

УДК 791

Цитування:

Солярська-Комарчук І. О. Монументальне мистецтво Ф. Тетянича в контексті традицій трансавангарду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 3. С. 124–129.

Soliarska-Komarchuk I. (2023). Monumental Art by F. Tetianych in the Context of Transavant-Garde Traditions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 124–129 [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

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО Ф. ТЕТЯНИЧА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ ТРАНСАВАНГАРДУ

Метою статті є аналіз декоративно-монументальних творів українського художника Федора Тетянича, створених у 1970-х роках, та виявлення у їх образотворенні та методиці виконання традицій трансавангарду. **Методи дослідження** ґрунтуються на фундаментальних принципах мистецтвознавчого аналізу із залученням міждисциплінарних зв'язків (психологія та філософія). Використовується метод ґносеологічного аналізу у процесі з'ясування концептів ряду мистецтвознавчих понять, зокрема – неоекспресіонізм, трансавангард, міфопоетика. Застосовується системно-аналітичний метод з метою висвітлення художньо-технологічних особливостей монументальної творчості Ф. Тетянича як оригінального зразка українського трансавангарду. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні формотворчих та композиційних досягнень монументальних робіт Ф. Тетянича, котрі стилістично відповідають традиціям трансавангарду останньої третини ХХ ст. **Висновки.** Здійснивши аналіз монументальних творів Ф. Тетянича, виготовлення яких припадає на 1970-ті роки, можна стверджувати про важливість цього періоду у становленні як філософсько-поетичного вчення «Фріпуля», оригінальної авторської міфопоетики, так і цікавих технік та методів втілення, що передбачали використання виробничих та споживачьких відходів. Описані художньо-технічні прийоми та методи Ф. Тетянича, котрий належав до представників «неофіційного» мистецтва України, відповідають традиціям трансавангарду та є співзвучними манері багатьох зарубіжних митців останньої третини ХХ ст.

Ключові слова: неоекспресіонізм, трансавангард, міфопоетика, монументальне мистецтво, техніки, методика, дослідження.

Soliarska-Komarchuk Iryna, Candidate of Philosophy, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management

Monumental Art by F. Tetianych in the Context of Transavant-Garde Traditions

The purpose of the article is to analyse the decorative and monumental works of the Ukrainian artist Fedir Tetianych, created in the 1970s, and to identify the traditions of the transavant-garde in their design and methodology. **The research methods** are based on the fundamental principles of art historical analysis with the involvement of interdisciplinary connections (psychology, cultural studies, and philosophy). The method of epistemological analysis is used in the process of clarifying the concepts of a number of art historical concepts, in particular, neo-expressionism, transavant-garde, mythopoetics. The systematic-analytical method is used to highlight the artistic and technological features of F. Tetianych's monumental works as an original example of the Ukrainian transavant-garde. **The scientific novelty** of the study is to identify the formative and compositional achievements of F. Tetianych's monumental works, which stylistically correspond to the traditions of the transavant-garde of the last third of the twentieth century. **Conclusions.** After analysing the monumental works of F. Tetianych, which were created in the 1970s, it can be argued that this period was important in the formation of both the philosophical and poetic doctrine of “Fripulia”, the author's original mythopoetics, and interesting techniques and methods of implementation, which involved the use of industrial and consumer waste. The described artistic and technical techniques and methods of F. Tetianych, who belonged to the representatives of the “unofficial” art of Ukraine, correspond to the traditions of the transavant-garde and are in tune with the style of many foreign artists of the last third of the twentieth century.

Keywords: neo-expressionism, transavant-garde, mythopoetics, monumental art, techniques, methodology, research.

