

Цитування:

Солярська-Комарчук І. О. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 249–254.

Soliarska-Komarchuk I. (2024). Comprehending "Strict Style" in the Process of Forming Ukrainian Unofficial Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 249–254 [in Ukrainian].

Солярська-Комарчук Ірина Олегівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3229-9153>
irasolarsky@gmail.com

ОСМИСЛЕННЯ «СУВОРОГО СТИЛЮ» В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НЕОФІЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи полягає у переосмисленні «суворого стилю» за рамками нарративу «радянське мистецтво» та виявленні тих його характеристик, котрі дозволили окремим мистцям України, Естонії, Латвії, Вірменії повернутись до національної художньої традиції та віднайти власну творчу мову, що не співпадала з цінностями тоталітарної системи. **Методи дослідження** ґрунтуються на фундаментальних принципах мистецтвознавчого аналізу із залученням міждисциплінарних зв'язків (філософії, історії) для виявлення новаторських рис «суворого стилю» як першого вагомого кроку для виникнення мистецтва «незгідних». Порівняльна метода використовується під час з'ясування відмінностей регіональних проявів «суворого стилю» на ґрунті національних художніх традицій України, Естонії, Латвії, Вірменії. Застосовується системно-аналітичний метод з метою висвітлення впливу хрущовської відлиги на формування нових світоглядних цінностей у творчій молоді повоєнного періоду 1946–1955-х років. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні сюжетних, пластичних, композиційних характеристик «суворого стилю», що стали приводом для окремих вітчизняних мистців відшукувати національні мистецькі традиції та інтерпретувати їх, застосовуючи власний досвід та художньо-образну мову. **Висновки.** Осмислюючи значення «суворого стилю», слід констатувати його важливість для початків відродження художніх традицій України, що незабаром спричинило появу «неофіційного» мистецтва. Якщо його зачинателі, російські художники, прагнули передати подвиг праці радянської людини, то наші окремі митці отримали змогу продемонструвати важкі долі та трагедії власного народу (І.-В. Задорожний), до того ж, застосовуючи у своїй художній мові прийоми та образність мистців авангардистів. Вітчизняний мистецький досвід 20-х – початку 30-х років спонукав їх відроджувати та переосмислювати власну спадщину. Сюжети, прийоми передачі, композиційні особливості були подібними серед представників «суворого стилю», але своєрідне художнє мислення, засноване на світогляді свого народу, окремих вітчизняних художників, як і колег з Естонії, Латвії, Вірменії, змусило трактувати по іншому дійсність своїх земляків.

Ключові слова: нонконформізм, соцреалізм, художнє мислення, українська художня традиція, знавець мистецтва, естонський «суворий стиль», московський «суворий стиль», вірменський «суворий стиль».

Soliarska-Komarchuk Iryna, Professor, National Academy of Culture and Arts Management
Comprehending "Strict Style" in the Process of Forming Ukrainian Unofficial Art

The purpose of the study is to reconsider the "strict style" beyond the narrative of the "Soviet art" and to identify those characteristics that allowed individual artists from Ukraine, Estonia, Latvia, and Armenia to return to the national artistic tradition and find their own creative language that did not coincide with the values of the totalitarian system. **The research methods** are based on the fundamental principles of art historical analysis with the involvement of interdisciplinary connections (philosophy, history) to identify the innovative features of the "strict style" as the first important step for the emergence of the art of the "dissenters". The comparative method is used to identify the differences in regional manifestations of the "strict style" based on the national artistic traditions of Ukraine, Estonia, Latvia, and Armenia. The systematic-analytical method is used to highlight the influence of the Khrushchev Thaw on the formation of new worldview values among the creative youth of the post-war period of the 1946s-1955s. **The scientific novelty** of the study is to identify the plot, plastic, and compositional characteristics of the "strict style" that became the reason for some national artists to search for national artistic traditions and interpret them using their own experience and artistic and figurative language. **Conclusions.** When comprehending the significance of the "strict style", one should note its importance for the beginnings of the revival of Ukraine's artistic traditions, which soon led to the emergence of

“unofficial” art. While its founders, Russian artists, sought to convey the feat of labour of the Soviet man, our individual artists were able to demonstrate the difficult fates and tragedies of their own people (I.-V. Zadorozhnyi), moreover, using the techniques and imagery of avant-garde artists in their artistic language. The national artistic experience of the 1920s and early 1930s prompted them to revive and rethink their own heritage. The subjects, techniques of transmission, and compositional features were similar among the representatives of the “strict style”, but the peculiar artistic thinking based on the worldview of their people made some national artists, as well as their colleagues from Estonia, Latvia, and Armenia, interpret the reality of their countrymen differently.

