

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОВТОРЧОГО МИСТЕЦТВА
ТА АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Григоров Віктор Олексійович

УДК 75.052(477.411) "19"

ДИСЕРТАЦІЯ
СТІНОПИСИ ТА МОЗАЇКИ КИЄВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНОЇ СИСТЕМИ

023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Науковий керівник:
Селівачов Михайло Романович
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Григоров В. О. Стінописи та мозаїки Києва другої половини ХХ століття: трансформація образно-пластичної системи. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2020.

Дисертація поглиблено досліджує зміни образно-пластичної мови стінопису та мозаїки другої половини ХХ століття у спорудах м. Києва. Особлива увага приділяється 1960–1980-им рр., періоду стрімкого зростання популярності монументального живопису в міському просторі та кристалізації специфічних стильових рис. Актуальність роботи обумовлена неоднозначністю процесів навколо монументального спадку другої половини ХХ ст., зокрема проблемою їхнього руйнування в теперішній час у силу багатьох факторів. Метою дослідження є уточнення та деталізація процесу трансформацій образно-пластичної системи стінопису та мозаїки протягом 1950–2000-х років, визначення іконографічних та стилістичних особливостей для кожного етапу. На основі мистецтвознавчого аналізу класифікувати твори стінопису визначеного періоду.

Важливим підґрунтям для дослідження є попередні напрацювання, які головним чином охоплюють київську практику в загальному контексті розвитку галузі на теренах України. Значна частина матеріалу була опублікована у 1960–1980-х рр. та розглядає як практичні, так і теоретичні аспекти, насамперед виділяється проблемам синтезу мистецтв. Вагомими для дослідження є тогочасні напрацювання Н. Велігоцької, Г. Скляренко, А. Ревенко, В. Лебедевої, В. Лобановського, М. Коломійця та інших. Натомість сучасні публікації здебільшого охарактеризовують лише період 1960–1980-х рр., в них монументальне мистецтво розглядається під історичним кутом або ж як частина творчості окремого художника. У працях

останніх років спостерігається непропорційність у виборі матеріалу, перевага надається роботам, виконаним у техніці мозаїки.

Джерельна база дисертації складається безпосередньо з самих пам'яток, архівних документів та свідчень авторів. Проведене візуальне обстеження творів показало переважно незадовільний стан їх збереження. Так значна частина має достатньо великі втрати, а нав'язливі вивіски довкола заважають та унеможливають цілісне сприйняття, по-декуди неорганічна зміна першопочаткових кольорів та оздоблення фасадів призвела до втрати синтезу з архітектурою. Також не сприяє виразності об'єктів і сильний візуальний шум оточення, як наслідок, панно частково або у певних випадках повністю, стають відірвані від навколишнього середовища та втрачають закладену в них функцію формування міського простору. Тож, для цілісного висвітлення первинного авторського задуму та зв'язку об'єкту з оточенням, необхідним було залучення світлин, зроблених одразу, або за кілька років після виконання монументального твору. Значна частина фотоматеріалу зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України. Але більшість з них вже було опубліковано у відповідних фахових виданнях, каталогах та довідниках.

Свіжий матеріал виявлено серед архівних фотографій художнього комбінату, які нині зберігаються у секції монументально-декоративного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України. Там же було знайдено фотографії цілої низки раніше невідомих панно, що значно розширили список залучених об'єктів у роботі.

У процесі дослідження впливу соціокультурних явищ на київський монументальний живопис було проведено роботу з архівною документацією, зокрема з протоколами секції монументально-декоративного мистецтва, офіційними листуваннями між керівництвом Спілки художників України (СХУ) та Міністерством культури, особовими справами художників (зберігаються у ЦДАМЛМ України). Під час вивчення матеріалів було знайдено свідчення, на підставі яких можна стверджувати, що процес

формування київського осередку монументалістів розпочався ще наприкінці 1950-х рр., а секцію було створено не у 1964 р., як було прийнято вважати, а з 1958 року. Не меш показовими є задокументовані неоднозначності у тогочасних судженнях про монументальне мистецтво. Прослідковується різна позиція членів секції монументально-декоративного мистецтва та адміністрації СХУ щодо низки таврованих творів, зокрема керамічних мозаїк в інтер'єрі «Метро» (І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков, 1963 р.). Показовим є схвальне обговорення художніх якостей робіт у середині секції.

Документація Республіканської комісії з монументально-декоративного мистецтва стала у нагоді для уточнення атрибуції ряду творів, створених у проміжку між 1970–1980-ми рр.

В рамках дослідження фахової освіти як важливої складової формування художньої школи було залучено архівні документи тодішнього КХІ (нині НАОМА), які нині знаходяться у Державному архіві міста Києва. Головним чином, робота була сфокусована на періоді відновлення навчально-творчої майстерні монументального живопису, адже про це фактично немає відомостей у дослідженнях попередників. В основу навчальної програми майстерні лягають не засади реалізму, які були прикметними для більшості майстерень станкового мистецтва, а принципи формального пошуку, грамотної взаємодії з архітектурою, оперування з великими формами та кольоровими плямами. Проаналізувавши навчальний процес та доробок випускників, можна говорити, що майстерня займає провідне місце у розвитку монументалістики Києва 1970–1980-х рр. Але також необхідно зазначити, що навчально-творча майстерня не вплинула на становлення пластичних особливостей монументального мистецтва 1960-х рр. Оскільки її робота розпочалась лише з середини десятиліття, а випускники почали активно працювати наприкінці 1960-х років.

На основі задіяного матеріалу вдалось уточнити періодизацію головних етапів розвитку другої половини ХХ ст. й виокремити специфічні засади образно-пластичної мови кожного з них. Так художньо стилеві особливості

київського стінопису та мозаїки можна поділити на три періоди. Перший – це післявоєнний (1950-ті рр.), пов'язаний з неокласичною архітектурною стилістикою. Твори побудовані на реалістичних засадах, помітним є тяжіння до живописності у манері письма, виділяються станкові риси у композиційній побудові.

Наступний етап розквіту охоплює найдовший часовий відрізок (1960–1980-ті рр.) і несе в собі активну трансформацію та пошук нових виразних образно-пластичних рішень. Детальніше розглядаючи 1960–1980-ті рр. можна виділити кілька фаз. Становлення художньої мови припадає на першу половину 1960-х рр. і пов'язане з відмовою від художніх прийомів післявоєнного періоду. Широкий спектр відтінків замінює виразне декоративне поєднання кількох кольорів, замість живописності мозаїки наповнюються чіткими лініями та подекуди графічними обрисами фігур, предметів тощо. Зникає просторовість, натомість перевага надається площинності, розробленню великих локальних кольорових плям, на перший план виводиться лаконічність та ясність зображення. Стрімкий перехід став можливим завдяки архітектурним перетворенням середини 1950-х років. Втім, на початку 1960-х рр. своє продовження знаходять популярні образи та атрибути характерні для соцреалістичної тематики післявоєнного періоду. З середини десятиліття вагомим досягненням стає введення та переосмислення професійними митцями (А. Рибачук, В. Мельниченко, А. Горська та інші) народного мистецтва. Розвиток національно етнографічного напрямку продовжився і у подальшому.

Слід відміти різні експерименти із впровадження індустріальних методів для монументального оформлення типових будівель. За своєю специфікою такі роботи вирізнялися максимально спрощеним підходом. Однак вони не виправдали очікування, а уніфікація художніх прийомів та образів вже у другій половині 1960-х рр. зазнала критики, зокрема це засвідчено в архівних документах.

Шукаючи виразні композиційні та образні рішення, наприкінці 1960-х рр. відбувається ускладнення образно-пластичної системи, з'являються концепції цілісного монументального оформлення вулиць. Поступово митці знаходять та привносять у мозаїки та стінописи Києва впізнаванні авторські риси. В 1970-х – на початку 1980-х рр. київська монументалістика досягає найактивніших темпів розвитку. Важливим аспектом впливу на образно-пластичну мову стають техніко-технологічні особливості етапу. Так керамічна мозаїка поступово змінюється смальтою у 1970-х рр. Це вплинуло на застосування варіативності відтінків, глибших кольорових градацій, з'являється складніше моделюванням об'ємів, оскільки смальта має ширші кольорові та формотворчі можливості. Працюючи в інтер'єрах, художники все частіше застосовують різні техніки стінопису (темперний розпис, гаряча та холодна енкаустика). Ближче до кінця 1970-х рр. у Києві набуває популярності виражений мозаїчний рельєф.

Перехідний період визначається кінцем 1980-х – першою половиною 1990-х рр. Головною ознакою стає затухання активного створення нових об'єктів, а у тих, що виконуються тією чи іншою мірою прослідковуються художні риси, напрацьовані у минулих кількох десятиліттях. Творчий потенціал та накопичений досвід художники втілюють у різноманітних виставкових проектах, станковій творчості. Вагомою подією для київських митців стає виставка «Погляд» наприкінці 1980-х рр., на якій було представлено великий творчий доробок, що створювався паралельно з роботою над монументальними панно.

У роки незалежності монументальне мистецтво Києва розділяється на два центральні напрями за сферами застосування – релігійне та світське. Якщо розвиток стінопису та мозаїки у громадських спорудах 1990-х рр. перебував у стані стагнації, то поступове відновлення православної традиції Києва призвело до активних процесів відродження сакрального мистецтва наприкінці 1990-х – початку 2000-х рр. У храмовому мистецтві також можна відзначити орієнтацію на традиційні для цього напрями манери виконання.

Переважно це робота в таких стилістичних напрямках: українське бароко, візантія, академізм та інколи прояви модерну кінця XIX – початку XX ст. Тоді ж відбувається державна опіка проектами реставрації та реконструкції київських пам'яток із залученням монументального оформлення, що позначилось на художній стилістиці. В останні роки активно популяризується новітня урбаністична тенденція стріт-арту, яка є репрезентована іншим колом художників, фактично ніяк непов'язаним з осередком київських монументалістів.

Теоретичні результати представленого дослідження можуть бути використані для подальшого ширшого вивчення розвитку монументального мистецтва України, узагальнюючих досліджень з історії й теорії українського мистецтва. Напрацьований матеріал може бути задіяний для укладання каталогів, енциклопедичних довідників, при підготовці доповнень до реєстру пам'яток.

Ключові слова: мозаїка, стінопис, друга половина XX ст., образно-пластична мова, Київ.

SUMMARY

Viktor Hryhorov, Kyiv murals and frescoes of the 2nd half of the XX century: transformation of the figurative-plastic system. – Manuscript copyright research project.

Thesis research for PhD degree in Art Studies, specialty 023 – Fine Arts, decorative art, restoration. – The National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2020.

Dissertation looks into changes of figurative-plastic language in murals and mosaics on Kyiv city buildings during the second half of the XX century. It focuses on the 1960s–1980s when rapid popularity of monumental painting in the urban space started to grow and crystallize its specific stylistic features. Issues of the research are relevant due to ambiguous monumental heritage of the second half of XX century, especially considering their destruction nowadays caused by many factors. The study purpose is to specify and detail the process of figurative-plastic

system transformation of murals and mosaics within 1950–2000s and to define iconographic and stylistic features for each stage. The murals classification is based on art analysis.

Preliminary studies are important scientific ground for the research, which mainly comprise Kyiv practice in general development context of this sphere in Ukraine. A lot of studies were published in 1960–1980s. They consider practical and theoretical aspects, focusing on problems of synthesis of arts. Studies by N. Veligotskaya, G. Sklyarenko, A. Revenko, V. Lebedeva, V. Lobanovsky, M. Kolomiyets and others are significant for the research. Modern publications mainly characterize only the period of the 1960–1980s and consider monumental art from a historical point of view or as part of an individual artist work. Disproportion in choice of material is observed in works of recent years, preference is given to the works made in mosaics technique.

Dissertation source base consists directly from the monuments themselves, archival documents and testimonies of authors. Conducted visual examination showed mainly unsatisfactory condition of their preservation. Significant part of these artworks has quite large losses. Furthermore, obsessive advertisement banners all around embarrass and make it impossible to perceive the artworks integrally. In some areas inorganic change of the original colors and decorations of facades led to the loss of synthesis with architecture. A loud visual noise of environment does not contribute to expressiveness of objects as well. Consequently, these works of art lose touch with the environment and lose their inherent function of forming urban space, partially or in some cases fully. As a result photos made immediately or some years later after creation of monumental artwork were used for a holistic coverage of the original author's intention and for the connection between the object and environment. Most materials have been stored in the Central State Archive-Museum of literature and art of Ukraine. Yet most of them were already published in relevant professional publication, catalogues and directories.

New materials have been found among archival photos of the art community, stored nowadays in the Section of monumental and decorative art of Kyiv

organization of the National Union of Artists of Ukraine. Photos of a number of previously unknown panels were also found there, that in turn have broadened the list of objects involved in the work.

Analysis of archival documentation during the research process of influence of socio-cultural phenomena on Kyiv monumental painting has been carried out, particularly with protocols of the Section of monumental and decorative art, official correspondence between leadership of the Union of Artists of Ukraine and Ministry of Culture, personal artists facts. While studying the materials, evidence, confirming that the formation process of Kyiv center of monumental artists began back in the late 1950s, was found. It was common to consider that the Section was created in 1964, whereas it existed since 1958. Documented ambiguities in those days' judgements about the monumental art are no less revealing. The different positions of members of the Monumental and Decorative art Section and the administration of the Union of Artists of Ukraine are traced concerning a number of criticized works, particularly ceramic mosaics in the interior «Metro» (I. Litovchenko, V. Lamakh, E. Katkov, 1963). The positive discussion of artistic qualities of works within the section is indicative.

Republican Committee documentation of monumental and decorative art became beneficial for specification of the attribution of a number of works, created between the 1970s and 1980s.

Within the framework of professional education research, as an important component of the artistic school formation, archival documentation of Kyiv Art Institute (nowadays the National Academy of Fine Arts and Architecture) was used, which is stored nowadays in the State Archive of Kyiv. Chiefly, the thesis is focused upon the revival of educational and creative studio of monumental painting, since actually there is no any information about that period in the preliminary studies. The basis of the studio educational program were not the principles of realism, which featured most easel art studios those days, but principles of formal approach, harmonious interaction with the architecture, operation with large forms and color spots. Having analyzed the educational process and achievements of graduates, it

can be stated, that the studio takes the leading position in the monumental art development of Kyiv in the 1970–1980s. It is worth to mention, that the educational and creative studio did not affect the formation of plastic features of monumental art in the 1960s as its work began only in the middle of the decade and graduates started to work actively in the late 1960s. Based on conducted studies, the research succeeded to specify periodization of the main development stages of the second half of the XX century and to point out specific grounds of figurative-plastic language in each of them. Thus, Kyiv murals and mosaics artistically stylistic features can be divided upon three stages. The first is post-war (the 1950s) is associated with neoclassical architectural style. The works are built on realistic principles, the tendency toward picturesqueness in art manner is noticeable, easel features in composition are distinguished.

The next stage of development covers the longest period of time (the 1960s–1980s) and actively transforms and searches new expressive figurative and plastic solutions. Considering the 1960s and 1980s in more detail several phases can be distinguished. The artistic language formation dates back to the first half of the 1960s and is associated with the rejection of artistic methods of postwar period. Expressive decorative combination of several colors replaces a wide range of tones, mosaics are filled with clear lines and sometimes graphic outlines of figures and items instead of the picturesqueness. Spaciousness disappears, instead, preference is given to flatness and development of large local color spots, conciseness and clarity of the image are going to the fore. The rapid transition was made possible due to architectural transformations of the mid-1950s. However, in the early 1960s, popular images and attributes find their continuation, which was peculiar for the socialist-realist theme of postwar period. Since the middle of the decade, the introduction and rethinking of folk art by professional artists (A. Rybachuk, V. Melnychenko, A. Horska and others) becomes a significant achievement. The development of the national ethnographic trend continues in the years ahead.

Various experiments with the introduction of industrial methods for the monumental design of typical buildings should be noted. According to its specifics,

such works were distinguished by the most simplified approach. However, they did not correspond expectations, and the unification of artistic techniques and images was criticized in the second half of the 1960s, in particular, we can see the evidence in archival documents.

Complications of the figurative-plastic system appeared in search for expressive compositional and figurative solutions in the late 1960s. The concepts of holistic monumental design of the streets took place. Gradually, artists find and bring to the mosaics and murals of Kyiv recognizable author's features. In the 1970s and early 1980s, Kyiv monumental art reached its most active pace of development. Technical and technological features of the stage are an important aspect of influence on the figurative-plastic language. Thus, ceramic mosaics was gradually replaced by smalt in the 1970s. It affected the application of tones variety, deeper color gradations, more complicated modeling of volume emerged because smalt has wider coloring and shaping capabilities. While working in interiors, artists increasingly use various mural techniques (tempera painting, hot and cold encaustics). In the late 1970s, the expressive mosaic relief gained popularity.

The transition period is determined by the late 1980s – early 1990s. The main feature became fading of active creation of new objects. However, the performed ones, to some extent, followed artistic features earned in the past few decades. Artists crystalized creative potential and accumulated experience in different exhibition projects and easel painting. The exhibition «View» became a significant event for Kyiv artists in the late 1980s, presenting a huge original work created in parallel with the work on monumental panels.

During the years of independence, Kyiv monumental art is divided into two central directions– religious and secular. If the development of murals and mosaics in the public buildings during the 1990s was in a state of stagnation, the gradual re-establishment of Kyiv Orthodox tradition led to the active process of sacred art revival in the late 1990s – early 2000s. In the temple art the orientation on traditional for this manner of execution can be highlighted. Mainly it is work in the following stylistic directions: Ukrainian Baroque, Byzantium, academism and sometimes

modernism manifestations of the late XIX – early XX centuries. At the same time, the state takes care of restoration and reconstruction projects of Kyiv monuments with the monumental decoration involvement, which affected the art stylistics. In the recent years, the new urban trend of Street-Art has become actively popularized, represented by another community of painters, in fact, not connected with the center of Kyiv monumental artists.

Theoretical results of the presented study can be used for a further wider study of monumental art development in Ukraine, generalizing research on history and theory of Ukrainian art. Collected material can be applied for compiling catalogues, encyclopedic reference books or preparing additions to the register of monuments.

Key words: mosaics, murals, second half of the XX century, figurative-plastic language, Kyiv.

Список публікацій здобувача:

1. Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60 – 80-х роках ХХ ст. // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2017. Вип. 26. С. 277–283.
2. Монументально-декоративне мистецтво другої половини ХХ ст. у фаховій літературі // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2018. Вип. 27. С. 99–104.
3. Трансформації у стінописах та мозаїках Києва на зламі 1950–1960-х рр. і їхній вплив на розвиток монументального живопису // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2019. Вип. 28. С. 90–97.
4. Специфіка розвитку й особливості стінопису та мозаїки Києва 1980-х рр. // East European science journal. Warsaw, 2020. № 1 (53), part 9. С. 4–8.
5. Основные тенденции развития киевской стенописи и мозаики конца 1960 – середины 1970-х годов // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 3–9.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Григоров В. Внесок майстерні монументального живопису КДХІ у розвиток мистецтва 60–80-х років ХХ // Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності : тези доп. Всеукр. наук. конф., присвяч. 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квіт. 2017 р. / НАОМА. Київ, 2018. С. 7–8.
7. Григоров В. Традиції народного мистецтва України в монументальних творах 50 – 80-х років ХХ ст. // П'яті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2018. С. 50–51.
8. Григоров В. Традиції українського монументального живопису в творах київських монументалістів у другій половині ХХ ст. // Шості Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2018. С. 77–78
9. Григоров В. Колір в монументальному мистецтві Києва другої половини ХХ ст. // Сьомі Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2020. С. 81–82.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	16
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ	22
1.1. Історіографія	22
1.2. Джерельна база та методи дослідження	46
Висновки до першого розділу	55
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНОЇ СИСТЕМИ КИЇВСЬКИХ МОЗАЇК ТА СТІНОПІСУ 1950–1970-Х РОКІВ	57
2.1. Особливості розвитку монументального живопису Києва та його основні проблеми у 1950-х роках	57
2.2. Становлення тематики, стилістики, техніки київського стінопису та мозаїки 1960-х років	74
2.3 Формування образно-пластичної мови у київському стінописі та мозаїці кінця 1960 – середини 1970-х років	97
Висновки до другого розділу	118
РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОСТАНІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ	120
3.1. Розвиток авторських особливостей у монументальному живописі	120
3.2. Кризовий період монументального мистецтва кінця 1980–1990-х років	147
3.3. Продовження традицій образно-пластичної мови на початку 2000- х років.	165
Висновки до третього розділу	173
ВИСНОВОКИ	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	182

ДОДАТОКИ

Додаток А	200
Анотований список ілюстрацій	200
Ілюстрації	225
Додаток Б	324
Інтерв'ю з київськими художниками монументалістами	324
Додаток В	361
Список публікацій за темою дисертації	361
Відомості про апробацію результатів дослідження	362

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВДНГ – Виставка досягнень народного господарства

КДХІ – Київський державний художній інститут

КОНСХУ – Київська організація національної спілки художників України

КПІ – Київський політехнічний інститут

КХІ – Київський художній інститут

ЛПДМ – Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

НАН – Національна академія наук

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

СХУ – Спілка художників України

ЦДАМЛМ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На початку ХХІ століття варто підвести підсумки попереднього періоду в мистецтві України. Зокрема, значний інтерес у фахівців і громадськості викликає монументальний живопис 1950–1980-х років, що виконаний різними техніками (олія, темпера, фреска, мозаїка, енкаустика тощо) та належить до кращих надбань української національної художньої культури. Сьогодні підвищення суспільного зацікавлення зумовлене несприятливими обставинами, через які ці твори фізично зникають з різних причин: політичних, соціокультурних, внаслідок старіння з плином часу. У сучасних дослідженнях прослідковується деяка неоднорідність, велику частину публікацій присвячено 1960-им рокам, натомість кінець 1980-х – 1990-ті рр. практично не висвітлюються. Бракує й комплексного дослідження розвитку стінопису та мозаїки протягом другої половини ХХ століття. Також переважно мова йде про мозаїки, а стінописи часто оглядаються побіжно. Хоча за визначений період було створено чимало розписів, серед них є й унікальні за своєю образно-пластичною структурою.

В місті Києві сконцентровано найбільшу кількість знакових пам'яток періоду, це дає можливість простежити процес трансформації в рамках одного міста та однієї школи. Крім визначних пам'яток, слід звернути увагу і на посередні роботи, як один із характерних проявів радянського періоду. Оскільки кількість монументального живопису, виконаного протягом другої половини ХХ ст., доволі велика, вузькі територіальні межі дозволяють розглядати не тільки знакові об'єкти, а й глибше дослідити інші можливо менш вдалі роботи. Актуальності дослідженню додає стрімке зменшення кількості панно на вулицях міста.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та

згідно з науковою темою НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.)

Мета роботи: уточнити та деталізувати процес трансформацій образно-пластичної системи стінопису та мозаїки протягом 1950–2000-х років, визначити іконографічні та стилістичні особливості для кожного етапу. На основі мистецтвознавчого аналізу класифікувати твори стінопису визначеного періоду.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання**:

1. Опрацювати й систематизувати джерела для визначення ступені розробленості теми та виявлення раніше нез'ясованих моментів, окреслити теоретичну проблематику стінопису та мозаїки;
2. Визначити головні стилістичні напрями монументального мистецтва Києва, що вплинули на образно-пластичну мову, другої половини ХХ століття. Окреслити особливості розвитку 1950–х рр.
3. Проаналізувати процеси становлення тематики та стилістики київського стінопису та мозаїки 1960-х рр. на основі дослідження діяльності секції монументального мистецтва КОНСХУ та навчально творчої майстерні НАОМА. Виявити зв'язок між техніко-технологічними особливостями та образно-пластичною мовою.
4. Охарактеризувати образно пластичні пошуки у київському стінописі та мозаїці кінця 1960 – середини 1970-х років
5. Розглянути авторські риси у монументальному живописі кінця 1970 – 1980-х рр.
6. Означити характерні риси підчас кризового періоду кінця 1980-х – початку 1990-х рр.
7. Дослідити тенденції монументального мистецтва початку 2000-х рр. та проаналізувати значення досвіду митців 2-ї пол. ХХ ст.

Об'єктом дослідження є стінописи та мозаїки другої половини ХХ століття у спорудах міста Києва.

Предмет дослідження – процеси стильових і образно-пластичних змін у стінописі та мозаїці протягом другої половини ХХ століття.

Хронологічні межі охоплюють другу половину ХХ ст. Для створення більш повної картини змін в образно-пластичній системі монументального живопису розглядаються деякі явища, що відбувалися у першій половині ХХ ст. та мали беззаперечний вплив на монументалістику досліджуваного періоду. Простежуючи сучасні тенденції, наведено деякі роботи, створені на початку ХХІ століття. Географічні межі охоплюють місто Київ та ряд об'єктів за його межами.

Наукова новизна полягає у тому, що **вперше**:

- образно-пластична мова київських мозаїк і стінописів другої половини ХХ століття окремо виділяється в загальноукраїнському процесі розвитку монументального живопису.
- виявлено й опубліковано архівний візуальний матеріал, що дозволило включити у дослідження втрачені на сьогодні твори.
- розглянуто значення техніко-технологічних особливостей для формування художньої мови київської монументалістики.

Уточнено:

- впливи мистецтва Київської Русі, школи М. Бойчука, національних проявів бароко.
- роки заснування секції монументально-декоративного мистецтва.
- специфіку освітнього процесу в навчально-творчій майстерні монументального живопису НАОМА
- хронологічні межі розвитку монументального живопису другої половини ХХ ст.
- регіональні особливості київської монументалістики

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження головних напрямів образно-пластичної мови другої половини ХХ ст.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть бути залучені для створення бібліографічних, енциклопедичних довідників, словників художників, при підготовці доповнень до реєстру пам'яток і узагальнюючих досліджень з історії й теорії українського мистецтва. Результати та висновки можуть стати частиною ширших досліджень в області монументального мистецтва України, скласти основу при розробленні відповідних навчальних курсів з історії українського мистецтва.

Особистий внесок здобувача. Під час дослідження було опрацьовано цілий ряд раніше не опублікованої архівної документації, що дало змогу виявити та уточнити важливі аспекти формування та функціонування київської монументалістики. Проведено низку бесід з авторами київських мозаїк та стінописів. У дослідження включено цілий пласт архівних фотодокументів. На основі вищезазначеного матеріалу та залучених попередніх досліджень систематизовано та простежено процес трансформації образно-пластичної мови другої половини ХХ ст. Всі викладені висновки є результатом одноосібного дослідження.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації були викладені під час участі у роботі всеукраїнських та міжнародних конференцій: «Внесок майстерні монументального живопису КДХІ у розвиток мистецтва 60 – 80-х років ХХ» Всеукраїнська наукова конференція, присвячена 100-річчю заснування Української академії мистецтв (Київ, НАОМА. 2017); «Традиції народного мистецтва України в монументальних творах 50 – 80-х років ХХ ст.» П'ята міжнародна конференція пам'яті академіка Платона Білецького (Київ, НАОМА. 2017); «Традиції українського монументального живопису в творах київських монументалістів у другій половині ХХ ст.» Шоста міжнародна конференції пам'яті академіка Платона Білецького (Київ, НАОМА. 2018); «Колір в монументальному мистецтві Києва другої половини ХХ ст.» Сьома міжнародна конференція пам'яті академіка Платона Білецького (Київ, НАОМА. 2019); «Стінопис та мозаїки в інтер'єрах станцій Київського

метрополітену» Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття до 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва (Київ, НАОМА. 2019).

Публікації. Основні результати та висновки дисертації оприлюднено у 9 публікаціях, 3 з них уміщено у наукових фахових виданнях, перелік яких затверджено МОН України, 2 – в іноземних виданнях серед них одна у виданні країни, що входить до ЄС та/або ОЕСР і 4 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків (обсяг основного тексту 167 с.), списку використаних джерел (183 поз.). Додаток А містить список ілюстрацій та ілюстрації (186 іл.). Додаток Б – інтерв'ю з київськими художниками монументалістами (36 с.) Додаток В – список публікацій здобувача. Загальний обсяг дисертації становить 362 с.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

Підрозділ 1.1. Історіографія

Стінописи та мозаїки як основні складові монументального живопису викликали значне зацікавлення та жваве обговорення серед мистецтвознавців і художників у другій половині ХХ ст. Найбільша частина публікацій припадає на період найактивнішого їх розквіту (кінець 1960–1980-ті рр.). Переважно стінописи та мозаїки Києва розглядаються у рамках українського монументального живопису. У публікаціях різних років вивчається широке коло проблем і простежується зміна поглядів на монументально-декоративне мистецтво в ході його розвитку, однак це потребує класифікації літературних джерел для поглибленого аналізу. Історіографію та літературні джерела варто розділити на два блоки: література радянського періоду та дослідження двох останніх десятиліть. Така диференціація аргументується: різною проблематикою досліджень, відмінними поглядами на деякі об'єкти та явища в монументальному живописі Києва, які породжені різними професійними підходами та світоглядним позиціями. Щоб простежити динаміку розвитку думки, публікації переважно розглядаються за хронологією. Але у деяких випадках розвідки згруповані за висвітленою проблематикою.

Найперше виділимо в окрему групу оглядові роботи з історії монументального живопису. Переважно це публікації 1960–1970-х років. Зокрема, однією з перших спроб представити розвиток монументального мистецтва окремим виданням є публікація Є. Мамолата «Монументально-декоративне мистецтво» (1963) [80]. Значну частину тексту присвячено 1950 – початку 1960-х рр. Однак автор звертається і до більш ранніх часів розвитку монументалістики на теренах України, а в деяких випадках наводить приклади світової практики. Книга Б. Лобановського «Мозаїка і фреска» (1966) висвітлює монументальний живопис різних епох від античності до середини ХХ століття [77]. Основний акцент ставиться на особливих художніх проявах

у монументальному мистецтві різних епохи. Проте розділі «Монументальний живопис і сучасність» торкається ширшого кола проблематики. Б. Лобановський на прикладі об'єктів 1950–1960-х років серед яких чимало київських творів розглядає техніко-технологічні та композиційні аспекти [77].

Український монументальний живопис 1950–1960-х рр. розглянуто окремим параграфом в VI томі «Історії Українського мистецтва» (1968) [12]. Автор Ю. Белічко виділяє особливості української монументалістики 1945–1967 років, критично аналізуючи 1950-ті роки, він вказує на тяжіння до станковості та одноманітності [12, с. 203]. Натомість у 1960-х рр. автор вбачає початок процесу якісних перемін [12, с.203]. Схожа критика монументального живопису 1950-х рр. і у спільній роботі В. Афанасьєва та А. Шпакова «Українське радянське мистецтво 1956–1965 років» (1966). Мистецтвознавці з обережністю ставляться до нової образно-пластичної мови. Так, звертаючись до монументального живопису 1960-х рр. В. Афанасьєв і А. Шпаков здебільшого розглядають київські мозаїки відзначаючи тенденцію до спрощення, надмірну умовність та схематизм [9]. Історію розвитку монументального мистецтва від 1917 року до середини 1960-х років окреслено у розвідці Б. Піаніди «Українське монументальне мистецтво» (1970) [108].

До цієї ж групи належить дещо пізніша робота В. Афанасьєва «Українське радянське мистецтво 1960 – 1980-х років» (1984), у якій огляд монументального живопису представлений описом найбільш знакових робіт 1960–1980-х років [8]. Всі вище згадані оглядові роботи дають змогу ознайомитись з розвитком київських стінописів та мозаїк у контексті монументально-декоративного мистецтва України.

Також оглядовою є окрема біографічна публікація Б. Лобановського «Дмитро Миколайович Шавикін» (1962) присвячена творчому шляху художника Д. Шавикіна від студентських років до зрілого періоду, але монументальний доробок художника висвітлено доволі коротко [76].

В цей же час (кінець 1960-х–1970-ті) з'являються комплексні дослідження з історії монументально-декоративного мистецтва на території

радянських республік, де київська мозаїка та стінопис вводиться в загальнорадянський контекст розвитку монументального мистецтва, що дає можливість провести порівняльний аналіз з синхронними творами в інших країнах пострадянського простору. Цілий комплекс питання використання керамічної плитки в якості художнього матеріалу для монументально-декоративного мистецтва 1960-х рр. піднімає К. Митрофанова у роботі «Современная монументально-декоративная керамика» (1967) [86]. Автор часто звертається до київських прикладів, оскільки в цей час найрозповсюдженішим матеріалом у мозаїках Києва була керамічна плитка. Виділяючи технологічні можливості матеріалу, він визначає їхній вплив на образно-пластичну структуру мозаїк. До того ж у публікації розглядається не тільки відомі мозаїки Києва, а й деякі мало відомі експериментальні об'єкти, що робить дослідження К. Митрофанова важливим джерелом інформації. Приміром, розглядаючи застосування цільної оздоблювальної керамічної плитки в якості матеріалу для мозаїки, згадується панно на фасаді кінотеатру «Супутник» (В. Гречина, 1962) [86, с. 14].