Актуальність теми дослідження. Мистець Федір (Феодосій) Тетянич, котрий народився у 1942 році в с. Княжичі на Київщині, належить до особливого покоління, яке народилося під час Другої світової війни або одразу після. Саме його представники намагалися осмислити суть людяності у ХХ ст. та сенс оспіваного прогресу. Це стосується не тільки українських художників, але й зарубіжних – Ансельм Кіфер, Йозеф Бойс, Георг Базеліц, Сандро Чіа, Енцо Куккі, Жерар Гаруст та інші. У зарубіжному мистецтвознавстві більшість з вказаних митців належать до трансавангарду (неоавангарду). Як відомо, після засилля абстрактного експресіонізму у 50-х – 60-х роках ХХ ст., вже у 70-х роках, у мистецькому житті більшості країн яскравим художнім рухом стає неоекспресіонізм. Цей напрям, однак, мав різні прояви не тільки в самих країнах, через що отримав різні назви (Arte Cifra чи la transavanguardia в Італії, Figuration Libre у Франції, New Image Painting у США, Neue Wilde у Німеччині, Nowa Expression у Польщі), але й в манері кожного окремо взятого митця. Зазначається, що первинним і очевидним натхненням для молодих митців були роботи Еміля Нольде, Георга Гросса, Едварда Мунка [7]. Багато зарубіжних дослідників вважає, що неоекспресіонізм у його національному розмаїтті став реакцією на такі течії як абстракціонізм, мінімал-арт, арте-пова, концептуалізм, Supports/Surfaces. Таким чином, в мистецтво повертається зображення предметів чи людського тіла (фігуратив). Часто ці зображення створені у грубій формі, з метою підкреслити емоції автора. Використовуються яскраві, насичені кольори. Окрім того, спостерігається використання різних технік та методик виконання, залучення різних матеріалів. Часто таке змішання спостерігається в одному творі.

Важливо також зауважити про співвідношення понять «неоекспресіонізм» та «трансавангард». Досі не існує єдиної думки фахівців чи це різні назви одного явища, чи два окремих феномени. Термін «трансавангард» вводить італійський дослідник Акіле Боніто Оліва, тому прийнято вважати, що він є назвою італійського варіанту неоекспресіонізму. Сам маестро вважає трансавангард – єдино можливим авангардом останньої третини ХХ ст. і поширює цю назву на все мистецтво зазначеного періоду. Інші зарубіжні дослідники розрізняють трансавангард та неоекспресіонізм як окремі стилістичні напрями. В Німеччині Нова експресія реалізувалася митцями – «новими дикими» (Neue Wild), котрі писали

картини у навмисно неохайний спосіб, інколи навіть зухвалий, і домінували на мистецькій сцені до середини 1980-х років. Під впливом німецьких колег знаходились польські митці «Нової експресії» (Nowa Expression). Слід відзначити, що в обох випадках використання бруталної, грубої манери слугувало виразом протесту: у випадку німецьких митців проти наслідків Другої світової війни (і екзистенційних, і політичних), польські ж митці, як представники контркультури, в такий спосіб виступали проти радянської системи, яка підкорила Польщу. Вважається, що неоекспресіонізм проявився вперше в Німеччині. В Італії подібний рух називався Transavanguardia («за межами авангарду») або Arte Cifra (мистецтво шифрів), у Франції «вільна фігуративність» (Figuration Libre), в Америці – «поганий живопис» (Bad Painting) або «живопис нового зображення» (New Image Painting).

На думку автора експресія стала головною ознакою художніх творів зазначеного періоду. Важлива спільна риса вище зазначених груп – велике прагнення митця передати через власну творчість найглибші почуття та емоції. На відміну від експресіонізму початку ХХ ст., який був спрямований відобразити внутрішній емоційний стан творця, що виникав як реакція на зовнішні суспільно-політичні події, неоекспресіонізм останньої третини ХХ ст. репрезентує справжню міфопоетику, засновану на особистісних життєвих переживаннях та подіях. В результаті митець витворює свій внутрішній світ, звертаючись як до певної образної системи, символів, метафори, так і до характерних технік з використанням нетипових засобів зображення, здатних максимально втілити ці внутрішні міфологеми. Не зовнішня реальність, але аналіз внутрішніх переживань спонукав митців до образотворення. Тому форма як мембрана ментального діалогу людини і світу була важливим засобом передачі внутрішньої експресії. Особистий міф стає способом комунікації митця зі світом. Прикметно, що саме у 60-х роках ХХ ст. активного вивчення та запровадження набуває поняття «міфопоетика». Цей термін був запроваджений представниками англо-американської школи міфологічної критики. «Неоміфологізм» охопив не тільки мистецтво слова, але й образ.