Keywords: non-conformism, socialist realism, artistic thinking, Ukrainian artistic tradition, art connoisseur, Estonian “strict style”, Moscow “strict style”, Armenian “strict style”.

Актуальність теми дослідження. Нонконформізм слід вважати ідеологією спротиву, творцями та сподвижниками якої здебільшого були молоді інтелектуали. Назва «неофіційне мистецтво» є більш адресною щодо художньої діяльності «незгідних», відображає творчий спротив, що нехтував офіційно запровадженими методами соцреалізму. Тим більше, що «соцреалізм не виробив своєї позачасової мови, а змушений був мутувати залежно від змін політичного клімату» [1].

Українське неофіційне мистецтво має динаміку свого розвитку, пов'язану з приходом у художнє життя нових поколінь, що ще підсилювалось формалізацією самого соцреалізму через вище вказану причину. Цей процес особливо став помітним у повоєнний період. Зокрема, дослідники вважають 1946–1955 роки початком розвитку неофіційного мистецтва в Україні. Кожне з нових повоєнних поколінь привносило своєрідне бачення світу та формулювало відповідні цьому задачі вираження. Поміж тим, особливе художнє мислення, властиве українській ментальності, проявилось у своєрідному образному трактуванні дійсності та формотворчих методах, не дивлячись на те, що українські митці формувалися, зростали та сприймали себе як невіддільну частину європейської художньої культури. Адже обізнаність у світових літературі, поезії, музиці, філософії, прогресивних наукових теоріях характеризувало більшість представників вітчизняної інтелігенції періоду нонконформізму. І тут важливо нагадати про феномен світогляду, цей невід'ємний атрибут людської свідомості, який формує особливе художнє мислення, вектори якого задані ментальними особливостями переживання дійсності. «Та обставина, що людська свідомість дається індивідам суспільно, є найважливішим чинником, який визначає її відносну незалежність від детермінант індивідуальної життєдіяльності. На цьому ґрунтується її здатність «підніматися» над індивідуальним життям, «протистояти» життєвим умовам індивідуального буття, жити

«життям роду», а при визначенні життєвих цілей виходити не тільки й не стільки із сущого, скільки з належного» [5, 164].

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняні мистецтвознавці, зокрема, О. Баршинова, О. Петрова, розглядають «суворий стиль» як модифікацію соцреалізму, не надаючи йому більш вагомого значення, тому автор пропонує власні висновки. Для підтвердження міркувань щодо важливості світогляду в процесі формування художнього мислення, яке визначає появу та існування національної мистецької традиції, використано ідеї українського філософа В. Шинкарука. Для аналізу проявів «суворого стилю» у творчості вірменських, естонських, латиських художників використано інформацію з інтернет ресурсів.

Мета роботи полягає у переосмисленні «суворого стилю» за рамками наративу «радянське мистецтво» та виявленні тих його характеристик, котрі дозволили окремим мистцям України, Естонії, Латвії, Вірменії повернутись до національної художньої традиції та віднайти власну творчу мову, що не співпадала з цінностями тоталітарної системи.

Виклад основного матеріалу. Як правило, відлік «неофіційного» мистецтва починають від творчості «шістдесятників», які осуджували дії офіційної влади. Їх творчість була націлена на відродження національних традицій. Вони були дуже сміливими у своїй позиції, через що зазнали тортур – концтабори (О. Заливаха), вбивство А. Горської, творче знецінення (Г. Семікіна, Г. Зубченко). Жива пам'ять про репресії 30-х, розстріли невинних, трагедія Голодомору власне й сформували мотивацію їх спротиву. У творчості «незгідних» шістдесятників вбачають перші прояви українського «неофіційного» мистецтва, що проявилось у сюжетах, зверненні до досвіду вітчизняного авангарду початку ХХ ст., зокрема школи М. Бойчука.

Період 70-х – першої пол. 80-х рр. (до 1985р., т. зв. перебудова) характерний приходом покоління, котре отримало важкий досвід воєнного чи повоєнного дитинства. Окрім того, багато хто з мистців через власні

сімейні історії розумів антигуманність радянської системи, проявлену у геноциді українського народу. «Покоління митців 1960–1980-х у дуже ризикованій власній неслухняності зберегло колосальну силу сугестії для молодшої України, для бунтівного покоління 1990-х. «Естетику зусиль» шістдесятників, як і прогресивних художників 1970–1980-х, важко переоцінити – вони не дали перетворити Україну на безрідну територію» [2, 12]. Цей період співпадає з часом формування у «забороненому» зарубіжжі постмодернізму, творцями якого були ті, хто був розчарований у вірі в прогрес, яка вирувала у добу модернізму.