Важливо зупинитись на дослідженні В. Лебедевої «Советское монументальное искусство шестидесятых годов» (1973) [72]. У ньому автор ставить за мету дослідити й осмислити художні якості творів, звертаючись до київських мозаїк початку 1960-х років (приміром оформлення річкового та авто вокзалів). Крім цього об'єктами дослідження стають мозаїки та стінопис з різних держав, які входили до Радянського Союзу. На деякі результати дослідження викладені у цій розвідці, посилаються сучасні українські мистецтвознавці.

У розгорнутій статті В. Толстого до альбому «Монументальное искусство СССР» (1978) згадки про монументальний живопис Києва викладено у загальній формі та охоплює ширший період – від революційних подій 1917-го року й до 1970-х років [146].

До перших спроб осмислення в українських публікаціях взаємозв'язку призначення будівлі та змісту, а також вибору відповідних художніх та

технологічних засобів монументальної роботи, на прикладі декількох маловідомих київських об'єктів 1960-х рр. належить стаття М. Пекаровського «Монументально-декоративное искусство в архитектуре общественных зданий» (1968) [102]. На основі наведених прикладів автор констатує ряд недоліків при практичному виконанні робіт, таких як: неузгодженість роботи архітектора та художника, нестача матеріалів та інше [102, с.41-42]. Наступна стаття М. Пекаровського «Образы украинской стенописи» (1971) у журналі «Искусство» намагається простежити національні традиції українського стінопису в роботах кінця 1960 – початку 1970-х років [101].

Велика кількість статей за 1960–1980-х рр., які у тій чи іншій мірі торкаються київського монументального мистецтва, друкують фахові періодичні видання. Оскільки проблематика монументального живопису знаходиться на межі різних галузей мистецтва (особливо тісний взаємозв'язок з архітектурою), важливі наукові розвідки містяться на сторінках таких спеціалізованих видань, як: «Архитектура СССР», «Декоративное искусство СССР», «Образотворче мистецтво».

Вже у кінці 1960-х рр. визначні київські об'єкти активно обговорюються в окремих статтях. Так Б. Лобановський звертається до щойно створеного оформлення нового терміналу аеропорту Бориспіль («Аэровокзал в Борисполе», 1965) [75]. Широке коло робіт залучається В. Лебедевою для аналізу та визначення прикметних особливостей київської школи у публікації «Монументалисты Киева» (1969). Автор відносить її до живописно-декоративного напрямку [71, с. 10]. Суперечливими є ставлення до оформлення ресторанів у національній стилістиці «Наталка» та «Верховина», критичну оцінку отримує невідповідність сучасного вираження національних традицій уявленням автора статті [71, с. 16]. У висновку тенденція зображення національних за формою робіт сприймається як прояв недалекого повторення та стилізації.

Негативні оцінки та показове звинувачення у формалізмі можна віднайти у статті О. Лопухова «Час творити» (1963), де йдеться про мозаїки у київському ресторані «Метро» (І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, 1963) [78].

Стаття Л. Попової «Великі сподівання» (1971) звертається до сучасних їй проблем розвитку монументального мистецтва. Головним чином відмічається важливість ідейного поглиблення панно. Автор звертає увагу на прикметне для 1960-х рр. розташування панно на торцях будинків, визначаючи їх як «торцизм» [110, с. 6].

В 1970-х рр. московське видавництво «Советский художник» випускає цикл збірників під назвою «Советское монументальное искусство», в якому статті структуруються за темами. У статті І. Проніної «Обзор советской литературы по монументальному искусству за 1973–1974 годы» (1976) надруковані тексти поділяються на дві групи: одні присвячені теорії, а інші – вивченню й аналізу практики [116]. Цікавою та показовою для розуміння популярності монументалістики є наведена статистика публікацій за вище вказаний період [116, с. 182]. Звичайно, що далеко не у всіх статтях розглядається київський монументальний живопис. Водночас практично у кожному номері паралельно з іншими країнами радянського простору українському монументальному живопису присвячено певний пласт матеріалів. Це дає можливість порівняти доробок різних радянських республік з практикою вітчизняних митців. Приміром, у збірнику «Советское монументальное искусство '73» Л. Попова аналізує останні роботи українських художників, окреслюючи перехідну тенденцію в живописі, скульптурі й архітектурі від конгломеративної до наступної стадії – «ансамблю» [112, с. 28]. Серед них виділено дві київські мозаїки: «Місто сонця» (1972, Е. Котков) та «Київська академія» (1969 – 1972, М. Стороженко) [112, с. 34–37].

У рубриці «портрети» київським митцям присвячено декілька статей. Так, Л. Попова у випуску «Советское монументальное искусство '75/77» пише про монументальний доробок художника В. Прядки [111]. Інша збірка за

1984 р. містить важливу публікацію Г. Скляренко про творчий шлях В. Пасивенка [125]. В ній розглядається образно пластична мова митця, крім інших монументальних робіт, аналізуються київські стінопис «Весна» (1973) та цикл розписів «Людина і природа» (1978–1980). Розкриваючи індивідуальний стиль В. Пасивенка, мистецтвознавець визначає поєднання кількох стильових течій: української народної культури та монументального живопису Мексики з її пафосом, гіперболізацією образів та відкритістю [125, с. 169].

Більшість розвідок 1960–1980-х рр., які стосуються монументально-декоративного мистецтва, торкаються теми синтезу, передусім з архітектурою. У статті А. Азізяна «Монументальное искусство в советской архитектуре» (1967) висвітлюються центральні питання, що обговорювалися на всесоюзній творчій раді. Втім, автор не дає однозначних відповідей та шляхів їхнього вирішення. Матеріал скоріше ілюструє тенденцію до певного підбиття підсумків досягнень та прорахунків у розвитку монументального мистецтва у першій половині 1960-х років. [4].

Доробок українського архітектора М. Коломійця містить низку праць, присвячених естетизації й інтегруванню стінопису в архітектурне середовище. Зокрема, у статті «Художній образ – основа синтезу мистецтв» (1973) він розглядає художній образ як основу синтезу, вдале поєднання форми та змісту. На думку автора цілісний художній образ формується у наслідок гармонійного поєднання змісту й форми [60, с. 9]. Досягнення мети та вираження головної ідеї можливо за умови злагодженого співробітництва художника й архітектора [60, с. 9, 12]. М. Коломієць аналізує низку показових об'єктів, зокрема у м. Києві, констатує у висновку, що оформлення інтер'єрів (на початок 1970-х рр.) відбувається більш успішно, ніж створення цілісних ансамблів [60, с. 12].

В одній із ранніх статей у науковому доробку Н. Велігоцької «Про синтез мистецтв» (1974) розглядається принципи гармонійної взаємодії архітектури та мистецтва, через ряд негативних та позитивних прикладів. Серед них виділяються київські роботи кінця 1960-х–початку 1970-х років

[23]. Як і у М. Коломійця підкреслюється, що важливою передумовою вдалого синтезу, а отже і твору, є тісна співпраця архітектора та художника [23, с. 3].

Проблему співпраці художника з архітектором та замовником, на прикладі оформлення Київської обласної клінічної лікарні, піднімає А. Ревенко у статті «Проекты и воплощения» (1982) [118]. Пізніше автор повертається до цієї теми в окремій своїй роботі «Час та простір» (1987) [119]. У ній йдеться про реальний стан речей, коли на практиці художник-монументаліст розпочинає роботу на етапі готової споруди, що ускладнює досягнення гармонійності та зв'язаності монументального оформлення споруди [119, с. 119]. На важливості взаєморозуміння художника та замовника також наголошує Н. Велігоцька у спільному дослідженні за 1989 рік [21, с. 99].

Застосування мозаїк на торцях київських будівель простежує Ф. Уманцев у статті «Торцы в современной застройке города» (1974) [148]. Таке розміщення мозаїк розглядається як один з прийомів виразного й ефектного способу архітектурного планування. У той же час Ф. Уманцев наводить приклад невдалого рішення мозаїки на будинках вздовж бульвару Дружби народів [148, с. 24].

Цілий розділ присвячений синтезу мистецтв у розвідці М. Коломійця «Проблемы повышения качества архитектуры» (1979) [59]. Автор розглядає монументальний живопис та архітектуру в широкому контексті формування міських комплексів. На прикладі Києва та інших міст виділяються закономірності їхнього поєднання. Показово, що автор звертає увагу не тільки на зв'язок зображення з місцем розташування в архітектурі, ритмікою, масштабом співвідношення об'ємів будівлі та панно, а й на такі важливі аспекти, як освітлення, траєкторія руху глядачів. Слід погодитись, що перелічені фактори є основою вдалого виконання монументального твору [59, с. 157]. В свою чергу вони впливають і на обрання відповідної образно-пластичної специфіки того чи іншого панно.

Архітектор та дизайнер інтер'єрів І. Каракіс, донька відомого архітектора, у своїх публікаціях звертається до специфіки громадських

інтер'єрів, часто розглядає монументальний живопис як важливий компонент виразності. В статті «Интерьеры общественных зданий Украины» (1975) оформлення інтер'єрів розділено на кілька груп, наводиться вдалий приклад вирішення ансамблевого інтер'єру київського ресторану «Дубки» (А. Гайдамака, А. Міловзоров, Л. Міщенко, 1971) [53].

В публікації «Естетична природа синтезу мистецтва» (1980) Ю. Легенький розглядає художній образ як фактор, що об'єднує різні просторові мистецтва. Автор розвиває ідею «силового поля», яке створюють об'єкти мистецтва, що взаємодіють з навколишнім простором [73, с. 12–13]. Наводячи деякі приклади вдалого синтезу, констатується доцільність створення у межах кожного мікрорайону заздалегідь продуманого плану взаємодіючих мистецтв [73, с. 15].

Загалом можна сказати, що тема синтезу була важливим критерієм оцінки та судження про монументальний живопис. У деякій мірі синтез надає своєрідний імунітет художникам від реалістично-натурного напрямлення у радянський період образотворчого мистецтва. Слід зауважити, що практично кожна теоретична розвідка 1960–1980-х рр. у тій чи іншій мірі торкається синтезу мистецтв.

Серед українських дослідників монументально-декоративного мистецтва особливо виділимо вагомі напрацювання Н. Велігоцької, Г. Скляренко, Л. Жоголь, А. Ревенко, З. Чегусової.

До широкого кола проблем у своїх публікаціях звертається Н. Велігоцька. Приурочена до ювілейної виставки монументального мистецтва, стаття Н. Велігоцької «Проблеми монументально-декоративного мистецтва» (1978) підбиває підсумки попередніх років (1960–1970). Розглядається дискусійне питання про пріоритетність між монументально декоративним мистецтвом та архітектурою [24, с. 9]. Тут Н. Велігоцька загалом погоджується з переважанням пластики архітектурних форм, що задають загальне звучання. Водночас піднімається актуальне питання оформлення типових проектів для 1960–1970-х рр. [24, с. 9]. У цьому зв'язку

вказується на дві протилежні тенденції серед художників, а саме врахування архітектурних композиційно-ритмічних закономірностей та ігнорування. Розв'язання проблеми вбачається у індивідуальності підходів у кожному конкретному випадку. Окрім цього, ставиться проблема невідповідності місця реалізації та задуму. Автор підкреслює й аргументує потребу чітко враховувати типологію архітектурної споруди та відповідно визначати їх образно-пластичне наповнення [24, с. 10].

Питання «співдружності» архітектора і художника піднімається й у публікації «Сучасний монументальний живопис» (1980). Акцентується на позитивних результатах «співдружностей» київських монументалістів та зодчих [26, с. 9]. Стаття вміщує аналіз характерних особливостей стилістики та композиційних вирішень монументальних робіт виконаних за останні пів десятиліття, серед них кілька київських об'єктів.

Цікавою є публікація «Монументально-декоративне мистецтво в епоху НТР» (1981). Де Н. Велігоцька розглядає зміни монументального живопису в контексті науково-технічного прогресу, зокрема говориться про вплив прогресу на зміст та образи, а від так і на художні засоби їх реалізації [22]. В узагальнених рисах процес трансформації образних та стилістичних особливостей монументального мистецтва від довоєнних років і до кінця 1970-х Н. Велігоцька окреслює у статті «Становлення українського радянського монументально-декоративного мистецтва» (1982) [25].

Одним з пізніх досліджень, опублікованих вже в останні роки існування радянського союзу, є спільна робота Н. Велігоцької, М. Коломійця, А. Жиздринської «Монументально-декоративне мистецтво в архітектурі України» (1989). Робота розглядає 1980-ті та розділена на кілька основних напрямів: монументальне мистецтво в міському середовищі, в інтер'єрах й національна своєрідність. Окреслено актуальні для свого часу форми розвитку монументального мистецтва, які базуються на тісному контакті художника та архітектора. Виділяється місце монументалістики у художній організації міського середовища, створенні унікального наповнення образу міста [21].

Розглядаючи різні аспекти автори ніби підводять ризику останніх десятиліть. Однією з думок є те, що монументалістика кінця 1980-х р. ґрунтуючись на досвіді останніх десятиліть і звернені до традицій проявило нові образно-пластичні особливості [21, с. 40].

Також у роботі «Монументально-декоративне мистецтво в архітектурі України» цікавою є позиція стосовно поняття «стилізація». Раніше відношення деяких дослідників до цього аспекту мало доволі негативний відтінок, як наведено у вище згаданій статті В. Лебедевої «Монументалисты Киева» [71]. Однак, у спільному дослідженні Н. Велігоцької, М. Коломійця та А. Жиздринської поняття ніби виправдовується, розглядається, як одна з форм вивчення культурної спадщини, а неоднозначно оцінені В. Лебедевою стінописи в ресторанах «Вітряк» та «Полтава» мають схвальний відгук [21, с. 88]. Хоча така думка вже була висловлена у розвідці Н. Коломійця «Проблемы повышения качества архитектуры» (1979) де поняття «стилізація» та «стилізаторство» висвітлюється, як експеримент та «прояв своєрідного творчого аналізу традицій» [59, с. 163].

У роботі Г. Скляренко «Мистецтво і місто» (1987) тема монументального живопису розкривається від загальних теоретичних аспектів до конкретних об'єктів. Це дає можливість глибше ознайомитись із тогочасним розумінням значення мистецьких творів в архітектурі. Головний акцент ставиться на формуванні міського середовища шляхом введення в нього монументального мистецтва. Автор визначає його нероздільність з містом, а міста з людиною [128, с. 5]. Мистецтвознавець формулює функції, які мають виконувати художні твори в місті до числа яких належить: знаково інформаційна, просторово орієнтаційна, декоративна та інші [128, с. 9]. Базуючись на розумінні основних проблем визначаються етапні твори, переважну кількість яких складають мозаїки та стінописи київських майстрів. Окремий розділ присвячено монументальному живопису в інтер'єрах громадських будівель. Аргументуючи важливість відповідності та взаємодоповненості міського середовища й інтер'єру, як його частини,

Г. Скляренко формулює основні шляхи досягнення такого зв'язку. А саме опосередковано, через тематику відповідного конкретного середовища та шляхом «прямого» контакту з містом [128, с. 30]. Ґрунтовною є монографія Г. Скляренко «Художник и город. Проблемы формирования архитектурно-художественного ансамбля» (1990). В ній досліджуються об'єкти з усієї території України, серед них і київські мозаїки та стінописи створені у 1970–1980-х роках. Проаналізувавши практику автор формулює низку типових прорахунків: відсутність зв'язку з архітектурою та тематичну обмеженість робіт [131, с. 103].

Критичний погляд на твори стінопису властивий працям А. Ревенко. Її дослідження піднімають широкий спектр питань, які стосуються київських стінописів і мозаїк. Зокрема, одне з основних: взаємодія архітектури, навколишнього середовища та монументального живопису.

Ґрунтовною є публікація «Шляхи вирішення синтезу і втілення життєвої правди в українському монументально-декоративному мистецтві» (1978), у якій розкриваються тенденції його розвитку впродовж 1960–1970-х рр., аналізуються невирішені проблеми, конкретизуються здобутки періоду. До позитивних аспектів автор відносить збільшення у 1970-х роках комплексних оформлень споруд і громадських центрів, відхід від штампів й обмеженості образів 1960-х рр., сюжетно-тематичне поглиблення. А ось серйозну проблему А. Ревенко вбачає в поверхневому та прямому використанні народних традицій (тут мова йде про просте залучення атрибутів), крім того неоднозначно сприймається використання символів і алегорії. [120, с. 85]. До речі, у деяких статтях кінця 1960-х рр. застосування всім зрозумілих асоціативних образів і атрибутів отримує схвальні відгуки [102, с. 10]. У публікації А. Ревенко констатується збільшення кількості екстер'єрних робіт для 1970-х років. Проте, на думку автора, вони не завжди вдало розміщені та часто неузгоджені з навколишньою ситуацією [120, с. 87]. Як приклад наводиться кілька київських мозаїк на Русанівському масиві та Березняках [120, с. 87].

У більш пізній публікації «Час та простір – виміри монументального мистецтва» (1987) продовжено аналіз практики та трансформації в образно-пластичній мові 1960–1970-х років. Цікавим є запропонований принцип «непорушності площини стін», який полягає у підпорядкуванню художніх творів архітектурі. Такий принцип вплинув на формування «площинно-умовної» художньої мови 1960-х років [119, с. 124]. Головною причиною, на її думку, стало поглиблення в ідейно-образній значимості монументальних творів [119, с. 124]. Помітним є відмінність поглядів А. Ревенко з іншими публікаціями радянського періоду, скажімо вельми критичним є погляд на панно «Радянський спорт» (А. Чернов, О. Роганова, Л. Кулагіна, 1964–1967) натомість в альбомі «Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины» (1975) робота надрукована серед ліпших [119, с. 120; 91, с. 58].

У подібному руслі досліджує монументальне мистецтво З. Чегусова. У статті «Молоді монументалісти України» (1984) З. Чегусова виділяє основні центри монументального мистецтва, окреслюючи притаманні риси кожного [152]. Особливо цікавим для нашої дисертації є висвітлення ряду маловідомих київських об'єктів і творчості молодшого покоління київських монументалістів. Критично розглядаються стінописи на станції метро «Мінська», в кафе «Хрещатик» та залі Головоштамту в Києві.

Винятково київська практика вивчається у публікації «Монументалисты – городу» (1982) [153]. В цій статті другу половину 1970 – початок 1980 рр. визначено, як етап зростання та відхід від закріплених у попередні роки штампів. Автор констатує нові тенденції: ускладнення пластичної форми, більш глибока змістовність робіт та поява різноманіття авторських почерків, але разом з цим вбачається тяжіння до станковості [153, с. 7]. Цікаво, що у статті М. Пекаровського «Образы украинской стенописи» (1971) можна простежити, дещо відмінний погляд. Так позитивні зміни відмічаються М. Пекаровським ще у кінці 1960–початку 1970-х роках [101, с. 9]. Це вказує на неоднорідність суджень для мистецтвознавчої думки 1960–1980-х років.

Порівнюючи дослідження з точкою зору Г. Скляренко у статті «Монументально-декоративне мистецтво» до V томі «Історії українського мистецтва» опубліковану у 2007 р. помітною стає думка навпаки про поступовий занепад у 1980-х роках. Так у статті «Монументально-декоративне мистецтво» до V томі «Історії українського мистецтва» (2007) Г. Скляренко вбачає у кінці 1970-х рр. прояви стагнації, що далі посилюються у 1980-х рр., а відсутність нових образно-пластичних пропозицій, відстороненість сюжетів та образів посилювалось та призвело до кризового становища. [129, с. 661].

Слід загадати публікації Л. Жоголь, приміром «Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий» (1978) [45]. Але матеріал буде корисним лише опосередковано оскільки увага акцентується на мистецтві гобелену, кераміці й інших декоративних техніках.

Київських мозаїк та стінописів у своїх стаття торкається і С. Базазьянц, так у публікації «Украинские монументалисты: от количества к качеству» (1978) розглядається ціла низка робіт київських художників за 1970-ті роки [10].

Стан монументального живопису кінця 1980-х років охарактеризований у матеріалах конференції «Монументально-декоративне мистецтво України 80-х років» (1989) [27]. З доповідями виступили провідні українські дослідники монументального мистецтва: Н. Велігоцька, Г. Скляренко, З. Чегусова й А. Півненко, розкриваючи найбільш актуальні завдання та недоліки художньої практики. Так, до недоліків З. Чегусова зараховує: проповідування азбучних істин, схематичність образів, одноманітність тем [27, с. 6]. Серед актуальних завдань – вибір суспільно значимої тематики та поглиблене її опрацювання. [27, с. 6]. Г. Скляренко вказує на потребу розвивати індивідуально-творчі ознаки в монументалістиці, враховувати нові художні тенденції й інтегрувати їх у твори [27, с. 5].

Важливою подією у кінці 1980-х років стала виставка «Погляд». Вступна стаття Н. Велігоцької до випущеного невдовзі альбому (1990), визначає подію як прояв новаторства й експериментальності [109]. У тексті обґрунтовуються

головні засади творчості художників, зв'язок станкових робіт з монументальною практикою. Засвідчується, що вже в останні роки 1980-х рр. піднімається тема існування неофіційного мистецтва. Наприкінці Н. Велігоцька констатується початок нового етапу творчості київських монументалістів [109].

Загалом, аналізуючи мистецтвознавчі публікації та дослідження 1960–1980-х рр., простежуються тенденції до узагальненого та найчастіше критичного погляду на практику 1950-х років. Більшість дослідників відзначає, що монументальне мистецтво першого повоєнного десятиліття було переважно інтер'єрним та перенавантажене декором. Опрацьовуючи теоретичні пошуки 1970-х рр., можна звернути увагу на виокремлені «прикрашальництва», як помилкового, тупикового напрямку розвитку монументалістики сталінського періоду, а початок нових зміни визначається 1960-ми роками [146, с. 119]. З приходом свіжих тенденцій на перший план виходить пластичний взаємозв'язок стінопису та мозаїки з архітектурою. Мистецтвознавча критика ставить низку складних питань у галузі синтезу, відходячи від спрощених оцінок монументальних творів. Звертаючись до теоретичних пошуків 1960–1980-х рр., виділяються два основних мотиви: синтез, як позитивний та «прикрашальництво», як негативний. Деякою мірою постійна дискусія про синтез працювала на відгородження монументалістики 1960–1980-х рр. від попередніх десятиліть, створюючи особливий «ореол» навколо стінопису та мозаїки.

Монументальний живопис Києва здебільшого досліджується, як частина загально української практики. Але вже з початку 1970-х рр. з'являються роботи, що виділяють київську школу. Помітним стає наголос на ускладнення функцій монументального живопису в середовищі міста. Починаючи з середини 1970-х монументалістика широко згадується в контексті цілих житлових районів як містоутворюючий елемент [21, с. 45; 131, с. 102–103]. Радянські публікації кінця 1970–1980-х рр. не обмежувались описом та поверхневим аналізом робіт, неодноразово виділяється критика невдалих, на

думку авторів, об'єктів. Слід додати, що протягом 1960–1980-х рр. простежується зміна поглядів на деякі явища. Звичайно, переважно мистецтвознавці звертаються до знакових об'єктів кожного періоду, виводячи таким чином низку символічних робіт. Особливо це помітно з мозаїками Київського річкового вокзалу, який став символом перетворень і часто згадується у цьому сенсі в сучасних публікаціях.

Другий блок літературних джерел можна розділити на кілька підгруп. До першої – віднесемо публікації, що висвітлюють проблематику розвитку київського монументального живопису (часто разом з загально українськими процесами). Друга підгрупа – дослідження мозаїки та стінопису в творчості окремих художників другої половини ХХ століття. Останню підгрупу – публікації з проблем функціонування образотворчого мистецтва, київського мистецького середовища, явища нонконформізму та шістдесятництва. Тема нашого дослідження висвітлюється доволі опосередковано, проте остання підгрупа дає необхідні знання для розуміння культурно-історичного фону та дозволяє вивчати процес трансформації образно-пластичної системи у контексті мистецьких процесів другої половини ХХ століття. Найбільша частина публікацій у другому блоці охоплює в своїх дослідженнях київський стінопис та мозаїку в хронологічних межах 1960–1980-х рр.

Розпочнем з хоч і оглядової, але репрезентативної статті Г. Скляренко «Монументально-декоративне мистецтво» до V тому «Історії українського мистецтва» (2007). В якій на прикладах найбільш знакових художніх творів висвітлено головні аспекти становлення, розвитку та занепаду у 1960–1990-х роках.

У 1990-х рр. кількість теоретичних досліджень помітно зменшується. Відповідає цій ситуації риторика статті З. Чегусової «Бути чи не бути? Про минуле та майбутнє монументально-декоративного мистецтва України» (1998). Автор висвітлює погляд на його сучасний стан і шляхи майбутнього розвитку через призму попереднього досвіду 1960–1980-х років [150].

У статті Т. Кочубинської «Киевские мозаики» (2015) йдеться про деякі аспекти становлення нової стилістики 1960-х рр. та проблему висвітлення монументалістики у радянській мистецтвознавчій літературі [63]. На прикладі «Нарисиів з історії українського мистецтва» (В. Афанасьєва, 1984) Т. Кочубинська критично оцінює описовість та ігнорування аналізу творів у розвідках радянського періоду [63, с. 310]. Водночас аналізуючи мозаїки аеропорту Бориспіль, Київського центрального автовокзалу, Палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва), Річкового вокзалу, інтер'єру станції метро «Завод Більшовик» (нині «Шулявська») та низку інших, автор опирається на дослідження Б. Лобановського та К. Митрофанова.

Одними з останніх досліджень київського монументального мистецтва є розвідки Д. Шинкаренка, М. Зенькової та О. Смоляр. Узагальнені риси має публікація Д. Шинкаренка «Монументальне мистецтво України 60–80-х років ХХ ст.: практика і теорія» (2010) [162]. Більш детальною є його розвідка «Композиційно-стилістичні інновації монументального мистецтва України 60-х років ХХ ст.» (2011). Головною ознакою цього періоду автор називає пошук таких аспектів: ідейної концепції, стилістичної моделі та композиційних прийомів [160, с. 91]. Д. Шинкаренко визначає 1960-ті рр. епохою пошуку, а 1950-ті протиставляє, як десятиліття застою [160, с. 91]. Проте така думка доволі розповсюджена ще з радянських публікацій. До питання охорони монументально-декоративної спадщини Д. Шинкаренко звертається в публікації «Зберегти в ім'я майбутнього» (2009–2010) [158]. Ще одна стаття автора «Майстри київської монументальної школи 1960–1980-х рр.» в узагальнених рисах розглядає різні аспекти творчості київських митців на теренах України [159]. Змістовною є розвідка «Комплекси художнього оформлення деяких станцій київського метрополітену як показники еволюції української монументалістики 60-80-х рр. ХХ ст.» (2011), у статті йде мова не тільки про мозаїки та розписи, але й про інші монументальні техніки. Через особливості оформлення станцій Д. Шинкаренко у хронологічному порядку

вивчає тенденції загального розвитку монументального мистецтва України. Автор розкриває зміст від конкретних прикладів до загальних тенденцій. [159].

Стаття М. Зенькової «Київська школа монументального мистецтва 1960–1970 рр.» (2017) розглядає такі питання, як вплив на становлення київського монументального мистецтва соціально-історичних аспектів, західного мистецтва ХХ століття, мексиканського муралізму, змін в архітектурі [49].

Дослідження О. Смоляр у суміжній області дизайну розглядають значення та специфіку монументальних творів у формуванні готельних інтер'єрів. Так у публікаціях автора «Концептуальний аналіз творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва 1950–1980-х років» (2017) та «Твори монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва: до проблеми збереження мистецьких пам'яток 1960–1980-х років» (2017) центральним стає аналіз оформлення готелів «Либідь», «Русь», «Дніпро». О. Смоляр виділяє ряд притаманних особливостей, зокрема нейтральність сюжетів, апеляція до теми Київської Русі, продуманий синтез з архітектурою, гармонійне поєднання матеріалів [133, с. 981; 134, с. 97]. Також обґрунтовується доцільність збереження та реставрації творів монументально декоративного мистецтва [134].

Стаття художниці Н. Литовченко «До історії художнього оформлення зали очікування № 2 залізничного вокзалу Києва» (2015) розкриває деталі розроблення концепції та реалізації серії «Мальовнича Україна», що складається з чотирнадцяти панно [74]. Крім того згадуються деякі історичні аспекти художнього оформлення після реконструкції 1950-х роках [74, с. 56].

Роздуми О. Маричевської про сучасний стан монументального мистецтва викладені у публіцистичній статті «Від школи до кон'юнктури» (2013) [81]. Автор пише про посилення тенденції до декоративності та відхід від тематичних та сюжетних панно у роки незалежності [81, с. 17]. Висловлюється позитивне ставлення до стірт-арту [81, с. 17].

В журналі «Образотворче мистецтво» можна знайти публікації художників-монументалістів М. Стороженка («Думки під склепінням», 2001; «Завітна «Трійця» - першотворці хроніки монументально-декоративного мистецтва», 2009–2010; «Світло мистецького логосу у творчості Григорія Кореня», 2009–2010), О. Мельника («Доля моєї секції», 2009–2010) зі спогадами про своїх колег та мистецьке життя навколо секції монументального мистецтва [141; 142; 143; 84].

Сучасний погляд на проблему взаємодії монументального мистецтва та архітектури піднімає у своїх розвідках В. Чернявський. Зокрема, у статті «Особливості розміщення творів мистецтва при комплексному формуванні інтер'єру громадських будівель» (2010) аналізується ряд передумов для гармонійного синтезу монументального мистецтва та архітектури. Серед них: тематична відповідність основній функції приміщення, урахування руху відвідувачів, акцентування на основних ідеях інтер'єру [155, с. 438]. Стаття В. Чернявського «Синтез мистецтв і дизайн міського середовища» (2011) дещо ширше розглядає взаємозв'язок архітектури та монументального мистецтва [156, с.437]

У наступну групу виділимо публікації, присвячені київським художникам монументалістам. Але творчість одних персоналій опрацьована більше, інші – лишаються практично поза зоною уваги, хоча їхні здобутки в монументальному мистецтві не менш вагомі.

Низка статей розглядають творчий шлях І. Литовченка. Приміром З. Чегусова у портретних статтях «Іван, Марія та Наталя Литовченко» (1997), «Титан монументального мистецтва: творчий портрет Івана Литовченка» (2007) характеризує особистість митця через взаємовідношення з монументальним мистецтвом [151; 154]. Наводяться спогади про Спілку художників України, як важливу частину суспільної діяльності у житті Івана Семеновича [154]. Творчість родини Литовченків розглядається у статтях С. Бушака («Закоріненість у національну духовність», 2013) та М. Дьоміна («Національні художні традиції у творчості династії художників-

монументалістів Литовченків», 2016), у публікації останнього значна частина присвячена мозаїкам Івана Семеновича у м. Прип'ять [40; 16].

Стаття М. Ващенко «Творчий шлях художника-монументаліста Анатолія Чернова» (2013) в узагальнених рисах характеризує основні монументальні твори художника, серед яких київські панно. Розвідка ґрунтується на архівних даних та згадках про митця з радянських мистецтвознавчих публікацій [20].

Різних аспектів творчого шляху Б. Плаксія торкається С. Бушак у статті «Між берегів, що їх любила слава...» (2013), виділяючи драматичну історію довкола стінопису в київському кафе «Хрещатий яр» [17, с. 107–108].

Чимало розвідок присвячено художнику В. Зарецькому, у деяких з них виокремлюється його монументальна практика. Окремий кроткий розділ відведено у роботі О. Авраменко «Терези долі Віктора Зарецького» (2006), де аналізується монументальний доробок створений у співавторстві з А. Горською, Г. Синицею, Г. Зубченко та іншими. Спираючись на спогади, листування художника характеризується його ставлення до монументального мистецтва [3]. У дослідженні Л. Медведєвої «Віктор Зарецький. Митець рокований добою» (2006) монументальній творчості В. Зарецького також присвячено цілий розділ [83]. У якому дещо ширше звертається увага на культурні процеси, через спогади митця та його сина О. Зарецького.

