

# Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття

НАТАЛІЯ ШЕЛЕМЕХОВА

Термін «неоміфологізм» — доволі специфічний, найбільш характерний для літературознавства, де за його допомогою окреслюють творчість письменників-модерністів (Дж. Джойса, Т. Манна, Ф. Кафки, В. Набокова, Х.-Л. Борхеса, Г. Маркеса, Дж. Селінджера, Дж. Апдайка), які не лише використовували міфологічні мотиви, а й свідомо будували власні твори за принципами міфомислення. Як новий аналітичний метод, міфокритика з кінця 1970-х поступово почала проникати з філологічних студій до сфери мистецтвознавства, розширюючи звичні координати розуміння підґрунтя новаторства авангардистів та збагачуючи осягнення творчості художників-модерністів різних поколінь: П. Гогена, А. Матісса, П. Пікасо, М. Шагала, П. Клеє, В. Кандинського, К. Малевича, Х. Міро, С. Далі, А. Джакометті, Г. Мура, М. Дюшана, Дж. Поллока, М. Ротко, Б. Ньюмана, Ж. Дюбуффе, І. Кляйна та ін. Міфокритика виявила не лише формальну схожість їхніх творів із зразками «примітивного», доісторичного мистецтва, а й вказала на внутрішню спорідненість первісної та сучасної культур, на художнє переосмислення митцями архаїчного спадку в контексті реалій ХХ століття.

Основними ознаками неоміфологізму в образотворчому мистецтві модернізму стали: поєднання архаїки з індустріально-урбаністичною сучасністю західної культури, з науково-техніч-

ним прогресом, з соціальними та політичними змінами, з сучасними філософськими ідеями, особливо з антропологічними, психологічними та структуралістськими теоріями міфу; вираження та символічне подолання за допомогою різноманітних міфічних категорій трагічності та кризовості сучасної епохи, кінця гуманістичної культури та «прекрасного» мистецтва, безсилля окремої людини перед натиском надособистісних суспільних структур чи власного несвідомого, що зумовлене високим розвитком європейської цивілізації з усіма її складними протиріччями; присутність іронії; еклектизм; синтетизм; універсалізм; потужне авторське начало; оновлення, осучаснення мистецтва засобами, запозиченими з далекого минулого чи з «примітивних» культур.

Тема неоміфу є однією з наскрізних в розумінні становлення та розвитку модернізму, проте у вітчизняному мистецтвознавчому і культурологічному дискурсі вона й досі лишається недостатньо опрацьованою, хоча існують потужні міфокритичні розвідки російських мистецтвознавців О. Якимовича [44], С. Батракової [2], В. Міріманова [20], В. Турчина [31] та ін. дослідників стосовно відомих представників класичного авангарду, яких частково можна віднести і до українських художників (К. Малевича, В. Кандинського, Д. Бурлюка, О. Архипенка).

Особливу увагу українські дослідники, насамперед — О. Петрова [25] та Г. Склярєнко [31; 32; 33], звертають на явні неоміфологічні мотиви у творчості вітчизняних художників-нефігуративістів другої половини ХХ ст., які неможливо ігнорувати. Це ж відмічають у своїх працях такі дослідники, як О. Титарєнко [40], Б. Лобановський [16], Е. Димшиць [8], О. Авраменко [1], О. Сидор-Гібелінда [28; 29], Г. Вишеславський [4] та ін., вказуючи на наявність в українському нефігуративі різноманітних архетипічних проявів, космогонічних енергій, моментів етнорефлексії, проявів неоархаїки, народної демонології, символіки трипільської чи скіфської культури тощо. Проте ніхто з них не систематизує та не аналізує розрізнені прояви неоміфологізму, не розкриває зміст, який за цим стоїть, а також не співвідносить їх з численними практиками неоміфологічної творчості в світовому модернізмі.

