б'є в усі дзвони «Вставай, Україно, вставай!»» [19, с. 3], у 1980-ті — він схилився у молитві за Україну, над ним у молитві Богородиця. Образ Богородиці започаткував у творчості О. Заливахи новий дискурс, прагнення зрозуміти долю української нації, її буття, він задавав питання: «За що нас Господь кара?» У різних за характером та стилем виконання образах — «Покрова», «Святе» (обидві — 1970-і), «Богоматері» (1977), «Мироносиці» (1986), «Знамення» (1990) — він шукав відповідь, органічно поєднавши релігійну свідомість та національну ідею.

Створив суголосні цьому питанню серії про голодомор «Розпука», «Розвинений соціалізм» (1970-і), «33-й рік» (1997), «Голодомор» (1998) та політичні репресії «Кризь ґрати» — «Визволителі прийшли», «На Схід» (обидві — 1970-і), «Зона» (1972), «Є і буде!» (1980), «Мовчання» (1989), «На етапі» (1992), «Тіні надії» (1993) та ін. Усвідомлення парадоксів часу, в якому жив митець, відобразив у численних автопортретах (1970-і, 1972, 1980-і, 1989).

Висновки. Мистецтво шістдесятників повною мірою віддзеркалювало націєцентричні, державотворчі, антропоцентричні духовні тенденції другої половини ХХ століття, залишивши помітний слід в історії української культури [24, с. 6]. Вони були ерудовані, освідченні, з почуттям національної гідності та власним світоглядом, намагалися інтегрувати ідеали української нації, її культуру та традиції народного мистецтва в нову, гуманістичну картину світу, виразником якої стали духовні та національні цінності українського народу. Художники-шістдесятники проваджували нову культуру мислення, що різнилася в осередках їх творчої діяльності — Києві, Львові, Одесі. Як відмічає Л. Тарнашинська, львівські митці орієнтувалися на рафіновано-філософське осмислення дійсності, здо-

бутки західноєвропейського мистецтва, інтелектуальну насиченість; висока політизованість київської школи шістдесятництва, де попри виключний нонконформізм її репрезентів, мистецьке спрямування розвивалося як певний колективний пошук модерного стилю, нових художніх засобів у силовому полі інерційних факторів впливу старої свідомості; романтично-археологічне начало одеської школи митців, медитативність, символізм та відсутність відкритого протистояння тоталітарній системі — таким був соціокультурний та мистецький контекст, у якому увиразнювали себе яскраві пасіонарні особистості [24, с. 8].

Отже, розглядаючи творчі здобутки художників Л. Горської, В. Зарецького, Г. Севрук, Л. Семикі-

ної, Г. Зубченко, В. Кушніра, О. Заливахи як яскравих пасіонарів руху шістдесятників, можна стверджувати, що їх громадянська позиція та мистецькі пошуки взаємопов'язані. У період кінця 1950-х — кінця 1960-х років формувалася парадигма відродження української культури на нових засадах — гуманізму, духовності, національної ідеї, що втілюється у чисельних творах новою, синтетичною в основі мовою. В ній інтегровано засади модернізму, українського авангарду та авторського концепту. Їх поступ у мистецтві ґрунтувався на свободі творчості, новій рецепції та інтеграції національних цінностей у живопису, новій естетичній парадигмі, що ґрунтувалася на національному відродженні.