Важливо збагнути причину повернення до міфу у другій половині ХХ ст. В зв'язку з цим слід нагадати, що здебільшого «міф» сприймають у традиційному розумінні – як сказання, пов'язане з найдавнішим

міфологічним типом світогляду, як фантастичні оповідання про богів, героїв, явища природи, а також як означення вигадки, з оманливим підтекстом. Однак, вже у другій половині XIX ст. серед дослідників ментальності – антропологів, психологів, з'являється інтерес до міфу як до певного психологічного конструкту. «Адже міф – це форма світогляду, і, як тотальний образ світу, його важко відокремити від самого світу», зазначає українська дослідниця психології Т.Т. Жовтянська [2, 99]. Отже, у другій половині XX ст., в умовах зруйнованих традиційних ідеологічних систем, котрі були побудовані на сакральних смислах, розпочинається пошук останніх через суб'єктивне переживання та формування власної реальності. Відповідно, що й художні твори, створені за таких умов, були насичені міфопоетикою, яка стала основою образотворення.

Завершуючи роздуми щодо співвідношення неоекспресіонізму та трансавангарду, можна стверджувати, що це означення одного й того мистецького явища останньої третини XX ст., заснованого на плюралізмі форм вираження (починаючи від технік, методів, матеріалів й завершуючи використанням різних відомих стилів – історичних, національних, персональних) та крайньому суб'єктивізмі.

Якщо західні представники художньої традиції трансавангарду творили під егідою філософських положень постмодернізму, що гарантували абсолютну внутрішню свободу від ідеологічних наративів, то в радянській Україні мистецтво перебувало під суворим контролем. Однак, завдяки мужності мистців – шістдесятників, а потім нонконформістів 1970 – 1980-х рр., представникам влади не вдалось знищити оригінальні художнє мислення, засноване на національних архетипах та сакральних сенсах, художню традицію з її характерними образністю, техніками, символічно-метафоричною виразністю та перервати, стерти український досвід авангардного мистецтва. Найголовніше ж, що попри репресії з їх морально-фізичними утисками, більшість нескорених мистців у своїй творчості були любомудрами, пропагуючи властиві для українського світогляду ідеї софійності світу, єдності та взаємозалежності людини та Космосу, людини та природи. Про таких сміливців, котрі не дали перетворити Україну на безридну територію, українська дослідниця О. Петрова зазначає: «Зухвала особистість, яка порушує усталені правила унормованого мистецтва та підриває

аксіоми естетики, бере на себе завдання динамічної трансформації мистецтва. Цей психотип художника народився не сьогодні і навіть не за часів класичного авангарду. Він існував в мистецтві завжди. Підричним було мистецтво Леонардо да Вінчі, Рембрандта, Веласкеса, Гойї, Шагала, Кандинського – всі вони були авангардистами у вимірах власної доби» [4, 12].

Аналіз досліджень і публікацій. В зв'язку з тим, що в українському мистецтвознавстві трансавангард розглядають тільки з 1990-х років, тому в дослідженні використовуються статті польських дослідників, зокрема інтернетвидання, котре висвітлює стилістичні ознаки неоекспресіонізму та історію його виникнення. Під час аналізу окремих понять та явищ використовувались монографії з української філософії (Т. Жовтянська) та психології репрезентацій (В. Бовсунівська). В описі ситуації, яка панувала в українському мистецтві у 70-х – 80-х роках, використовувались матеріали монографії О. Петрової. Безпосереднім джерелом розуміння філософсько-естетичного вчення Федора Тетяничча стала книга його текстів, які він готував для публікації ще при житті.

Мета роботи – аналіз декоративно-монументальних творів українського художника Федора Тетяничча, створених у 1970-х роках, та виявлення у їх образотворенні та методиці виконання традицій трансавангарду.

Виклад основного матеріалу. У 60-х роках XX ст. розпочинає своє творче життя один із епатажних та загадкових художників Києва – Федір Тетянич, художник-монументаліст, живописець, графік, скульптор, піонер перформансу та гепенінгу, літератор, автор філософської системи «Фріпуля», назва якої стала також і псевдонімом мистця. Коли творчість мистця намагались віднести до певної течії чи стилю, то він у відповідь переконував поглянути на його життя як на цілісний мистецький акт. Можна припускати, що це не було пустими словами, адже жах війни торкнувся його життя надто рано і надто чутливо. І це стосується не тільки його батька, який з початком війни пішов на фронт, але й власного поранення ноги, яке півторарічний Феодосій отримав під час бомбардувань. Це поранення назавжди лишилося із ним, адже привело до кульгавості. Водночас, як заявляв Ф. Тетянич, цей випадок визначив його життєвий вибір – стати художником. У книзі «Диво країни України – Фріпуля» Ф. Тетянич зазначає: «З дитинства я найбільше любив малювати. З часом з великих (2х3 метри)