Дослідниками неодноразово відмічалась спорідненість нефігуративу та архаїчного міфомислення, починаючи з першого теоретика абстрактного мистецтва, німецького теоретика та історика мистецтва В. Воррінгера (1881–1965). В нефігуративному живописі зближення модернізму з первісним міфом доходить до високої міри, оскільки архаїка, так само як і нефігуратив — це неформалізована та невербалізована, ненаративна, несюжетна субстанція, яка переважно функціонує на рівні несвідомого та тілесного. Саме в цьому напрямку модерністського живопису найбільше загострюються ті риси, які ріднять сучасне мистецтво з основними принципами міфічного мислення та структурою первісного міфу.

Це проявляється у ряді спільних для первісного міфу й нефігуративу ознак, основними з яких є: неформалізованість, невербалізованість, донаративність, безсюжетність; функціонування на тілесному та несвідомому рівні сприйняття; «бріколажність»; відсутність чітких просторових координат; вихід за межі звичного часопростору у поле вічності та створення альтернативних світів, наділених сакраль-

ністю; вихід за традиційні рамки образотворчого мистецтва в життя, в навколишнє середовище, у повсякденність на рівні речей (звідси бере початок дизайн); співтворчість автора та глядача; поєднання простоти, «примітивізму» та універсальності; ритуальність; циклічність (серії одноманітних картин, робота навколо однієї ідеї тощо); відтворення космогонії, першого дня творення світу — перетворення хаосу на космос («геометрична» абстракція), чи Апокаліпсису — перетворення космосу на хаос («вільна» абстракція); потужний емоційний вплив на глядача.

З огляду на викладене вище, цікавим постає експериментальна спроба проведення міфокритичного аналізу малодослідженого українського нефігуративного живопису другої половини ХХ ст., роботи багатьох представників якого як 1960-х–1980-х (Р. Сельський К. Звіринський, В. Ламах та ін.), так і 1980-х–2000-х (О. Дубовик, І. Марчук, А. Криволап, О. Животков, О. Бабак та ін.), являють собою цікавий приклад модерністської неоміфологічної творчості на основі звернення до власної етнотрадиції.

Саме через світ власного фольклору в Україні відбулась адаптація західного модерністського мистецтва [35, с. 70]. Етнічна традиція в нефігуративному живописі 1960-х–2000-х посідає виключно важливе місце, оскільки вона стала основою та катализатором становлення і розвитку поствоєнного модернізму в Україні, через її посередництво в мистецтві відбулось національне самоствердження поруч із входженням до сучасного світового культурного контексту [33, с. 39].

З усіх українських мистецьких центрів саме Львову та його художникам належить часова першість у відновленні модернізму другої половини ХХ ст. та практикуванні забороненого абстрактного живопису, яке неофіційно розпочалося тут з середини 1950-х із творчості Романа Сельського (1903–1990) та одного з його учнів — Карла Звіринського (1923–1997), які перенесли новітні ідеї європейського мистецтва на націо-

нальний ґрунт, збагатили його новим баченням та розкрили в його рамках своєрідність української культури [3, с. 153].

В їхній творчості вже відчутно проступили ті характерні риси, які притаманні всьому нефігуративному живопису України другої половини ХХ ст. і визначають його неоміфологічний характер. Передусім, це умовний пейзаж, абстрагований краєвид української землі, який набуває архетипічного значення; прадавні символи та кольори, взяті з етнічної традиції, народного мистецтва; два полюси емоційної насиченості — нестримна радість життя в світі та глибока, дещо «потоїбична» зосередженість [38, с. 6]; поєднання раціонального вибудовування композицій з вільними живописними жестами. Однак неоміфологізм їх творчості має порівняно слабкий вимір, оскільки ґрунтується не стільки на авторських проєкціях архаїки на проблеми сьогодення, зв'язках з науковим прогресом, як на інтуїтивних образах, які вириваються з глибинних відчуттів, маніфестуючи єдність внутрішнього світу людини з природою як стан єдиного організму, космічної гармонії [22, с. 367].

В мистецькому середовищі Києва 1960-х та 1970-х неофіційне звернення до нефігуративного живопису відбулось в межах групи монументалістів, до якої входили В. Ламах, Г. Гавриленко, А. Суммар, Ф. Юр'єв, В. Барський та ін. Їх творчість Лобановський узагальнено називає «власною міфологією», оскільки кожен з них вибудовував авторську художню систему з набором значень, зрозумілих лише «посвяченим», що було проявом особистої свободи на протигагу офіційній естетиці соцреалізму [17, с. 39].