Література

1. Авраменко О. О. Терези долі Віктора Зарецького: Творчий шлях митця крізь призму процесів трансформації художнього життя в Україні 50–80-х років ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМ України, 2011. 592 с.: 516 іл.
2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.: 16 іл.
3. Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
4. Білокін С. Клуб творчої молоді «Сучасник» // Київ і кияни: Матеріали щорічної науково-практичної конференції. Вип. 10. К.: Київ, 2010. С. 248–298.
5. Ваврух М. Образотворче мистецтво Львова 1950–1970-х років: проблема національної самоідентифікації / Автореф. на здобут. наук. ступ. канд. мист. за спец. 17.00.05 – образотворче мистецтво. Л., 2009. 19 с.
6. Вікова традиція в мистецтві Галини Севрук / Б. Мисюга // Україна. Наука і культура. 2008. Вип 34. С. 428–434.
7. Віктор Зарецький (1925–1990). Живопис. Графіка: Каталог виставки творів / Авт. ст. та упоряд. О. О. Авраменко. К., 1991. 36 с.: іл.
8. Голубець О. «Відлига» 1960-х і нонконформісти // Мистецтво ХХ століття: український шлях. Л.: Колір ПРО, 2012. С. 106–135.
9. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / О. Голубець. Л.: Академічний експрес, 2001. 176 с.
10. Горинь Б. Достойно пройдений шлях // Свобода. № 22. 1 червня 2007 р. С. 19.
11. Горська А. Лист до О. Заливахи «На шаблях сидіти жорстко» // Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський. Київ: Спалах ЛТД, 1996. С. 51–52.
12. Зарецький Олександр: Шістдесятництво // Майдан. 2013. 10 березня / URL: <http://maidan.org.ua/2013-03/oleksij-zaretskyj-shistdesyatnytstvo/> (дата звернення 12.06.2019).
13. Карпати у творах Галини Зубченко: Каталог виставки / Упоряд. і автор статті Тетяна Пошивайло. К.: музей Івана Гончара, 1999. 24 с.
14. Когородський Р. Біль і любов Веніаміна Кушніра // Українська мова і література. Київ, 2003. № 39–40. С. 34–35.
15. Корчинський В. Згадую... // Артанія. Книга 15. № 2. 2009. С. 57–63.
16. Коцюбинська М. Доброокий / М. Коцюбинська // Доброокий: спогади про Івана Світличного / упоряд.: Л. і Н. Світличні. К., 1998. С. 105–111.
17. Лагутенко О. Моделі національного культурного відродження у творчості В. Кричевського, М. Бойчука, Г. Нарбута // Лагутенко О. Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття. К., 2007. С. 31–45.
18. Медведева Л. Сильова еволюція творчості В. І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60–80-х років ХХ століття / Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Л. В. Медведева; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2003. 20 с.
19. Нагірняк З. Надія і віра у картинах Заливахи // Галицька просвіта. № 42 (510). 16 жовтня 2014 р. С. 3.
20. Опанас Заливаха: Каталог персональної виставки. Малярство. Графіка. Кераміка. Різьблення. Івано-Франківськ, 1989. 16 с.
21. Папета О. В. Творчість Людмили Семикіної: Жанрова специфіка, художні особливості творів / Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Папета Олена Валеріївна; М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2017. 305 с.
22. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60–80-х ХХ століття // Третє око: Мистецькі студії: монографічна збірка статей. К., 2015. С. 17–32.