Згадки про художника Г. Кореня та його роботу разом з В. Федьком над мозаїками інтер'єру станції метро «Золоті ворота» містяться у статті В. Перевальського «Зустріч триває» (2008) [103]. Цей матеріал має важливе значення, адже В. Перевальський перебував у київському мистецькому середовищі того періоду та спілкувався з багатьма монументалістами. Тут же виділимо публікації Я. Кравченка (Володимир Федько (1940–2006): «А в хаті моїй – свята правда...», 2007), М. Дьоміна («Дух часу», 2005), М. Ващенко («Монументальна спадщина Володимира Федька та її вплив на станковий живопис художника», 2014), І. Дундяк («Релігійна тематика у творчості Володимира Федька», 2016), що також звертаються до мозаїк ст. метро «Золоті

ворота» у контексті творчості художників-монументалістів Г. Кореня та В. Федька [64; 39; 19; 38].

Безпосереднє відношення до об'єкту нашої дисертації має розвідка О. Солов'я «До історії створення енкаустичного розпису М. А. Стороженка «Осяяні світлом» (2013) [137]. Автор, посилаючись на архівні документи, попередні дослідження та інтерв'ю з Миколою Андрійовичем, вивчає технологічні та композиційні аспекти унікального стінопису «Осяяні світлом» створеного у 1980-х рр. Аналізує образно-стилістичні риси та технологічні особливості гарячої енкаустики [137].

Змістовною є стаття О. Корусь «Симфонія труда» Монументальные произведения Валерия Ламаха и Эрнеста Коткова» (2016) в якій розглянуто цілий ряд київських мозаїк (1960–1980) із залученням матеріалів Центрального архіву-музею літератури та мистецтва України, а також архіву Спілки Художників України [62]. Важливим є систематизований список робіт художників. Також широко представлено візуальний матеріал, з великою кількістю архівних фото (переважно з особистого архіву автора статті).

Творчість В. Ламаха широко та ґрунтовно розглядає Г. Скляренко у розвідці «Соцреалізм з людським обличчям» (2015). На фоні розвитку монументального мистецтва України Г. Скляренко виділяє монументальний доробок художника, серед якого знакові об'єкти для Києва [130].

Процес створення художниками А. Рибачук та В. Мельниченком мозаїки київського центрального автовокзалу і київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва) ґрунтовно досліджений мистецтвознавцем Н. Горовою у дисертаційному дослідженні «Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х – початку ХХІ століття» (2016) [169]. Опираючись на серйозну джерельну базу, зокрема архівні документи та спогади художників, Н. Горова у низці статей («Авангардні об'єкти київських новобудов початку 1960-х: Автовокзал і Палац піонерів», 2014; «Мистецькі інтенції спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині наприкінці 1950-х у творчості Ади Рибачук і

Володимира Мельниченка», 2015) оприлюднює цілу низку важливого фактологічного матеріалу про вище згадані об'єкти [29; 30].

Монументальна творчість багатьох митців нерозривно пов'язана з станковими, графічними та декоративними пошуками. Художник О. Дубовик виробив особливу образно-пластичну мову, яка притаманна всім напрямам образотворчої діяльності майстра, а його станкові твори мають вирішальну роль у формуванні авторської стилістики. Отже для дослідження київських мозаїк О. Дубовика виникає потреба ознайомлення з різними гранями творчості художника. Трансформацію художньої мови митця розглянуто у розвідках О. Шапіро («Олександр Дубовик. Ракурси творчості у 1969-ті–1980-ті роки», 2007), А. Макарова (Повернення авангарду. (Ескіз до творчого портрету Олександра Дубовика, 1993) [157; 79]. Головні особливості та витoki творчого методу митця розглядає Г. Скляренко у статті «Киянин Олександр Дубовик» (1991) [127]. Загальні риси творчості виділяє Т. Кара-Васильєва («Дубовик Александр Михайлович», 2015) у контексті шістдесятих [52]. Разом з тим у всіх вище зазначених дослідженнях монументальний доробок О. Дубовика висвітлено лише деякими загальними фразами.

Творчість О. Дубовика, Е. Коткова охарактеризовано у монографічній збірці статей О. Петрової «Третє око» (2015). Загалом мистецтвознавиця звертає увагу на станкові твори, разом з тим у статті про художника Е. Коткова узагальнено згадується і його монументальний доробок. Цікавим є твердження про захоплення Е. Коткова творчістю Антоніо Гауді та його відлуння у пластиці Е. Коткова [104, с.265].

У статті О. Ковальчука «Повержені боги» (2003) розглядається оформлення В. Задорожним залу «Братина» у ресторані київського готелю «Либідь». Автор публікації зупиняється на загальному задумі художнього оформлення інтер'єру. Хоча основним об'єктом статті стає кругла скульптура, але йдеться і про енкаустичний розпис, який є невід'ємною частиною складного комплексного задуму. Відповідно враховуючи й інші техніки, використані художником у цьому об'єкті можна цілісніше дослідити

енкаустичний розпис «Слава на світі най сонцю буде, а мир на землі вам, добрії люди». Матеріал статті будується, як на особистих висновках автора, так і на спогадах дружини художника Н. Я. Задорожної, у яких наведено ряд важливих деталей. Одне із основних завдань автора статті – привернути увагу до проблеми руйнації дерев'яних скульптур В. Задорожного [56].

На формування образно-пластичної мови значний вплив має фахова освіта. Тому доцільним є звернути увагу на дослідження підготовки художника-монументаліста, передусім у Києві, в Національній академії образотворчого мистецтва й архітектури. В загальних рисах історію монументальної майстерні від заснування Української академії мистецтв 1917 року до наших днів розглядає І. Пилипенко у статті «Із історії майстерні монументального живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури» (2016) [105]. Наприкінці публікації коротко оглядається створена у 1994 р. професором М. Стороженком майстерня монументального живопису і храмової культури [105, с. 100]. Також у іншій своїй статті І. Пилипенко пише про методику викладання Л. Крамаренка у майстерні монументального живопису [106]. Основні дати й факти роботи монументальної майстерні згадуються у статті М. Криволапова «Українська академія мистецтва. Сторінки історії» (2006). Загалом йдеться про історичний аспект розвитку НАОМА на тлі соціально-історичних подій [66]. Основні засади майстерні храмового мистецтва під керівництвом М. Стороженка розкриваються у розвідці Л. Муляр «Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури проф. М. А. Стороженка в Національній академії образотворчого мистецтва архітектури (Київ): тенденції і перспективи» (2008) [92]. Розвідка «Феномен творчо-педагогічної діяльності» (2009) дослідника творчості М. Стороженка, а також викладача майстерні О. Солов'я, доволі детально розглядає педагогічний шлях Миколи Андрійовича та простежує історію майстерні через призму особистості художника та його принципи викладання [139]. У іншій публікації О. Солов'я «Золоте руно» Миколи Стороженка» (2008) аналізуються монументальні роботи, зокрема київський

стінопис «Осяяні світлом» [138, с. 41–42]. Проте більш повний аналіз роботи можна знайти у вищезгаданій статті автора [137]. Тут же можна пригадати публікацію М. Зенькової «Основні засади київської школи монументального мистецтва під керівництвом Стороженка М. А. на початку ХХІ ст.» яка розглядає принципи майстерні [50]. Як видно з наведеного аналізу літератури головним чином виділяється майстерня храмового мистецтва. Водночас становлення та відновлення монументальної освіти у НАОМА в середині 1960-х рр. висвітлюється доволі побіжно, найчастіше у контексті постаті М. Стороженка.

В останню групу виділимо наукові розвідки, публікації, монографії, що розглядають мистецьке життя та структуру функціонування різних гілок образотворчого мистецтва. Це дасть можливість розібратись та нагромадити потрібний багаж знань для більш широкого осмислення процесів у київському монументальному живописі.

Настання незалежності у 1991 році з її складним процесом становлення державності, важко відбилося на монументальній практиці, адже основним, якщо не єдиним замовником у радянські часи виступала держава. Цей фактор монополізації мистецького ринку, характерний для радянської епохи, аналізує О. Авраменко у дослідженні «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950–2005-го років» (2006) у спільній книзі «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття» [2]. Мистецтвознавець простежує процес існування образотворчого мистецтва протягом зазначеного періоду, в контексті чого звертається увага на державні замовлення в сфері монументалістики.

Монументальний живопис хоч і не вписується у поняття нонконформізму, але значна кількість художників-монументалістів є представниками явища «неофіційної культури». Переважно досліджуються різноманітні акції та станкові роботи чи інші прояви творчості художників, що декларують неприйняття або протестне ставлення до офіційної лінії у радянський період. Це явище вивчають вже декілька десятиліть, проте значне зацікавлення

простежується в останні декілька років. Виділяється фундаментальне дослідження Л. Смирної «100-ліття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017) [132]. Становлення образно-пластичної мови 1960-х рр. відбувалося в епоху шістдесятництва, а окремі особистості стали активними учасниками руху опору. Шістдесятництво стає в центрі уваги у статті Л. Медведєвої [84]. В контексті неофіційного мистецтва Києва мозаїки та стінописи розглядаються у проекті «Інша історія: мистецтво Києва од відлиги до перебудови» (2016), що включає каталог до виставки з статтею Г. Склярєнко [51].

Опосередковано корисними для розуміння явища шістдесятництва та школи М. Бойчука можуть бути дослідження С. Білоконя «Бойчук та його школа» (2016), «Клуб творчої молоді і монументальне мистецтво» (2013) [13, 14]. Також звертаючись до тематики «бойчукізму» слід додатково залучити спорідненні праці Л. Соколюк («Михайло Бойчук та його школа», 2014) і Я. Кравченка («Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен, 2010) [136; 65]. Сучасний погляд на монументальне мистецтва 1960–1980 рр. нерідко висуває думку про продовження принципів школи Бойчука. Так приміром публікація Л. Соколюк «Його ідеї ожили» (2013) вказує на продовження ідей Бойчука у монументальному мистецтві 1960–1980-х років ХХ ст. через його учнів, розглядаючи шістдесятників як спадкоємців бойчукізму [135].

Отже, як видно з аналізу літературних джерел, найменш дослідженими є 1950-ті роки. Здебільшого вони висуваються антитезою 1960-им рр. та мають негативну оцінку, яка властива для більшості публікацій. Левову частку розвідок останніх років присвячено періоду 1960–1970-х рр. Наступне десятиліття значно менше цікавить дослідників та часто висвітлюється у загальних рисах. Київські стінописи та мозаїки згадуються в дослідженнях творчості окремих художників. Не багато матеріалу і про 1990-ті роки. Безперечно, це зумовлено невеликою кількістю створених об'єктів. Фактично відсутні дослідження про значення Київської секції монументального

мистецтва в процесі становлення стінопису та мозаїки. Випускаються з поля зору й технологічні аспекти, які впливають на художнє вирішення твору.

Підрозділ 1.2 Джерельна база та методи дослідження

Джерельна база дослідження розподіляється на декілька груп. До першої та основної групи належать самі стінописи та мозаїки Києва другої половини ХХ століття. Але тут слід висвітлити цілу низку проблем з їхнім опрацюванням.

По-перше, велика кількість робіт уже втрачено та продовжує втрачатись кожного року. Однією з причин зникання робіт є цілеспрямовані руйнування, що переважно відбувається на побутовому рівні, як це сталося з нещодавнім «утепленням» торців житлових будинків (бульвар Вацлава Гавели) прикрашених циклом мозаїчних панно «Творчість» (1967, І. Аполонов, О. Долотін, В. Карась, Іл. 1.1; 1.2; 1.3). Іншим фактором є природні процеси старіння, що прискорюється відсутністю необхідного догляду та часто занедбаністю споруд. Руйнування мозаїки помітно не тільки в промислових районах, а й на центральних вулицях міста. Так на мозаїці «Українська пісня» (С. Кириченко, Н. Клейн, 1967, Іл. 1.4) по вулиці Богдана Хмельницького обвалилось обличчя жіночої постаті. Відмітимо, що останні кілька років ведуться розмови про реставрацію, більше того син Степана Андрійовича та Федір Григоров відновили зруйнований шматок але монтаж кожного разу відкладається в силу відсутності мінімального фінансування. У вкрай незадовільному стані перебуває значна кількість робіт. Один з символів становлення монументального мистецтва 1960-х рр., Річковий вокзал, уже довгий час перебуває в аварійному стані, що спричиняє значні руйнації мозаїчного оформлення.

Наступною причиною є неправомірні дії осіб, які наносять поверх робіт вуличний арт, розклеюють оголошення, рекламу й інше. Проте найчастіше монументальний живопис страждає під час ремонтних робіт. Так, на бульварі Лесі Українки 28 частину мозаїки було знищено підчас встановлення

додаткових дверей (А. Гайдамака, Л. Міщенко, 1968–1970-ті рр., Іл. 1.5, 1.6). Головною проблемою є відсутність у більшості панно пам'яткоохоронного статусу, що не дає можливості законодавчого захисту. Більше того, деякі будівлі, на яких розташовані мозаїки та стінописи, перебувають у приватній власності, що практично унеможлиблює будь-яку спробу контролю. Хоча тут є деякі виключення. Наприклад, після обурення громадськості вдалось відкрити та зберегти мозаїку «Вітер» (А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксієв, 1967) в екстер'єрі колишнього ресторану «Вітряк» (нині «Mill Hub») [88]. В даний час проводиться реставрація мозаїк у приміщенні Київського центрального автовокзалу, знакового об'єкта для становлення стилістики 1960-х рр. Вагомою подією стало нещодавнє відновлення мозаїки А. Рибачук та В. Мельниченка у фонтані біля Київського палацу дітей та юнацтва.

Слід, зазначити, проблема збереження монументальних творів для художників стояла нагально вже у перші роки незалежності, підтвердження цього можна знайти в архівних джерелах, публікаціях того часу та спогадах митців [178, с. 5]. Якщо поглянути на це питання глибше то травми, що були завдані митцям у радянський період знищенням їхніх творів, залишилися на все життя, так художник В. Григоров зазначає: «Хвилює те, що я не відчуваю себе вповні автором своїх творів. Адже немає гарантій їх існування» [114, с. 29]

Ще однією проблемою, яка ускладнює дослідження й аналіз робіт, є зміна міського простору й архітектурної ситуації навколо стінопису та мозаїки. Адже однією з важливих якостей для монументального мистецтва є синтез. А у багатьох випадках поява рекламних оголошень, вивісок, інших інформаційних форм заважає сприйняттю та спотворює пластичний задум. Приміром, мозаїки на бульварі Лесі Українки (Іл. 1.6) «задекоровані» та забудовані малими архітектурними формами (мова йде про літні майданчики ресторанів). Як наслідок Панно пошматоване на невеликі ділянки, що практично не сприймаються цілісно. Інша робота на вулиці Івана Миколайчука 11, губиться серед яскравих, густо і нав'язливо розташованих

вивісок (Іл. 1.7). Особливо сумно виглядають наклеєні поверх панно несанкціоновані оголошення, а малі архітектурні форми перекривають роботу з боку проїжджої частини. Часто у процесі реконструкції фасадів не враховують синтез, що призводить до втрати зв'язку монументального живопису й архітектури. Можна пригадати мозаїчний рельєф «XX вік» (В. Бовкун, 1981; Іл. 1.8, 1.9) на фасаді Інституту гігієни праці та профзахворювань, який через оновлення нейтрального кольору будівлі на салатний та добудови додаткових конструктивних елементів втратив частину своїх виразних якостей. Не менше спотворюють панно і встановлені кондиціонери інколи прямо на їхній площині, хоча тут слід відмітити у Києві такі приклади практично не зустрічаються.

Останнім часом навіть на станціях київського метрополітену хаотичне розміщення яскраво насичених рекламних плакатів і лайтбордів змінює вигляд станції, руйнує задум художників і архітекторів. Єдина станція на сьогодні, яка має більш-менш першопочатковий задум – «Золоті ворота».

До другої групи джерел можна віднести візуальний матеріал, тобто, фотографії зроблені у різний час, ескізи та картони. Найперше в цій групі слід виділити архівні фото (зроблені одразу, або через кілька років після закінчення об'єкту), що зберігаються в архівах Київської організації спілки художників України (КОНСХУ), ЦДАМЛІМ України та приватних архівах художників або їхніх нащадків (на жаль, у більшості художників зберіглося дуже мало фотографій). Цей матеріал дає можливість скласти уявлення про реалізацію задуму без зайвого нашарування. Особливо цінними є фото вже не існуючих об'єктів.

Крім того, друкувались колективні альбоми з монументального мистецтва, а також персональні каталоги художників монументалістів. Зокрема «Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины» (1975), де надруковано фото кількох київських мозаїк і стінописів з коротким описом і атрибуцією, до числа яких входить рідкісна кольорова фотографія вже неіснуючого панно «Радянський спорт» (А. Чернов, за участі О. Роганової,

Л. Кулагіної; мозаїка, сграфіто на фасаді тенісних кортів Олімпійського стадіону, 1964–1967; Іл.1.10) [91]. Окремий розділ для українських творів є в альбомі «Монументальное искусство СССР» [146]. Альбом «Монументальне та декоративно-прикладне мистецтво Києва» містить матеріал з атрибуцією та короткими довідковими даними про художників [90].

Також важливий ілюстративний матеріал за період 1960–1980-х рр. міститься в тогочасних мистецтвознавчих публікаціях. На сторінках спеціалізованого журналу «Советское монументальное искусство» надруковано репродукції свіжих на той момент робіт (1970–1980), деякі з опублікованих у ньому фото є унікальними. Зокрема у випуску «Советское монументальное искусство 75/77» надруковано кольорову фотографію нині неіснуючого розпису «Нова Ера» (В. Прядка, Молодіжний павільйон у парку культури, 1975), там же чорно-біла світлина панно «Літо» (В. Зарецький, Клуб піонерського табору «Молода гвардія», 1976) ті інші [35, с.80; 111, с. 205].

В окрему підгрупу слід віднести персональні каталоги виставок художників-монументалістів: С. Кириченка та Н. Клейн (1970), Г. Довженка (1983), О. Дубовика (1988), В. Задорожного (1991) [140; 5; 31; 18]. Загалом каталоги побудовані за схожим принципом: стаття про творчість художника, з виокремленням основних напрямів і творів митця, доволі широкий ілюстративний матеріал, перелік основних біографічних дат та творчого доробку. Таким чином у каталогах міститься корисна для дослідження інформація про ті чи інші київські мозаїки та стінописи. Особливо важливим є ілюстративний матеріал, адже деякі об'єкти станом на сьогодні вже не існують, а візуальний матеріал практично ніде не публікувався.

В останні роки також було випущено кілька альбомів. Але на відміну від опублікованих у радянські часи, вони часто містять значні неточності в атрибуції творів. Приміром, у альбомі-каталозі «Монументалісти Києва» плутанина з датуванням мозаїчного панно художника Г. Довженка «Кий, Щек, Хорив і Либідь»: у виданні вказано 1980 р., хоча в інших джерелах зазначено 1971 рік [89; 31]. Велику кількість фотоматеріалу представлено в альбомі

І. Однопозова «Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва» (2013). Альбом складається лише з фотографій мозаїчних і керамічних панно в екстер'єрах споруд. Автор структурував роботи за призначенням будівель (наприклад: навчальні заклади, промислові, інше...), а в окремий розділ винесені фотографії втрачених творів. До недоліків альбому слід віднести: неповна атрибуція робіт, (зазначено лише адресу та час створення), невеликий розмір чорно-білих ілюстрацій [96].

Значний обсяг фотоматеріалу міститься на сайті проекту «SOVIET MOSAICS IN UKRANE». Даний проект запущений фондом платформи культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ та реалізується з 2013 року. Основною його ціллю є захист, збереження та популяризації монументально-декоративного мистецтва України радянського періоду. На електронному ресурсі у вигляді каталогу розміщено велика кількість творів 1960–1980-х рр., однак найбільше представлено мозаїки, а ось матеріалів по київському стінопису обмаль. Разом із тим проект час від часу оновлюється актуальною інформацією. Слід зауважити, що більшість об'єктів відмічені маркерами на «Google maps». Це важливо адже часто точне місце розташування монументальних робіт не вказується, що створює значні труднощі під час пошуку об'єктів на вулицях Києва [167].

Частина київських художників-монументалістів є представниками неофіційного мистецтва другої половини ХХ ст., матеріали про деяких із них, зокрема про О. Дубовика, Е. Коткова, В. Ламаха, М. Малишка, В. Мельниченка, Б. Плаксія, А. Рибачук, Ф. Тетянича, Г. Севрук. можна знайти на сайті проекту Ukrainian Unofficial. Потрібно відміти, що серед матеріалів особливо цінними є фото ескізів та проектів київських мозаїк і стінописів [168].

Деяку загальну інформацію про оформлення станцій київського метрополітену, а також велику кількість ілюстративного матеріалу зібрано на електронному ресурсі «Світ метро» [54]. Особливо цікавими є старі фото інтер'єрів станції, на яких простір необтяжений рекламними вивісками,

лайтбордами тощо. Крім того, на деяких сторінках містяться фото нереалізованих ескізів і проєктів монументального оформлення. Сайт побудований у вигляді каталогу та містить інформацію про всі станції київського метро. Також загальна інформацію довідкового характеру про інтер'єри станцій є на офіційному сайті Київського метрополітену [55].

Слід згадати ряд персональних інтернет сторінок художників, на яких розміщено світлини монументальних панно та довідкову інформацію. Приміром на персональному сайті П. Тараненка можна знайти фотоматеріал його київських робіт [166]. Також на сторінці родини Ващенків викладено світлини розписів А. Чернова у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (1958) та Міжнародного центру культури і мистецтва «Жовтневий» в Києві (1958) [122].

Однією з останніх публікацій є альбом фотографій Є. Нікіфорова «Decommunized: Ukrainian soviet mosaics» (2017), присвячений українським мозаїкам радянського періоду. Передмову написали О. Балашова та Л. Герман. Загалом альбом покликаний привернути увагу громадськості до проблеми зникання цілого пласту українського образотворчого мистецтва. Альбом вирізняється поміж інших високою якістю ілюстративного матеріалу [165].

Також 2019 року вийшов друком альбом до 50-ліття київської організації Спілки художників України, в якому міститься окремий розділ, присвячений секції монументального мистецтв [1].

Третя група джерел – документальна, що включає в себе вербальний сегмент матеріалів. Сюди включено архівні документи Національної Спілки художників України, Київської організації спілки художників України, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Архівну документацію можна розділити на особові справи художників, протоколи засідань секції монументального мистецтва, документи про роботу республіканської комісії, а також постанови та листування з вищими органами влади.

Найбільш інформативними є особові справи митців. У яких можна знайти всю необхідну довідкову інформацію, перелік виконаних монументальних робіт. А ось протоколи засідань секції монументального мистецтва, хоч і існують практично за всі роки протягом 1960–1970-х рр., але більшість із них написані від руки, з великою кількістю скорочень, узагальнень, та часто фактично не мають «змісту», що ускладнює аналіз інформації. На жаль, зберіглося не так багато протоколів виїзних засідань з обговорення виконаних монументальних робіт. За нашою темою вдалось знайти лише одне обговорення на захист мозаїк в інтер'єрі ресторану «Метро» (1963, І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко). Хоча, за свідченнями митців, такі обговорення відбувались доволі часто (дод. Б., с. 333, 350). Корисними є документи про роботу республіканської комісії з монументального мистецтва. В деяких з них є перелік творів з датами створення та прізвищами авторів. Листування з вищими органами влади дають можливість ознайомитись з офіційною позицією та контролем з боку держави.

Документи про функціонування НАОМА, зокрема пов'язані з навчально-творчою майстернею монументального живопису, що в основному зберігаються у Державному архіві м. Києва, стають у нагоді під час дослідження профільної освіти київських художників-монументалістів та її вплив на розвиток стінопису та мозаїки.

Важливим джерелом інформації є спогади художників та їхніх родичів, листування, інтерв'ю. Хоча більшість митців старшого покоління вже не з нами, але все-таки вдалось зустрітись та зафіксувати свідчення та спогади художника В. Прядка, який багато років працював поруч з І. Литовченком. Змістовними є спогади В. Пасивенка про роботу над кількома київськими стінописами. Інформативними є свідчення молодшого покоління художників-монументалістів, зокрема К. Косаревського, Ю. Левченка, О. Мельника, С. Бароянц, О. Григорова.

Також корисними для дослідження є опубліковані матеріали та різного роду замітки, у яких самі автори розкривають зміст і бачення своєї творчості.

Зокрема, в збірнику промов з нагоди вручення Шевченківської премії В. Пасивенко коротко розкриває зміст розпису «Біль землі» (у співавторстві з В. Прядком) та згадує деякі деталі створення розпису [99]. А для розуміння творчого методу О. Дубовика важливими є авторські тексти, зокрема пояснення, роздуми та маніфести, опубліковані у різноманітних фахових періодичних виданнях [36; 58]. На електронному ресурсі «Petrykivka» розміщено інтерв'ю зі спогадами О. Скицюк про декоративні розписи магазину «Казка» (М. Тимченко, І. Скицюк та О. Скицюк, 1979) [97]. В каталозі, присвяченому творчості Ф. Тетянича опублікована пояснювальна записка художника до панно «Складуви» (1974). У ній художник обґрунтовує свою ідею створення своєрідного дійства довкола робочого процесу [144]. Інтерв'ю у журналу «Образотворче мистецтво» (1991) з художником В. Григоровим висвітлює цілу низку болючих проблем монументального мистецтва [114]. В публікації віддзеркалюється рефлексія на радянський період та актуальні питання у новому для монументалістів етапі розвитку на початку 1990-х років. Спогади М. Стороженка про роботу над стінописом «Осяяні світлом» можна знайти у альбомі виданому у 2008 [28, с. 177–178]. Глибокою є публікація митця про розпис куполу в церкві Миколи Притиска (1997–2000) [141].

Наступна група матеріалів, а саме, довідкові й енциклопедичні видання можуть частково допомогти визначити чи уточнити авторство та рік створення. Також у деяких із них міститься фотоматеріал, що може бути використаний підчас опрацювання неіснуючих нині об'єктів.

Загальні данні про художників, їхні київські стінописи та мозаїки є у різноманітних енциклопедичних ресурсах і довідниках. До числа них входить «Енциклопедія сучасної України», у якій містяться статті про доволі широке коло художників, проте на сьогодні збірка доведена лише до літери «М» [41].

Оскільки низка художників-монументалістів (серед них В. Пасивенко, В. Прядка, І. Литовченко, В. Задорожній) є лауреатами Шевченківської премії,

на сайті комітету з Національної премії України імені Т. Шевченка знаходяться довідкові відомості – назви творів, роки й інша інформація [100]

У другій частині «Книги схем» В. Ламаха опубліковані світлин монументальних робіт, а також основні дати творчого шляху художника [70].

Різнобічна інформація, довідкові данні та описи про деякі київські архітектурні пам'ятки другої половини ХХ ст. містяться в енциклопедичному виданні «Звід пам'яток історії та культури України», а саме, у книзі 1-й присвяченій Києву. Також вступна стаття, присвячена історії Києва, опосередковано може бути залучена для висвітлення фонових аспектів (соціокультурних, історичних, що дають змогу розглядати монументальне мистецтво у контексті розвитку міста) [46; 47; 48]

Методика дослідження обрана відповідно до поставлених завдань.

Для узагальнення та вивчення літературних джерел використано теоретико-аналітичний метод. За його допомогою значна кількість публікацій розділена на групи за відповідними ознаками, що дозволило визначити основні напрями у дослідженні київського стінопису протягом другої половини ХХ століття та з'ясувати міру опрацювання в минулих роках теми дисертації.

Оскільки київський монументальний живопис за півстоліття зазнавав значних змін в образно-пластичній мові, доцільним є використання деяких методів історичного дослідження. Конкретизувати та розмежувати певні етапи розвитку стінопису дасть змогу метод періодизації. В свою чергу історико-системний метод спрямований на вивчення розвитку київського стінопису та мозаїки як цілісного історичного процесу в образотворчому мистецтві України.

Метод мистецтвознавчого аналізу застосовано для дослідження стилістичних напрямів, образно-пластичних рис стінопису та мозаїки, технологічних ознак, а для подальшої систематизації використано метод типології. Крім того, за допомогою методу синтезу здійснюється об'єднання окремих напрямів і складових частин київського монументального живопису у цілісну структуру.

Велика кількість стінописів і мозаїк мають неповну інформацію щодо авторства, дуже загальну інформацію про час створення, що вимагало долучити деякі інші методики дослідження творів мистецтва. Визначивши за допомогою мистецтвознавчого аналізу специфічні ознаки відомих київських панно та розмежувавши їх типологічним методом, можна використати порівняльний, стилістичний та історіографічний метод, що дає можливість уточнити десятиліття створення та ймовірне коло авторів.

Але найбільш дієвий метод – документальний, що спирається на пошук відповідних згадок про твір перш за все в архівних джерелах, далі – в наукових публікаціях, альбомах, каталогах і довідкових виданнях, а також у свідченнях авторів або причетних до створення осіб. Найбільша достовірність можлива лише у випадках збігу в двох або більше джерелах. Слід зазначити, що порівнюючи дані з різних джерел, можуть виникати розбіжності, у такому випадку логічно найперше віддавати перевагу архівним документам, але інколи реальне авторство та рік створення може бути відмінним від документальних свідчень.

Історико-культурний та контекстуальний метод – для виявлення впливу історичних і культурних явищ на стінописи, окреслення місця стінопису в загальному процесі розвитку монументального мистецтва України.

Отже основний пласт матеріалу, а саме київські мозаїки та стінописи потребує додаткових уточнень на предмет авторства та хронології створення. Деякі з них можливо вивчати лише за спогадами та світлинами. Для цього задіяне широке коло матеріалів, що дає змогу зібрати та структурувати розпорошені відомості про об'єкти дисертаційного дослідження. Запропонована методика зорієнтована на найбільш ефективний спосіб дослідження теми наукової роботи.

Висновки до першого розділу.

У другій половині ХХ ст. були створено чимало мозаїк та стінописів, велика частина з них стала знаковими для Києва та часто згадувалась у тодішніх мистецтвознавчих дослідженнях. Кількість публікацій, присвячених

виключно київській практиці, доволі обмежена. У них виділяється розвиток мистецтвознавчої думки від локальної проблематики до аналізу монументального живопису в загальноміському контексті. Також протягом 1960–1980-х рр. прослідковується зміна ставлення до певних художніх аспектів. Сучасні публікації у переважній своїй більшості звертаються до практики 1960–1980-х рр., розглядаючи монументальний живопис під іншими кутами зору, як унікальний досвід існування мистецтва на межі модернізму та плану монументальної пропаганди. Незначна кількість публікацій досліджує розвиток монументального живопису у кінці ХХ століття.

Провівши аналіз літератури, можна виділити основні прогалини у дослідженні київських стінописів та мозаїк другої половини ХХ століття. Неповними є дослідження історико-культурних процесів, що впливали на монументалістику. Прослідковується неоднорідність у мистецтвознавчому аналізі київських панно, деякі з вартісних робіт залишились поза увагою авторів. Неповністю висвітлено освітні процеси у Києві. Для проведення комплексного дослідження трансформації образно-пластичної мови важливо заповнити ці та інші прогалини.

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНОЇ СИСТЕМИ КИЇВСЬКИХ МОЗАЇКИ ТА СТІНОПISY 1950 – 1970 РОКІВ

Підрозділ 2.1. Особливості розвитку монументального живопису у Києві та його основні проблеми у 1950-х роках

Стрімкий розвиток монументального живопису у Києві розпочався ще з часів Хрещення Русі 988-го року. Особливу роль для Києва відіграє собор Святої Софії, фрески та мозаїки вражають майстерністю виконання, глибиною образів. До того ж вони якнайкраще збереглися серед інших пам'яток домонгольського періоду. Наступним знаковим об'єктом є Михайлівський собор, внутрішнє оздоблення якого виконано не менш майстерно. Цікавим внутрішнім оздобленням вирізняються стінопис Кирилівської церкви та Михайлівського храму Видубицького монастиря. Варто додати фрескові розписи Десятинного храму, але до нашого часу дійшли лише невеликі фрагменти [61; с. 577].

Ранні зразки фресок та мозаїк мають велике значення для розвитку київського монументального живопису. Досліджуючи монументальний живопис Києва другої половини ХХ ст., прослідковується звернення до характерних принципів образно-пластичної мови періоду Київської русі. Тут можна виокремити два етапи. У першому (1960–1980-ті рр.) художники прямо не наслідували стилістику, скоріше переосмислювали попередній досвід, застосовуючи окремі прийоми візантійського та давньоруського мистецтва. Зокрема це вивіреність ліній, узагальнення та водночас глибока індивідуальність образів. Наприклад, в мозаїчному панно М. Стороженка «Київська академія» в холі другого поверху Інституту теоретичної фізики ім. Н. Боголюбова НАН України (1972, Іл. 2.1), фризі С. Кириченка та Н. Клейн у залі бойової слави (1978–1981, Іл. 2.2) та ряді інших. Також естетика середньовічних мотивів прослідковується у творчості Г. Кореня, В. Федька, Г. Севрук, Л. Семикіної, В. Прядка та інших.