Лідером для цілого покоління українських художників-нефігуративістів став Валерій Ламах (1925–1978). Особливе місце в контексті неоміфологізму займає його величезна теоретична рукописна праця кінця 1960-х та 1970-х «Книга схем» (подібна до структуралістського методу Леві-Строса), названа Б. Лобановським «сучасним космогонічним міфом про мистецтво» [17, с. 89]. В основі роботи — схематика притаман-

них всесвіту і людині праформ творчості, подана у вигляді кола знаків, розташованих на протилежних полюсах своїх значень, та циклічність просторових відносин різноманітних опозицій на колі вічного повернення [18, с. 38].

В циклах нефігуративних живописних композицій Ламаха, виконаних темперою, постають експресивні, хаотичні, напружені й ритмічні різнокольорові, барвисті лінії, що ліплять абстрактну форму, згущуючись до центру. Яскраві, контрастні кольори, які використовує Ламах, безумовно, беруть початок з української етнотрадиції, з квітучих фарб довколишньої природи, а символи, які він використовує для графічного втілення знаків схем — хрести, кола, напівмісяці, ромби, прості чотирихвосткові квітки й т. п. можна знайти не лише на українських чи трипільських виробах, а й в будь-якій давній землеробській культурі, що сповнює творчість Ламаха глибинними, геологічними прасилами й праформами, які підкреслюють її загальну архетиповість.

Художник сам розуміє свою схему як міф, який є вищим за звичну реальність й творить внутрішній світ людини [15, с. 37]. Велике місце в «Книзі схем» відведено ідеї внутрішньої свободи, яка розуміється як чиста, космічна, божественна цінність, дарована небесами, як шлях життя, світла, кольору та добра, як Дао або як стремління Сквороди вирватися з кігтів світу [16, с. 32].

З київськими нефігуративістами кола В. Ламаха можна частково співставити й творчі пошуки Олександра Дубовика (1931 р. н.), перші абстрактні роботи якого з'являються на початку 1960-х. Художник так само створив власну живописну систему (викладену у 1980-х в рукописній праці «Палімпсести») з авторськими символами та значеннями, які відсилають до архетипових сутностей, першоелементів у вигляді простих геометричних форм та чистих кольорів спектру, синтезу протилежностей, основними з яких постає єдність духовного та матеріального, минулого, теперішнього та майбутнього, часу

та простору, а також живої та неживої природи у всесвіті — того, що може захопити людину на несвідомому рівні, пробудити відповідні емоції. У своїх композиціях він аналітично вибудовує справжні пластично узагальнені й структуровані космогонії, в яких присутня квіткава веселковість українських полів, прикрас, одягу, внутрішнього облаштування хат. Художник переплавляє весь цей образотворчий та колористичний спадок в унікальний світ символів, в діалог з різними культурами, в таємничу знакову систему, «світове квітування чарівного сакрального церемоналіу» [19, с. 5].

О. Титаренко відзначає, що таке маніакальне прагнення українських нефігуративістів 1960-х та 1970-х до глибини, напівпідпільного езотеризму, до занурення у дуже давню знакову сакральність є нічим іншим, як потягом до «антисовковості», свободи взагалі та створення альтернативної реальності [39, с. 7].

Посередником між живописом нефігуративістів 1960–1980-х та 1980–2000-х стала творчість Івана Марчука (1936 р. н.). Так само, як і митці-шістдесятники, він вимушений був роками працювати в ізолюваному середовищі, самотником створюючи свої декоративно-містичні картини, сповнені авторського неоміфологізму, що в своєму підґрунті має українську етнотрадицію, здатну віддзеркалити найглибші потрясіння нашої доби.

Митцеві властива тонка, прониклива спорідненість з українським фольклором, національною психологією, поетикою народних ритуалів, селянським буттям — українським космо-м, кризь який він потрапляє в поле міфу [26, с. 6]. Найбільшу кількість його робіт становлять умовні безлюдні пейзажі української землі, первинні та ідеальні, написані переважно «земляними» кольорами безліччю переплетених між собою найтонших смужок. Подібні роботи об'єднує відчуття минулості людського існування та єдності всього живого, аскетичний колорит з домінуванням чорно-сірих тонів, позачасовість, безкінечність, сприйняття життя як вічно-

го міфу становлення та відмирання [11, с. 29].