23. Петрова О. Живопис. 60-ті роки. Творчість в аурі «відлиги» // Історія українського мистецтва: у 5 т. К., 2007. Т. 5. С. 450–509.
24. Плеяда нескорених: Алла Горська. Опанас Заливаха. Віктор Зарецький. Галина Севрук. Людмила Семикіна: бібліографічний нарис / авт. нарису Л. Б. Тарнашинська; бібліограф-упоряд. М. А. Лук'яненко; наук. ред. В. О. Кононенко; М-во культури України, ДЗ «Нац. парлам. б-ка України». К., 2011. 200 с. (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; вип. 13).
25. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / О. Роготченко / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. К.: ФЕНІКС, 2007. 608 с.: іл.
26. Сверстюк Є. Свято неба й землі // Наша віра. № 11 (356). Листопад 2017. С. 13.
27. Севрук Г. Берег мого повернення // Галина Севрук: кераміка, малярство, графіка: альбом. К.: «Вона Мente» LTD, 1996. 16 с.
28. Скляренко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ сторіччя / Г. Скляренко // Художня культура. Актуальні проблеми. 2013. Вип. 9. С. 79–92.
29. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми та загальний контекст // Студії мистецтвознавчі. 2009. № 1. С. 67–78.
30. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / І-нт проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Вид-во «Фенікс», 2017. 480 с.: іл.
31. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво як концепція «духу часу» // Roczniki Humanistyczne. Tom LIV-LV (2006–2007). Zeszyt 7. S. 109–125.
32. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поети калний аспект. К.: Смолоскип, 2010. С. 10.
33. Упасти зерням в рідній борозні...: Про Веніаміна Кушніра / газ. Чернеча Гора. Канів, 2002. № 1 (19).
34. Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті. Київ: ННДІУ, 2009. 268 с.: іл.
35. ЦДАМЛМ Ф. № 1165, особовий архів А.Горської, оп. 1, спр. № 41, арк. 32.
36. Юр М. Художня спадщина Т. Г. Шевченка за час роботи у Київській археографічній комісії // Київська археографічна комісія в історії українського національного відродження. Збірка наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 9 жовтня 2014 р.) / Від. ред. д. іст. наук Г. Папакін. К., 2015. С. 70–88.

References

1. Avramenko O. O. Terezy doli Viktora Zareczkogo: Tvorchyj shlyax mytca kriz pryzmu procesiv transformaciyi xudozhnogo zhyt'tya v Ukrayini 50–80-x rokiv XX stolittya / In-t problem suchasnego mystecztva NAM Ukrayiny. K.: In-t problem suchasnego myst-va NAM Ukrayiny, 2011. 592 s.: 516 il.
2. Avramenko O. Terezy doli Viktora Zareczkogo / Instytut problem suchasnego mystecztva AMU. Kyiv: Intertextnologiya, 2006. 256 s.: 16 il.
3. Alla Gorska: Chervona tin kalyny: lysty, spogady, staty / red. ta uporyad. O. Zareczkyj, M. Marychevskij. Kyiv: Spalax LTD, 1996. 240 s.
4. Bilokin S. Klub tvorchoyi molodi «Suchasnyk» // Kyiv i kyany: Materialy shhorichnoyi naukovo-praktychnoyi konferenciyi. Vyp. 10. K.: Kyj, 2010. S. 248–298.
5. Vavrux M. Obrazotvorche mystecztvo Lvova 1950–1970-x rokiv: problema nacionalnoyi samoidentyfikaciyi / Avtoref. na zdobut. nauk. stup. kand. myst. za specz. 17.00.05 – obrazotvorche mystecztvo. L., 2009. 19 s.
6. Vikova tradyciya v mystecztvi Galyny Sevruk / B. Mysyuga // Ukrayina. Nauka i kultura. 2008. Vyp 34. S. 428–434.
7. Viktor Zareczkyj (1925–1990). Zhyvopys. Grafika: Katalog vystavky tvoriv / Avt. st. ta uporyad. O. O. Avramenko. K., 1991. 36 s.: il.
8. Golubecz O. «Vidlyga» 1960-x i nonkonformisty // Mystecztvo XX stolittya: ukrayinskyj shlyax. L.: Kolir PRO, 2012. S. 106–135.
9. Golubecz O. Mizh svobodoyu i totalitaryzom: Mysteczke seredovyshe Lvova drugoyi polovyny XX stolittya / O. Golubecz. L.: Akademichnyj ekspres, 2001. 176 s.
10. Goryn V. Dostojno projdenyj shlyax // Svoboda. # 22. 1 chervnya 2007 r. S. 19.
11. Gorska A. Lyst do O. Zalyvaxy «Na shablyax sydity zhorstko» // Alla Gorska: Chervona tin kalyny: lysty, spogady, staty / red. ta uporyad. O.Zareczkyj, M. Marychevskij. Kyiv: Spalax LTD, 1996. S. 51–52.
12. Zareczkyj Oleksij: Shistdesyatnyctvo // Majdan. 2013. 10 bereznia / URL: <http://maidan.org.ua/2013-03/oleksij-zaretskyj-shistdesyatnytstvo/> (data zvernennya 12.06.2019).
13. Karpaty u tvorax Galyny Zubchenko: Katalog vystavky / Uporyad. i avtor staty Tetyana Poshyvajlo. K.: muzej Ivana Gonchara, 1999. 24 s.
14. Kogorodskij R. Bil i lyubov Veniamina Kushnira // Ukrayinska mova i literatura. Kyiv, 2003. # 39–40. S. 34–35.
15. Korchynskij V. Zgaduyu... // Artaniya. Knyga 15. # 2. 2009. S. 57–63.
16. Kocyubynska M. Dobrookyj / M. Kocyubynska // Dobrookyj: spogady pro Ivana Svitlychnogo / uporyad.: L. i N. Svitlychni. K., 1998. S. 105–111.
17. Lagutenko O. Modeli nacionalnogo kulturnogo vidrodzhennya u tvorchosti V. Krychevskogo, M. Bojchuka, G. Narbuta // Lagutenko O. Grafiky. Narysy z istoriyi ukrayinskoyi grafiky XX stolittya. K., 2007. S. 31–45.