полотен олійною фарбою я перейшов до монументальних мозаїчних, рельєфних, карбованих творів.. І ось, нарешті, вертикалізм усіх виконаних мною робіт в Україні і в колишньому Радянському Союзі вималювався в єдиний географічно-територіальний твір: «Гетьманський шлях по галереях Фріпуля усіх планет» [5, 4]. Можна стверджувати, що філософсько-поетична система «Фріпуля» почала складатися з образних розмірковувань Феодосія ще у дитинстві. З набуттям професійних навиків у зрілому віці складається цілісна міфопоетична система автора, де звучала головна міфологема – крихкість життя, велич Всесвіту та його законів, бажання передати людям відчуття вселенської єдності як одного живого тіла. Ось як це звучить у його поезії: «Фріпуля промову слухайте: “Я Земля, що ожила і ожила, щоб зцілити тіло своє тобі подароване, тобто не забирати назад. Я Фріпуля – спрямувала свої очі сюди і декількома парами їх, і декількома чолами століть дивлюсь сама на себе, і хочу спастись від смерті, що йде на мене”» [5, 10]. Ці дивні слова стали пророчими, що підтвердила Чорнобильська катастрофа, а нині – російсько-українська війна. Фріпуля намагався усіма засобами попереджувати людей – він проводив перформанси і гепенінги у людних місцях, зокрема на Андріївському узвозі, брав участь у виставі «О-О-И» (Чорнобиль) в 1990 році, режисером якої був не менш епатажний Андрій Жолдак. Врешті, заснував та очолив у 1993 році Академію диваків, членами якої стали відомі художники, композитори, артисти. Метою такої організації став протест проти сірості в житті й мистецтві, проти песимізму, байдужості і грубощів. Його діяльність здавалася для пересічної людини дивною та дещо божевільною, але читаючи поезію художника чи розглядаючи його образотворчі роботи відчуваєш прагнення вберегти світ від людської байдужості та безвідповідальності. І хоча дослідники костюмовані та театралізовані дійства Ф. Тетянич називають перформансами чи гепенінгами, але вони більше нагадують дії юродивих, котрі, як вважалося в українській традиції, наділені даром віщати. «Юродиві завжди становили дуже рідкісне явище, бо серед інших категорій зубожілих мислителів були обтяжені ще й релігійною ідеєю очищення суспільства» [1, 138]. І як підтвердження цього факту звучать слова майстра: «Ви вважаєте, що я не можу бути богом. Ви не припускаєте думки, що в мені є Бог, тому що його нема в вас. Не маючий очей – не побаче їх ні в собі, ні в інших. Я роблю штучні очі і дарую їх

потребуючим і страждаючим, обожнюючим мистецтво» [5, 10].

Слід зауважити, що подібне бажання попередити людей та захистити їх від байдужості та егоїзму проглядається і у вже згаданих зарубіжних художників останньої третини ХХ ст., які є сучасниками Ф. Тетянич. Зокрема, це діяльність Георга Базеліца, Ансельма Кіфера, Джуліана Шнабеля, Франческо Клементе, представників трансавангарду (чи неоавангарду). Для кожного з них притаманна своя міфопоетична система. Так само як і зарубіжні колеги, котрі використовували різні техніки, матеріали (наприклад, солону, битий посуд), методи виконання Ф. Тетянич використовує метал, оргаліт, скло, із традиційних – олію, темперу. Його творчі прийоми та авторські техніки потребують досліджень. Таким чином, український митець, який у радянський період був нонконформістом, неусвідомлено розвивав ті тенденції трансавангарду, що і його зарубіжні колеги. Цей факт чітко відносить українське мистецтво до європейської художньої системи.

Цікавим періодом в життєписі Ф. Тетянич був час, коли він, ще молодий митець, створював декоративно-монументальні роботи на архітектурних об'єктах. Автор не дуже цінував ті доробки, але саме під час виконання цих робіт в середині 70-х років сформувалась його філософсько-естетична система «Фріпуля», котра базується на ідеях «безкінечного тіла» та на світогляді космізму. Важливо, що молодий художник попри соцреалістичні канони не боявся експериментувати як з використанням нестандартних матеріалів, методів, так і з самим підходом до замовлення, його сюжету.