В серії картин «Пересторога» (1988–1992) відбилась тривога за Україну, її понівечену Чорнобилем природу, за існування життя на планеті, а також відчуття апокаліпсису, що втілилось у демонічних візіях зачарованого світу одвічного мовчання, в якому, проте, присутня надія на воскресіння [11, с. 16]. Смерть, вплетена в світ традиційних переживань, сприймається як частина життя, вічного циклу відновлення, а не як трагедія. У цьому він наближається до романтичного українського міфологізму, де Україна постає в образі могили [42, с. 395]. Особливо перегукується творчість художника з поетикою його улюбленого Шевченка, який поєднав ностальгічно-ідилічний образ прекрасної країни, наділеної чарівною природою, справжнього раю, з теперішнім занепадом, який лише через ритуальну смерть може перетворитись у майбутньому на відродження України [7, с. 464]. Проте у Марчука йдеться не про відродження шевченкових вільних козацьких часів, а часів більш віддалених, доісторичних.

Живопис Марчука виступає своєрідним містком, який поєднує різні змісти неоміфологізму, наявні в українському нефігуративі другої половини ХХ ст.: більш раннє, притаманне неофіційному періоду прагнення індивідуальної свободи творчості, фундаментальну необхідність віднайдення власної національної ідентифікації в сучасному мистецтві, а також більш пізню тему екології довколишньої природи, яку розвинуло наступне покоління нефігуративістів.

У кінці 1980-х у Києві виникло об'єднання художників «Живописний заповідник» (Т. Сільваші, А. Криволап, О. Животков, М. Гейко, М. Кривенко, М. Гейко та О. Бабак), яке на десятиліття стало одним з флагманів актуального сучасного мистецтва України, що прийшло на зміну радянському соцреалізму. Цих досить різних митців поєднав спільний потяг до насиченого кольором нефігуративного живопису, який в умовах знятої ідеологічної заборони на абстракцію і лавиноподібного надходжен-

ня нової інформації про розвиток післявоєнного модернізму на Заході та про історію власного авангарду постав чимось істинним, вічним, метафізичним, містичним, онтологічним та космогонічним [40, с. 155].

Кінець 1980-х для багатьох художників був часом усвідомлення приналежності до своєї землі, до власної давньої історії. Молоде покоління вбачало можливим на ґрунті звернень до трипільської та скіфської культур, слов'янської етнотрадиції, візантизму, української демонології тощо побудувати сучасне мистецтво України, яке б набуло національного змісту [10, с. 89].

Основою творчості для більшості членів групи стали умовні пейзажі, сформовані живописними структурами кольору, ніби розчиненими в живій природі, а також елементи слов'янської міфології, про що свідчать самі назви перших спільних виставок: «Крає-Вид» (1992) та «Збрудцький ідол» (1994).

Творчість Анатолія Криволапа (1946 р. н.) являє собою яскравий приклад живописного неоміфологізму в сучасному нефігуративному мистецтві України 1980–2000-х. Його картини — це неймовірної колористичної сили абстраговані рівнинні пейзажі, де не існує звичного людського часу та простору, а українська земля постає в образі первозданної, чистої, простої, прекрасної й вічної природи, де зникають всі виміри та об'єкти, окрім магії гіпнотичної стихії кольору, яка виходить за межі полотна, заворожує глядача, захоплюючи його в магнетичний полон обріїв, що множаться калейдоскопічно, зливаючи в єдину сутність небо, поле, став, сонце, місяць, хату, землю, жінку [30]. Художник проникає до метафізики українського ландшафту, розкриваючи за допомогою фундаментальних та елементарних основ мови живопису, перш за все кольору та горизонтальних смуг, її внутрішню структуру. Жива природа та мистецтво тут максимально наближаються одне до одного, як, наприклад, в роботах з циклів «Українські пейзажі» (1989), «Хутір» (1992), «Пульсуючі координати» (1993–1994), «Структури» (2009) та ін.