Занепад церковного мистецтва у радянський період перервав традицію київського релігійного монументального живопису. Чи не вперше у кінці 1980-х рр. після довготривалої паузи звернення до образно-пластичної мови соборів Св. Софії та Михайлівського Золотоверхого монастиря втілилось у мозаїках художників-монументалістів Г. Кореня та В. Федька для інтер'єру громадського призначення – станції київського метрополітену Золоті ворота. Тож на початку 1990-х рр. розпочинається вже новий етап відродження храмового мистецтва. Фрески та мозаїки Київської Русі стали серйозним підґрунтям для розвитку. Особливо це помітно у відновленому наприкінці ХХ ст. Михайлівському Золотоверхому соборі.

Стінописи Софії та Михайлівського Золотоверхого соборів стали ідеалом для багатьох поколінь. У вступній статті до альбому присвяченого творчості подружжя монументалістів Н. Клейн та С. Кириченка, наведено наступні слова художника: «...взірцем для наслідування для мене завжди залишається неперевершені твори Київської Русі» [140 с. 6]. Уже з перших років після відновлення роботи майстерні монументального живопису у КХІ студенти, вивчаючи художні техніки та технології, копіювали фрески та мозаїки собору (Іл. 2.3).

Ще одним яскравим періодом монументального живопису Києва, що знайшов свій відгук у кінці ХХ століття, був розквіт українського бароко (або, як його називають, козацьке бароко), розповсюджений протягом XVII–XVIII ст. переважно в храмових розписах та іконописі. Складна просторова побудова, звихрені лінії та пишні форми мало відповідали естетиці 1960–1980-х років. Зацікавлення цією сторінкою історії образотворчого мистецтва відбулося у 1990-х рр. та пов'язано, як і у попередньому випадку, з відновленням та реконструкцією храмів. Бароко стало одним із напрямів розвитку церковного стінопису київських художників. Особливу увагу напряму приділяється у навчально-творчій майстерні храмового мистецтва НАОМА. У цьому контексті дослідниця Л. Муляр зазначає: «Відроджуючи

давні традиції, українське бароко стало вихідним джерелом ідейного спрямування у творчості керівника та його послідовників» [92, с. 178].

Загалом ознаки впливу візантійської та барокової стилістики на монументальний живопис виявлялись за радянського періоду 1960–1980-х рр. доволі завуальовано. Найчастіше художники могли собі дозволити відкрито орієнтуватись на той чи інший стиль при створенні робіт історичного спрямування. Але й тут слід було бути обачними, адже стилізація розцінювалась як неоднозначне явище.

Також варто зазначити, що велике значення мали архаїчні мотиви раннього середньовіччя. Рослинна й анімалістична орнаментика часто лягала в основу розроблення тематичних панно, що ілюстрували легенди й історичні події Київської русі. Приміром, мозаїка І. Литовченка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 19.

Важливо зупинитись на першій третині ХХ ст., адже цей час напряду пов'язаний з об'єктом нашого дослідження. Як пише дослідниця монументального живопису В. Лебедева: «...аналізуючи монументальне мистецтво шістдесятих років, знаходиться реальна схожість у характері творчості і навіть у конкретних рішеннях з монументальним мистецтвом перших післяреволюційних десятиліть. [72, с. 6]. Але далі уточняється: «тут нема прямих аналогій» [72, с. 6]. З одного боку, можна було б погодитись з таким твердженням, проте, якщо говорити про причетність М. Бойчука та його школи до формування монументального живопису другої половини ХХ ст., то все не настільки однозначно. На підтвердження цього розглянемо наступні відомості, що дозволять визначити шляхи взаємодії.

Цілком достовірно відомо, що деякі художники старшого покоління були причетними до школи М. Бойчука. Так наприклад Г. Довженко поділяючи погляди бойчукістів, у 1925 р. вступає до об'єднання АРМУ. А у 1928 р. разом з М. Бойчуком, М. Рокицьким, К. Гвоздиком, О. Мизінім та іншими працював над розписом Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі [170, с. 15].

Мистецтвознавець Ярослав Кравченко стверджує, що художник Володимир Федько спілкувався та відвідував майстерню його батька Охріма Кравченка – одного з уцілілих бойчукістів [64, с. 100]. Зі свідчень художників дізнаємося, що починаючи з 1960-х рр. все частіше, звичайно не офіційно, у мистецьких колах обговорювалася творча спадщина М. Бойчука. Зокрема, Володимир Прядка згадував творчі вечори організовані Григорієм Синицею, де часто лунало легендарне ім'я М. Бойчука (дод. Б., с. 345). Тут слід відмітити, що Г. Синиця навчався у М. Рокицького одного з найближчих учнів М. Бойчука [68, с. 3]. Як стверджує Н. Кукіль, знавець творчості Г. Синиці: «... він розвинув її (мова йде про школу Бойчука) основні принципи, поєднавши з розробкою теорії колористичного живопису, заснованої на кращих досягнення світового, національного і народного мистецтва» [68, с. 2]. Також показовою є розгорнута у листуванні художників А. Горської та О. Заливахи дискусія про головні засади бойчукістів, помітно, що обидва митця були доволі обізнані з бойчукізмом [7, с. 82-82, 87].

На додаток, творчість М. Бойчука та його учнів аналізувалася у низці серйозних публікацій того часу. В п'ятому томі «Історії українського мистецтва» знаходимо цікаву думку Ю. Белічко, який критично ставиться до відторгнення напрацювань бойчукістів, вказуючи на втрату художниками зв'язку з традиціями, віковичним досвідом, що призвело до негативних наслідків [11, с. 288]. Водночас твори «бойчукістів» зазнавали серйозної критики в радянській мистецтвознавчій літературі. Огляд цього аспекту присутній у роботі С. І. Білоконя «Бойчук та його школа» [13, с. 14–16]. Така тенденція, як зазначає С. Білокінь, залишалась навіть після його умовної реабілітації у шістдесяті роки [13, с. 14].

Повертаючись до монументального мистецтва Києва початку ХХ ст. зазначимо, що найбільш масштабним проектом М. Бойчука стали розписи Луцьких казарм (1919), але робота була знищена ще у довоєнний період, залишився тільки скупий фотоматеріал [13, с. 43–46]. Також ряд стінописів було виконано бойчукістами В. Седляром та О. Павленко у стінах

Межигірського керамічного технікуму [57, с. 279]. Рідкісними частково вцілілими роботами бойчукістів у Києві є розкриті у 1970-х рр. під час ремонту в одній із майстерень КХІ фрагменти фресок, вірогідніше всього виконані учнями під керівництвом М. Бойчука [57, с. 278, 289]. Правда, як пише Остап Ковальчук: «... у зв'язку з пануючою тоді доктриною соціалістичного реалізму вищезгадані фрагменти були забілені. Згодом, у 1980-х роках ... Було вирішено розчистити та реставрувати стінопис... » [57, с. 278]. Вони викликали значне захоплення у студентів. За свідченнями художника Костянтин Косаревського, який навчався в цей період, його дуже вразили фрески, особливо жіночий образ (дод. Б., с. 350–351). Він додає: «У той час був живий Григорій Довженко, розмови з яким передавали ідеї бойчукістів» (дод. Б., с. 350–351). Пригадуючи роки навчання у 1970-х, художник монументаліст Юрій Левченко говорить: «Бойчук був як міф, всі знали, що він у цих стінах працював. Але в цілому бойчукісти були забороненою темою.» (дод. Б., с. 356–357).

Головним чином можна констатувати, що фреска стає найпопулярнішою технікою монументалістів початку ХХ століття. Велика заслуга у цьому М. Бойчука, який доклав багато зусиль для відродження фрескової техніки. Проте, з часом (друга половина 1930-х рр.) ця техніка поступово почала занепадати, її рідко застосовували в київських спорудах. Частково на це вплинуло негативне асоціативне кліше фрески та бойчукізму, породжене радянською системою. Знов звертаючись до постаті Г. Довженка зазначимо, що художник упродовж усього свого творчого шляху працював та вдосконалювати фрескові техніки у своїй майстерні. Створюючи невеликі роботи у кесонах, з ними можна ознайомитися у каталозі [31]. Як зазначає М. Стороженко, художник цікавився та часто обговорював техніку «Альфреско» з російськими колегами В. Фаворським і П. Філоновим [142, с. 50].

Ідеї та погляди М. Бойчук передавались київським художникам другої половини ХХ ст. через його учнів і послідовників. Зацікавленість

бойчукістами почала зростати з поступовим послабленням радянської ідеології. Так, деякі митці почали орієнтуватись на принципи школи Бойчука, зокрема це втілилось у монументальній та станковій творчості Олександра Мельника.

Початок ХХ ст. був дуже насичений історичними подіями, які змінили хід розвитку образотворчого мистецтва в Україні. Нова держава, що виникла внаслідок Жовтневої революції 1917 р., згодом поглинула Україну та створила особливі умови для існування мистецтва. Для перших пореволюційних років характерне поєднання пластичних образів з різного роду гаслами та короткими, але виразними закликами. Радянський дослідник монументального мистецтва В. Толстой відзначає спроби поєднати просторові та часові мистецтва в ім'я художнього вираження замислу [146, с. 34]. Художники монументалісти брали активну участь в оформленні різних подій, як пише С. Білокінь: «група М. Бойчука розписала агітпароплав «Більшовик», узяла участь в оформленні свята 1 травня 1919р., виконала декорування оперного театру...»[13, с. 42]. Це в свою чергу, надавало монументальному мистецтву післяреволюційної доби риси плакатності, до яких монументальний живопис ще повернеться у 1960-х роках. Такий стан показує реактивність монументального мистецтва, готовність одразу реагувати на зміни та відповідати часу.

Розуміючи вплив монументального мистецтва на людей, радянська влада вже з перших днів починає формувати ідеологічне підґрунтя, яке виразилось в плані «монументальної пропаганди». По суті ідея була запозичена з утопічного трактату «Місто сонця» італійського філософа, теолога та письменника доби Відродження Томаса Кампанелли. В ньому йшлося про ідеальне місто. У радянському трактуванні ставилося завдання виховної функції монументального мистецтва. Прочитуємо знов В. Толстого: «Наряду із завданнями агітаційно-просвітницькими та меморіальними в ленінській ідеї монументальної пропаганди була зосереджена думка про містобудівну функцію монументального мистецтва, його ролі у формуванні

середовища»[146, с. 16]. Правда, містобудівна функція зводилась до створення ідейного середовища, яке правильно б виховувало «широкі маси». Розрахунок ставився не на інтелектуалів, а на робітничий клас. Відповідно, розуміння образотворчого мистецтва знижувалося до рівня простих, прямих, інколи примітивних (у негативному сенсі) структур.

План «монументальної пропаганди» важливий для нас у двох аспектах. По-перше, він показує сильний намір влади контролювати та використовувати образотворче мистецтво, що успішно впроваджувалось. По-друге, саме ці ідеї стали основоположними, задавали тон для монументального живопису протягом майже всього існування Радянського Союзу. Звичайно, тут не все настільки однозначно, не всі панно були наповнені «потрібним» змістом, особливо це стосується творів періоду відлиги. Слушно відзначає Г. Складенко «план монументальної пропаганди» впроваджувався і у період відлиги, проте саме у 60-х роках з'являються можливості для експериментів, що надає цьому етапу особливої двоякості [126, с. 15].

Досліджуючи будь-який жанр або вид образотворчого мистецтва радянського періоду, неможливо оминати метод соціалістичного реалізму. Це складне та неоднозначне явище, народжене у 1930-х рр. радянськими ідеологами, було викладено в постанові «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 року [2, с. 196–197]. Все, що виходило за межі соцреалізму, а тим більше суперечило йому, відкидалось та визначалось, як формалізм. Під гаслом боротьби з формалізмом було репресовано М. Бойчука та інших близьких до нього митців. Спалахи боротьби з формалізмом час від часу відновлювалися протягом наступних десятиліть, особливо загострилась ситуація після короткострокової відлиги 1960-х років.

Як зазначає Олеся Авраменко, починаючи з 1930-х аж до 1980-х рр. ідея соцреалізму стає єдиною та безальтернативною для легальної творчості всіх митців, а єдиним замовником стає держава, одноосібним підрядчиком була Спілка художників [2, с.197]. Зауважимо, в 1960-х роках ця структура стає

дещо складнішою, включаючи «художній фонд», комбінат, що стають матеріальною базою для виконання держзамовлень.

Ще однією прикметною рисою монументального мистецтва 1930–1950-х років можна назвати відсутність іронії. З моменту утвердження методу соціалістичного реалізму все стає надто серйозним, всі образи переповненні героїчного пафосу без жодного натяку на самоіронію, звичайне повсякденне життя робітників та колгоспників перетворене на героїчне дійство.

Хоча метод соцреалізму визначав подальший розвиток монументального живопису другої половини ХХ століття, все ж митцям, завдяки особливому взаємозв'язку з архітектурою, вдавалося виходити за його рамки, а подекуди йти усупереч, але цей аспект переважно властивий 1960–1980 рокам.

Для нашого дослідження корисне звернення до процесів у архітектурі довоєнного періоду. Поступово конструктивістські пошуки 1920 – початку 1930-х рр. витісняються, а на зміну їм архітектори орієнтуються на класичні зразки. У 1932 р. був створений Союз радянських архітекторів, а через п'ять років потому – Спілка архітекторів України, як його філіал [43]. Метод соціалістичного реалізму одразу було обрано основним, та напевно єдиним можливим, напрямом для проектування та будівництва [121, с. 340].

У передвоєнний період монументальний живопис поступово повертається до реалістичного відтворення дійсності, переважно через звернення до мистецтва другої половини ХІХ ст. [108, с. 16]. У цей відрізок часу образно-пластична мова монументального живопису тяжіла до створення зрозумілих реалістичних образів з просторовою побудовою композиції.

В одній із небагатьох статей, присвячених монументальному мистецтву Києва довоєнного часу, мистецтвознавець О. Масленкова висловлює низку цікавих спостережень. На думку автора, київський ресторан «Динамо» є однією з перших будівель, де вдало застосовано синтез мистецтва [82, с. 19]. Будівлю спроектували та збудували архітектори Й. Каракіс і П. Савич (1932–1939). У банкетному залі розміщено панно «Футболісти» художника

А. Черкаського, в якому вирішувалась проблема руху, колорит був стриманим., а уся композиція сконцентрована на боротьбі за м'яч, чому сприяло спрямування всіх ліній до центру [82, с. 19].

У 1936–1937 рр., художник Л. Фейнберг створив мозаїку на фасаді кінотеатру «Дніпро» (у 2005 р. будівлю реконструювали для Київського академічного лялькового театру, Іл. 2.4). За О. Масленковою, це була перша спроба застосувати мозаїку в екстер'єрі будівлі радянського періоду [82, с. 19]. На панно зображено доволі декоративно-стилізованого павича. Мозаїка побудована на зближеній тональності, основний акцент зроблено на кольоровому контрасті (червоного та зеленого, синьої та золотої смальти). Хоча твір виконаний у період становлення соцреалізму, проте стилістично він тяжіє до епохи модерну: образ павича, вкраплення золотих елементів, декоративність, плавність лінії, округлість форми, орнаментальність – усе це нагадує художню мову кін.ХІХ – початку ХХ ст.

У воєнний період з 1941 по 1945 рр. монументальне мистецтво, що потребує значних ресурсів, не могло розвиватися в таких масштабах, як до початку війни. Проте, якщо на території України процес розвитку монументального живопису був перерваний, то в Росії, особливо на заключних етапах війни, все ж проектувалися та створювалися об'єкти з художнім оформленням. Так, у Москві в 1943–1944 роках продовжували здавати нові станції метро, де, як і у довоєнний період, широко застосовували монументальний живопис [146, с. 72]. Хоча російський мистецтвознавець В. Толстой у альбомі «Монументальне мистецтво ССРСР» відзначає меншу художню та архітектурну якість у порівнянні з довоєнним періодом [146, с. 72]. У цей період продовжує працювати українська художниця-монументаліст О. Павленко. Разом з Б. Уитцом вони створюють фреску «Сталінградська битва» для майбутнього інтер'єру Палацу Рад у Москві, який так і не був реалізований [146, с. 72]. Над монументальним оформленням Палацу Рад після війни працював і С. Кириченко. Згідно записів у його особовій справі, у період з 1944–1947 рр. був запрошений художнім відділом

будівництва для організації мозаїчної майстерні [172, а. 12, 17]. Над художнім оформленням зали «Героїв соціалістичного будівництва» для Палацу Рад у до- та по- воєнний період працював і художник А. Чернов [186, а. 37].

Роки Другої світової війни важливі для подальшого розвитку монументального мистецтва не стільки художніми досягненнями, скільки історичним наповненням, яке вплинуло на мистецтво. Нові теми й образи, породжені війною, посядуть важливе місце у монументальному живописі наступних десятиліть. Згодом розповсюдиться практика зведення особливого типу споруд – меморіальних комплексів героїв війни, що стануть особливими місцями, для яких створюватимуться пам'ятки, подекуди з пафосним монументальним оформленням.

Після закінчення війни київський монументальний живопис розвивався за сформованою у довоєнний період тенденцією. Як пише мистецтвознавець А. Ревенко: «Монументально-декоративне мистецтво першого повоєнного десятиріччя було майже виключно інтер'єрним» [120, с. 82]. Насамперед, поширеними стають так звані плафонні розписи. Інколи в мистецтвознавчій літературі до- та по- воєнний періоди асоціативно зв'язують з плафонним живописом. Відмітимо, що на різних етапах розвитку монументального живопису радянського періоду з'являються свої популярні місця розташування панно, якщо для 1950-х рр. – це плафони, то у 1960-х рр. мозаїка поступово виходить в екстер'єр, часто зображення розміщувались на торцях будівель. Теж саме можна зазначити і про техніки виконання. Для 1920 –1930 рр., домінуючий – фресковий живопис. У 1940–1950-ті рр. переважає розпис олійними чи темперними фарбами, а у 1960-х рр. – мозаїка з керамічної плитки. Загалом, місце розташування радянського стінопису – це одна з характерних особливостей, за якою можна частково визначити період його створення.

Тенденція розпису плафонів була властива на всій території України. Наприклад, Палац культури коксохімічного заводу в місті Горлівка (1951, художники В. Бонаренко, М. Бурячок, Г. Довженко, О. Нагай, Б. Піаніда,

Л. Циллі), Палац культури в Новій Каховці (1954, автори В. Бондаренко, Б. Піаніда), одеський Палац моряків (1951–1952 рр. автори С. Думенко, О. Попов, В. та В. Токареви), Будинок техніки в Луганську (1955, автори В. Бондаренко, І Панич. Є. Полонський) та інші [12, с. 185–188].

Під терміном «плафонний живопис» часто розуміється не тільки місце розташування, а й стилістичні особливості – просторовість, натуралістичність, ілюзорність. У цьому сенсі прийнятним є застосування терміну загалом до стінопису 1940–1950-х років. Крім плафонів, розписи часто розміщувались у простінках між колонами, арками, та в інших місцях, вільних від архітектурного декору. Водночас, практично завжди панно обрамлялись декоративними рамами різної насиченості.

Орнаментальністю відзначається мозаїка С. Кириченка на постаменті пам'ятника на могилі М. Ватутіна (1948, мозаїка нині демонтовано) [47, с. 620]. Вона викладена на горизонтальній площині, що є доволі нетиповим для київської практики. Головними елементами стають ідеологічні символи, асоціативні з військовими подвигами предмети: ордени, стрічки, прапори, лаврові вінки інше. В даному випадку мозаїка не є самодостатнім елементом, а слугує додатковим виразним засобом для ідейного підкреслення значимості постаті.

Важливою подією для монументального мистецтва другої половини 1940-х рр. було створення 1944 року Української філії Академії архітектури СРСР, а роком пізніше – Академії архітектури УРСР (1945), структурним підрозділом якої був Інститут монументального живопису та скульптури [108, с. 19]. Це доволі показово, адже після війни на всій території України були значні руйнування, міста та села потребували цілісного та системного підходу до відбудови.

В Інституті працювали Г. Довженко, В. Бондаренко, О. Мизін та інші, а головним завданням було розроблення теоретичних положень на основі практичного досвіду для здійснення розписів в архітектурі житлових і громадських будівель [108, с. 19]. Так, експериментуючи з технологічними

аспектами Г. Довженко 1949-го року отримує авторський патент за винайдення «способів настінного живопису на основі синтетичної поліхлорвінілової смоли» від Державного комітету Ради Міністрів СРСР [170, а. 12].

У рамках відбудови повоєнного Києва у другій половині 1950-х рр. створюється низка розписів. Зокрема, під час відновлення зруйнованого Київського центрального залізничного вокзалу (1954–1955, за проектом архітектора Г. Домашенка) у 1955 р. було оформлено розписами залу очікування № 1 [74 с. 56]. Темою живописних вставок стали пейзажі, що чергуються з емблемними зображеннями різних напрямів діяльності радянського суспільства: металургія, сільське господарство, спорт, мистецтво, наука й інше. Авторство картушів належить художнику І. Литовченко. Як згадує дочка митця - це був перший значний об'єкт у його творчості [74, с. 56]. Розписи мають подібну між собою композиційну структуру: в центрі розміщено картуш з атрибутами тієї чи іншої професії, на фоні типова для післявоєнного періоду орнаментальна гірлянда, наповнена фруктами й овочами, що символізує достаток та плодючість української землі. В оформленні залу також широко застосовано ліпнину та різні декоративні псевдобарокові елементи. Загалом розміри панно (3.5 м²) є невеликими пропорційно до просторового об'єму інтер'єру. На старих фото видно, що живопис був більш контрастним та світлішим, ніж він є сьогодні [173, а. 61,62,63,65,85,86,87].

Одним із найбільш грандіозних київських проєктів 1950-х рр., для якого активно залучалось монументальне мистецтво, був архітектурний комплекс Виставки досягнень народного господарства (нині Національний комплекс «Експоцентр України»). Архітектура комплексу побудована у неокласичній системі з використанням різних ордерів (доричного, іонічного, коринфського, тосканського) та поєднанні архітектурних мотивів різноманітних стилістичних напрямів. В інтер'єрі центрального павільйону на ввігнутій поверхні було зроблено чотири панно: «Великий Жовтень» (О. Ацманчук,

М. Кривенко, О. Лопухов, О. Хмельницький; Іл. 2.5), «Дружба Народів» (В. Ламах, І. Литовченко, І. Скобало, І. Тихий; Іл. 2.6), «Сільське господарство» (С. Кириченко, Н. Клейн, В. Кушнір, Г. Шпонько, А. Янін; Іл. 2.7) та «Індустрія» (М. Дерегус, В. Зарецький, А. Пламеницький; Іл. 2.8), розміри розписів доволі масштабні 8x13 метрів. Слід додати, над композицією «Великий Жовтень» на стадії ескізів працювала інша група митців: Д. Шавикін, С. Отрощенко, Г. Тихий, З. Толкачов та І. Юхно, але ескізи були неприйнятні, хоча, як стверджує В. Лобановський, задум був цікавий за колірною цілісністю та ритмікою [76, с. 22–23]. Архівні джерела містять окремі неточності з датою виконання розписів, в одному документі мова йде про 1956 р. у інших – про 1958 р. [173, а. 29; 172, а. 42]. Всі чотири роботи погоджені між собою композиційно та сповненні високої патетики, зображуючи тріумф радянського суспільства.

За образно-пластичною системою розписи повністю відповідають соцреалістичному методу. Тут присутня чітко виражена плановість, натуралістичність. У розписі «Дружба народів» кожна радянська республіка персоніфікована образом жінки у традиційному вбранні. Композиція побудована так, що головні дієві особи ніби спускаються зі сходів до глядача. Митці використовують доволі розбірливі широкі мазки для моделювання форми. Небо вирішене як золоте тло з фактурною поверхнею викладених мазків у різних напрямках. Такий прийом уже використовувався на зламі ХІХ і ХХ століть в розписах І. Їжакевичем і Г. Поповим церкви Св. Антонія та Феодосія Печерських з трапезною палатою в Києво-Печерському монастирі. Цікаву особливість підмічає Н. Велігоцької та С. Кілесо, аналізуючи панно «Сільське господарство», дослідники виділяють реалістичність мотиву збирання врожаю, натомість інші композиції висвітлюють ідеї у більш алегоричній формі [46, с. 250].

Стильові ознаки плафонного живопису у Києва зберігаються до кінця 1950-х років. Яскравим прикладом є завершені у 1958 р. художником А. Черновим розписи плафонів у головному фойє Консерваторії

ім. П. І. Чайковського та головному фойє Жовтневого палацу культури (нині Міжнародний центр культури і мистецтв «Жовтневий» Іл. 2.9, 2.10, 2.11) [122]. Плафон у консерваторії високо оцінювали сучасники. Зокрема Ю. Белічко в 6-му томі «Історії українського мистецтва» пише: «Одним з кращих зразків плафонного живопису кінця 1950-х рр. є розпис А. Чернова в Київській консерваторії» [12, с. 192]. Мистецтвознавець, аргументуючи свою позицію, вказує на відсутність надмірних ускладнень у композиційній побудові та вдале поєднання з архітектурною ситуацією [12, с. 192]. Все ж, не дивлячись на схвальні відгуки, в панно простежуються риси, характерні для станкового живопису, які є не завжди прийнятними у монументальному мистецтві. Так виноградна лоза, написана з великою детальністю та живописністю, на великій відстані «не працює» на цілісне сприйняття. Крім того, людські постаті виглядають малими щодо пишного і масивного інтер'єру.

У розписі Консерваторії застосовано прийом просторової ілюзії, широко розповсюджений у добу італійського Відродження, коли архітектурні елементи та декор знаходять своє продовження в стінописі. Такий прийом є характерним для радянського монументального живопису 1940–1950-х років. Слід звернути увагу на образи музикантів, які вирішені в типовому дусі соціалістичного реалізму. З одного боку постаті в національних українських костюмах, з іншого – робітник з баяном, піонер з сурмою, між ними жіноча постать зі скрипкою, що уособлює класичну музику. В цілому розпис справляє враження спокою та камерності, його образи сповненні піднесеного настрою.

Зображені античні деталі поруч з радянськими символами індустріалізації та колективізації, сьогодні сприймаються доволі абсурдно, але вони є яскравою ознакою часу. Такі поєднання можна зустріти ледь не у кожному розписі, проте найчастіше вони трапляються в архітектурному декорі.

Того ж року (1958) А. Чернов оформлює головне фойє відбудованого після 2-ї Світової війни Жовтневого палацу культури, де створює розпис плафону (Іл. 2.10). В особовій справі художника міститься замітка

«Найбільший плафон» із газети «Вечірній Київ» за 16 жовтня 1957 р., де зазначено наступне: «Творчі шукання художників Олександра Мизіна і Анатолія Чернова, увінчались успіхом...» [186, а. 28]. Крім того, мова йде не тільки про розпис стелі фойє, а й зали, на доволі звичну для цього періоду тему дружби народів [186, а. 28]. Якщо розписи фойє були реалізовані й існують понині, то про панно в залі, крім вище згаданої замітки, невідомо нічого. Також у розвідці Н. Ващенко «Творчий шлях художника-монументаліста Анатолія Чернова» авторство фойє приписується лише А. Чернову [20, с. 301].

Темою розпису фойє Жовтневого палацу культури стають символи розвитку радянського суспільства та миру. В післявоєнний період тема миру стає однією з ключових та пройде червоною ниткою через усе вітчизняне монументальне мистецтво. Художнє вирішення плафону, з деякими відмінностями, цілком вписується в образно-пластичну систему того часу. Світла площина розділена гірляндами, композиційно нагадуючи пізні стінописи античного Риму, та відродження. В проміжках розміщено символічні емблеми сільського господарства, індустріалізації, культури та п'ять жіночих образів у напівкруглому завершені плафонів, що уособлюють науку, мистецтво, спорт (Іл. 2.10). Тендітна центральна постать символічно піднімає над головою величезний сніп пшениці, інші фігури по-обидва боки розвернуті до неї та мають стриманіший рух. Зазначимо, що образ жінки з житом у подібному русі раніше вже був виконаний скульптором О. Олійником у монументі для павільйону №10 («Зернових та олійних культур») ВДНГ. Фігури дещо замалі за розміром щодо інтер'єру та всієї площини плафону, а велика кількість незаповненого тла підкреслює цей ефект. Хоча слід відмітити, що манера живопису відрізняється від станкової.

Плафони не мають яскраво виражених національних ознак, вбрання з легкої спадаючої тканини скоріше подібне до античних зразків. Тільки в емблемах присутні деякі деталі традиційної української кераміки. Натомість у композиції «Миру – мир» (Іл. 2.11) зображено традиційне українське вбрання

жінки та куманці, а пластична мова, витримана у стриманому гризайльному колориті, апелює до класичних взірців за мотивами античних рельєфів.

Розписи «Козацька пісня» (В. Бондаренко) та «Чумацька пісня» (Д. Шавикін) створені (1959) у магазині нот на Хрещатику, вочевидь були вдалими [12, с. 192]. На жаль, розписи не збереглися, лишилися поодинокі фрагментарні репродукції, за якими складно скласти повне уявлення (Іл. 2.12).

У монументальному живописі 1940–1950-х рр. людські постаті мають характерні ознаки, а саме: у емоційному плані – піднесену патетику почуттів, енергійність; у колористичному – смаглявий колір шкіри, червонуватий рум'янець (прописаний сіною, вохрою та земляними червоними), класичні пропорції силуетів, широкий мазок [34, с. 92]. Схожі принципи простежуємо і у станковому живописі соцреалізму 1950-х років. Проте, однією з проблем періоду стало тяжіння до картини, одноманітність образів, хоч і виконаних на високому рівні. Творам часто бракувало виразності в насичених псевдокласичних інтер'єрах. Повоєнне десятиліття стало заключною фазою в черговому етапі розвитку стінопису та мозаїки.

Цілком закономірно, що на формування монументалістики впливав суміжний вид мистецтва – архітектура. У період 1950-х рр., коли панувала стилістика сталінського ампіру, прослідковується значно стійкіший вплив архітектури. Пояснити це можна наступними аспектами, художники у повоєнний період (також можна говорити загально і про довоєнний) до знакової постанови «Про усунення надмірностей у будівництві та архітектурі» (навіть, аж до кінця 1950-х рр.) орієнтувалися на класичні зразки та намагалися дотримуватися відповідної системи, яка максимально вписувалась у інтер'єри. Будь-яке відхилення від доктрини соцреалізму було неможливим, оскільки архітектура чітко окреслювала межі та тенденції.

Відзначимо, що сучасні дослідники по-різному ставляться до процесів у архітектурі. Цікаве та гостре визначення радянської архітектурної стилістики знаходимо у А. Пучкова: «...доба Сталіна – звертається до класики давнього

Риму (із належною мірою залізобетонної фальші), доба після Сталіна – якась художня какофонія й технологічне безладдя» [117, с. 81].

У багатьох дослідженнях середина 1950-х рр. характеризується як переломний момент у монументальному мистецтві. Поштовхом для трансформації образно-пластичної мови стали зміни в архітектурі та містобудуванні, хоча думки щодо рішучих перемін висловлювались ще на початку 1950-х років [146, с. 89]. Остаточно на державному рівні рішення було прийнято в середині 1950-х рр. Проектування будинків переорієнтували на швидку забудову за максимально короткий проміжок часу. Практично всі мистецтвознавчі розвідки зупиняють свою увагу на постанові від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» [113]. Додамо, що дослідники радянської архітектури виділяють ще ряд документів, які передували формуванню типової радянської функціональної архітектури [87]. Однак, вони скоріше корисні для вивчення процесів в архітектурі.

Для дослідження монументального мистецтва важливо більш детально зупинитись на постанові «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві», як зазначає Г. Складенко, цей документ сформулював нову загально-ідейну естетичну програму [129, с. 626].

У документі різко засуджувались застосування різного роду оздоблень: «Захоплюючись показною стороною, багато архітекторів займаються головним чином прикрашенням фасадів будинків...» [113, с. 1]. Там же ставиться під сумнів стилістичний напрям сталінської епохи: «Нічим не виправдані баштові надбудови, численні декоративні колонади і портики та інші архітектурні надмірності, запозичені з минулого...» [113, с. 1]. Основним для радянської архітектури було обрано простоту, строгість форм, економічність рішень [113, с. 2]. Завдання архітекторів та інженерів було «...стати провідниками всього нового, прогресивного у проектуванні і будівництві» [113, с. 2]. Естетична сторона, згідно з постановою, мусила вирішуватись шляхом органічного зв'язку архітектурної форми з призначенням будівлі та хорошою пропорцією [113, с. 2].