Завершальний етап «неофіційного» мистецтва існував в межах 1985 (аварія на ЧАЕС) – 1991рр. (проголошення Незалежності). В мистецькому середовищі України цей період був позначений Чорнобильською трагедією. «З репресивного соцреалізму останній покров було зірвано чорнобильським виром. На перше місце нарешті вийшла та друга культура, яка тридцять років побувала у напівдозволеному стані» [2, 30]. Відбувається кардинальна трансформація художнього мислення, заснована на потребі творчої свободи.

З огляду на вище вказане, слід зазначити про маловивчений період – друга пол. 40-х – перша пол. 50-х років, час поширення «суворого стилю», але саме у ньому слід шукати початки «неофіційного» мистецтва. «Першою оприлюдненою ластівкою «відлиги» в українському мистецтві став «Суворий стиль», хоча цей напрям був радше компромісним, ніж революційним. Його можна вважати модифікацією соцреалізму при спробі звільнити мистецтво від зайвої бравурної пафосності тематичної картини. У полотнах І. Григор'єва, В. Рижих, О. Орябінського, І.-В. Задорожного, Ю. Малішевського, А. Сафаргаліна, К.Філатова, О. Ацманчука, А. Рибачук, В. Мельниченка непорушними лишалися жанрові принципи та життєподібність реалізму. Пробудження лише починалося» [2, 19–20]. Сьогодні нам важко оцінити сміливість представників «суворого стилю», адже інтервал в 70 років робить цей період надзвичайно далеким. Окрім того, радянське минуле в наш час часто оцінюється досить однозначно, забуваючи, що тоталітарна система все ж не спроможна знищити особистість. Є ще один вагомий аргумент: хоча «суворий стиль» виникає завдяки московським художникам, але він став можливістю для мистців радянських республік, зокрема

України, Литви, Латвії, Естонії, Вірменії, проявляти власні національні особливості, торуючи шлях для наступних поколінь. І як демонструє спадок багатьох українських художників, творчість яких розпочиналась із «суворого стилю», ця офіційно дозволена свобода, привела їх до цікавих творчих пошуків та експериментів, вироблення неповторної образної мови.

Українських мистців, для яких «суворий стиль» був частиною творчого становлення, лишилося дуже мало. Їх особистий досвід, отже, замінюється опосередкованим, момент переживання події зникає, «чужий» матеріал переходить до рук мистецтвознавця, що завжди вносить ризик суб'єктивності та власного інтерпретування. З огляду на несправедливу оцінку мистецтва радянського періоду, можна стверджувати, що сучасний знавець мистецтва інтерпретуючи події давні теж залежний від сучасних контекстів, віянь, модних ідеологем. Тому переоцінка мистецьких досягнень соцреалізму потребує абстрагування не лише стосовно проблеми взаємозв'язку мистецтва та влади, але і від усього іншого соціального, культурного, ментального контексту. Метою такого погляду є відкриття та збереження «пластичних цінностей», притаманних, зокрема, творам «суворого стилю». Однак погляд на цей стиль тільки крізь призму пластичних цінностей недостатній. Важливо досягнути певної ступені розуміння, тому без врахування певних факторів появи «суворого стилю» не обійтись. Вони можуть пояснити як він з'явився, як пережив швидкі метаморфози і як згас. Слід зазначити, що у сьогоденні існує великий інтерес колекціонерів до робіт «суворого стилю», котрі трапляються на аукціонах (в т.ч. онлайн). Роботам українських митців, котрі працювали у цій стилістиці, притаманні загальноновизнані характеристики напрямку – зображення людей праці, робітників та селян, котрі трудяться у суворих умовах, рефлексії на тему війни та революції, які не демонструються в окремих подіях, але стали гіркими чинниками життєвих трагедій, звернення до портретного жанру, з метою показати внутрішню сутність моделі, зайнятої працею. Складається враження в цілому, що праця стала порятунком від спогадів війни, репресій та проявом надії на творення нового життя, справедливого, здатного компенсувати пережиті трагедії. Однак, вже в межах «суворого стилю» спостерігаються регіональні відмінності, засновані на тих художніх традиціях, котрі властиві були українським,

вірменським, естонським, литовським, латиським майстрам ще у дорадянський період.