Митець обрав саме пейзаж, оскільки історично цей жанр починався як фон для міфологічних картин, а також через те, що й абстракціонізм починався з пейзажу. Поєднавши ці змісти, він зумів створити дійсно оригінальні й талановиті нефігуративні живописні твори, які репрезентують в сучасному мистецтві неоміф про прадавню українську землю, зливу з містичною силою первозданної природи.

Творчість Олександра Бабака (1957 р. н.) критики та мистецтвознавці найчастіше напряму ототожнюють з неоміфологізмом. Так, Г. Скляренко говорить, що він свідомо творить «міф про Україну», входить до українського фольклорного простору, де вітальність перекидає історичні кризи, надає ілюзорному та фантастичному непереможної життєздатності [31].

Особливо виразно в творчості Бабака постає образ покинутого, вмираючого українського села, яке «забирає» навколишня природа [10, с. 88]. В ньому поєднуються втілення «земного раю» та примара «чорного ворону» — українське село набуває якостей поетичного міфу, перебуваючи в завислому просторі між життям і смертю. Воно втілює вічну духовну скарбницю, до якої треба повернутись як до порятунку, щоб отримати розуміння самих себе та оновлення власної сучасної культури і мистецтва.

В його нефігуративних композиціях чільне місце посідає спрощений та умовний експресивний пейзаж рідної землі: «Нічна подорож» (1987) та «Вечірнє сяйво» (1991), в яких передано страх темряви і захват простором, що, мабуть, не змінилися з часів первісної людини; серія «Зима» (2001–2002), цикл «Великий Перевіз» (2009). Зустрічаються в живописі Бабака й образи прекрасної квітки (серія «Минуле літо», 2005) та жінки — як позитивні, світлі архетипові втілення землі України.

Нефігуративний живопис київського художника Олександра Животкова (1964 р. н.) теж переважно відтворює образи оточуючого довкілля: краєвиди, шляхи, землю, дощ, море, небо тощо, які набувають в його роботах якогось

самостійного життя, перетворюючись на знаки-символи, що втілюють різні сили міфічної природи в своїй первинності, позачасовості, вічності, мудрості, спокої та міці.

Цьому настрою відповідає й стримана, неяскрава, «архаїзована» палітра митця, який використовує здебільшого природні кольори. Полотна Животкова набувають чіткого «зістареного» вигляду, ніби виступають ровесниками планети Земля. Художник вибудовує прості природні композиції, засновані на первинних просторових опозиціях, в яких вертикаль — це дощ, а горизонталь — поверхня ландшафту чи моря, широка звивиста лінія — ріка, пряма лінія — шлях, світле поле вгорі — небо, а темне внизу — земля.

Його живопис втілює благоговіння перед життям та плином часу, циклічністю всього на землі, тому краєвиди постають поетично втаємниченими, а сам живопис перетворюється на тихий ритуал підтримання порядку та буття в навколишньому світі [9, с. 4].

Зовсім по-іншому, з властивими для української етнотрадиції та етнопсихології барвистими, насиченими фарбами літньої природи, енергійними композиціями працює Петро Лебединець (1956 р. н.), який також написав чимало картин під впливом місцевих пейзажів. Яскрава квінтесенція української природи, що проходить крізь художника, виливається на його співочих, мажорних полотнах незалежною від волі людини самодостатньою стихією магичних кольорів. Балансування на межі спонтанності, ірраціонального підкорення владі природних, діонісійських сил [23, с. 337] та збалансованості елементів добре видно в будь-якій серії його картин.

Зміст робіт Лебединця співставляється з романтичною міфологією України, наявною у пошанувача і дослідника слов'янської та української міфології П. Куліша («Хутірська філософія», 1879), у якого країна постає як «втрачений рай», казка про «золотий вік», ідеальне «боже місто» з іншої реальності як джерело первинності, пристрасті, свободи, дитячості, наївності, міфопоетичності, натхненної твор-

чості, що приходить через усамітнення та тісний контакт із землею [43, с. 18–19].