Виходячи з вище наведених тез постанови, бачимо, що архітектура відходить від індивідуальних проектів, переходячи до створення максимально простих за конструкцією будівель, художня сторона яких враховувалася в останню чергу. Звичайно, розписи в стилістиці академізму вважалися в таких будівлях недоречними, і не тільки тому, що могли бути визнані «надмірностями» з усіма наслідками для творців, а й з естетичного погляду. Адже класичне просторове мистецтво складно поєднати з суворими залізобетонними конструкціями.

Важливим є заклик до архітекторів й інженерів «...стати провідниками всього нового, прогресивного у проектуванні і будівництві» [113, с. 2]. Хоча в постанові звертаються до архітекторів, по суті, монументалістам це дало зелене світло для роботи зі стінописами та мозаїками, застосовуючи та створюючи новий естетичний підхід.

Держава розпочала вводити нову політику в сфері будівництва та архітектури, проте на монументальному живописі Києва другої половини 1950-х рр., як бачимо у вище наведених прикладах, це не відбилось у повній мірі. Фактично образно-пластична система монументального мистецтва, складена у сталінський період, продовжувала функціонувати аж до кінця 1950-х років. Але це й не дивно, адже затвердження кошторисів і проектів багатьох об'єктів відбувалось у першій половині десятиліття. Звісно процес змін в контексті всієї історії образотворчого мистецтва мав над швидкі темпи.

Підрозділ 2.2. Становлення тематики, стилістики, техніки київського стінопису та мозаїки 1960-х рр.

Формування київського монументального живопису 1960–1980-х рр. було тісно пов'язано з секцією монументально-декоративного мистецтва. Заснована ще у 1930-х рр. СХУ займала важливе місце у мистецькому житті України. Структура СХУ складалася із різних секцій, але монументальної довгий час не існувало. Точна дата її заснування невідома. В архівних документах, зокрема описі № 1 «Документальних матеріалів постійного хранения за 1939, 1942, 1944 – 1964 годы» першою згадкою є «Стенограмма

от 21 декабря 1960 года отчетно-выборного собрания членов секции монументального искусства» [171, а. 121]. У документі Г. Довженко, звертаючись до митців, зазначає: «Ви знаєте, товариші, що у нас секція існує 3 роки. ... Оскільки наші товариші перебували і в інших секціях, фактично наша секція не представляла законної організації за уставом» [184, а. 2]. Звідси можна припустити, що з 1957–1958 рр. вона фігурувала, як гурток-монументалістів.

Водночас, в особовій справі І. Литовченка, у доповненні до облікового листка члена СХ СРСР, міститься помітка: «Член бюро секції монументального мистецтва з 1958 року» [173, а. 48]. Також І. Литовченко був членом бюро секції декоративного мистецтва з 1959 року [173, а. 1]. В обліковому листку Г. Довженка зазначено: «1959–1961 рр. – Зам. председателя бюро секции монументально-декоративного искусства» [170, а. 17]. Відповідні помітки в особових листах є ще одним доказом роботи з 1958 року.

Стенограма від 21 грудня 1960 р. містить цілу низку цінних свідчень про стан справ у монументалістиці кінця 1950 – початку 1960-х років. Фактично документ ілюструє складні умови, в яких знаходились митці в цей час. Одним з центральних питань було незадовільне фінансування. Григорій Довженко вбачав серйозну проблему в нерівномірному розподіленню замовлень художнім фондом [184, а. 10]. На фоні цього лунає гостра критика художників «станковістів»: «Ми знаємо, що всі види робіт станковістів витісняють усі інші різновиди мистецтв. Не думайте, що ними задоволені архітектори. Зараз не дуже гарна думка про станковістів, говорять, що живопис засмічує місто» [184, а. 24]. З цитати видно наскільки сильно наростала напруга між двома різновидами живопису, що, у тій чи іншій мірі, позначилось й на образно-пластичній мові, спонукаючи до відмови від станкових та живописних якостей у монументалістиці 1960-х років.

До питання забезпечення також звертається В. Бондарено, він говорить: «Чому не можна знайти певних коштів для групи майстрів, для групи художників, які ризикують не тільки здоров'ям. Це не те, що робити якусь

станкову річ: не вдалось, кинув під стіл. Монументальне мистецтво зв'язане з великим напруженнями. ... Ось чому наша секція і не секція, бо ніхто не хоче ризикувати і не хоче йти працювати» [184, а. 12]. Звідси думка про надвисоку оплату праці монументалістів не зовсім відповідає дійсності. Однак це стосується кінця 1950 – початку 1960-х років, далі ситуація дещо вирівнюється в ліпшу сторону.

Головним чином у стенограмі обговорюються негативні фактори зовнішнього впливу на розвиток монументалістики. Тоді ж І. Литовченко звертає увагу на непідготовленість до роботи з архітекторами, що, як наслідок, не сприяло налагодженню взаємодії [184, а. 22]. Але це й не дивно, стінопис повоєнного періоду передусім будувався на іншій концепції взаємозв'язку з архітектурою, митцям було складно перебудуватись з просторового «плафонного» живопису в русло площинно-умовної стилістики. До того ж викладання монументального мистецтва у КХІ було обірвано ще наприкінці 1930-х років [105, с.99].

На початку довкола секції сформувалося невелике ядро художників, які прагнули розв'язати складні проблеми та вивести українське монументальне мистецтво на новий щабель розвитку. Микола Сторженко у одній з своїх статей виділяє три імені пов'язані із заснуванням секції: Володимир Бондаренко, Григорій Довженко, Степан Кириченко [142, с.50–51]. Художник-монументаліст В. Прядка, пригадуючи перші роки існування секції, додає до наведених імен І. Литовченка (дод. Б., с. 342). Згодом почали долучатись наступні покоління, об'єднуючись у тісний колектив, як пригадує О. Мельник: «Я бачив, як старші товариші підтримували творчу молодь, раділи кожному успіху, як обговорювався, ставився за приклад кожен талановитий твір...» [85, с. 7].

Потреба вирішувати велику кількість творчих, організаційних завдань сприяла не тільки формуванню секції, а й окремих творчих бригад. Так, наприклад, у шістдесятих згуртувалися декілька визначних для розвитку монументального мистецтва творчих колективів: В. Ламах, Е. Котков,

І. Литовченко, О. Кіщенко (пізніше О. Кіщенко переїжджає у Мінськ, а до них приєднується В. Прядка); А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксієв, Г. Зубченко, Г. Синиця. Якщо останній найбільше працював на Донбасі, то В. Ламах, Е. Котков, І. Литовченко, О. Кіщенко стали київськими першопроходьцями початку 1960-х років. Такий підхід до спільної роботи у 1960-х рр. був суголосний з концепцією колективності монументального мистецтва М. Бойчука. Поряд з великими бригадами в монументалістиці працювали декілька художників-однодумців (нерідко вони були пов'язані сімейними стосунками), наприклад: Степан Кириченко та Надія Клейн, Іван та Марія Литовченки, Лариса Міщенко та Анатолій Гайдамака, Ада Рибачук та Володимир Мельниченко, Галина Зубченко та Григорій Пришедько.

Розглядаючи процес формування та організації спільноти монументалістів, зупинимось на мистецькій освіті. Традиція викладання монументального живопису у стінах НАОМА розпочиналась ще з дня її заснування та бере свій початок з М. Бойчука. У певні періоди в майстерні викладали такі відомі митці як Л. Крамаренко та А. Таран, проте, у 1930-х рр. майстерня припинила своє існування [105, с. 99]. Більшість молодих художників-монументалістів, які у 1950–1960-х рр. працювали у Києві, закінчували різні факультети КХІ та ЛПЦДМ (Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва, нині Львівська національна академія мистецтв), деякі митці були випускниками російських художніх ВУЗів, зокрема Московського вищого художньо-промислового училища (нині Московська державна художньо-промислова академія імені С. Р. Строганова). Наприклад, І. Литовченко у 1954 р. закінчив текстильне відділення ЛПЦДМ, В. Прядка навчався у скульптурній майстерні КХІ (1966), Е. Котков закінчив графічний факультет КХІ (1955), В. Ламах – графічний факультет КХІ (1954), В. Мельниченко та А. Рибачук закінчили живописний факультет КХІ (1957), В. Пасивенко (1967) та А. Гайдамака були випускниками Московського вищого художньо-промислового училища (1967).

Цілком очевидно, що підготовка молодих спеціалістів у галузі монументального мистецтва потребує професійно розробленої програми, яка, враховуючи всі необхідні аспекти, давала б змогу оволодіти навичкам роботи з різними монументальними техніками (фреска, сграфіто, мозаїка, вітраж) та створенню художніх композицій у гармонійному зв'язку з архітектурою [32, с. 280–281]. Для 1940–1950-х рр. просторова та об'ємна побудова композицій була невід'ємною частиною монументального живопису, що перекликається зі станковими особливостями цього періоду. Стінопис та мозаїки 1960-х рр. формуються на інших принципах, а навчальний процес потребує відповідної програми для розвитку у студентів відчуття великого простору, розуміння взаємодії з новими тенденціями в архітектурі – лаконічною, типовістю та простотою форми. Враховуючи той факт, що вимоги до монументального мистецтва були кардинально іншими, ніж до станкового живопису, а майстерні монументального живопису на той період не було, потреба в такій майстерні у Києві постала дуже нагально.

З архівних даних дізнаємося, що процес відновлення майстерні у КХІ тривав упродовж кількох років і супроводжувався низкою проблем різного характеру [176, а. 48; 174, а. 8]. Для вирішення кадрового питання було запрошено молодих випускників монументальної майстерні Ленінградського інституту живопису скульптури і архітектури ім. І. Ю. Рєпіна – Н. Вергун та І. Сальцев [176, а. 52, 127]. Очолив відновлену майстерню випускник КХІ В. Чеканюк. У різних джерелах роком відкриття зазначається 1964, але в архівних документах вперше мова йде про набір студентів на 1965/1966 навчальний рік [176, а. 8]. Перший випуск 1967-го року показав хороший результат роботи майстерні, адже кожен випускник у подальшому реалізувався у монументальному мистецтві.

Згодом керівником майстерні (1967–1973) стає Т. Яблонська. У архівних документах її навчальна робота характеризується наступним чином: «Потрібно відмітити роботу театральної і монументальної майстерень, які відносно недавно розпочали свою роботу, особливо монументальна, керівник

професор Т. Яблонська. Яка творчо шукає найбільш ефективних шляхів формування художників потрібного профіля» [185, а. 3]. З 1973-го року у цій навчально-творчій майстерні розпочинає свій педагогічний шлях М. Стороженко (викладав у студентів V курсу) [139, с.338].

Поміж тим, як видно з наведених історичних даних, монументальна майстерня КХІ включилась у процес розвитку тільки з другої половини 1960-х років, а формування монументального живопису на початкових етапах епохи «усунення надмірностей» все ж базувалось на особистісних якостях митців, котрі навчалися на різних образотворчих факультетах. Саморозвиток та нешаблонне мислення стало одним з факторів результативних змін.

Початок 1960-х рр. ознаменувався введенням нових матеріалів та технологій їхнього застосування. Для мозаїки переважно використовують керамічну плитку, інколи у поєднанні з кольоровими бетонами. У деякій мірі популяризації керамічної плитки сприяв дефіцит смальти (виробництво в Україні було налагоджене лише наприкінці 1960-х років). А ось плитка була відносно недорогим та доступним матеріалом, що відповідало задекларованому курсу на економічність [34 с. 93]. Матеріал сприяв додатковому зв'язку з архітектурою, оскільки різні види керамічної плитки часто застосовувалися для облицювання поверхонь в інтер'єрах чи екстер'єрах. До того ж робота з цим матеріалом могла виконуватись значно швидше, не уповільнюючи будівництво. Потрібно зважати, що навіть з простою керамічною плиткою виникали труднощі, не завжди можна було дістати потрібний відтінок. Так, під час роботи над мозаїками Київського автовокзалу (1961 р., Ада Рибачук, Володимир Мельниченко), виписати плитку потрібного кольору на заводі «Керамік» виявилось проблемою, тільки завдяки не зовсім прозорим важелям впливу архітектору А. Мілецькому вдалось роздобути керамічний біл [30, с.43–44].

Кольорова палітра матеріалу є важливим аспектом, адже вона задає колористичні рамки. Часто мозаїку викладали з облицювальної плитки без додаткового кольорування. Але зі свідчень мистецтвознавця Е. Корусь стає

відомо, що група І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков у роботі використовували перефарбовану та заново обпалену звичайну сантехнічну плитку [62, с. 80]. Цей прийом вирішував проблему дефіциту потрібних відтінків, відкриваючи художникам можливість створювати складніші колористичні рішення.

Ще один технічний момент, що впливав на образно-пластичну мову мозаїки, був її модуль. Різні види плитки давали можливість використовувати доволі широкий діапазон розмірів від 25x25 мм. до 145 x 255 мм. [86, с.12]. Переважно панно виконувалися з колотих шматків різноманітного розміру та форми у поєднанні з цільним, що давало варіативність пластичних можливостей, але можна зустріти і роботи виконані виключно з цільних плиток (Іл. 2.13, 2.14). Найчастіше, це посередні зображення, виконані на низькому художньому рівні, їх можна побачити на фасадах освітніх закладів, житлових будинках тощо. Шви між плитками також використовували для підкреслення художніх якостей панно. Радянський дослідник кераміки та монументально-декоративного мистецтва К. Митрофанов наводить деякі приклади безшовної кладки, проте для Києва це не стало характерним [86, с.17].

Під час масового будівництва споруд за типовими проектами проводились експериментальні застосування індустріальних методів. Технологія кладки на окремих панелях під час їхнього виробництва на підприємстві, детально описана К. Митрофановим [86, с. 21–22]. Принциповим у цій технології було виконання в цеху під авторським наглядом з подальшим їх монтажем робітниками на будмайданчику [86, с. 21–22]. Там же, як приклад, наведено два панно «Миру – мир» і «Україна» на житлових будинках розташованих вздовж бульвару Перова (1962, Іл. 2.15; 2.16). Сумніви викликає авторство, зазначено, що перше панно належить А. Чернову, друге – Г. Довженку [86, с. 22]. Проте мозаїки мають низьку художню якість, особливо панно «Україна». Невдала композиція, слабкий малюнок, банальність образу – нехарактерні художникам їхнього рівня [34 с. 94]. До того ж, в особових

справах А. Чернова та Г. Довженка немає жодної згадки про ці роботи [170; 18].

Отже, різні типи керамічної плитки, що використовувались для мозаїки у 1960-х рр., стають неповторною ознакою часу. В наступних десятиліттях смальта поступово витісняє керамічну плитку, безперечно, її застосували, комбінуючи із смальтою, проте найчастіше плитка використовується у посередніх роботах в провінційних селищах. Загалом специфіка матеріалу лягла в основу художніх прийомів, застосованих у монументальному мистецтві. Обмежена палітра кольорів сприяла застосуванню локальних колірних плям, без складних живописних вальорів. Доволі великий модуль плитки передбачав меншу деталізацію та концентрацію на формальних аспектах робіт.

Цікавою є інтеграція мозаїчних панно художника В. Овчинникова в до-революційну архітектуру (Іл. 2.17). За свідченнями Б. Лобановського з ініціативи митця було створено лабораторію-майстерню монументального живопису, а у дворі Київського державного музею східного і західного мистецтва виконано кілька творів [77, с. 130].

Справедливо зазначає В. Лебедева «Головна риса монументального мистецтва початку шістдесятих років – його пошуковий, творчий характер» [72, с. 31]. У Києві з'являється низка свіжих та неординарних для свого часу об'єктів: оформлення Річкового вокзалу (1961 р., Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко), мозаїки Центрального автовокзалу (1961 р., А. Рибачук, В. Мельниченком) мозаїки в інтер'єрі ресторану «Метро» (1963 р., Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко, О. Кіщенко), панно в інтер'єрі станції метро «Завод Більшовик» (нині – «Шулявська», 1963 р., Іван та Марія Литовченки) та ряд інших. Усі вони викликали в суспільстві великий розголос та стали символом монументального мистецтва 1960-х років. Більшість з них часто згадуються у мистецтвознавчих розвідках сьогодення і минулих десятиліть.

Все ж неможливо оминати знакові об'єкт для переломного етапу розвитку монументального живопису. Зупинимось на Київському річковому

вокзалі, в якому поєдналися архітектурні тенденції 1950-х рр. та новаторські прояви монументального мистецтва (Іл. 2.18–2.22). Дослідниця монументального мистецтва В. Лебедева критично розглядає мозаїки з погляду їхнього вирішення в просторі: «...архітектура споруди Річкового вокзалу, тоді щойно збудованого, і характер монументальних робіт в ньому ще зовсім еkleктичні» [72, с. 54]. Причину неоднозначної оцінки потрібно вбачати не стільки в мозаїках, скільки у архітектурній ситуації, як слушно зазначає А. Ревенко: «Проект споруди річкового порту був створений ще на початку 50-х років, тому всі негативні тенденції, притаманні тому періоду... відбилися в ній. Уже в процесі будівництва, розпочатого в другій половині 50-х років, проект було поспішно перероблено, тож усунути всі його вади було вже неможливо» [119, с.118]. Втім В. Лебедева вбачає новизну в самому характері мозаїки, застосуванні вперше в якості матеріалу звичайної керамічної плитки, у стилізованому малюнку, в узагальненні та чистоті кольору [72, с.55]. Також на новаторстві наголошує Г. Скляренко: «Новою й була спроба передати в алегоричній формі призначення споруди, поєднати окремі сюжети спільною темою» [129, с. 631].

Узагальнивши, можна зробити висновок, що оформлення Київського річкового вокзалу є тим масштабним об'єктом, з якого розпочалися зміни образно-пластичної системи монументального живопису. Перші спроби показали великий потенціал використання нових матеріалів у мозаїці. Художник-монументаліст Володимир Прядка пригадує, як у молоді роки мозаїки річкового вокзалу справили сильне враження чогось вартісного та нового на нього та його колег (дод. Б., с. 340). Річковий вокзал став рубіжним, у ньому ще присутні як залишки попередньої тенденції взаємодії монументального мистецтва з архітектурою, так і вже зовсім нова образно-пластична мова. Виходячи з вищесказаного, історична цінність об'єкту у поєднанні та репрезентації двох образно-пластичних течій.

Паралельно з Річковим вокзалом художники (В. Ламах, І. Литовченко, О. Кіщенко) представили мозаїку «Соціалістична індустрія» (Іл. 2.23) для

Всесоюзної виставки у Москві в 1961 році. Панно доволі масштабного розміру (416x318 см.) продемонструвало великий потенціал нової образно-пластичної мови.

Майже одночасно з Річковим вокзалом творчий дует А. Рибачук і В. Мельниченко розпочинають роботу над мозаїчним оформленням Київського центрального автовокзалу (1961, Іл. 2.24–2.26). Тут також у якості матеріалу для мозаїки використано керамічну плитку. Спираючись на ґрунтовне дослідження Н. Горовою творчості митців, дізнаємось низку важливих деталей, які чудово ілюструють важкі умови праці. Зокрема, щоб закінчити об'єкт у рекордно швидкі строки до 31 грудня 1960, художникам довелося працювати у дві зміни, за мізерні гроші, оскільки кошторис не передбачав витрат на монументальне оформлення [30, с. 43–44]. Окрім браку часу, як ми зазначали вище, були ще й проблеми з матеріалом.

Мозаїки, позбавлені радянських типових символічних нашарувань, на відміну від Річкового вокзалу, створеного того ж року. Оформлення об'єднано нейтральною темою подорожі, що повністю відповідає призначенню будівлі. Цікавим є розміщення пейзажних композицій на динамічному декоративно-орнаментальному фоні, натомість композиції виділяються за рахунок модуля мозаїки, живописних якостей та кольорових вкраплень (Іл. 2.26). Дуже своєрідним є трактування орнаментального фону. Якщо різні орнаменти часто класифікують за геометричними, рослинними, анімалістичними, змішаними ознаками, то у мозаїках автовокзалу це такий собі «транспортний» (Іл. 2.24, 2.25). Адже в його основу покладено рух різного виду транспорту. Поєднання глянцевого чорного зі світлим та бірюзовим створює прохолодний колорит.

Відмітимо, що використання прохолодної гами відтінків (бірюзовий, блакитний) прослідковується і у подальшій монументальній роботі А. Рибачук і В. Мельниченко – мозаїках Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва, 1965–1967 рр., Іл. 2.27, 2.28). В мозаїках Центрального автовокзалу художники застосували різні модулі, від цілих плиток до дрібних

(так званий «кабанчик»), що створює додаткову гру не тільки ритмів малюнку чи кольору, а й самого матеріалу.

Повертаючись до групи І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко наступною роботою після Річкового вокзалу стають мозаїки «Наука», «Мічурін», «Сонце, життя, хлорофіл», для інтер'єру Інституту фізіології рослин АН УРСР (1962 р., нині Інституту фізіології рослин НАН України; Іл. 2.29) та «Захист рослин» (козирок: синтетичні смоли розпис, портал керамічна мозаїка, Іл. 2.30), декоративний пейзаж для Інституту захисту рослин АН УРСР (1962, нині Інститут захисту рослин НААН України; Іл. 2.31). У цих двох об'єктах виділяється висока умовність, чіткість обрисів та силуетів. Художники використовують контурну лінію та активний контраст світлого та темного. Тематика рослинництва зображена у лаконічних знаках-символах, де кожен елемент має своє змістовне навантаження. Композиція «Сонце, життя, хлорофіл» (Іл. 2.29) розміщена над сценою актового залу має емблемний характер. Художники розвивають ідею вільного розміщення мозаїки на площині стіни, перші спроби якої були втілені у мозаїках Річкового вокзалу (мозаїка «Арсенал», «Україна дніпрова», Іл. 2.22, 2.21). Практично усі композиції в інтер'єрі інституту вирішені за цим принципом.

Працюючи у 1963 р. над мозаїками «Юність», «Квітучий сад» (В. Ламах, Е. Котков, Іл. 2.32; 2.33) та декоративними композиціями обабіч естради (І. Литовченко, О. Кіщенко) для інтер'єру ресторану «Метро», художники продовжують пошук нових якостей матеріалу (керамічної плитки), художніх форм, декоративних акцентів. Виділяються сміливі експерименти з технікою кладки, зокрема площина мозаїки сегментована на прямокутні фрагменти з різним модулем та кольором плитки. Автори по-різному викладають плитку в деяких сегментах виключно великі биті шматки неправильної форми, в інших – малий модуль з поодинокими вставками плиток великого розміру. У декоративному панно І. Литовченка використовувались мотиви народного мистецтва. За словами В. Прядки, вже тоді І. Литовченко захоплювався розмаїттям народного мистецтва (дод. Б., с. 342).

До того ж деякі місця викладено хаотично, інші – формуються за певною направленістю та ритмічністю. Художники використовують шви між плиткою для підкреслення модуля та ритму кладки, наприклад, світлі сегменти виділяються темними швами і навпаки, разом з тим, на деяких ділянках тон плитки та шва співпадає. Художники експериментують з відблиском світла на глянцевої поверхні плитки, що викладена під різними кутами [86, с. 18–19].

Отже, у цій роботі митці прагнули на повну силу виявити декоративні можливості матеріалу, створюючи своє бачення монументального мистецтва в сучасному інтер'єрі. Закінчення роботи збіглося з новою хвилею боротьби з формалізмом, що розпочалося після скандального відвідування виставки на манежі (грудень, 1962) першим секретарем ЦК КПРС М. Хрущовим. Мозаїки були гостро розкритиковані прихильниками офіційної партійної лінії. Зокрема, О. Лопухов, відгукнувшись на заклик нещадно присікати прояви абстракціонізму та формалізму, опублікував замітку «Час творити», де він осуджує мозаїки ресторану «Метро», називаючи роботу «трюкацтвом» та докоряє митцям в «увіковіченню» абстрактних дерев, силуетів гнилих риб, зображенню замість сонця амеби та хаосу з бур'яну і металевої стружки [78, с. 4].

У листуванні адміністрації СХУ з вищими органами влади за 1964 р. зауважується на жорсткій і непохитній позиції Спілки художників у недопущенні формалістичного впливу, в документі виділяється ідейно-художні «зриви» двох об'єктах: оформлення залів ресторану «Метро» (І. Литовченко, В. Ламах та Е. Котков) та вітраж в університеті (в справі фігурують тільки Л. Семикіна, А. Горська, хоча відомо, що над вітражем працювали О. Заливаха, Г. Зубченко, Г. Севрук) [177, а. 50–51].

У документі зазначено наступне: «Обговорення цих позначених формалістичними впливами робіт художньою громадськістю Спілки було принциповим і гострим. Роботи викликали загальне обурення і засудження художників» [177, а. 50–51]. В протоколах засідання бюро секції від 7 січня 1963 р. знаходимо обговорення ескізів мозаїки І. Литовченка, в яких

зазначено, що ескізи панно для актового залу ресторану: «... перероблено автором згідно зауважень комісії Міністерства культури» [180, а. 2-3]. Головним зауваженням було: «... твори мають вигляд аплікації, що робить неприємне враження» [180, а. 2-3]. Відповідно, проблеми розпочалися ще на етапі ескізів.

Особливо цінним є задокументоване обговорення членами монументальної секції вже готової мозаїки. Робота отримує схвальні відгуки від С. Кириченка, Л. Жоголь, О. Грудзинської й інших [180, а. 81-83]. Отже, «загальне обурення» було не настільки «загальним», а колеги виступали із захистом в сторону мозаїк. Проте, це не вберегло від «нейтралізації» формалістичних проявів штукатуркою, яка згодом все ж була демонтована, а мозаїка відновлена (дод. Б., с. 342).

У тому ж році І. Литовченко разом з дружиною виконує мозаїку «Індустріальна праця» (в архівних документах «Робочий клас», 1963, Іл. 2.34) для станції метро «Завод Більшовик» (нині Шулявська) [173, а. 36]. В певній мірі зміст роботи суголосний з революційно-робітничою тематикою 1950-х років. Як зазначає К. Митрофанов: «Тема панно – зв'язок поколінь комуністів, спадкоємність революційних традицій – розкрито в двох фігурах робітників, старого й молодого, з яскраво освітленим червоним прапором у руках» [86, с. 66]. За своїм пластичним (стильовим) вирішенням робота має схожі риси з іншою мозаїкою І. Литовченка у співавторстві з В. Ламахом та А. Кіщенком «Соціалістична індустрія» (1961, для Всесоюзної художньої виставки; Іл. 2.23). У мозаїці явно виражені риси плакатності та колажності, водночас завдячуючи виразним світлим силуетам образів, композиція добре сприймається з відстані.

Розглядаючи мозаїку в інтер'єрі ст. «Завод Більшовик», потрібно виділити ще одну специфічну групу об'єктів, у якій застосовується монументальне оформлення – станції київського метрополітену. Якщо в Москві створення мозаїк та розписів на станціях метро вже було звичайною практикою (ранні зразки монументального живопису в інтер'єрах станцій

Московського метро були виконані ще на початку 1935 р.), то для Києва це були перші кроки [146, с. 68]. Це пов'язано передусім з коротшою історією київського метрополітену. Будівництво розпочалось у повоєнний період, а ось відкриття відбулось лише у 1960-х роках.

В мозаїці «Індустріальна праця» простежується прикметне для 1960-х рр. трактування образів, мова йде про особливу підкресленість деяких пропорцій тіла. Руки зображуються сильними та міцними, в композиції основним жестом стає рука стиснута в кулак, яка міцно тримає стяг революції та молот. Риси обличчя мають узагальнений характер. Також у мозаїці інтер'єру ст. метро «Завод Більшовик» присутнє символічне зображення атому, яке часто зустрічається у монументальних творах по всій території України починаючи з 1960-х років. Як правило зображувалось ядро з декількома осями руху електронів навколо, зміст символу вказував на прогресивність радянського суспільства та науковий поступ. Символ був найпопулярнішим для мозаїк на фасадах освітніх закладів. Зокрема у Києві це школи № 158, 188, 54, 189 (об'єкти були зведені протягом 1960-х років; Іл.2.35–2.38).

Іншими атрибутами, що часто зображувались були голуб (як символ миру), знаряддя праці (індустріалізація), на освітніх закладах обов'язково книга (знання; Іл. 2.37, 2.39, 2.40). Більшість цих атрибутів так чи інакше використовувались у монументальному живописі 1950-х років. Водночас декоративний-площинний характер мозаїк 1960-х рр. часто акцентовано підкреслював атрибути. Натомість реалістичний живопис, більш детальне опрацювання в період «Сталінського ампіру», дещо завуальював нав'язливу простоту символів.

Доволі популярною в радянській монументалістиці була тема «спорт». Переважно її застосовували у оформленні шкіл або споруд відповідного призначення. Масштабним за розмахом було панно «Радянський спорт» на торцевій стіні тенісних кортів Центрального київського стадіону (1964 -1967, А. Чернов за участі О. Роганової та Л. Кулагіной; Іл. 1.10). Робота має

горизонтальну композиційну побудову, всі фігури розвернуті у профіль, а за умовним почерком 1960-х рр. простежується застосування прийомів античного мистецтва.

Критичний погляд на роботу «Радянський спорт» висловлює А. Ревенко, вказуючи на крайню умовність та площинність зображення, перенасичення різноманітними атрибутами та недоречність використання стилізованих українських баранців та куманців на фоні [119, с. 120–121]. Певної плакатності роботі додає текст-гасло, розміщене під зображенням олімпійського вогню.

Поруч з індивідуалізованими проектами громадських споруд відбувався швидкий розвиток типового будівництва багатоквартирного житла, що потребував зведення відповідної інфраструктури в нових житлових масивах, до числа якої належали кінотеатри. У радянському містобудуванні кінотеатри починаючи з 1960-х рр., займають місце популярних раніше клубів, вони зводяться практично у кожному новому мікрорайоні міста.

Часто індивідуалізація типових проектів відбувалась за рахунок монументального оформлення. Одним з таких був кінотеатр «Супутник» (1961, Іл.2.14), розташований на вулиці Іскрівська, 18. У ньому панно за ескізом архітектора В. Гречина заповнює пусте місце на глухій стіні фасаду. Тема відповідає призначенню будівлі – в мінімалістичному дусі зображено екран, кінопроектор, плівку.

Особливістю зображення є застосування виключно цільних шматків плитки. Це доволі спрощений підхід, проте його поєднання з простою геометричною архітектурою створювало по-своєму виразний результат. Віддалено таке трактування нагадує pixel art, що став популярним з розвитком цифрових технологій у XXI столітті. Цей приклад показує, що поруч із складними художніми пошуками в монументальному мистецтві існувала та розвивалась суто декоративне застосування мозаїки та стінописів, яке базувалось на засобах швидкої реалізації та прямого висвітлення змісту. У контексті максимальної функціональності й ощадливості таке рішення є досить цікавим. Оформлення кінотеатру «Супутник» також можна розглядати

як доволі вдале втілення ідеї виконання монументального оформлення індустріальними методами.

Через п'ять років уже на лівому березі на бульварі Перова, 36 зводять кінотеатр «Аврора» за таким же проектом, як і «Супутник»: глуха фасадна стіна оформлена мозаїкою (1966, С. Кириченком, Н. Клейн; Іл.2.41). Темою для панно стає не призначення будівлі, а назва кінотеатру. У мозаїці розкривається невичерпна для радянського образотворчого мистецтва тема революції. Головний образ – жіноча постать у динамічному русі однією рукою вказує на крейсер «Аврора», іншою – освітлює шлях факелом. Художня мова роботи відрізняється від реалістичних тенденцій у мозаїках С. Кириченка та Н. Клейн 1950 – початку 1960-х років, в бік формально вибудованої композиційної схеми, умовності та знакової алегорії. Детально визначити колорит мозаїки складно, так як вона демонтована під час реконструкції будівлі під торговий центр, але з репродукції видно, що колірна побудова базувалась на червоному, темно-синьому та світло бежевому. Червоний був застосований для крейсера та фігури, що суголосно з ідейним задумом.

Як бачимо дві однакові в архітектурному плані будівлі вирішені зовсім у різних напрямках, один далекий від ідейного та взагалі будь-якого глибокого змісту інший – навпаки. В «Супутнику» все підкреслює естетику простоти, «Аврора» доносить ідеологічний зміст до глядача.

Ще одним об'єктом зведеним у другій половині 1960-х рр. був кінотеатр «Тампере» на вулиці Героїв Севастополя, 42 (Іл. 2.42). Споруда має вже інше планування, на центральному фасаді з'являються ряд вікон, над ними розміщено мозаїчний фриз, виконаний з керамічної плитки. Симетрична композиція побудована на чергуванні фігур та декоративного квіткового орнаменту. Не зовсім характерним для київського монументального живопису цього періоду є колірна гама, що складається з охристих, пісочних та протилежних блакитних, синіх. Силуети виконані темно коричневим з помірним вкрапленням синього.