18. Medvyedyeva L. Stylova evolyuciya tvorchoosti V. I. Zareczkogo v konteksti mysteczkogo nonkonformizmu 60–80-x rokiv XX stolittya / Avtoref. dys... kand. mystecztvoznav.: 17.00.01 / L. V. Medvedyeva; Kyiv. nac. un-t kultury i mystecz. K., 2003. 20 s.
19. Nagirnyak Z. Nadiya i vira u kartynax Zalyvaxy // Galyczka prosvita. # 42 (510). 16 zhovtnya 2014 r. S. 3.
20. Opanas Zalyvaxa: Katalog personalnoyi vystavky. Malyarstvo. Grafika. Keramika. Rizblennya. Ivano-Frankivsk, 1989. 16 s.
21. Papeta O. V. Tvorchist Lyudmyly Semykinoyi: Zhanrova specyfika, xudozhni osoblyvosti tvoriv / Dys. ... kand. mystecztvoznavstva: 17.00.05 / Papeta Olena Valeriyivna; M-vo osvity i nauky Ukrainy, Lviv. nac. akad. mystecztv. Lviv, 2017. 305 s.
22. Petrova O. Vid normatyvnosti do tvorchoho plyuralizmu. Zhyvopys 60–80-x XX stolittya // Tretye oko: Mysteczki studiyi: monografichna zbirka statej. K., 2015. S. 17–32.
23. Petrova O. Zhyvopys. 60-ti roky. Tvorchist v auri «vidlygy» // Istoriya ukrayinskogo mystecztva: u 5 t. K., 2007. T. 5. S. 450–509.
24. Pleyada neskorenyx: Alla Gorska. Opanas Zalyvaxa. Viktor Zareczkyj. Galyna Sevruc. Lyudmyla Semykina: bibliografichnyj narys / avt. narysu L. B. Tarnashynska; bibliograf-uporyad. M. A. Luk'yanenko; nauk. red. V. O. Kononenko; M-vo kultury Ukrainy, DZ «Nacz. parlam. b-ka Ukrainy». K., 2011. 200 s. (Shistdesyatnyctvo: profili na tli pokolinnya; vyp. 13).
25. Rogotchenko O. O. Socialistychnyj realizm i totalitaryzm / O. Rogotchenko / Instytut problem suchasnogo mystecztva Akademiyi mystecztv Ukrainy. K.: FENIKS, 2007. 608 s.: il.
26. Sverstyuk Ye. Svyato neba j zemli // Nasha vira. # 11 (356). Lystopad 2017. S. 13.
27. Sevruc G. Bereg mogo povernennya // Galyna Sevruc: keramika, malyarstvo, grafika: albom. K.: «Bona Mente» LTD, 1996. 16 s.
28. Sklyarenko G. Do problemy nacionalnogo vidrozhennya v ukrayinskij kulturi ta mystecztvi XX storichchya / G. Sklyarenko // Xudozhnya kultura. Aktualni problemy. 2013. Vyp. 9. S. 79–92.
29. Sklyarenko G. Ukrayinske mystecztvo drugoyi polovyny XX stolittya: regionalni problemy ta zagalnyj kontekst // Studiyi mystecztvoznavchi. 2009. # 1. S. 67–78.
30. Smyrna L. Stolittya nonkonformizmu v ukrayinskomu vizualnomu mystecztvi: Monografiya / I-nt problem suchasnogo mystecztva NAM Ukrainy. K.: Vyd-vo «Feniks», 2017. 480 s.: il.
31. Tarnashynska L. Ukrayinske shistdesyatnyctvo yak koncepciya «duxu chasu» // Roczniki Humanistyczne. Tom LIV-LV (2006–2007). Zeszyt 7. S. 109–125.
32. Tarnashynska L. Ukrayinske shistdesyatnyctvo: profili na tli pokolinnya (istoryko-literaturnyj ta poety kalnyj aspekt. K.: Smoloskyp, 2010. S. 10.
33. Upasty zernyam v ridnij borozni...: Pro Veniamina Kushnira / gaz. Chernecha Gora. Kaniv, 2002. # 1 (19).
34. Xudozhnyk Viktor Zareczkyj. Poshuky korinnya. Lysty, narysy, spogady, statyi. Kyiv: NNIDIU, 2009. 268 s.: il.
35. CzDAMLM F. # 1165, osobovyj arxiv A.Gorskoyi, op. 1, spr. # 41, ark. 32.
36. Yur M. Xudozhnya spadshhyna T. G. Shevchenka za chas roboty u Kyivskij arxeografichnij komisiji // Kyivska arxeografichna komisija v istoriyi ukrayinskogo nacionalnogo vidrozhennya. Zbirka naukovykh prac za materialamy Vseukrayinskoyi naukovy-praktychnoyi konferenciyi, prysvyachenoyi 200-richchyu vid dnya narodzhennya Tarasa Shevchenka (m. Kyiv, 9 zhovtnya 2014 r.) / Vid. red. d. ist. nauk G. Papakin. K., 2015. S. 70–88.