Ще один показовий приклад звернення до образу землі у вітчизняному нефігуративі — творчість Ганни Гідори (1961 р. н.). Її надихають лінії природних ландшафтів, рештки давньої кераміки, архаїчна палітра приглушених кольорів [5, с. 95]. Художниця у своїх роботах відтворює специфічний міфічний часопростір нашої планети — широкі, пустельні та безлюдні ландшафти, позачасові пейзажі прадавньої землі, списані з українських краєвидів, луків, гір, скель, рік, озер, неба, неначе вперше побачених, до початків будь-якої історії, — уявний світ, де людина була не господарем, а частиною природи, чи її ще, або вже, не існувало, оскільки на її полотнах немає жодного антропоморфного образу чи натяку на нього, ніяких слідів діяльності людини, навіть решток чи розвалин — усе це або ще не з'явилось, або вже зникло, як, наприклад, в серіях «Небокрай» (2004), «Місце дощу» (2004–2005), «Місце снів» (2005–2006).

В її пантеїстичному живописі одночасно наявні ледь помітна тривога, спровокована усвідомленням швидкоплинності життя та втратою в сучасному світі належного ставлення до довкілля, що може призвести до глобальної катастрофи, яка знищить людство, а також відчуття гармонії, спокою, енергії та надії на оновлення, які йдуть від осягнення незмінного закону всесвіту, вічного повернення та кругообігу в природі.

Тож в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ ст., що розвивався під впливом західного післявоєнного модернізму, спостерігається вихід до робіт неоміфологічного характеру на основі звернення до власної етнотрадиції (ментальності, архетипів колективного несвідомого, фольклору, народного мистецтва з притаманним йому колоритом, композиціями, символікою й т. п.), яка добре зберегла зв'язок зі слов'янською міфопоетикою, а також до архаїки, пов'язаної з територією України (природні ландшафти, первісне мистецтво, трипільська



чи скіфська культура тощо). Це явище поєднане з відчутною інтенцією до національного самовизначення та відродження, яке мало особливо потужні сплески в 1960-х і 1990-х, позначених «відлигою» та набуттям Україною незалежності.

Розглянувши творчість провідних українських художників-нефігуративістів окресленого періоду, можна виокремити дві провідні тенденції, які проявляються особливо яскраво.

В рамках нефігуративного мистецтва 1960-х — середини 1980-х склався неоміф свободи, який функціонував неофіційно, приховано, не маючи широкого виходу в суспільство, і став альтернативою офіційному комуністичному міфу, втіленому в канонах соцреалізму. У цій ситуації звернення до нефігуративних форм ставало для радянських митців проявом соціальної, творчої і особистої незалежності, радикальної відмови від офіційних настанов, виразом опозиційності.

В період 1980–2000-х неоміф свободи змінився неоміфом екології, як природної, так і культурної, підсилений символічною апокаліптикою Чорнобиля, що стало поштовхом до самоусвідомлення України. У часі це співпало з необхідністю створення нового суспільно-політичного міфу, національної ідеї, яка б відповідала ново-здобутому статусу держави.

На відміну від західного нефігуративу другої половини ХХ ст., у вітчизняних модерністів майже відсутня тяга до іронії, мотивів руйнування культури, мистецтва, основ суспільного ладу. Поряд з установкою на оновлення, модернізацію та європеїзацію українського мистецтва у них є прагнення до ствердження «консервативних», з точки зору сучасного західного мистецтва, вищих ідеалів краси, добра, духовності. Український нефігуративний живопис спрямований не на науково-технічний прогрес глобальної капіталістичної цивілізації, врівноважений «неминучим злом» у вигляді війн, соціальних напруг, економічних криз, пробудженням несвідомих божевільних інстинктів, як на Заході (в рамках абстрактного експресіонізму, живопису кольорового поля, мінімалізму, ташизму, оп-арту, ар-брюта та ін.), а на самих себе, на саму Україну, на її свободу та незалежність, на її архаїчні символи, територію, землю, ґрунт, ландшафт, довкілля, краєвид, природу, в опозиційному ставленні до її колоніального/постколоніального стану, а також до її нівечення та загрози зникнення внаслідок техногенних катастроф, і крізь все це — на міфологізацію власної національної унікальності в сучасному світі засобами мистецтва.