Сьогодні складно стверджувати напевно ефективність задекларованих на папері дій, але можна припустити, що деякі адміністративні документи сприяли розвитку монументального мистецтва у 1960-х роках. В постанові від 23 липня 1964 р. «Об улучшении идейно-художественного качества произведений и изделий, создаваемых в системе художественного фонда СССР», ухваленій на розширеному засіданні правління Спілки художників СССР в одному із пунктів пропонувалось: встановити в 1965 р порядок одночасного проектування архітектури та монументального оформлення культурно-громадських споруд, а також включення художніх робіт у будівельний кошторис [179, а. 9]. Цей момент важливий для розвитку синтезу мистецтв адже ініціатива взаємодії художників та архітекторів на етапі проектування сприяла глибшому пластичному та образному зв'язку між двома видами мистецтва.

Там же, в докладі висловлюється занепокоєння якістю монументальних творів виконаних на підприємствах Художнього фонду. Виділялися наступні недоліки: «... нарочита схематичність зображення, штамп, тривіальність пози з піднятою рукою, неглибокий тематичний задум, скованість і шаблонне виконання, відсутність зв'язку з архітектурним простором...» [179, а. 3]. Більшість зазначених пунктів відповідали становищу в монументальному мистецтві Києва, хоча мова йшла про загально союзну ситуацію.

Пригадаймо хоча б фігуру робітника з піднятою рукою, яка після вдалого виконання І. Литовченком в інтер'єрі станції метро «Більшовик» (1963, нині «Шулявська, Іл. 2.34), була підхоплена та з деякими змінами перенесена на фасад школи №158 (1964, Іл. 2.35), до того ж було «вдало» додано таку ж за позою жіночу постать з книгою та голубом. Одначе не дивлячись на очевидні проблеми, що обговорювались серед фахівців, у Києві продовжували створюватись мозаїки з вище зазначеними особливостями і надалі. Наприклад, цикл панно на бульварі Дружби народів (1967, Іл. 2.43), школа №54 (1967, Іл.2.37) та низка інших об'єктів. Такі риси як однотипність пластики фігур, композиційного рішення, плакатність – глибоко ввійшли в

образно-пластичну мову та стали складовою канону радянського монументального мистецтва 1960-х років.

Серед популярних рішень на фасадах освітніх закладів першої половини 1960-х рр. було острівне зображення портретів молодого чоловіка та жінки з уніфікованими рисами обличчя, часто профільних зі спрямованим поглядом у майбутнє (фасад шкіл: № 98, 46, 52, 95, Іл. 2.39, 2.40, 2.44, 2.45). Також обов'язковим була присутність символічного атрибуту.

Значним проектом для київського монументального мистецтва були мозаїки нового терміналу аеропорту Бориспіль (архітектори А. Добровольський, А. Малиновський, Д. Попенко), виконані І. Литовченком, В. Ламахом, Е. Котковим (1965). Як і у попередніх роботах творчої групи, матеріалом стає керамічна плитка та кольоровий бетон, Б. Лобановський відзначає: «...саме тут розкрилась гнучкість мови керамічної мозаїки» [75, с. 7]. У роботі «Людина підкорювач неба» (іл. 2.46) знаходить вираження нова риса: поєднання мозаїки та поки ще невисокого барельєфу. Вільно розміщений на площині алегоричний образ Ікара стає своєрідним символом-емблемою аеропорту. Образ летючої оголеної постаті розробляється чи не вперше, згодом він стане дуже популярним.

У новому терміналі автори звертаються і до фігуративних композицій («Авіація зближує народи», «Народ-будівельник», іл. 2.47, 2.48), і до орнаментально декоративного вирішення («Мир»). Панно «Народ будівельник» у фризівій композиції відображає ідеалізоване радянське життя. Помітно, що деякі деталі перейшли з фризу «Праця» та «Відпочинок» (Річковий вокзал; іл. 2.20), але очевидним є складніше колірне рішення, поєднання різних фактур (бетон – матовий, шершавий; кераміка – глянцева, гладка) додатково підсилюють сприйняття роботи.

В цілому зміст повністю співвідноситься із соцреалістичним спрямуванням. Окрім сталеварів та робітників, через зображення різних національностей у панно «Авіація зближує народи» (іл. 2.48) розкривається популярна для радянської монументалістики тема «дружби народів». Якщо у

живописних панно 1950-х рр. акцент робився на етнічному вбранні, то у цьому випадку художники проявляють антропологічні особливості різних національностей. Влучно зазначає Г. Скляренко: «Привабливість творів крилася і у парадоксальному поєднанні ідеологічної тематики з прийомами модернізму» [130, с. 164].

Тема образу міста Києва розгортається у пейзажній композиції, розміщеній у ресторані. Раніше до київської тематики вже звертались у річковому та авто- вокзалах, в готелі «Дніпро» (1963, Г. Зубченко, С. Отрощенко, іл. 2.49). Інколи тема міста розкривалась через історичні аспекти місцевості та легенди. Наприклад, у протоколі № 25 (від 12 листопада 1962 року) бюро розглядало ескізи оформлення кафе «Либідь» (С. Отрощенко та Г. Зубченко, іл. 2.50), головні зауваження стосувались вираженню змісту, а саме: «Надати більшої виразності змісту теми. Пов'язаної з легендами та специфікою древньої київської річки Либідь і самого Києва» [181, а. 61]. Сьогодні залишилися тільки по-одинокі фото, з яких складно зробити ґрунтовний аналіз. Втім, на фото виділяється сильна спрощеність художнього образу.

У шістдесятих нікуди не зникло звичне зображення шаблонної атрибутики для ідентифікації національностей чи певних регіонів. А саме, для відображення українців у радянському монументальному стінописі 1930–1950-х рр. зазвичай використовували вишиванки, вінки, снопи, шаровари й інші показові деталі народного вбрання та промислу. Для певних композицій, що ідейно зв'язувались з українською історією та фольклором, такі традиційні зовнішні ознаки були цілком доречними, наприклад поетичне панно С. Кириченка та Н. Клейн. Водночас доволі банальний та популярний у 1930–1950-х рр. образ України у вигляді жінки у національному вбранні зображеної анфас зі снопом жита, паляницею, голубом інколи з іншими специфічними предметами, продовжився і на початку епохи «усунення надмірностей». Образ був настільки популярним та канонічним, що його використовували навіть імениті митці (1961, Річковий вокзал. іл. 2.21).

Однією з визначальних ознак для київської монументалістики 1960-х рр. стає звернення та переосмислення пластики народного мистецтва. До мозаїк, пронизаних духом народних мотивів, насамперед належать такі важливі об'єкти: оформлення Палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва (1965-1967; іл. 2.51), ресторану «Вітряк» (1967, розписи не збереглися; іл. 2.52, 2.53) та «Наталка» (1967, не зберігся; пізніше перейменований на «Полтава»; іл. 2.54). Твори пов'язані передусім з інтерпретацією через монументальний живопис творчості народних художниць: Марії Приймаченко, Ганни Собачко-Шостак, Параски Власенко.

У контексті творчого переосмислення практики народних майстрів відмітимо цікаву деталь, як пише Л. Медведєва: «На початку 1960-х рр. прийшло зацікавлення творчістю Марії Приймаченко, Ганни Собачко-Шостак, Федора Манайла, Олександра Саєнка» [83, с. 162]. Там же дослідниця зазначає, що за сприяння мистецтвознавця Г. Местєчкіна, котрий входив до клубу творчої молоді «Сучасник», було організовано виставки народних митців. А згодом М. Приймаченко було присуджено Шевченківську премію (1966) [83, с. 162]. Дослідниця слушно констатує, що ця подія дозволила трактувати творчість Марії Приймаченко й інших народних митців як справжнє мистецтво [83, с. 162]. В цей час художники-монументалісти знаходилися в активному пошуку свіжих ідей та були готові сприймати нове та відмінне від офіційного соцреалістичного розуміння національних ознак. Таке явище, як створення монументального живопису засобами творчості народних майстрів в умовах засилля змістовно спрощеної системи початку – середини 1960-х років, створює своєрідний діалог українського народного малярства та монументального живопису.

Монументальний живопис ресторану «Вітряк» та «Наталка» виконувала група митців-шестидесятників: А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксії. Їхній творчий колектив мав великий монументальний доробок, але більшість їхніх монументальних панно було реалізовано у Донецьку та Маріуполі.

В оформленні ресторанів втілювалася спроба створити цілісне стилістичне та тематичне вирішення інтер'єру, екстер'єру та архітектури. Особливість робіт полягає у трансформації художніх мотивів творчості народної майстрині Ганни Собачко-Шостак [83, с. 166]. Для панно притаманний пошук декоративного начала. Мозаїка «Вітер» (Іл. 2.52) насичена яскравими колористичними поєднаннями та метаморфозами, вдала пластика силуету передає силу стихії через динаміку та рух у складній формі. Стінописи покликані пробуджувати у глядача естетичну насолоду формою, кольором.

Цікавим є сміливий експериментальний підхід у використанні різних матеріалів: скла, смальти, мармуру та кераміки. Різний модуль елементів та комбінацій великих шматків з дрібними створює додатковий декоративний ефект. Художниця А. Горська в своєму листуванні, згадуючи роботу над ресторанами, говорить про «етнографічно-модерний характер» [7, с. 182]. Проте тогочасна критика неоднозначно поставилася до оформлення ресторанів, докоряючи у відсутності виразного поєднання минулого та сучасного [71, с. 16].

Тоді ж А. Рибачук та В. Мельниченко виконують для Палацу піонерів мозаїки, у яких беруть за основу творчість видатної української художниці Марії Приймаченко (Іл. 2.51). Для глибшого розуміння народного малярства митцям вдалося ознайомитися з фондами Музею українського народного декоративного мистецтва [29, с. 70]. Чудернацькі звірі з картин Марії Приймаченко не виглядають поодинокими цитатами, вони органічно втілені на площині стіни. Подібно до попереднього проекту художників (автовокзал), мозаїки Палацу піонерів викликали жваве обговорення, серед сучасників. Сьогодні дослідники радянського монументального мистецтва часто підкреслюють знаковість цього об'єкту, що й не дивно, адже мозаїки виділяються серед звичної для 1960-х рр. образно-пластичної системи реалізацією цілісного задуму, глибиною поєднання декоративного народного начала з професійним, гармонією колориту, розмаїттям образів та не тривіальністю вирішення дитячої тематики.

Також народні мотиви простежуються у роботі І. Перової «Казка» (Іл. 2.55) 1967 р., перший поверх житлового будинку на вул. Великій Васильківській). Одним із засобів виразності стає невисокий барельєф.

Декоративним якостями, умовністю вирішення сюжетів вирізняється мозаїчний цикл «Творчість» (1967 р., В. Карась, І. Апполонов, А. Долотин; Іл. 2.56, 2.57, 1.1, 1.2, 1.3), що складається з чотирьох композицій: «Гончарство», «Ткацтво», «Народні танці», «Сонце-джерело життя». Художники застосовують «острівний» тип композиції, залишаючи на фоні цегляну кладку вохристого кольору. Панно мають узагальнену деталізацію, важливим художнім прийомом стає невисоке підняття мозаїки над площиною стіни, а заглиблена до основи контурна лінія надає роботі потрібну виразність. Тінь, що утворюється за рахунок піднятих мозаїчних площин, в залежності від освітлення, по-різному підкреслює малюнок, додаючи контуру різної інтенсивності та живості. Важливою складовою роботи є контрастне поєднання фактур та матеріалів. Внаслідок чого виникає виразний декоративний ефект, шершава поверхня сірого бетону підкреслює та створює ефект інкрустації колірної глянцевої плитки, яка має свою фактурну та модульну гру. Так, у деяких місцях плитка викладена рівно, в інших – під кутами з малих шматків.

Пошук національної ідентичності у першій половині 1960-х рр. проявився й у творчості С. Кириченка та Н. Клейн. Окремо виділяється цикл мозаїчних робіт на Шевченківську тематику, серед них: «Наша дума, наша пісня не вмре, незгинне...» (триптих, мозаїка, 1960 р.), «Та не однаково мені...» (мозаїка, 1961 р.). Художники працюють з порівняно невеликим модулем, проявляючи витончену гру швів та тонких кольорових відношень, детально моделюючи об'єм.

Пізніше митці, ще повернувшись до цієї тематики у панно «Кобзар» (мозаїка, 1964 р.; Іл. 2.58) та «От де, люди наша слава, слава України» (мозаїка, 1967; Іл. 2.59). Обидва були розміщені у музеї Т. Г. Шевченка на бокових стінах вестибюлю та позначені площинним трактуванням об'ємів, роботою з

великими колірними плямами та тональними силуетами. Були демонтовані під час однієї з реконструкцій, нині мозаїки перенесені у кінотеатр ім. Шевченка. Мозаїка «Кобзар» має більш аскетичний та трагічний настрій, що відобразилось на колориті. Натомість панно «От де, люди наша слава, слава України» відрізняється оптимістично-піднесеним настроєм із широким застосуванням української орнаментики та традиційного українського вбрання.

Джерелом натхнення деяких образів стають поїздки у Карпати, зокрема с. Шешори, як зазначено у вступній статті до альбому: «Особливо великий вплив на творчість Кириченко і Клейн зробила Гуцульщина» [140, с. 10]. Під враженнями митці звертаються до поетичного образу – гуцула з сопілкою у мозаїчному триптиху «Наша дума, наша пісня не вмре, незгине...», згодом образ був інтерпретований для мелодичної композиції «Українська пісня» (1967 р, торець будівлі по вулиці Богдана Хмельницького №26, Іл. 2.60), у якій силуети та яскраві кольорові плями, розміщені на локальному світлому фоні. Вертикальна композиція з домінуючою діагональною ритмікою вибудовується з трьох людських постатей: образу бандуриста, танцюючої жіночої фігури та гуцула, який грає на сопілці. Сюжет може трактуватись як розкриття двох начал в українській пісні: першого – епічного, другого – романтично-ліричного. З країв розташовано три орнаментальні зображення квітух рослин за мотивами народного розпису.

Суперечливим аспектом в роботі є зв'язок з навколишнім середовищем. Хоча ймовірно одним із завдань було пом'якшити сприйняття типової залізобетонної коробки в архітектурному ансамблі старого міста. Складність завдання для митців полягала у наявності в одному просторі двох протилежних за своєю сутністю архітектурних стилістик. Дивлячись на торець будинку мозаїка дещо губиться, у порівнянні зі спорудою радянської типової забудови № 51–53 по вулиці Володимирській, а зблизька перший поверх перебиває частину панно, не зовсім органічно робота виглядає і до фасаду будівлі № 26 (вулиця Богдана Хмельницького; Іл. 2.61, 2.62), виконаного в

дореволюційний період. Розглядаючи мозаїку «Українська пісня» слід віднести її у спеціальну категорію, а саме, до монументального живопису на торцях споруд.

Загалом, образно-пластична мова 1960-х рр. тісно переплітається з мотивами декоративно-прикладного мистецтва. Якщо сьогодні, розглядаючи явище переосмислення національних традицій в монументальному мистецтві 1960-х рр., вбачається цікавий ідейно-пластичний підих, то у 1970-х рр. авторитетний дослідник монументального мистецтва В. Толстой зауважував: «... явне культивування «національної форми» в мистецтві, у відриві від змісту, є серйозною перешкодою для дійсно прогресивного художнього розвитку» [146, с. 111]. Втім, саме пошук ідентичності, переосмислення форм та засобів народного мистецтва став підґрунтям для якісно нових образних зрушень та втілювався у цілий напрям розвитку монументального мистецтва у наступні два десятиліття.

Підрозділ 2.3 Формування образно-пластичної мови у київському стінописі та мозаїці кінця 1960 – середини 1970-х років

Монументальне мистецтво 1960-х рр. розпочало новий виток свого розвитку, позначений відмовою від станкових якостей, просторовості та сюжетної оповідності. Перед митцями постали нові завдання, зокрема, глибший пошук взаємодії стінопису та мозаїки з архітектурним середовищем, розроблення співзвучної художньої мови до типових архітектурних проектів.

Поступово у мозаїках 1970-х рр. проглядається відхід від індустріальної тематики. У багатьох монументальних роботах цього часу широко застосовується рослинна орнаментика, особливо актуальними стають традиційні орнаментальні форми. У дослідженнях монументального мистецтва 1960 – початку 1970-х рр. приділялася особливу увагу проблемі відсутності внутрішньо-людських почуттів та відображенні духовного світу людини. Резюмуючи у своїй роботі «Час та простір – вимір монументального мистецтва» А. Ревенко пише: «...образ людини став дефіцитним» [119, с. 123]. У цьому контексті не дивно, що в монументальному мистецтві розпочала

формуватися тенденція антропоцентризму. Все більше художників стали звертатись до теми людини та її взаємовідношення з навколишнім середовищем.

Тематичний зсув пов'язаний з перенасиченням архітектури простими за змістом роботами. У першій половині 1960-х рр., відбувалась проба матеріалів, опрацювання нової образно-пластичної мови апелювання до радянської атрибутики, зрозумілості образів, простоти все це було необхідним для сприйняття площинного та формального пошуку композиції, несхожого на звичну реалістичну модель. Адже не можна забувати, що монументальне мистецтво в Радянському Союзі мусило виконувати ідеологічну функцію. В умовах тоталітаризму митці не мали змоги створювати панно, які б навіть опосередковано піднімали соціальні, політичні й інші пекучі проблеми суспільства або відрізнялись від загально прийнятих тенденцій у мистецтві. Єдиним можливим варіантом для художників залишалось уникання будь-яких гострих кутів та працювати над нейтральними сюжетами. Поступово нова монументальна мова інтегрувалась та стала невід'ємною частиною радянського образотворчого мистецтва, а художники почали шукати можливості творчої реалізації поза межами явної соцреалістичної тематики.

Водночас, у мистецтвознавчих розвідках 1970–1980-х рр. знаходимо ідею, що монументалістика кінця 1960-х – середини 1970-х рр. перебувала на застійному етапі. Так, наприклад, З. Чегусова у статті «Монументалісти – городу» стверджує, що перша половина 1960-х рр. багата на нові відкриття та пошуки, однак паралельно з'являється значна кількість однотипних робіт. Там же, зазначено: «Серйозні ідейно-тематичні і пластичні зрушення відбулись у середині 1970-х років, коли руйнування усталених штампів йшло рука об руку зі сміливими експериментами» [153, с. 7]. Безперечно, опираючись на високу компетентність автора, ми можемо погодитись з тим, що така ситуація мала місце в цілому, проте спробуємо у цьому підрозділі детальніше придивитись до міста Києва.

Цікавим є те, що українська дослідниця монументального мистецтва Г. Склярєнко в одній із своїх останніх робіт розглядає зазначений період вже інакше: «...наприкінці 1970-х рр. у ній (монументалістиці) відчутно позначилися стагнаційні процеси, які виявилися у відсутності нових пропозицій, зниженні професійного рівня робіт, у тиражуванні знайдених свого часу прийомів» [129, с. 661]. Так чи інакше, в обох роботах мова йде про фазу руху будь-якого явища, а саме – підйоми та спади. Наголошується на негативному процесі тиражування або повторюваності. Виходячи з цього, важливим буде вяснити, яка тенденція відбувалася у Києві.

Наприкінці 1960-х рр. у контексті розвитку містобудування й популяризації монументалістики все частіше починають обговорювати потребу в ширшому й обґрунтованішому застосуванні монументального мистецтва. Ці тенденції позначились як на проблематиці наукових пошуків, так і в риториці офіційних документів органів вищої виконавчої влади.

Одним із таких є постанова від 2 квітня 1969 року «О мерах улучшения монументального и архитектурно-художественного оформления городов и сел Украинской ССР» [175]. В ній позначена низка недоліків архітектурного планування, монументального оформлення (у широкому сенсі) й організаційних аспектів. Зокрема, говориться про відрив у окремих будівлях від загально міської концепції, відсутність належного сприяння з боку СХУ, Спілки архітекторів України, Художнього фонду у впровадження монументально-декоративного мистецтва в містобудуванні.

Для покращення розвитку ставиться акцент на підвищені контролю якості з боку відповідних органів (п.2), перегляді порядку затвердження проектів (п.7,8), а також популяризації монументального мистецтва через засоби масової інформації (п.15), проведення виставки та подальшого семінару обговорення монументальної пропаганди в архітектурно-художнього оформлення міст (п.11) [175, с. 55, 29–34].

Водночас, спроби комплексного впровадження монументального мистецтва у Києві почали поступово з'являтися ще з середини 1960-х років.

Монументальний живопис починає розповсюджуватися не тільки на окремі поодинокі будівлі. Панно об'єднували однією темою із пов'язаним образно-пластичним трактуванням на розташованих поруч спорудах пріоритетно вздовж однієї вулиці. Таким чином роботи розкривалися по ходу руху вулицею, створюючи один цикл мозаїк.

За таким принципом можна розглядати низку робіт: мозаїчний цикл «Творчість», торці житлових будинків на розі бульвару І. Лепсе та проспекту Відрадний (1967 р., В. Карась, І. Аполонов, А. Долотин; Іл. 2.56, 2.57, 1.1, 1.2, 1.3); панно на бульварі Перемоги: «Симфонія праці» (1967 р., В. Ламах, Є. Котков; Іл. 2.63) та «На захист миру» (1967, В. Прядка, І. Литовченко; Іл. 2.64); панно на торцях житлових будинків вздовж бульвару Дружби народів (кінець 1960-х рр., В. Лобанов, А. Воробєв; Іл. 2.43); перший поверх житлових будинків на бульварі Лесі Українки (1968–1970 рр. А. Гайдамака, Л. Міщенко; Іл. 2.65 (А,Б,В)); три панно на фасадах громадських споруд на вул. І. Миколайчука (1969 р., І. Перова; Іл. 2.66, 2.67, 1.7).

Частина згаданих мозаїк розміщена на торцях будівель. Як було вже зазначено у попередніх параграфах таке розміщення, набуло значної популярності ще на початку 1960-х років. Деякі мистецтвознавці визначають такий спосіб застосування монументального живопису «торцизмом» розглядаючи його, як один з напрямів монументального мистецтва 1960–1980-х років [110, с. 6]. Мистецтвознавець Г Складенко з цього приводу пише: «...розміщення монументальних панно на торцях багатоповерхових будинків стало настільки поширеним, що навіть дозволило говорити про «торцизм» у стінописі» [129, с. 648]. Утім автор додає, що цей шлях не дав позитивних результатів [129, с. 648]. Слід додати, що для багатьох випадків річ не у самих торцевих мозаїках, а у відсутності системного проектування навколишнього простору у якому вони сприймаються.

Поміж радянських теоретиків синтезу мистецтва та містобудування були й прихильники такої практики. Наприклад, у статті Ф. Уманцева «Торцы в современно застройке города» зазначено: «Серед ефектних прийомів

створення виразного торця будинку важлива роль належить монументально-декоративному мистецтву», за умови чіткого розуміння «...його ролі в організації навколишнього простору» [148, с. 23]. Там же автор статті пише про можливість застосування монументального мистецтва для усунення недоліків проектування [148, с. 23]. Але, якщо глянути глибше, це твердження суперечить тодішній концепції синтезу мистецтва, адже з нього виходить, що монументалістика виконує функцію декору або прикрашальництва, яке у свою чергу часто розглядалось у негативному світлі.

Однією з вагомих проблем «торцизму» була подальша забудова перед спорудами, яка ускладнювала або у деяких випадках практично унеможлиблювала цілісне сприйняття. Наприклад, мозаїка «Українська пісня» (1967, С. Кириченко, Н. Клейн; Іл. 2.60–2.62) з близької відстані перекривається цокольним поверхом будинку на вул. Володимирській 51/53. У випадку з мозаїками на проспекті Перемоги добудовані споруди перед мозаїками стала причиною замороження циклу [62, с.84–85]. Із запланованих шести мозаїк було розпочато лише дві: «Симфонія праці» (1967 р., В. Ламах, Є. Котков) та «На захист миру» (1967 р., В. Прядка, І. Литовченко).

Розглядаючи художнє виконання обох панно («Симфонія праці», «На захист миру») у порівнянні з попередніми роботами творчої групи, помітним є ускладнення образно-пластичної мови. Колірне вирішення збагатилось різноманітнішою палітрою, складнішими кольоровими градаціями. Контурна лінія, яка раніше подекуди грала вирішальне значення (наприклад у мозаїці «Індустріальна праця» Іл. 2.34), відходить на другий план, митці віддають перевагу виразності кольірних плям, що переплітаються та переходять одна в одну, формуючи людські постаті. У панно «На захист миру» для розкриття теми деталі мають алегорично-символічне значення.

Чи не вперше у мозаїці митці розробляють епічний образ Прометея. З розпростертими руками, він стає на захист життя та людства. Цей образ буде з'являтися у наступних монументальних творах митців, зокрема: «До світла» у м. Прип'ять (1978–1982, І. Литовченко), київському стінописі «Біль землі»

(1987–1989, В. Прядка, В. Пасивенко, Іл. 2.68). Також у 1970–1980-х рр. Прометей зустрічається й у монументальних роботах інших авторів (Н. Герасеменко, Н. Вітковська, мозаїка «Прометей», фасад Фармак, 1980 р., Іл. 2.69).

Часто торці ставали місцем розміщення шаблонних мозаїк, з доволі низькою художньою якістю. Прикладом крайнього спрощення є цикл панно на торцях житлових будинків вздовж бульвару Дружби Народів (кінець 1960-х рр., В. Лобанов, А. Вороб'єв; Іл.2.43) та дві мозаїки на бульварі Перова про які вже згадувалося у попередньому параграфі (Іл.2.15, 2.16). Обидві не збереглися, проте із старих фото видно просту композиційну схему із зображенням тривіальних радянських образів-символів.

Наприкінці 1960-х рр. розпочинає працювати творчий тандем Г. Зубченко та Г. Пришедька. Їхньою першою спільною київською роботою було мозаїчне панно «Рух», на фасаді спорткомплексу у Святошинському районі (1969 р., Іл. 2.70). Художники поставили за мету передати призначення будівлі у змісті твору. Тема «спорт» розкривається не стільки через зрозумілі зовнішні ознаки, скільки вдалою композицію, активною динамікою ритмів, пластичністю фігур. Необтяжена атрибутами та ідеологічним нашаруваннями мозаїка розвиває ідею гармонії людини та природи. Постаті трактуються стилізованим, цілісним вохристо-червоним силуетом, що підсилює загальну композиційну динаміку. Особливий контраст та декоративність досягається чергуванням пластики закруглених та гострих ритмів. Цей специфічний прийом простежується у наступних роботах.

Слід зазначити, що формування образно-пластичної стилістики, характерної для київських панно Г. Зубченко та Г. Пришедька, розпочалось ще під час спільних робіт на Донбасі з А. Горською, Г. Синицею, В. Зарецьким, Б. Плаксієм, Н. Світличною, Г. Марченком. Із спогадів Г. Зубченко, опублікованих у розвідці Л. Огневої, дізнаємось, що значний вплив у колективі мав Г. Синиця, він не тільки займався просвітницькою діяльністю, прищеплюючи любов до народного мистецтва, а й активно брав участь у

створенні спільних мозаїк [95, с. 9–10]. Непересічність впливу Г. Синиці на художню мову колективу вказує й дослідниця творчості художника Н. Кукіль [67].

До середини десятиліття Г. Зубченко та Г. Пришедько створили низку робіт. Серед них мозаїка «Перемога» в Національному інституті раку (1970-1971 рр., Іл. 2.71); мозаїки в екстер'єрі корпусу №6 та в інтер'єрі вестибюля головного корпусу Інституту кібернетики НАН України, а також в інтер'єрі головного корпусу (1975 р., Іл. 2.72); «Ковалі сучасності» на фасаді прохідної в Інститут ядерних досліджень НАН України (1974 р., Іл. 2.73). Кожне панно має свій колорит, композиційну будову, але простежуються й спільні риси у вираженому композиційному центрі, довкола якого вибудовується ритміка, поєднання ламаних гострих ліній з пластичними закругленими. Незмінним є змістовий зв'язок з призначенням будівлі, який виражається через алегоричні сюжети й образи. Для монументальних робіт Г. Зубченко та Г. Пришедька притаманно зображення людини, як підкорювача та відкривача.

Наприклад, серед вищезазначених робіт мозаїка «Перемога» на стіні адміністративного корпусу Національного інституту раку в м. Києві (Іл. 2.71) пронизана патетичним духом боротьби. В мозаїці трактується одвічна тема боротьби добра та зла, життя та смерті. Композиція поділена на кілька планів, головний – це двобій вченого-медика, що проливає світло на чудовисько, яке уособлює жахливу хворобу та смерть, на другому плані по обидві сторони розташовані фігури інших лікарів. Розглядаючи композиційну складову можна провести паралель з християнським сюжетом перемоги Святого Георгія над змієм. У роботі з'являється індивідуальність рис обличчя, що було нехарактерним для 1960-х років. Крім цього, фігури мають стилізоване об'ємне моделювання.

Монументальному мистецтву 1970-х рр. властиві композиції з елементами абстрактно-формального напрямку. Одним із таких прикладів є створене на зламі десятиліть художником І. Марчуком панно «Плахта» (Інституту теоретичної фізики НАН України, 1969–1972, Іл. 2.74). Мозаїка

являє собою стилізовану емблему інституту на торцевій стіні споруди. Як вказано в «Зводі пам'яток історії і культури України»: «...композиція відтворює мотиви народного мистецтва, що несуть у собі символічні відображення структури Всесвіту. Мозаїка сприймається як яскрава емблема інституту...» [46, с. 412].

Отже, твір не тільки має емблемно-знакове навантаження, а й глибокий філософський підтекст, який надає мозаїці фундаментальності й глибини, сполучаючи науку та філософію. Панно не заповнює всю площину стіни. Розташоване в центрі по горизонталі та на 2/3 зверху по вертикалі, воно сприймається силуетом на світлому торці будівлі, відповідаючи розробленому у 1960-х рр. прийому компоновання на торцях.

Інтер'єр інституту має не менш виразне монументальне оформлення. Глибоко змістовними є мозаїки М. Стороженка «Ставропігія. Львівське братство XV–XVII ст.» та «Київська академія» (1969–1972 рр., Іл. 2.75). Художник використовує й інтерпретує ряд характерних принципів та деталей середньовічного мистецтва України, наповнює композицію особливим звучанням і це якісно вирізняє твір серед інших мозаїк 1960–1970-х рр. Панно має складну структуру, автор розділяє мозаїку на світлі та темні, яскраві та приглушені кольорові плями. Стилізовані образи формуються темною пластичною лінією, а гра плям і лінії нагадує вітраж. Тракткування обличчя подібне до візантійського письма ликів. Художник надає образам глибоких вдумливих виразів, у яких розкривається прагнення до споглядання й осмислення навколишнього світу.

В контексті тенденції звернення до художньо-пластичної мови середньовічної України розглянемо надзвичайно цінне для репрезентації київської монументалістики мозаїчне панно Г. Довженка «Кий, Щек, Хорив і Либідь» (1971) на фасаді Лялькового театру на лівому березі (колишній кінотеатр «Ровесник»; Іл. 2.76). Насамперед, твір цікавий своїм колористичним рішенням, панно наповнене різноманітними відтінками та градаціями кольорів. Розкривається високий потенціал використаного

матеріалу – комбінації смальти та керамічної плитки. Робота наповнена живописністю, проте аж ніяк не втрачаються її монументальні якості. Це фактично єдиний монументальний твір Г. Довженок у Києві. Хоча художник був високо шанованим серед колег, одним з перших засновників секції монументально-декоративного мистецтва. За спогадами В. Прядки, його приналежність до Бойчукістів викликала підозри, що дуже впливало при розподіленні замовлень (дод. Б., с. 342).

Застосування широкого кольорового спектру смальти, використання дрібного модуля, складні поєднання кольорів – все це властиво роботам Г. Довженка. Подібна робота з матеріалом та його можливостями простежується і у М. Стороженка, що й не дивно, адже художники разом працювали над мозаїкою у м. Щорськ (1964 р.) [31, с. 14]. Цілком очевидно, що тоді ще зовсім молодий М. Стороженко переймав досвід у Г. Довженка.