Юр М. В.

Шестидесятицтво как идейная основа реализации национальных ценностей в живописи

Рассмотрены особенности формирования идейной основы живописи художников-шестидесятников А. Горской, В. Зарецкого, Г. Севрук, Г. Зубченко, Л. Семькиной, В. Кушнира, П. Заливахи. Обоснована роль украинской культуры, народного искусства, творчества «бойчукистов», искусства модернизма в формировании смысловых и стилистических основ живописи шестидесятников. Показан сложный путь их бытия в условиях тоталитарной системы и господствующего социалистического реализма.

Ключевые слова: украинские шестидесятники, художественный эксперимент, живопись, нациообразующий контекст, национальные ценности, «бойчукизм», модернизм, соцреализм.

Yur M.

Sixties as the Ideological Basis for the Implementation of National Values in Painting

The features of the formation of the ideological basis of painting artists of the sixties A. Gorsky, V. Zaretsky, G. Sevruc, G. Zubchenko, L. Semykina, V. Kushnir, O. Zalivakhi are considered. The role of Ukrainian culture, folk art, the works of the Boychukists, the art of modernism in the formation of the semantic and stylistic foundations of the painting of the sixties is substantiated. The difficult path of their existence under the conditions of a totalitarian system and the dominant socialist realism is shown.

Keywords: Ukrainian Sixties, artistic experiment, painting, nation-forming context, national values, Boychukism, modernism, social realism.

Стаття надійшла до редакції 30.06.2019.