1. 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. / Упор. О. О. Авраменко. — К., 2006. — Кн. 2. — С. 193–239.
2. Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи ХХ века. — М., 2002.
3. Ветрова М. А. Мистецьке середовище Західного регіону України в 50–60-х роках ХХ століття // Збірник навчально-методичних матеріалів і наукових статей Історичного факультету ВДУ ім. Лесі Українки. — 2007. — № 13. — С. 151–156.
4. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж — Київ, 2010.
5. Ворс И. О. Ландшафт Гидоры // Ауга. — 2008. — № 2–3 (3). — С. 94–97.
6. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. — Львів, 2002.
7. Грабович Г. Ю. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К., 1997.

8. *Димшиць Е. О.* Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. — К., 2006. — Кн. 2. — С. 150–192.
9. *Диченко І. С.* [Вступна стаття без назви] // Олег Животков, Сергій Животков, Олександр Животков. Живопис: Каталог. — К., 1997.
10. *Диченко І. С.* У пошуках колористичного безмежжя // *Landschaft «живописного заповідника»*: Каталог. — К., 2002. — С. 89–90.
11. *Іван Марчук*: Каталог. — К., 2004.
12. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* / Голов. ред. Г. Скрипник. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво ХХ століття.
13. *Клименко О. І., Лі Т. Г.* Передній край // *Мистецтво України ХХ століття. 1900–2000*: Каталог. — К., 1998. — С. 326–334.
14. *Костюк К. Н.* Архаїка і модернізм в російській культурі // *Соціологічний журнал*. — 1999. — № 3–4. — С. 12–25.
15. *Ламах В. П.* Отривки из рукописи III книги схем «Круг отражений» // *Синопис*. — 2000. — № 1. — С. 28–50.
16. *Лобановський Б. Б.* Киевские анахореты. Обращение к абстрактным формам в творчестве ряда киевских художников 1950-х–1960-х годов // *Византийский ангел*. — 1997. — № 3. — С. 31–40.
17. *Лобановський Б. Б.* Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. — К., 1998.
18. *Ложкина А. В.* Валерий Ламах и его схемы // *Art Ukraine*. — 2010. — № 9. — С. 36–48.
19. *Маркадз Ж.-К.* Орлиные взлеты // *Александр Дубовик. Живопись. Графика*: Каталог. — К., 2007. — С. 5–7.
20. *Мириманов В. Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. — М., 1997.
21. *Павельчук І. О.* Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського // *Сучасне мистецтво*. — 2009. — № 6. — С. 366–370.
22. *Петрова О. М.* «Ноїв ковчег». Живопис другої половини ХХ століття // *Мистецтво України ХХ століття. 1900–2000*: Каталог. — К., 1998. — С. 116–121.
23. *Петрова О. М.* Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття — початку ХХІ століття. — К., 2004.
24. *Петрова О. М.* Утопія художньої свободи 60-х років у проєкції на образотворчі реалії передпочатку ХХІ ст. // *Наукові записки НаУКМА (мистецтвознавство та музейна справа)*. — К., 2000. — Т. 18. — С. 171–175.
25. *Петрова О. М.* Функціонування етнокультурної традиції в професійному образотворчому мистецтві (на матеріалі національних шкіл 60–80-х років): Автореф. дис. ... д-ра філос. н. — К., 1993.
26. *Петрусьова Н. П.* [Вступна стаття без назви] // *Іван Марчук. Життя і творчість*: Каталог. — К., 1996.
27. *Рудик Г. Б.* Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): Автореф. дис... канд. філос. н. — К., 2001.
28. *Сидор-Гібелінда О. В.* Незалежні митці: кінець 1980-х — початок ХХІ ст. // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. — К., 2006. — Кн. 2. — С. 558–599.