Відлуння короткострокової відлиги й епохи шістдесятників позначилося на розписі Б. Плаксієм кафе «Хрещатий яр» (1970 р.), як у сюжеті, так і трагічністю долі. Художник на стіні площею близько 90 м², вздовж сходів зобразив історію з часів Київської Русі до сучасності, робота була наповнена впізнаваними портретами діячів української культури, зокрема класики української літератури П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан [17, с.107–108]. За словами С. Бушак розпис був схвально оцінений художньою радою [17, с. 108]. Проте з подачі тодішнього секретаря ЦК КПУ А. Скаби панно було знищене [114, с. 29]. На фрагментарних чорно-білих архівних фото, що опубліковані на електронному ресурсі Ukrainian Unofficial, видно пластичність композиції, складне плетиво різних історичних сюжетів, постатей та пейзажів Києва [168].

У Києві продовжує працювати Е. Котков, створюючи мозаїчну композицію «Місто сонця» в цеху заводу залізобетонних конструкцій (1972 р.; Іл. 2.77). Її зміст трансформує індустриальну тематику, характерну 1960-им рокам. Хоча доволі піднесено, але влучно, ідейний зміст панно описує Л. Попова: «...центральна частина композиції, у якій вільним легким рухом

зображено мати і дитину уособлює життя, в ім'я чого робітники зводять будинки, працюють крани... » [112, с. 34]. Якщо врахувати призначення будівлі та контекст епохи тематика обрана цілком вдало, адже спонукала та мотивувала працівників, надаючи фундаментального сенсу їхній праці. Крім того панно відповідає плану «монументальної пропаганди» не тільки своєю назвою, а й втіленням її постулатів.

Художник цікаво обіграв формально вирішені геометричні фігури, стилізовані силуети яких нагадують новітню забудову. Таке трактування фону відповідає характеру інтер'єру, наповненого грубими металевими конструкціями. Людські постаті виділено цільним світлим силуетом. Додає виразності й пластичність образів на жорсткому геометричному фоні. Фігури стають значно граціознішими, ніж у мозаїках початку 1960-х рр. (Річковий вокзал, аеропорт Бориспіль; Іл. 2.18, 2.20, 2.21, 2.46, 2.47). Зникає підкреслена кремезність, деяке перебільшення пропорцій тіла, натомість з'являється поетичність руху, подібність до пластичності античного мистецтва, таке трактування почало проглядатись у раніше створеному панно «Симфонія праці» (1967 р., у співавторстві з В. Ламахом; Іл. 2.63). Відмітимо, що у монументальній творчості В. Ламаха (в цей період художник працює поза межами Києва) людські постаті виділяються співзвучними рисами витонченості, наприклад, мозаїка «Літо» (1973 р., їдальня хімічного комбінату, м. Тамбов; Іл. 2.78).

Мозаїка «Місто сонця» цікава модерністичним пошуком простих геометричних елементів, що утворюють потрібні композиційні ритми та працюють на підкреслення сюжету. Робота з геометричними фігурами в панно «Місто сонця» відбувається не вперше, вона вже за іншим принципом формується у мозаїці «Плахта» (1970, І. Марчук; Іл. 2.74). Такі формальні рішення співзвучні з архітектурною мовою та прослідковуються у менш очевидних варіаціях інших митців, а згодом вони стали характерною особливістю монументального мистецтва.

На художню якість мозаїки та стінопису впливає багато різних чинників. Одним із них є технологічні аспекти й особливості матеріалу. Як відомо, є кілька способів викладання мозаїки: прямий і непрямий набір. Непрямий набір означає викладення мозаїки в кесоні, який згодом монтується на об'єкті, а прямий – коли роботи ведуться одразу на стінці. Як згадує В. Прядка, в 1960-х рр. київські художники в основному перейшли на прямий набір, що відкрило можливість краще розуміти специфіку простору та корегувати колористичні та композиційні аспекти (дод. Б., с. 341). Такий підхід продовжився у роботах 1970-х рр. Кожна техніка та матеріал мають свої властивості, які впливають на кінцевий результат, тому для монументального живопису дуже важливе вдало обрати відповідну техніку до тієї чи іншої теми. Налагоджене виробництво смальти у кінці 1960-х рр. на Лисичанському склозаводі сприяло збагаченню колористичної градації, складнішому трактуванню форми та об'єму, чого було важко досягти обмеженими засобами у 1960-х рр. З іншого боку дефіцит матеріалів спонукав художників до винахідливості. Це яскраво ілюструють спогади про роботу над мозаїкою «Земля Донецька» (1967 р.) В. Прядки: «...смальти немає, ми ще її не відкрили для себе. Я запропонував Івану Семеновичу застосувати новий матеріал – граніт і нержавіючу сталь (дод. Б., с. 344)

Експерименти з матеріалом і формою привели до несподіваних сполучень кольору та пластики. Одними з перших поєднали барельєф та живопис монументаліст І. Литовченко та молодий скульптор В. Прядка [21, с. 39]. Цей задум втілювався у таких спільних об'єктах за межами Києва, як: «Земля Донецька» (1967, м. Донецьк), «Революція» (1967, фенольний завод, с. Новгородське), «Робітничий марш» (1972) на будівлі «Луганськвугілля», «Сонце кохання» в палаці одруження (1973, м. Александрія). Хоча передумови до такого рішення були, ще у попередніх роботах І. Литовченка у групі з Е. Котковим та В. Ламахом, наприклад, в аеропорті Бориспіль у композиції «людина підкорює небо» використано плоский невисокий барельєф (Іл. 2.46). Художниця І. Перова у декоративному панно «Казка» (1967, Іл. 2.55) для

більшої виразності вводить випуклі форми у фоні та виділяє виступом над площиною стіни стилізованих птахів.

Загалом з середини 1960-х рр. до цієї техніки звертаються й інші митці, а невисокий барельєф укорінюється в образно-пластичній мові кінця 1960-х рр. та стає невід'ємною складовою в арсеналі художніх технік. Слід додати, практика поєднання пластики та мозаїки застосовувалася ще напочатку 1950-х рр. З архівних джерел відомо, що С. Кириченко, працюючи у київській мозаїчній майстерні (1948, Іл. 2.79), робив перші спроби застосування смальти та круглої скульптури «згодом широко розповсюджені на практиці в Московській Всесоюзній сільськогосподарській виставці» [172, а. 34].

Наступним етапом стає введення у монументальне мистецтво пластики з явно вираженими об'ємами, що стають головними формотворчими елементами. Митці створюють велику кількість мозаїчних-рельєфів у різних куточках України. Особливо потрібно відзначити працю І. Литовченка над мозаїками у місті Прип'ять. Повертаючись до Києва відзначимо, що мозаїчний-рельєф набуває своєї популярності дещо пізніше вже наприкінці 1970 – початку 1980-х рр. Деякі приклади можна навести і з першої половини 1970-х рр., проте рельєфи переважно були невисокі та не завжди мали виразну формотворчу функцію.

Зазначимо, що чітко диференціювати мозаїчні техніки та прийоми у 1960–1980-х рр. доволі складно, адже митці могли комбінувати різноманітні матеріали та їхні властивості в рамках одного панно. Так, наприклад, мозаїчне панно М. Стороженка «Творча праця радянських людей» та «Охорона оточуючого середовища» (1977, житлові будинки по вул. Малишка, Іл. 2.80, 2.81) часто зазначається, як рельєфна мозаїка, але у панно виступає лише хвиляста стіна, а зображення викладено у площині стіни, фігури та елементи окремо не виступають. Також в монументальній практиці цих років зустрічається комбінування мозаїки та карбування, де фон може бути викладений, а центральні елементи виконані у металі (Іл. 2.82; 2.83).

Мистецтвознавці виділяють у 1970-х роках «станковізацію» монументального мистецтва. Як наголошує Г. Скляренко «Помітна «станковізація» призводила до індивідуалізації та емоційності його художньої мови, інтересу до різних технік розпису, що надавали можливість для безпосереднішого авторського вислову» [129, с. 657]. Ближче до середини десятиліття в образно-пластичній системі монументального мистецтва формується тенденція до камерності та ліричності, однак у цей період вона більш явно притаманна розписам в інтер'єрі. Виходячи з цього можемо цілком погодитись, що у 1970-х рр. відкривається нова течія, спрямована на камерність та ліричність в роботі з інтер'єрами. Слід зазначити, що цьому процесу сприяла і техніка виконання монументального живопису. Вже до кінця 1960-х рр. у приміщеннях все частіше зустрічається техніка темперного розпису, яка зумовила появу тонкіших колірних рішень більшу деталізацію та складніше моделювання. У мозаїці звичним матеріалом стає смальта із значно ширшими можливостями.

Однією з перших робіт позначених камерністю та ліричністю стає розпис «Весна» (1973, Іл. 2.84, 2.85) В. Пасивенка в будинку новонароджених (нині Голосіївський РАЦС) [129, с. 657]. Звісно, призначення такої будівлі потребує особливого художнього вираження від митця. Композиція насичена деталями, дозволяючи сприймати роботу з невеликої відстані. Проте площа роботи формально будується навколо світлих і темних плям, які дають можливість сприймати розпис у цілому. Світлі постаті вписані в загальне середовище. Вони невеликі за розміром, але за рахунок цікавого силуету, який виділяється на темному фоні й об'єднується з плямами квітів, фігури не сприймаються малими щодо площини стіни. З'являється складніше модулювання об'єму, особливо це проявляється у фігурах. У розписі «Весна» виділяється авторська стилістика, яка продовжиться і в інших об'єктах В. Пасивенка у Києві, та поза його межами.

Цікаве спостереження, що загальна атмосфера та деякі художні рішення розпису «Весна» були застосовані в середині 1980-х рр. у мозаїчному панно «Літо» в дитячому басейні м. Харкова (худ. А. Щеглов, 1984, Іл. 2.86).

Близькою за ліричністю тематики та часом створення була мозаїка А. Чернова «Юність» (1976, Іл. 2.87) у молодіжному салоні на вул. Урицького. Панно було розміщене на сходах другого поверху, в основу композиції покладено тему кохання, що розкривається через простий і зрозумілий образ молодих у святковому весільному вбранні. Постаті оповиті світлою плямою квітів та птахів. Відчувається дещо піднесено-романтичний настрій, що підкреслюється світло-ніжними кольоровими відтінками. Робота «Юність» є цікавою та якісною з технічної точки зору, однак засоби й образно-художня мова повторює досягнення 1960-х рр., з деякою долею соціалістичного реалізму. Сюжетна складова також залишилась на рівні 1960-х рр. за своєю простотою та ясністю.

Живописні якості у монументальному мистецтві посилюються під кінець 1970-х років. Одним з яскравих прикладів стає енкаустичний розпис «Війна і мир» А. Гайдамаки та Л. Міщенко в інтер'єрі київського готелю «Мир» (1979, Іл. 2.88). Роботу широко обговорювали в багатьох популяризаторських статтях та наукових дослідженнях, відмічалася живописна складова й особлива композиційна побудова. Художники розчленували площину на окремі частини, кожна з них може сприйматись окремо та розкриває свій сюжет. У контрастному поєднанні сюжетів, формуванні «поліекранності» образу Г. Скляренко вбачає вплив фотографії та кіно [129, с. 658].

Зацікавленість народним мистецтвом у монументальному живописі зберігається і наприкінці 1960 – початку 1970-х років, що проявилось у мозаїках Анатолія Гайдамаки та Лариси Міщенко на бульварі Лесі Українки (1968–1970) та оформленні ресторану «Дубки» (1971, Іл. 2.89). Архітектура ресторану (арх. В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць) звертається до українського традиційного дерев'яного зодчества. Для інтер'єрів митці

обирають кілька технік виконання: темперний розпис (вестибюль), шамот (малий зал), розпис на тканині (банкетний зал). Задум полягав у різноманітності вирішення кожного приміщення при збереженні тематичної та стильової єдності [91, с. 83]. Сьогодні оцінити наскільки митцям вдалось вирішити поставлене завдання практично неможливо, адже від першопочаткового оформлення мало що залишилося. Скласти загальне враження про темперний розпис, розміщений на ввігнутій стіні, можна лише по світлинах 1970–1980-х років. Стінопис вздовж сходів розкриває перед глядачем сцени із народних свят та звичаїв. Митці не прагнуть до натуралістичності, активно використовуючи прийом протиставлення різних за розміром фігур та предметів, заповнюючи білу площину цікавими вохристо-червоними силуетами.

Мозаїки на бульварі Лесі Українки розташовані на першому поверсі будинків, спроектованих під не житлові приміщення, панно повністю заповнюють проміжки між вітринами. Митці розділили всю довгу площину на окремі сюжети, зв'язавши їх одним стилістичним задумом. Такий підхід дозволив звернутись до широкої тематики: наукового прогресу, живої природи, казкових персонажів та виключно орнаментально-декоративних панно з мотивами народного мистецтва (Іл. 2.90, 2.65 (А,Б,В), 1.5, 1.6).

Художники використали обмежену кольорову палітру, що складається з розтяжки від червоного до коричневого, у поєднанні з менш насиченими буро-сірими, відкритими білими та чорними. Домінування червоних пов'язує панно з фасадом, на якому присутні червоно-коричневі вкраплення (сьогодні вони практично не проглядаються за зашкленними еркерами). Порівняно з розписом в ресторані «Дубки», у окремих мозаїках (Іл. 2.65 А,Б,В) митці розробляють протилежне тональне вирішення, загалом силует фігур, різноманітних риб та звірів, орнаментальних та інших елементів – світлий, а фон коричнево-червоний. Важливим для підсилення виразності стає темний контур, прикметний для 1960-х років.

Декоративними якостями виділяється серія мозаїк І. Перової (1969, фасади будівель громадського призначення на вулиці І. Миколайчука, Іл. 1.7, 2.66, 2.67). Горизонтальні композиції мають площинне трактування, важливу роль відіграє колір, створюючи необхідний контраст та декоративність. Колорит роботи побудований на темно-синіх, підтриманий вохристо-світлими, а темно-червоному протиставлений прохолодний світло-зелений. Спираючись на народне мистецтво широко застосовано стилізовані зображення птахів, риб та квітів.

Мозаїки формуються у триптих, в центрі якого – панно з зображенням жінки у національному вбранні («Родючість», тема багатство української землі). Обабіч одне панно розкриває тему промисловості з робітником, інше – жіночий образ серед рослинних елементів, птахів, що можна трактувати як сільське господарство. Зміст відповідав звичним тематичним та ідейним рішенням 1960-х років. Розглядаючи ці мозаїки, головною проблемою стає невідповідність середовища, а саме, неможливість сприйняття їх з достатньої відстані. Хоча художня мова та розміри фігур, птахів, квітів та інших елементів розраховані на доволі велику відстань споглядання. Триптих причитується розмито, адже відстань між мозаїками близько 500 м., а планування вулиці унеможливорює сприйняття хоча б двох з них одночасно.

Насичення яскравим колоритом, застосування традиційної орнаментики лягає в основу панно на торці школи № 82 (1969, І. Марчук, О. Рапай, В. Мельников; Іл. 2.90). Робота побудована за схемою 1960-х рр.: поєднання відповідних для призначення будівлі атрибутів та алегоричних образів. Відповідно, у роботі відсутній сюжет, натомість у панно використано звичну схему для монументального оформлення шкіл, хоча і з цікавим переосмисленням народної орнаментики. Саме відсутність глибини сюжету та змістовності викликало неоднозначний погляд А. Ревенко [119, с. 121–122]. Цікаво, що композиційно у роботі присутня ієрархічна перспектива, жіноча постать з книгою в центрі значно більша ніж дитячі обабіч, ймовірно таким чином акцентується увага на ролі вчителів як просвітників.

Загалом в оформленні київських шкіл продовжує широко застосовуватись монументальне мистецтво. Інколи з доволі несподіваними рішеннями, так на лісовому масиві було зроблено Г. Морозом мозаїки на школах №190 (1970, вул. Шолом-Алейхема, 16-а, Іл. 2.92), 152 (1968, вул. Курчатова, 18/1, Іл. 2.93, 2.94), 147 (1971, пр. Лісовий, 17-В, Іл. 2.95). Панно на торцевій стіні школи № 152 зображувала жіночий образ (ймовірно портрет Лесі Українки) в повний зріст, що вказує жестом руки на пропорційно менший натовп червоноармійців навколо (Іл. 2.94). Особливо виділяються гротескні вирази революціонерів. Червоний колорит підкреслює революційний задум. Тематичне вирішення доволі рідкісне, як для освітніх закладів. Вже у іншій школі зображено у повний зріст сильного статурного чоловіка в гуцульському вбранні (школа №190, Іл. 2.92). Найбільш типовою за змістом є мозаїка на торці школи № 147, де юний хлопець та дівчина з книгами у руках крокують у майбутнє (Іл. 2.95).

Насичене поєднання яскравих декоративних кольорових плям прикметне для мозаїки Ю. Андрущенка на торці школі № 141 (1972; Іл. 2.96). Головними образами стають піонери, що рухаються один за одним. З художньої точки зору автор прагнув відобразити дитячу безпосередність через площинне зображення фігур та трактування обличь, а колір мусив стати виразним акцентом для навколишнього середовища. Пізніше, дещо ускладнений, проте схожий композиційний задум київського панно Ю. Андрущенко повторює у мозаїці «Нехай завжди буде сонце» (1974, м. Бердянськ; Іл. 2.97).

Поруч з професійним переосмисленням традиційних декоративних форм з'являється декілька об'єктів, створених безпосередньо народними майстрами. Одним з таких є розписи ресторану «Курені» (Є. Миронова та Л. Яворський, 1969; Іл. 2.98). Відмітимо, що Л. Яворський був професійним художником. Однак архітектор А. Добровольський спочатку запросив виконувати роботу Є. Миронову, а вже згодом, на прохання Є. Миронової був запрошений і Л. Яворський [15, с. 111; 42, с. 5– 6].

Розписи ресторану зосереджені навколо українських народних пісень: «Ой, на горі та й жінці жнуть», «За світ встали козаченьки», «Ой, не шуми, луже». На жаль, після ремонту у 2010-х рр., розписи були переписані, а з фото матеріалу видно, що стінопис мав вдале, як пропорційне, так і колірне поєднання рослинного орнаменту з фольклорними образами. Художники обрали традиційний для українських хат прийом яскравого кольорового зображення на фоні побіленої стіни. Розписи зроблені довкола круглих за формою куренів та мають фризіву композицію. Умовна деталізація та доволі великий масштаб елементів сприймаються виразним акцентом.

Ще одним прикладом є розпис народною майстрицею М. Тимченко разом з чоловіком І. Скицюком та донькою О. Скицюк дитячого магазину «Казка» (1979). Було виконано близько 270 м² петриківського розпису об'єднаних темою казок (детальніше загальну інформацію, а також широкий фотоматеріал розміщений у дописі О. Скаченко) [123]. Робота базується на стилістиці новітнього петриківського розпису, а стіни густо заповненні квітучим плетивом та мотивами українських та світових народних казок. Колорит побудований на традиційних для Петриківки співвідношеннях відтінків яскраво червоного, зеленого, синього. Поєднання казкових сюжетів із квітковою орнаментикою створює ефект перетікання одного панно в інше. Художники обирають невеликий як для монументального мистецтва модуль, поміщаючи таким чином на одну площу велику кількість деталей, що приваблювало та зацікавлювало юного глядача.

При порівнянні обох об'єктів видно два різні підходи до реалізації задуму: один побудований на роботі з великими формами, інший – на деталях і розрахований на камерне сприйняття. Звичайно складно говорити про формування окремого напрямку у монументальному живописі, адже протягом 1960–1970-х рр. у Києві було виконано лише розписи в ресторані «Курені» та інтер'єрі магазину «Казка». Все ж пріоритетною залишалась робота професійних художників, а практика залучення народних майстрів була скоріше винятком.

У цьому контексті Н. Велігоцька, аналізуючи національну своєрідність у монументальному мистецтві, пише про затухання традиції роботи народних майстрів в архітектурі, констатує: «Можна говорити лише про менш та більш вдалі спроби професіоналів оволодіти народними традиціями» [21, с. 92–93]. Але тут слід додати, що у багатьох вартісних роботах монументалісти йшли шляхом переосмислення народного мистецтва, його наївності (у хорошому сенсі слова) з особистим баченням на базі професійних навичок. Створюючи панно, суголосні з часом, можливостями, та потребами міського середовища. Значно рідше художники звертались до сліпого копіювання розроблених традиційних схем орнаментики або інших мотивів.

Тема казки у київському монументальному живописі була доволі популярна й серед професійних митців. Прикладом втілення тематики з цікавим та неординарним задумом стали два панно: «Казковий світ» та «Червоні слідопити» Г. Кореня в дитячій бібліотеці на Борщагівці (1976, Іл. 2.99, 2.100), виконані у техніці темперного розпису. Складність побудови, дає можливість сприймати стінопис від цілого до фрагментарного. Таким чином автор створює глибоку та багатогранну композицію.

Як найкраще це ілюструє декоративно-орнаментальне панно «Казковий світ». Простий лаконічний інтер'єр створює контраст зі складною структурою композиції, заповненої взаємодіючими між собою образами казкових героїв. Кожна казка розкривається притаманним для неї сюжетом чи образом. Митець використовує не великий розмір деталей, але чітке тональне та кольорове рішення, художній відбір, виважена композиційна побудова нівелює ефект перенасичення. Розпис в інтер'єрі працює як на пасивне сприйняття, створюючи особливу атмосферу, так і на активного глядача, налаштованого на вдумливе споглядання.

Трактування форми, колорит, структурність мають усі ознаки особливого авторського бачення. Цікавим є оцінка творчості Г. Кореня його колегою М. Стороженком: «...спостерігаємо проренесансний підхід до творчості, масштабність в оволодінні технологіями. Кожна окрема тема

знаходила своє авторське вирішення через точно вибраний матеріал і техніку» [143, с. 53].

До теми казок звертається Е. Котков у двох панно «Казки моря та «Казковий ліс» (1973, мозаїка) для Республіканського будинку моделей трикотажних виробів «Хрещатик» [62 с. 90]. Художниця Н. Денисова створює розписи для інтер'єру видавництва «Веселка» (Іл. 2.101, 2.102).

У цей же час художники експериментують з просторово часовим сприйняттям монументального живопису. Цю проблематику сповна розкрито у роботі А. Ревенко «Час та простір». Дослідниця позитивно відмічає розпис молодих художників С. Лопухової та Д. Нагурного в інтер'єрі будинку морської школи ДТСААФ у Києві (1976). Особливістю розписів є розкриття сюжету шляхом створення окремих повноцінних панно [119, с. 124–125].

Одним із популярних рішень було створення мозаїчних емблем-знаків для тих чи інших підприємств або громадських установ. Поширення емблемних мозаїк розпочалось ще на початку 1960-х рр., можна пригадати мозаїку творчої групи І. Литовченка, Е. Коткова та В. Ламаха «Сонце, життя, хлорофіл» (Інституті фізіології рослин НАН України, Іл.2.29). Протягом 1970-х рр. у Києві популярність емблемно-знакових мозаїк продовжувалася, було виконано чимало робіт: завод електротранспорту (1976, вул. В. Васильківська, 143/2; Іл. 2.103), маргариновий завод (1970-ті, мозаїчний-рельєф та металевий медальйон; Іл. 2.82) та інші.

Тут перелічені далеко не всі, адже велика частина з них прихована в нетрях промислових зон, демонтована чи просто знищена плином часу, відслідкувати авторство багатьох з них складно, так як роботи не дуже значні, відповідно їх створювали на комбінаті виконавці під наглядом автора, який далеко не завжди вказував такі мозаїки у своїх каталогах та офіційних документах.

Для більшості характерним є лаконічне зображення символів, атрибутів того чи іншого підприємства. Інколи емблемний підхід застосовували у доволі великих панно, так мозаїка на фасаді заводу «Граніт» (1974, пр. Визволителів,

17, Іл. 2.104) апелювала до перейменованої назви Воскресенського шосе на проспект Визволителів (приурочений до 30-ліття визволення України від Німецьких військ), відповідно набір символів-атрибутів, колірне вирішення звертаються до події та аж ніяк не пов'язані з діяльністю заводу.

Монументалістика стає місцем для реалізації сміливих творчих пошуків епатажного Ф. Тетянича (Фріпуля). У середині 1970-х рр. художник створює кілька мозаїк: «Україна молода» на фасаді торгового центру (1974, Дарницькому бульварі, 23, Іл. 2.105, 2.106), «Складуви» у вестибюлі заводу художнього скла (1974, Іл. 2.106), фасад навчального корпусу №18 Київського політехнічного інституту (1976, Іл. 2.83). Сьогодні, розглядаючи їх, у першу чергу на загальне враження впливає неординарність і схильність до експериментів самого автора. Мозаїки наповнені особливим художнім пошуком фактур та форм. Віддаючи перевагу численним відтінкам робота наповнюється кольоровою вібрацією.

У мозаїках Ф. Тетянича людські постаті мають дещо наївні риси, а силуети розчиняються на площині стіни. Художник застосовував найрізноманітніші матеріали у роботах: смальту, шматки скла, керамічну плитку, поєднуючи їх у рельєфі. Як стверджує дослідниця його творчості Г. Складенко, образна система художника розпочала формуватися наприкінці 1960-х рр., а загальні риси утворюються вже до 1977 років [124, с. 6].

Під час роботи над мозаїкою «Складуви» в інтер'єрі заводу художнього скла, у автора виникає ідея театру-заводу, яку він розкриває в службовій записці опублікованій у каталозі його робіт, процитуємо декілька рядків, що можуть стати ключем до розуміння естетики задуму в мозаїчному панно: «Згармонійований композиторами-професіоналами із шумів оригінальних та неповторних танців, створених белетмейстерами з рухів робочих, котрі неперевершені ніякими артистами» [144, с. 27]. Можна припустити, що художник розглядає панно, як частину значно ширшого дійства, у деякій мірі мозаїка стає частиною акціонізму, що було характерно для його творчості.

Дещо складніший зв'язок з архітектурою проявився у декоративному панно на фасаді 18-го корпусу Київського політехнічного інституту, що складається з мозаїчних елементів викладених на невисокому рельєфі та карбувань. Структура роботи не вписується у прямокутну чи квадратну форму, бетонний фон стіни входить в композицію. Цей прийом був проявом взаємопроникнення архітектури та монументального мистецтва, де фасад нерозривно зв'язувався з роботою та ставав одним цілим.

Отже, стилістичні особливості 1970-х зазнали змін, порівняно з 1960-ми рр. майже в усіх роботах з'являється складніша колористична насиченість, разом з тим є й більш графічні підходи. В багатьох роботах на межі 1960-х – 1970-х рр. простежується чітке вирішення тональних взаємозв'язків, де фігури локальним світлим або темним силуетом розміщені на фоні протилежної тональності. Це простежується у роботах: Г. Зубченко та Г. Пришедько «Рух», «Ковалі сучасності»; Е. Коткова «Місто Сонця»; А. Гайдамаки та Л. Міщенко цикл на бульварі Лесі Українки; І. Перової цикл мозаїк на вул. І. Миколайчука та інші. Пізніше такий принцип зберігається, проте ускладнюються тональні та кольорові плями, поступово в панно проявляється об'ємне моделювання форм. Митці починають відходити від яскраво виражених соціалістичних тем в бік нейтрального змісту.

Висновки до другого розділу

Досліджуючи розвиток київського стінопису та мозаїки 1950 – першої половини 1970-х рр., помітними стають динамічні метаморфози образно-пластичної мови, що дозволяє умовно поділити період на два періоди: „плафонний” та «декоративно-площинний». Перша половина 1960-х рр. була етапом «подолання надмірностей», та позначилася кардинальним відкиданням будь-яких станкових та живописних проявів, відмовою від попередніх стилістичних особливостей. Проте тематичне наповнення та зміст в багатьох випадках йшов лінією соцреалізму, звертаючись до індустріальної, сільськогосподарської, політичної тематики. Саме тоді у багатьох київських об'єктах закладається набір виразних прийомів та композиційних схем, які

поступово формуються у систему. Як наслідок, у другій половині 1960-х рр. у мозаїках, покликаних надати типовій забудові індивідуальності, з'являються риси одноманітності.

Водночас, поруч з шаблонним перенесенням готових рішень, з другої половини 1960-х рр. проявляються головні напрями розвитку монументального живопису. Тут слід виділити кілька головних ліній: перша декоративно-етнографічна, що тяжіє до залучення форм і кольорових вирішень із різних жанрів народного мистецтва; друга – звернення до історичних мотивів, інтерпретуючи стилістичні й тематичні особливості у сучасних об'єктах. Передусім для Києва є прикметним роботи на тему Київської Русі; третя лінія – абстрактно-умовна, базується на пошуку формальних складових композиції та роботі з кольоровими співвідношеннями. Вже з 1970-х рр. художники повертаються до складніших живописних пошуків, об'ємних моделювань форми стінопису та мозаїки. Намітилась додаткова лінія розвитку в сторону камерності та ліричності. Проте часто виділені напрями могли поєднуватись у панно. Загалом кожне десятиліття привносило нові якості у монументальний живопис, часто протилежні попереднім.

РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОСТАНІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Підрозділ 3.1. Розвиток авторських особливостей у монументальному живописі кінця 1970-х – середини 1980-х років

Кінець 1970-х – початок 1980 х рр. ознаменувався закінченням цілої низки масштабних проектів. Відмітимо, що у радянський час зазвичай завершення будівництва різних об'єктів приурочували до певних подій. Часто датами слугували різні соціалістичні свята, але також це могли бути й події історичного значення, наприклад, будівля філії Центрального музею Леніна (нині «Український дім»), а також монумент «Батьківщини матері» були своєрідними подарунками киянам до річниці (1500-ліття) заснування Києва [46, с. 78].

Вагомою подією було проведення Літніх Олімпійських ігор 1980-го року. Основні заходи відбувались у Москві, але групові турніри проводились у таких великих містах як Київ, Мінськ та інші. Олімпіада мала показовий пропагандистський сенс для СРСР, адже спливав заявлений 20-річний термін, за яким Радянський Союз мусив перейти до комунізму. Подія безпосередньо вплинула на монументальне мистецтво, адже до неї було зведено ряд об'єктів. У документах «Республіканської комісії з монументально-декоративного мистецтва «План и отчет о работе комиссии за 1981 г.» зазначено список об'єктів «Олімпіади 80», до якого належать: Республіканська Олімпійська учбово-спортивна база в Києві (художники Е. Котков, В. Коткова, 1978–1980), готель «Мир» та готель «Русь» (Новий корпус, монументально-декоративне оформлення: Енкаустика, ковальство, текстильна аплікація. Художники А. Гайдамака, Л. Міщенко, Н. Денисова, 1978–1980) [182, а. 5]. Сюди можна додати ще низку робіт, закінчених вже після проведення заходу.

Широкого розповсюдження у тематичних монументальних роботах набуває символіка змагань. Олімпійський вогонь, стає центральним символом у наступних об'єктах: розпис у кафе «Олімпія» (В. Паливода, початок 1980-х

рр., Іл. 3.1), станція метро «Республіканський стадіон» (нині «Олімпійська», художник О. Міловзоров, 1981, Іл. 3.2) та інтер'єр Київського державного інституту фізичної культури (Е. Котков, 1979). Останні дві роботи виконанні у техніці мозаїчного рельєфу. Водночас не дивлячись на однакову тему та схожий на перший погляд пластичний замисел, кожен з об'єктів створений з відмінною авторською інтонацією. У роботі Е. Коткова відчувається більша інтегрованість у простір інтер'єру, а пластика має складніший характер. Як зазначає О. Петрова, на прикладі двох інших монументальних творів художника 1980-х р.: «...очевидне пристрасне захоплення Е. Коткова архітектурою та скульптурою Антоніо Гауді...» [104, с. 264–265]. Деякі подібні особливості можна прослідкувати у пластиці форми, декоративності, домінуванні хвилястих ліній. Але все ж контекст, для якого створювалась робота Е. Коткова, дуже далекий від стильових ознак сецесії. Робота ж на станції Республіканський стадіон має жорсткішу пластику, вона побудована на контрасті чіткої вертикальної структури та хвилястих язиків олімпійського вогню.

Паралельно Е. Котков створює мозаїчний-рельєф «Морське дно» (1979) в інтер'єрі басейну Київського державного інституту фізичної культури (КДІФК). За характером лінії рельєфу мають хвилясту форму, яка вибудовується у складну декоративну композицію. Художник використовує пластичні грані рельєфу для вибудовування насиченої ритміки. Таким чином, виникає відчуття морської гладі, через яку проглядаються різноманітні його жителі.