Можна стверджувати, що твори представників «сурового стилю» все ж були протилежними щодо робіт «класичних» соцреалістів, які прикрашали дійсність. Це був відгук прогресивних мистців на виступ М. Хрущова, у якому генсек засудив культ Сталіна та закликав повернутися до ідеалів революційної епохи, ще не спотвореної правлінням диктатора. Сьогодні можна почути наступні відгуки знавців: «Це були перші спроби заговорити в мистецтві «людською мовою» – після помпезних творів післявоєнного часу. Проте багато в чому художники ще залишалися в полоні мислення попереднього десятиліття: це теж була свого роду міфологізація, тільки вже не окремої особистості, а «колективу» [4]. Реагуючи на це міркування, слід зазначити відмінності проявів цього стилю відлиги, що проявилось особливо у творах регіональних художників, де у багатьох випадках не колектив, але рід, власний народ ставав об'єктом зображення, і прихованою мовою символів, як у І.-В. Задорожнього, змальовувалась його гірка доля втрат. Не можна було вимагати в тому часі і за тих обставин вільного мистецтва, адже таке було не можливим навіть у країнах соцтабору. Синхронна суворому стилю свідомість переживала його інакше, аніж сучасний глядач чи знавець.

Для порівняння та підтвердження слід згадати естонських представників суворого стилю, для яких орієнтиром стали, хоча б частково, але достатньо помітно – національно-романтичні традиції (П. Улас, В. Толлі). В Естонії, де радянська ідеологічна система не мала і не могла мати глибокого коріння, відбулось поєднання двох етапів. Навіть «олюднена» соціалістична утопія залишалась для інтелігентської свідомості здебільшого чужерідною, її важко було загубити, бо вона, по суті справи, набутою не була. Тому відблиски суворого стилю в Естонії чи виявлялись розмитими, чи майже відразу набували фольклорно-національне забарвлення. І далі, ця фаза ідеологічної ідентифікації, в свою чергу, виявилась перехідною. «Буття в світі» стало потрібнішим і цікавішим за «буття в домі», індивідуальність – сильніше за урівнюючі ідеологічні парадигми, модернізм (і наступаючий постмодернізм) – привабливіший за ретроспективне «зв'язування кінців». Можна нагадати роботу естонського майстра Пеетер Уласа – «Ескалатор на болоті» (1962, літографія): ревучий ескалатор, який майстер

вивів на перший план, зайняв майже все «вікно» листа, але за ним не видно жодного задуманого просвіту в майбутнє – нічого, окрім грубої, жорсткої сутички неповороткої машини і людських м'яз з байдужо підступною природою. А в іншому ракурсі – бульдозер подібний до тоталітарної системи, котра не лишає місця для особистого. Інший яскравий приклад – графіка В. Толлі першої половини – середини 1960-х років. Естампи «рибацького» циклу цієї мисткині повною мірою можна вважати естонськими і водночас персональними, витончено-сублімованим еквівалентом суворого стилю. Подібне враження складає робота латиського митця Едгарса Ілтнерса «Шукачі бурштину» (1959), котрий у 60-х роках експериментував з новаторськими для тогочасного латиського живопису фактурними ефектами. Не дивлячись на буденність праці під час добування коштовного каменю, що є давнім національним промислом, відчувається поезія моря і загадкового бурштину, що підкреслюється образом дівчини, охопленої солоним вітром та хвилями.

Якщо розглядати роботи прибалтійських художників, зокрема естонців, то слід вказати, що відома формальна спільнота (представників суворого стилю) там прослідковується на рівні сюжетному і композиційному (міжперсональна роз'єднаність, фронтальна композиція дійових осіб). У молодих естонських художників, зрозуміло, швидко формувалися індивідуальні стилістичні ознаки, але при цьому можна вказати на спільний для них стилеутворюючий принцип – принцип експресивної, «промовляючої» візуальної форми. Цей принцип визначає і обґрунтовує необхідність і характер деформацій, навмисних спотворень малюнка, гри ракурсів, просторових зрушень, колористичних напружень тощо, інакше – усієї сукупності власне формальних, адресованих прогляданню компонентів картини чи графічного листа. Про суворий стиль в естонському мистецтві можна говорити (якщо взагалі можна) саме на цьому рівні – на рівні візуальності. Тут центр ваги перенесений на експресивно напружену формальну систему.