29. Сидор-Гібелінда О. В. Про свободу, модернізм, ідеалізм та багато інших цікавих речей // *Fine Art*. — 2008. — № 3. — С. 28–37.
30. Сильваши Т. И. Новейший сенсуаліст // Анатолій Криволап. Структури: Каталог. — К., 2009. — [Без pag.].
31. Скляренко Г. М. [Вступна стаття без назви] // Олександр Бабак, Олександр Бородай. Малярство, інсталяції, емаль: Каталог. — К., 1992.
32. Скляренко Г. М. «Сугестивний реалізм» Олександра Дубовика. Деякі риси українського мистецтва другої половини ХХ століття // *Студії мистецтвознавчі*. — 2007. — № 1 (17). — С. 126–136.
33. Скляренко Г. М. Літопис простору // Дубовик: Каталог. — К., 2005. — С. 25–48.
34. Скляренко Г. М. Українське мистецтво другої половини 1980-х–2000-х років: події, явища, спрямування // *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* — К., 2006. — С. 353–396.
35. Скляренко Г. М. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми та загальний контекст // *Студії мистецтвознавчі*. — 2009. — № 1. — С. 67–78.
36. *Словарь культуры XX века* / Ред. Руднев В. П. — М., 1997.
37. Смирна Л. І. Український мистецький нонконформізм // *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн.* — К., 2006. — Кн. 2. — С. 33–76.
38. Сом-Сердюкова О. Б. Знайомство з величчю // *Дзеркало тижня*. — 2002. — № 5. — С. 5–6.
39. Титаренко О. М. [Вступна стаття без назви] // Дубовик: Каталог. — К., 2005.
40. Титаренко О. М. Нефігуративний живопис (1950–1990). Маленькі нотатки щодо української нефігуративності // *Мистецтво України ХХ століття. 1900–2000: Каталог*. — К., 1998. — С. 153–156.
41. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. — М., 2003.
42. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Нью-Йорк, 1956.
43. Юдкін І. М. «Хуторянство» Пантелеймона Куліша як український екзистенціалізм // *Студії мистецтвознавчі*. — 2008. — № 1 (21). — С. 18–29.
44. Якимович А. К. *Магическая вселенная*. — М., 1995.

**Анотація.** Стаття Н. Шелемехової «Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ ст.» є спробою застосування міфокритичного методу з метою виявлення, опису та аналізу неоміфологічних мотивів в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття. В результаті дослідження було встановлено, що для українського нефігуративу характерними є неоміфологічні твори на основі звернення до власної етнотрадиції та архаїки. Якщо в 1960-х–1980-х в рамках нефігуративного мистецтва сформувався неоміф напівлегальної свободи як альтернативи комуністичному міфу, то в 1980-х–2000-х в живописі простежується неоміф екології своєї природи та культури, підсилений апокаліптикою чорнобильської катастрофи.

*Ключові слова:* український нефігуративний живопис, неоміфологізм, неоміф, міфокритика, етнотрадиція.

**Аннотация.** Стаття Н. Шелемеховой «Неомифологизм в украинской неfigurативной живописи второй половины ХХ века» является попыткой применения мифокритического метода с целью выявления, описания и анализа неомифологических мотивов в украинской неfigurативной живописи второй половины ХХ века. В результате исследования было установлено, что для украинского неfigurатива характерны неомифологические произведения на основе обращения к собственной этнотрадиции и архаике. Если в 1960-х–1980-х в рамках неfigurативного искусства сформировался неомиф полулегальной свободы как альтернативы коммунистическому мифу, то в 1980-х–2000-х в живописи прослеживается неомиф экологии своей природы и культуры, усиленный апокалиптикой Чернобыльской катастрофы.

*Ключевые слова:* украинская неfigurативная живопись, неомифологизм, неомиф, мифокритика, этнотрадиция.

**Summary.** The article «Neomithologism in Ukrainian Non-figurative Painting in the Second Half of the 20th Century» by N. Shelemehova is the attempt to use the method of the myth critic to identify, describe and analyze neomithological motives in Ukrainian non-figurative painting in the second half of the 20th century. The research found that neomithological pieces of art are characterized by appealing to the own ethnic tradition and archaic. If in the 1960th — 1980th in the frames of non-figurative art was formed neomyth of semi-legal freedom as an alternative to the communist myth, than in the 1980th — 2000th there is neomyth of nature and culture ecology, reinforced by the apocalyptic of the Chernobyl catastrophe.

*Keywords:* Ukrainian non-figurative painting, neomithologism, neomyth, the myth critic, ethnic tradition.