Слід нагадати, що вже з другої половини 1960-х років лібералізм «відлиги» скінчився. Репресивна система знову активізувала свою діяльність та «продуктивність». Під пильним поглядом каральної системи опинилися разом з правозахисниками та літераторами і художники. «Обдаровані та самостійні митці схилилися до «внутрішньої еміграції» [4, 23]. Пошуки митців зосередились на розробці пластичної форми та камерних сюжетів. Однак, дещо інша ситуація відбувалась в середовищі художників-монументалістів. Про яких О. Петрова зазначає, що завдяки їх зусиллям «з-під заасфальтованої ідеологами мистецької альтернативи з'явилися паростки нової творчої думки – другої хвилі авангарду. З кожним кроком міцнішає «неофіційне мистецтво», яке в житті першими впроваджували художники-

монументалісти (їхня секція в Спілці художників була найпрогресивнішою). В умовній, декоративній орнаментальності творів монументалістів недремне око ідеологів від мистецтва не одразу розгледіло паростки авангардного протистояння системі» [4, 264].

Федір Тетянич потрапляє на роботу в Архітектурне ОКБ-2 інституту УкрГіпроМіськгаз в якості художника-монументаліста одразу після навчання у Київському державному художньому інституті (викладачі – В. Чеканюк та С. Подерев'янський). Через рік, після рекомендації секції монументального мистецтва Союзу художників УРСР, котра розглянула роботи молодого художника, останній був направлений на роботу в монументальний цех Київського художнього творчо-виробничого комбінату на посаду художника-автора. Така оцінка свідчила про майстерність Федора Тетянич. Не менш красномовним був факт, що під час вступу до Спілки художників УРСР в 1973 р. його рекомендували Г. Яблонська, М. Глущенко та В. Чеканюк.

Молодий мистець активно включився в роботу. У 1970-х роках Федір Тетянич застосовує техніку карбування, завдяки чому постає ряд цікавих і величних робіт, котрі прикрасили екстер'єри та інтер'єри громадських установ. Важливим у творчій біографії стало монументальне оформлення, виконане в палаці «Ровесник» (м. Київ). Ця перша велика робота, що була завершена у 1971 році, складалася з двох композицій: «Весняні квіти» (екстер'єр), у техніці карбування по алюмінію, та «Музика» (інтер'єр), цементний рельєф з елементами карбування. Роботи засвідчили талант автора та його характерну манеру, проявлену у композиції, образності, техніці виконання. Вже у заокруглено-плинних елементах цієї монументальної роботи відчуваються звуки та сюжети його міфопоетики, пронизаної ідеями космізму та крихкої краси. З того моменту поезія сенсів та оригінальне образотворення, у їх нероздільній єдності, стали манерою майстра Федора Тетянич (Фріпульї).

Багато ескізних проєктів художника так і лишилися проєктними. Та й реалізованим поталанило не дуже і це вже за часів незалежності. Так, у 1973 році Ф. Тетянич оформив три станції київського швидкісного трамваю. Найвідоміша робота – монументальне оформлення станції «Гната Юри». Це були два панно розміром 3x8 м на алюмінієвій основі: «Гнат Юра» та «Алегорія театру». Вказані

роботи були знищені у 2009 році під час реконструкції станцій.

Сьогодні також триває боротьба активістів та дружини художника за збереження мозаїчного панно на фасаді корпусу № 18 Національного технічного університету України «КПІ», створеного у 1980 році. Розмір панно – 70 x 260 см, це мозаїка з карбуванням по алюмінію і латуні, одна з небагатьох монументальних робіт, яка збереглася. Керівництво Київської політехніки обіцяє відреставрувати мозаїчне панно Ф. Тетянич, але, через складну техніку виконання, є проблеми з фахівцями.

Вже у 70-х роках художник широко використовує у творчості виробничі та споживацькі відходи. Таким чином він не тільки урізноманітнював свою техніку, шляхом поєднання різних матеріалів, але й очищував середовище від непотрібних речей. Зокрема, у мозаїчному панно «Складуви» (1974), яке прикрашало вестибюль адміністративного будинку Київського заводу художнього скла, використано як кольорову смальту, поливану кераміку, так і відходи виробництва – ерклъоз (брили скла, вибиті з охолодженої печі), фрагменти пресованої продукції (вази, келихи тощо), елементи гути (ручки, денці тощо) та інший склобій. Панно, розміром 300 x 14000 см, було, на жаль, зашите гіпсокартоном у 1990-х роках. Його зображення збереглося на фотографіях. Панно присвячувалось професії складува і складалося з двох частин: у правій частині по центру розташовано людей, які видують кулі через складувні трубки; у лівій частині знаходилась фігура людини, котра сиділа біля горщикової печі.