Вище вже зазначалось, що московські художники стали першими авторами робіт «сурового стилю» (П. Никонов, Н. Андронов, В. Попков, А. Васнецов, Т. Наріманбеков, М. К. Аветисян та ін.). За однією із версій Олександр Каменський, лідер московських критиків і ідеолог молодих шістдесятників, проводячи палкі дискусії і відшуковуючи аргументи як громадський захисник нового

мистецтва (був одним із авторів розвішування виставки «30 років МОРХа»), вжив термін «суворий стиль» у 1962 році, хоча він вживав і стиль «мужньої простоти».

Наступним важливим питанням є висвітлення стилістичних витоків «суворого стилю», що також пояснить неоднорідність проявів його у радянських республіках. Вважається, що основним джерелом «суворого стилю» було образотворче мистецтво СРСР 20-х років, досталінської доби. І тут слід нагадати про потужну школу українського авангардного мистецтва, пов'язану з іменами М. Бойчука та його однодумців, В. Єрмилова, А. Петрицького, В. Меллера, В. Пальмова, К. Малевича, інтерес до примітиву українського, та прокламацію візантизму. Багатьма знавцями вказується вплив плакатного мистецтва, котре було поширене як у постреволуційний період, так і під час Другої світової війни. Для естонських художників беззаперечним авторитетом був К. Рауд, аура специфічного фольклоризму якого читалась у творах митців «суворого стилю».

Якщо говорити про московських представників «суворого стилю», то ідеали 20-х років у них були іншими, зокрема, вони орієнтувалися на творчість О. Дейнеки, Г. Нисського, П. Кончаловського, А. Лентулова та ін. Більшість з вказаних митців були представлені на Венеційській бієнале по декілька разів. Зокрема, О. Дейнека був присутній 8 разів! Можливо тому творчість його стала взірцем для російських художників відлиги. Олександр Дейнека уродженець м. Курськ, вихованець Харківського художнього училища, наставник його – Михайло Якименко-Забуга, киянин. Сюжети багатьох картин Дейнеки присвячені темі спорту (зацікавився нею в середині 20-х років), що стала культовою в 30-х роках. Відголоски творчості цього російського художника можна простежити в роботах на тему спорту українського мистця, уродженця Харкова, І. Григор'єва. Цікавим фактом є міркування, що російські художники «суворого стилю» називали себе послідовниками пізнього Дейнеки. Їх манері письма були притаманні експресивність, монументалізована композиція з гострими лінійними ритмами, колористична стриманість з лапідарними кольоровими плямами.

Російські мистці раннього «суворого стилю» роблять працю головною темою. Героїчне начало у творах цього стилю народжується з правдивості в передачі суворих трудових буднів. Воно розкривається не прямою дією героїв, а самим емоційним ладом

картини; не описом, а авторською позицією, висловленою у творі. Тема героя, котрий підкорює природу була характерною для російської групи. Тому головні персонажі це герої тайги, гір і морів, бурових вишок, плотин. Найчастіше в основі подібного сюжету лежить саме героїчне протистояння людини і дикої природи; боротьба, ціллю якої є влада над природою. Отже, якщо для регіональних шкіл тема боротьби переносилась і на відвоювання історичної правди про власний народ та національний мистецький спадок, то група московських художників розглядала її в площині перемог над природою.

Наполягаючи на важливості досягнень «суворого стилю» та його своєрідних проявах у різних мистецьких традиціях радянських республік, слід згадати досягнення вірменських митців. Зокрема, представником цього стилю називають відомого художника монументаліста Мінаса Аветісяна (1928–1975). Він виконав багато фресок, що прикрашають стіни більше 15 підприємств. І тут потрібно наголосити, що фреска – традиційний монументальний живопис Вірменії, яка має довгу та багату історію, що також є точкою дотику і з українською традицією. Фрески Мінаса називають заповітом найзагадковішого вірменського мистця ХХ ст. Композитор Арам Хачатурян, особисто знайомий з мистцем, назвав його художником із симфонічним диханням.

Відомо, що автор добре знав академічний живопис, традиції національного мистецтва (фреска, книжкова мініатюра), захоплювався фовізмом, прийоми якого використовував для передачі краси рідного краю, його природи. Близький до типового вірменського життя, Аветісян і не приховував своєї близькості до природи. На фресках Мінаса – сцени із побутового життя вірмен, виконані особливою технікою. Коли на них дивишся, не відразу розумієш, що це за школа. Бо бачиш наступне – мистець володіє основами академічного живопису, але при цьому знає і закони побудови книжкової мініатюри. Є тут і прості, чіткі лінії, характерні для представників французького фовізму початку ХХ ст. Відчутним є і тяжіння до «суворого стилю» шістдесятих, але у живописі Аветісяна він по східному зм'якшений. Якщо у Попкова ми бачимо масивні жіночі і чоловічі фігури будівничих Братська, що більше подібні на античних гігантів індустріального світу, то у Аветісяна – це живі люди, котрі неспішно займаються повсякденними справами – день у день, рік у рік, із століття в століття. І у цьому

сенсі Аветісян – нащадок багатой художньої традиції, хоч академічна школа і відіграла у становленні Аветісяна як художника значну роль.

Отже, наукова новизна дослідження полягає у визначенні сюжетних, пластичних, композиційних характеристик «суворого стилю», що стали приводом для окремих вітчизняних мистців відшукувати національні мистецькі традиції, та інтерпретувати їх, застосовуючи власний досвід та художньо-образну мову.

Висновки. Осмислюючи значення суворого стилю, слід констатувати його важливість для відродження художніх традицій України, що незабаром проявилось у факті появи «неофіційного» мистецтва. Якщо його зачинателі російські (московські) художники, прагнули передати подвиг праці радянської людини, здатної боротися із природою, то художники республік отримали змогу, через своїх персонажів продемонструвати важкі долі та трагедії власних народів. Важливо, що звертаючись до мистецького досвіду 20-х – початку 30-х років, українські мистці відроджували та переосмислювали власну авангардну спадщину. Прийоми передачі, композиційні особливості були подібними у прихильників «суворого стилю», але своєрідне художнє мислення окремих вітчизняних художників трактувало по іншому дійсність своїх земляків.

Література

1. Баршинова О. Вихід із тісняви. 1.09.2019. URL: <https://tyzhden.ua/vykhid-iz-tisniavy/> (дата звернення: 09.01.2024).
2. Петрова О. Трете Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
3. Живе чудо: фрески Міноса Аветісяна – заповіт найзагадковішого вірменського живописця XX століття. 23.02.2021. URL: <https://www.radiovan.fm/station/article/28155> (дата звернення: 09.01.2024).

4. «Суворий стиль». URL: https://stud.com.ua/27096/istoriya/suvoriy_stil (дата звернення: 09.01.2024).

5. Шинкарук В. Світогляд і філософія. *Філософія* : хрестоматія (від витоків до сьогодення): навч. посіб. / за ред. акад. НАН України Л. В. Губерського. Київ : Знання, 2009. С. 163–173.

6. Iltner Edgars. URL : <https://paintings.lv/artist/view/280> (дата звернення: 09.01.24р.).

7. Peeter Ulas – põhje põhjamaa kunstniku fantaasialend. URL: <https://mona.ee/toode/peeter-ulas-uhe-pohjamaa-kunstniku-fantaasialend/> (дата звернення: 09.01.2024).

References

1. Barshynova O. (2019) Vykhid iz tisniavy. [A way out of the quagmire]. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/vykhid-iz-tisniavy/> [in Ukrainian].

2. Petrova O. (2015). Tretie Oko : Mystetski studii : Monografichna zbirka statei [Third Eye : Artistic Studies : A monographic collection of articles]. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

3. Zhyve chudo: fresky Minosa Avetisjana – zapovit najzagadkovishogho virmensjkogho zhyvopyscja XX stolittja. 23.02.2021. [A living miracle: Minos Avetisyan's frescoes are the testament of the most enigmatic Armenian painter of the twentieth century]. Retrieved from : <https://www.radiovan.fm/station/article/28155> [in Russian].

4. «Suvoryj stylj». Retrieved from: https://stud.com.ua/27096/istoriya/suvoriy_stil [in Ukrainian].

5. Shynkaruk, V. (2009) Svitoghljad i filosofija. [Worldview and philosophy. Philosophy: a textbook (from the origins to the present): a textbook / edited by Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine L.V. Huberskyi], 163–173 [in Ukrainian].

6. Iltner Edgars. Retrieved from: <https://paintings.lv/artists/view/280> [in Latvian].

7. Peeter Ulas – põhje põhjamaa kunstniku fantaasialend. Retrieved from: <https://mona.ee/toode/peeter-ulas-uhe-pohjamaa-kunstniku-fantaasialend/> [in Estonian].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2024
Отримано після доопрацювання 12.02.2024
Прийнято до друку 20.02.2024*