Під час виконання панно на заводі Ф. Тетянич надихнувся роботою його працівників, про що він згадує у своїх записках. Майстер зазначає, що працівники працювали дуже злагожено, тому їх дії нагадували захоплюючий танок. У апогей їх робочого дня під час спільної праці вони досягають надзвичайної гармонії, співають одну пісню за другою. «Жоден не може заперечувати – це найправдивіший театр-завод, де праця стала мистецтвом», зазначає Ф. Тетянич [5, 29]. Художнику ввижалося, що професійний театр, котрий і глядацький зал зробив сценою, почав вриватися на заводи і робочі місця. Він нарікав, що фактично є єдиним художником-постановником, адже керівництво заводу його не підтримує. «Вважаю своїм обов'язком, спираючись на свій твір і немов би разом з ним, безупинно прагну проводити роботу з естетичного виховання працівників

тлумаченням і поясненням змісту і значення мого твору, який слугує початковою декорацією розгортання синтезу глядацького, звукового, пластичного, літературного і філософського оформлення середовища» [5, 27]. Такий згармонізований рух людей, як спільноти, нагадував йому Всесвіт.

Отже, наукова новизна дослідження полягає у висвітленні формотворчих та композиційних досягнень монументальних робіт Федора Тетянича, котрі стилістично відповідають традиціям трансавангарду останньої третини ХХ ст.

Висновки. Таким чином, саме у період виконання декоративно-монументальних робіт формується філософсько-естетична концепція «Фріпуля», через яку художник Федір Тетянич намагався донести людям їх призначення та продемонструвати важливість розуміння єдності зі світом. Водночас, втілюючи філософсько-футуристичні сюжети, майстер був вигадливим щодо технік, методів та матеріалів виконання. Все могло стати в його руках твором. Тому монументальні досягнення майстра, навіть якщо це ескізи проекти, потребують подальших досліджень, адже є безсумнівним досягненнями українського трансавангарду.

Література

1. Бовсунівська Т. В. Український романтизм: Теогонічна систематизація. Монографія. Тернопіль : «Крок», 2019. 213 с.
2. Жовтянська В. В. Психологія репрезентацій дійсності : монографія. Київ : Талком, 2020. 376 с.
3. «Карта пам'яті»: виставка ескізів втрачених об'єктів монументального мистецтва. 2021. URL: <https://antikvar.ua/karta-pamyati-monumentalnogo-mystetstva/> (дата звернення: 10.08.23р.).

4. Петрова О. Трете Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.

5. Тетянич Федір. Диво країни України – Фріпуля. Київ, 2009. 33 с. URL: https://uartlib.org/downloads/FedirTetianych_uartlib.org.pdf (дата звернення: 10.08.23р.).

6. Тетянич Федір. URL: <http://archive-uu.com/ua/profiles/fedir-tetyanich> (дата звернення: 10.08.23р.).

7. Co to jest neoekspresjonizm. 2022. URL: <https://onebid.pl/pl/article/59/co-to-jest-neoekspresjonizm> (дата звернення: 10.08.23р.).

References

1. Bovsunivska, T. V. (2019). Ukrainian romanticism: Theogonic systematisation. Monograph. Ternopil : "Krok" [in Ukrainian].
2. Zhovtianska, V. V. (2020). Psychology of representations of reality: a monograph. Kyiv : Talkom [in Ukrainian].
3. "The Card of Memory": an exhibition of sketches of ancient objects of monumental mysticism. (2021). URL: <https://antikvar.ua/karta-pamyati-monumentalnogo-mystetstva/> [in Ukrainian].
4. Petrova, O. (2015). Third Eye : Artistic Studies : A monographic collection of articles. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].
5. Tetianych, Fedir (2009). The wonder of the country of Ukraine – Fripulia. Kyiv. URL: https://uartlib.org/downloads/FedirTetianych_uartlib.org.pdf [in Ukrainian].
6. Tetianych, Fedir. URL: <http://archive-uu.com/ua/profiles/fedir-tetyanich> [in Ukrainian].
7. Co to jest neoekspresjonizm. 2022. URL: <http://archive-uu.com/ua/profiles/fedir-tetyanich> [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2023
Отримано після доопрацювання 14.08.2023
Прийнято до друку 23.08.2023*