Панно Е. Кокова в екстер'єрі корпусу Олімпійської бази у Конча-Заспі також є рельєфною мозаїкою, проте воно побудоване за іншим принципом, ніж роботи в інтер'єрі КДІФК, у яких домінуючими виступають пластичні ритми та хвилясті силуети рельєфу (Іл. 3.3). Структурно панно складається з вертикальної ритміки нерівної поверхні, на якій розміщено горизонтально направлену композицію спринтерів. Оголені постаті атлетів зображені площинно, світлим силуетом, переважно з профільним зображенням голови,

ніг та стоп, при цьому торс зображено у розвороті, що наштовхує на мотиви давньогрецького червоно-фігурного вазопису. Все ж портретні риси та деякі рухи відмінні від традицій грецького мистецтва. Художник активно продовжує використовувати раніше застосований прийом світло-тонових контрастів, граючи з накладенням світлих плям на темні та навпаки. Сьогодні мозаїки вже не існує, відповідно розглянути кольорове вирішення вже неможливо (фото матеріал оформлення корпусу Олімпійської бази, а також мозаїки «Олімпійський вогонь» розміщено на електронному порталі Ukrainian Unofficial [168]).

У подальшому, пластичні пошуки автора трансформуються в складні об'ємно-просторові композиції. Авторитетна дослідниця монументально-декоративного мистецтва, Н. Велігоцька, в роботах Е. Коткова вбачає відродження пластично-просторових пошуків О. Архипенка [109]. У Києві художник Е. Котков у кінці 1980-х років створює ряд об'єктів з бетону без застосування кольору («Букет (пам'яті Висоцького)», «Квітка папороті», «Водограй», «Пам'яті чорнобильцям», житловий район Троєщина, бетон, 1986–1988 рр.), повністю концентруючись на пластичних особливостях та протиставляючи складні округлі форми простій, геометричній за характером, забудові.

Звертаючись до мозаїчних рельєфів та кольоро-пластики, слід згадати просторову композицію П. Гуртового в екстер'єрі палацу урочистих подій у Дніпровському районі (1980-ті, Іл. 3.4), абстрактно-декоративні панно І. Душечкіна в інтер'єрі ПТУ заводу ім. Королева (1987–1988 рр., Іл.3.5. А, Б.). Доволі масштабним за розмахом є мозаїчний-рельєф виконаний молодими художниками Ю. Левченком, М. Кутняховим, С. Жидерь, А. Рустамовим на фасаді Київського ювелірного заводу (1980, Іл.3.6). Робота побудована за горизонтальною композиційною схемою розвитку. Колірна гама має сріблястий колорит без яскравих перенасичень, тон, як у багатьох інших мозаїчних-рельєфах працює за принципом підкреслення об'ємів.

З самого початку був запит на прикрашення порожньої фасадної стіни цеху. Цей приклад ілюструє, що у 1980-х рр. поруч з великою ідеєю синтезу мистецтв та участі митців над розробленням монументальних робіт на етапі проектування будівель, взаємодії архітектора і художника, доволі вдало застосовувалась зворотна практика – за принципом прикрашення пустої стіни. Також можна додати, що, як і у 1960-х рр., монументальне мистецтво часто застосовували для прикрашення типових проектів, що активно зводились у Києві. Так, А. Ревенко, розглядаючи цей аспект на прикладі Київської обласної клінічної лікарні, вказує на введення монументального мистецтва у типових спорудах як спробу «врятувати невиразну архітектуру» [118, с. 141].

Художники Ю. Левченко та М. Кутняхов отримали замовлення від директора підприємства на останньому курсі навчання у КХІ та планували виконати його як дипломну роботу (дод. Б., с. 353). Поділивши композицію на зв'язані між собою частини, розробили ескіз. Їхню ініціативу підтримав М. Стороженко, котрий уже викладав в КХІ. Проте тодішній ректор О. Лопухов категорично відкинув ідею втілення диплому у реальному об'єкті (дод. Б., с. 353–354). Як згадує Ю. Левченко, «У підсумку вирішили не відмовлятися від роботи, працювали паралельно диплому, трохи змінили ескіз, об'єднали та спростили композицію» (дод. Б., с. 353–354). Така ситуація не сприяла розвитку у монументальній освіті. Оскільки безпосередня практична робота студентів у реальних об'єктах має важливе значення для формування художника-монументаліста.

З проведенням Олімпійських ігор, як зазначає О. Корусь, пов'язане відновлення робіт над мозаїками на торцях житлових будинків, що знаходяться вздовж проспекту Перемоги [62, с. 85]. Розпочаті ще у кінці 1960-х років та закінчені вже за новою програмою у кінці 1970-х років, мозаїки вирізняються між собою різними ідейними та композиційними підходами, що створює унікальну можливість прослідкувати трансформацію образно-пластичної системи у рамках одного комплексу. Головною відмінністю між ними стає принципово інше розуміння монументального мистецтва у просторі

та його взаємодія з оточуючим середовищем. Певною мірою зміна композиційного вирішення була обумовлена частковим перекриттям торців будівель торгівельним центром. У такій архітектурній ситуації фігуративні композиції розраховані на повне сприйняття площини, втрачають сенс та виразність. Натомість, ідейний та візуальний центр нових панно знаходиться зверху та має виражено знаковий характер. Як зазначалось раніше, у кінці 1960-х рр. було створено два фігуративні мозаїчні панно «Симфонія праці» (В. Ламах та Е. Котков, Іл. 2.63) і «На захист миру» (В. Прядка та І. Литовченко Іл. 2.64). Наступні чотири декоративні панно з геральдичними зображеннями вже наприкінці 1970-х років (також Е. Котков, В. Прядка та І. Литовченко Іл. 3.7–3.10). Ідеєю останніх стає розкриття головних віх з історії Києва через орнаментальні та знакові мотиви відповідної епохи. Чотири зображення пов'язані з Трипіллям, Київською Русю, початком радянської епохи та сучасністю. За основу для мозаїки на будинку №25 взято графічне зображення радянського гербу для обкладинки журналу «Мистецтво» (1925), відомого українського графіка початку століття, Г. Нарбути [37]. Незвичними для радянського монументального мистецтва стали трипільські мотиви на будинку №17, що з'являються чи не вперше у київському стінописі та мозаїці. Панно формує один концептуально поєднаний цикл, виводячи емблемно-знаковий напрям на новий рівень сприйняття.

В обох випадках мозаїки зв'язуються між собою єдиним змістом та стилістичними особливостями. Якщо «Симфонія праці» та «На захист миру» апелюють до радянських цінностей праці, миру, жертвності заради майбутнього життя, вписуючись таким чином в соцреалістичну тематику. То мозаїки 1980-х років у символічно знаковій формі звертаються до історії.

Деякі образи, розроблені у минулих десятиліттях, не втрачають популярності у 1980-х роках. Згаданий у попередньому підрозділі образ міфологічного героя Прометея стає центральним персонажем у мозаїці на будинку Хіміко-фармацевтичного заводу ім. М. Ломоносова (1980, Н. Герасименко, Н. Вітківська, Іл. 2.69). Він має подібні з іншими

зображеннями риси, зокрема: оголена постать з доволі міцним тілом, динамічний рух. Мозаїка відрізняється від попередніх десятиліть специфічною для 1980-х рр. модерністичною стилізацією.

Деякі зміни присутні у виборі технологій та матеріалу. Зокрема, продовжується тенденція широкого застосування смальти, а керамічна плитка, пік популярності якої припадає на 1960-ті рр., все більше відходить на другий план. Окрім звичної технології смальтової мозаїки, створюється декілька робіт у флорентійській техніці, хоча це скоріше виключення, ніж закономірність для київського монументального мистецтва (В. Григоров «Залп Аврори», 1982; Р. Кириченко, С. Кириченко, оформлення інтер'єру станції метро «Палац Україна» (раніше «Червоноармійська»), комбінована техніка флорентійська мозаїка, смальта, 1984, Іл. 3.11, 3.12). В інтер'єрах все частіше можна зустріти стінопис. Художники працюють не тільки з темперними фарбами, а й звертаються до технології гарячої енкаустики, особливо виділяється робота М. Стороженка «Осяяні світлом» (1977–1981, Іл. 3.13), в якій художник розробляв свої власні технологічні методи. В опублікованих спогадах художник вказує головні складові: «...відбілений віск – каніфоль (смоли-лаки) – ІПС (ізопропиловий спирт) – розчинники – цинквейс. При цьому фахівець одразу помітить відсутність олії – пігменту. Відсутність олії є ознакою гарячої енкаустики. Пластику (в'язкість) складових виконує вогонь» [28, с. 178]. Також технологічний процес винайдений М. Стороженко детально досліджує у одній із статей О. Соловей, в якій зазначено: «Під дією винайдених ним унікальних інструментів матеріал, а саме енкаустичні фарби, можуть постійно перебувати в гарячому стані в його приладах, бо в інструментах присутній вогонь як засіб» [137, с. 152]. Автор статті вказує на відсутність інформації про техніку та технології енкаустичного розпису у тодішній літературі [137, с. 152]. Власні технології виготовлення енкаустичних фарб застосовували й інші митці, приміром, В. Задорожній використовував у своїх енкаустичних розписах власноруч виготовлені фарби на основі воску [56, с. 27]. Не дивлячись на значний розвиток монументального мистецтва протягом двох

десятиліть, існували серйозні, досі не вирішені проблеми з технологіями, що знаходили своє вирішення завдяки наполегливій праці художників. Відмітимо, протягом 1960–1980-х рр. в екстер'єрах зустрічається виключно мозаїка або поєднання кольорових бетонів та мозаїки, рідше сграфіто, це пов'язано з нестійкістю фарб до зовнішніх чинників, які сприяють швидкому вигоранню пігментів та втраті свого першопочаткового вигляду.

На межі 1970–1980-х рр. у Києві продовжується будівництво різних будівель наукового спрямування, в яких активно залучається монументальне оформлення. Це однозначно вплинуло на специфіку вибору ідейно-тематичного змісту монументальних творів. Художники все частіше стали осмислювати тему «природи», «науки», «техніки». Нейтральна тема взаємодії людини та природи розкривалась з наголосом на людину підкорювача, особливо це властиво 1970-им рокам.

Доволі традиційною для другої половини 1970-х рр. з точки зору розкриття теми є мозаїка С. Кириченка, І. Кириченко та Р. Кириченка «Людина і природа» на фасаді Інституту хімії високомолекулярних сполук НАН України (1977, Іл. 3.14), зміст панно передається через дві алегоричні жіночі постаті науки і природи [46, с. 401]. Художнє вирішення виділяється складністю кольорових сполучень та композиційного задуму. Митці застосовують широку палітру відтінків надаючи перевагу декоративним сполученням.

Користуючись можливістю відійти від соціалістичної тематики, художникам вдавалось виводити зазначені сюжети за межі наукових установ на стіни громадських споруд з іншим призначенням, так наприклад, оформлення станції метро Почайна (раніше Петрівка) Л. Семикіною та С. Бороянцем присвячено темі «Техніка і природа» (1980, Іл.3.15).

Якщо широко розглядати сюжет «природи» у київських стінописах та мозаїках, виділяється декілька робіт, присвячених проблемі екології. Зокрема, це мозаїчний рельєф В. Бовкуна «Охорона навколишнього середовища» (Фасад Інституту гігієни і медичної екології НАМН України, 1981, Іл. 1.8, 1.9)

та панно М. Стороженка з однойменною назвою «Охорона оточуючого середовища» (екстер'єр будинку по вул. А. Малишка 25/1, 1977; Іл. 2.81). Зазначимо, що обидві роботи мають декілька назв, так у архівному документі «Республиканская комиссия по монументально-декоративному искусству. План и отчет о работе комиссии за 1981 г.» мозаїка М. Стороженка має назву «Охорона оточуючого середовища», така ж назва і у роботи М. Бовкуна [182, а. 10, 7]. Разом з тим, у наукових працях та публіцистиці мозаїку М. Бовкуна прийнято називати «XX вік», а панно М. Стороженка іноді має назву «Ми – радянський народ». Зокрема, такі назви можна знайти у таких авторитетних дослідників, як: Н. Велігоцька та Г. Скляренко [128, с. 9; 21, с. 36]. Відповідно поглянувши на роботу через кожен варіант назв, дещо змінюється змістовий сенс. Також неточності містяться і у датах, згідно вище зазначеного документу мозаїчний рельєф В. Бовкуна виконаний у 1981 р., хоча в різних каталогах та статтях вказано 1980. Панно М. Стороженка – за документом 1977, а в літературі зустрічається 1980-й рік [21].

Специфічний підхід образно пластичного рішення композиції притаманний роботі М. Бовкуна (Іл. 1.8, 1.9). Основним художнім засобом для висвітлення теми стає рельєф. Зміст розкривається через цілий ряд виразних образів. Композиція має чіткий центр, а саме – квітку, яку дитина притискає до грудей. Навколо неї – чоловік та жінка, які оберігають дитину від отруйних викидів заводів та підприємств. З точки зору композиції автор створює роботу, в якій ідейний центр роботи співпадає з центром всієї композиції. Але оскільки рельєф кутовий, а один з країв загортається на іншу площину, таким чином створюється ілюзія, за якою ідейний центр зміщений на $\frac{2}{3}$, за правилом золотого перетину. Сам рельєф має виразний характер та тяжіє до плавності форми та заокруглення.

Колір й тон підкреслює об'єм рельєфу, так випуклі поверхні мають висвітлені кольори аж до білого, а у заглибленнях – навпаки. За рахунок градації та великої кількості сірих та бурих відтінків. Хоча в роботі присутні

відкриті сині, жовті та червоні, кольорова палітра не є надто насиченою, створюється доволі живописне враження.

Мозаїчний рельєф не конфліктує з архітектурою, а «м'яко» синтезується, створюючи загальний образ середовища. «Перетікаюча мінливість» форм та кольору сприяє інтеграції робити в сіру та просту архітектурну ситуацію. Сьогодні від сприйняття першопочаткового задуму сильно відволікає навколишня ситуація з яскравими рекламними банерами, що нівелюють живописні якості мозаїки.

Тема «Охорони природи» у мозаїці М. Стороженка виконана вже за іншим принципом (Іл. 2.81). Панно розміщене на прямокутній площині, але композиція має вертикальний розвиток. Художник досягає цього, розділивши стіну на три частини хвилеподібними об'ємними виступами. Яскравим та виразним у мозаїці є жовто-гарячий фон, побудований на градації від червоного до зеленуватого, з якого виринають стилізовані людські постаті та різноманітні елементи природи: птахи, рослини, квіти, риби та інше. Ліва та центральна частини повторюють одна одну за композиційним розміщенням фігур, а жіночі образи, що ніжно схиляються над паростком підкреслюють бережне ставлення до рослинного світу. Найбільш несподіваною є правий сегмент, у якому двоє аквалангістів досліджують підводний світ. Цей сюжет не відразу розкривається завдяки, нетиповому для нас, червоно-жовтому колориту, але при уважному огляді стають помітними особливі деталі костюму аквалангіста. Основною ідеєю стає заклик оберігати та досліджувати природу як джерело життя.

Проблема екології також піднімається в мозаїці О. Володимирової «Природа» (1986, фасад Дитячої поліклініки № 1 Деснянського району м. Києва, Іл. 3.16). Робота має формально-декоративний характер, а ідея згубного впливу людської діяльності передається різкими ритмами та виразним кольоровим контрастом навколо центрального елемента – невеликого паростку, розміщеного у світлому ромбі. Автор поступово розкриває сюжет, спочатку застосовуючи в повну силу контрасти протилежних кольорів

передається почуття тривоги та боротьби, а вже згодом, при огляді конкретних деталей відкривається головний ідейний зміст.

Серед робіт на тему «природи та людини» вражає своєю масштабністю цикл темперних розписів В. Пасивенка «Людина і природа» (1978–1980 рр); в архівному документі робота датується 1980 р. у різноманітних розвідках та дослідженнях – 1981 р., Іл. 3.17–3.20) Цикл складається з чотирьох розписів розміром 300 см. х 1200 см.: «Людина і вогонь» хол 1 поверху, «Людина і вода» 2 пов., «Людина і земля» 3 пов., «Людина і космос» 4 поверх [182, с. 9]. Розпочинаючи роботу, художник поставив перед собою завдання знайти оригінальне вирішення теми, відходячи від звичного для наукових установ зображення різноманітних асоціативних фізичних формул та цифр, а також уникнути ідеологічних кліше (дод. Б., с. 332). Загалом, як зауважує художник, основною ідеєю стали чотири стихії – по одній на кожен поверх, така концепція виникла на тлі розуміння нероздільності природи та наукових дисциплін (дод. Б., с. 332). Зрештою В. Пасивенку вдалось створити оригінальне тематичне вирішення наповнене глибоким філософським змістом далеким від поверхневого зображення наукових атрибутів. У стінописі виразно втілюється особливий авторський почерк.

Стінопис «Людина і природа» отримав позитивний відгук у мистецькому колі та був включений у список кращих робіт, виконаних художниками монументалістами за 1979–1981 роки [182, а. 9]. В багатьох виданнях можна знайти згадки про цю роботу, але, як вважає сам автор, найточніше роботу висвітлила Г. Складенко (дод. Б., с. 334). Тому доречним буде розглянути основні погляди мистецтвознавця на розпис. У 5-му випуску збірника «Монументальное искусство» Г. Складенко пише: «Твір дуже музичний за ритмами, пластичними переходами одних форм в інші, за кольором, за співставленням емоційно наповнених сюжетних частин: рух то прискорюється, то сповільнюється, окремі сюжети розпису контрастні, напружені у кольорі – чорне, коричневе, червоне, синє чергуються зі спокійними картинами природи, жанровими сценами. [125, с. 167].

Активного звучання у стінописі набуває колір, художник використовує у визначених композицією місцях насичені червоні, оранжеві, сині межуючи із спокійними у кольорі проте активними тональними контрастами (переважно світлий силует на темному фоні). Хоча гама всіх чотирьох розписів відрізняється, необхідність об'єднати їх в один цикл зумовило широке використання білого, як об'єднуючого елементу (дод. Б., с. 334–335). Архітектура спроектована таким чином, що дає можливість сприймати з різних точок декілька розписів. Хоча стінопис розміщено дещо в глибині, інтенсивний колір та тональна контрастність витягує роботу та не дає загубитись, створюючи функцію візуального центру в просторі. Таке художнє рішення стінопису цілком виправдане. Робота є прикладом, коли монументальне мистецтво та архітектура, синтезуючись, підкреслюють та доповнюють одне одного.

Зазначимо декілька показових моментів з історії створення роботи. Підчас розроблення ескізів відповідальний архітектор за дану ділянку наголошував на стриманій палітрі, проте художник розумів неефективність такого вирішення, адже твір просто загубився б серед теплих-пісочних стін. Позицію митця повністю підтримував та розділяв головний архітектор В. Лиховодов (дод. Б., с. 334–335). Розробивши загальну концепцію, В. Пасивенко мусив узгодити тематику з замовником, на той час ним був проректор КПШ, львів'янин Е. А. Назаренко. Художник сумнівався, як буде сприйнята його концепція, адже відійшов від звичного в таких випадках тематичного наповнення, але виявилось, що замовник любив та цікавився мистецтвом і цілком сприйняв ескізи, підтримавши художника (дод. Б., с. 332–333). Приклад стінопису «Людина і природа», демонструє наскільки важливим є розуміння та підтримка митця для остаточного результату. Звісно, монументальний твір творить художник, але від початкової стадії ескізу до реалізації, задум може повністю змінитись під тиском зовнішніх факторів.

Як зі спогадів В. Пасивенка, так і з розвідок Г. Складенко потрібно винести важливий аспект, характерний для його творчості та у деякій мірі для

періоду середини 1970–1980-х років [125, с. 169]. А саме художник, паралельно займаючись станковими творами, вносив у монументальні панно деякі елементи та образи, розроблені у картині, і навпаки. Митець зазначає: «... в одному з панно я зобразив фрагмент картини, на якій зображено мою хату, середовище мого дитинства. І такі речі вносять індивідуальність, враховуючи той факт, що монументальне мистецтво того періоду було сильно «застилізоване»» (дод. Б., с. 336). Погляд В. Пасивенка ілюструє поступову зміну монументалістики у сторону індивідуалізму. У цей час виразно звучить цілий значний пласт проектів з особистісними авторськими рисами. Такі художники як: В. Задорожній, О. Дубовик, В. Федько, Ф. Тетянич, В. Григоров, М. Стороженко та інші працюють з монументалістикою через призму свого власного світобачення, створюючи паралельно станкові роботи. Виразні стилістичні особливості знайдені в складному процесі творення глибоко змістовних станкових картин, графіки, часом навіть декоративних пластичних композицій, нерозривно пов'язані з монументалістикою та складають важливий пласт творчості. Натомість, як було зазначено у попередніх підрозділах, у 1960-х рр. ситуація була протилежна, особливо на початковій стадії формування, це вказує, що образно-пластична мова протягом 1960–1980-х рр. перебувала в активній фазі свого розвитку, змінюючись від узагальненого до особистісного.

Сьогодні дослідники часто диференціюють образотворче мистецтво радянського періоду на дві категорії: офіційне та неофіційне. В цьому контексті монументальне мистецтво для художників стає своєрідним легалізованим майданчиком творчого вираження. Важливо зазначити, що радянська художня освіта, була орієнтована на реалістичність і критично сприймала відхід від методів соцреалізму. Отже, митці виховуючись в рамках академізму, мусли пройти складний творчий шлях трансформації та переосмислення, виявити власне я. Яскравим прикладом є творчий шлях В. Задорожного.

Особливо тонким світовідчуттям наповнений енкаустичний розпис П. Тараненка «Людина і природа» (1984, інтер'єр Національного природничого музею НАН України, Іл. 3.21). Колорит стінопису складається з обмеженої палітри, у якій поєднання теплих та холодних відтінків створює складну золотисту гамму, а манера письма відзначається плавністю тональних переходів. Нетиповою для монументального мистецтва 1960–1980-х рр. стає просторовість. Художник використовує місцезнаходження роботи для підкреслення змісту, а саме сходовий проліт, по якому піднімається глядач, продовжується на живописній площині відповідного масштабу з урахуванням перспективи, таким чином віртуально вводячи глядача у дослідження різних природніх явищ. Стінопис виділяється символізмом кожної деталі, не дивлячись на деяку умовність, в панно чітко витримана плановість. Реалістичність моделювання прослідковуються у всіх елементах від пейзажу до складок на одязі. Характерним є пейзажний фон з високою лінією горизонту. Автор прагне передати різні стани та природні явища від спокійної морської гладі до метеоритного дощу, широко охоплюючи поняття природи як цілісної системи всього космічного простору.

За колоритом, моделюванням деталей, своєрідним сфумато, робота сильно вирізняється з монументальної практики періоду. Тонкі колористичні та тональні переходи, переважання напівтонів створюють живописну атмосферу полотна, разом з тим, дещо втрачається монументальна виразність. В цілому стінопис починає тяжіти до станковості. Особливо це стає помітним, якщо розглядати його у порівнянні з головними тенденціями монументального мистецтва 1960–1980-х років. У стилістиці автора проглядається вплив М. Стороженка, адже художник у 1983 р. закінчив монументальну майстерню КДХІ. Стінопис П. Тараненка демонструє зацікавленість до складних філософських пошуків духовного світу людини, як частини універсуму.

Розглянувши ряд київських мозаїк та стінописів присвячених темі «Людини та природи» стає помітним, що у кожному із зазначених творів розкриваються різні грані теми. Спостерігається деяка відмінність інтонації у

вираженні змісту, для більшості робіт створених на межі кінця 1970-х – початку 1980-х рр. властива ідея людини, як дослідника та відкривача нових горизонтів, натомість у мозаїці О. Володимирової «Природа» відчувається трагічність, адже як раз у 1986 р. відбулась жахлива трагедія на Чорнобильській атомній станції, що у мить зруйнувала одну з головних радянських ідей «мирного атому» 1970–1980-х рр.

Дещо інший підхід у розкритті теми науки обрав М. Стороженко в енкаустичному розписі «Осяяні світлом» (1977–1981. Іл.3.13) для інтер'єру головного корпусу Інститут фізики НАН України. Художник звертається до персоніфікованих образів, першовідкривачів у галузі природничих наук. Розпис сповна розглядається у нещодавній розвідці О. Солов'я [137]. Проте слід зазначити декілька важливих аспектів, зокрема тема вирішується через створення портретів провідних діячів, а не через умовні зображення узагальнених атрибутів. Портрети пронизані глибоким психологізмом кожного образу. Відмітимо, робота займає знакове місце у творчості Миколи Андрійовича.

Тема другої світової війни була популярною у радянському образотворчому мистецтві. Проте у київському стінописі та мозаїці вона зустрічається не так вже й часто. Наприклад військовій тематиці присвячено монументальні панно М. Патиковського в школі №90 (1976, Іл. 3.22, 3.23). Але наймасштабніше у Києві вона розкрита в меморіальному комплексі Національного музею історії України у другій світовій війні.

Будівництво першого в Києві грандіозного меморіалу, присвяченого другій світовій війні, розпочато ще з середини 1970-х років. В якому за проектом В. Бородая над 5-типоверховим музеєм, що одночасно слугував постаментом, було споруджено 102-х метровий (40 м. п'єдестал, 62 м. силует постаті) монумент «Батьківщини-Мати» [47, с. 631]. На першому поверсі у великому просторому приміщенні з панорамними вікнами та купольним завершенням, розташовано зал Бойової Слави, оформлений мозаїчним фризом та макетом п'ятиметрового ордену Перемоги у центрі склепіння (Іл. 2.2)

Замкнутий мозаїчний фриз «Тріумф Перемоги» загальною площею 250 кв. м. та висотою 5 м. виконувало творче подружжя С. Кириченко та Н. Клейн, за участі сина Р. Кириченка протягом 4 років (1978-1981) [172, а. 99]. Окрім авторського колективу, згідно архівних даних, над фризом працювало понад 20 виконавців (художників-мозаїстів) [172, а. 100]. Художник О. Мельник, запрошений допомогти С. Кириченку у виконанні мозаїки, пригадує: «...робота стала мені і фінансовою допомогою, і професійною школою, бо то було те, що тепер називають майстер-класом для багатьох, хто тоді працював поруч із Майстром» [85, с. 7]

Фриз умовно поділений на чергуванні шести сюжетних композицій: «Оборона», «Прощання», «Атака», «Зустріч переможців», «Парад Перемоги», «Відродження» з такою ж кількістю символіко-алегоричних образів: «Батьківщина-Мати», «Зоя Космодем'янська», «Олександр Матросов», «Воїн-переможець», «Сіяч», «Врожай» [172, а. 99]. Основним матеріалом стає смальта та натуральне каміння. Крім того використано доволі велику кількість золотої смальти, не сильно розповсюдженої у київських мозаїках та стінописах 1960–1980-х років.

Композиції складаються з великої кількості фігур тісно розташованих один за одним, що створює ефект натовпу. Сюжети та образи об'єднані золотим тлом, що віддалено нагадує нас на аналогії з монументальним мистецтвом Візантії. Фон не розділений на чітку лінію горизонту землі та неба. Також, подібно до асистів у Візантійському іконописі, золотою смальтою викладене світло на складках вбрання. Одяг має умовно об'ємний характер моделювання з чітким вираженням складок, які утворюють додаткову ритміку. Цілком логічним є центр фризу – образ «Воїна-переможця». На протизагу динамічним сюжетам його статичність підкреслює непохитну велич.

Таким чином у роботі відбувається сакралізація теми, підкреслення героїзму радянських солдат та тріумфальної перемоги. У цілому, меморіальний комплекс відзначається своєю еkleктичністю і для мозаїки це також характерно, в ній відчутний пафос післявоєнного монументального

мистецтва та умовність 1960–1980-х років. В контексті цього стає цікавим тогочасний погляд Н. Велігоцької: «Жорсткий статичний за формою архітектурний об'єм музею одухотворяється темпераментною, емоційно насиченою мозаїкою, не зв'язаною з ним структурно, проте об'єднаною спільністю ідейно-образного змісту» [21, с. 59]. Справді основною об'єднуючою ознакою для меморіального комплексу стають форсовані почуття пов'язані з героїзмом, самопожертвою, стражданнями в ім'я перемоги. У той же час у роботі присутнє застосування прийомів монументального мистецтва середньовіччя (мова йде про мозаїки Візантійських храмів).

Комплексне вирішення інтер'єру виконано у будівлі нинішнього «Українського дому», що проектувався для Київської філії Центрального музею В. Леніна, відомими тогочасними київськими архітекторами: І. Гопкало (керівник групи), В. Гречиним, В. Коломійцем та Л. Філенком. Оформлення інтер'єру включало в себе цілий цикл гобеленів, скульптуру та мозаїчне панно у техніці флорентійської мозаїки (Іл. 3.11). В мистецтвознавчій літературі практично не розглядається мозаїчне панно, переважно акцентується увага на гобеленах А. Гайдамаки, Л. Міщенко, В. Мягкова, В. Прядки та О. Володимирової. Разом з тим у Н. Велігоцької можна знайти наступне спостереження: «Флорентійська мозаїка «Залп Аврори» (худ. В. Григоров) біля входу в кінолекційний зал і тканий гобелен-завіса «Ім'я Леніна і Мир» (худ. О. Владимірова і В. Прядка) органічно доповнюють оздоблення вступної частини експозиції, виявляючи її провідне значення» [21, с. 51]. Мозаїчне панно має формальну художню мову. Художник зіставляє різні фактури матеріалу та, використовуючи природнє забарвлення натурального каменю, вибудовує динамічну композицію, в основі якої енергійна ритміка.

Національний музей історії України у Другій світовій війні, Національний природничий музей НАН України та Київська філія Центрального музею В. Леніна демонструють розвиток тенденції до інтеграції монументального живопису в музейний простір. Сюди також потрібно додати

Національний музей Тараса Шевченка (мозаїки, С. Кириченка та Н. Клейн), Національний музей історії України (вітраж, О. Мельник), Національний музей літератури України (розпис, М. Малишка), Музей книги і друкарства (монументально-декоративне оформлення, В. Пасивенко, А. Гайдамака). Серед інших не київських об'єктів можна згадати декоративне мозаїчне рішення екстер'єру музею Н. Островського у м. Шепетівці (1984, А. Гайдамака, Л. Коваленко, І. Скорнуський). Серед митців, що працювали з музейними комплексами, особливо слід відмітити А. Гайдамаку, в його доробку оформлення великої кількості музеїв та меморіалів по всій території України.

Для практики застосування монументального мистецтва у музеях прикметним є поєднання різних технік та засобів вираження (мозаїка, стінопис, вітраж, гобелен, декоративна кераміка та інше) зі стильовим рішенням приміщення. У тематичному аспекті на перший план виходить зв'язок з експозицією.

На межі 1970–1980-х рр. деякі з вище зазначених об'єктів демонструють роботу з єдиним образом будівлі, тобто співзвуччя екстер'єру, інтер'єру, а також відповідне проектування всіх деталей, що створює цілісне враження від споруди. Одним з органічних прикладів є Національна бібліотека для дітей (1982, А. Міловзоров, О. Рапай, С. Кравченко). У цьому об'єкті застосовано інші техніки (гобелен, ковка, барельєфи, різні види декоративної кераміки, від дрібної пластики до настінних панно), ніж зазначено у дисертації, але робота є зразком вдалого синтезу мистецтв та влучної тематичної концепції у київській монументалістиці 1980-х років.

Активно продовжує залучатись монументальне мистецтво в інтер'єрах київського метрополітену. У 1980-х рр. збудовано близько тринадцяти станцій, п'ять з них мають оформлення мозаїками та стінописом, а саме: «Почайна» (раніше «Петрівка», 1980, Іл.3.15), «Олімпійська» (раніше «Республіканський стадіон», 1981, Іл.3.2), «Мінська» (1982, Іл.3.24, 3.25), «Палац Україна» (раніше «Червоноармійська», 1984, Іл.3.12), «Золоті ворота»

(1989, Іл. 3.26). У більшості з них назва станції лягає в основу концепції оформлення (тут потрібно розглядати старі назви, хоча сьогодні оформлення інтер'єру ст. «Олімпійська» у деякій мірі навіть більше відповідає нинішній назві).

Розміщення монументальних робіт підпорядковується архітектурними особливостями. На станціях, що мають один вихід, мозаїки виконуються на протилежному кінці від виходу. Таке розміщення вимагає від художника урахування доволі великої відстані сприйняття роботи. За цим принципом в інтер'єрі ст. «Палац Україна» виконано мозаїчне панно «Червоноармієць» (С. Кириченко та Р. Кириченко, 1984 смальта, флорентійська мозаїка, Іл.3.12). Художники обирають основним кольором червоний, що й не дивно, адже символічно червоний – колір революції. На панно зображують велику за розміром, доволі патетичну, профільну постать вишколеного червоноармійця. Художня мова у мозаїці має прикметні риси, відпрацьовані у попередньому об'єкті митців – мозаїчному фризі «Тріумф перемоги». Цікавою є композиційна побудова, статична за своїм характером поза фігури наповнена динамічною ритмікою. Митці досягають такого ефекту діагональною направленістю складок одягу, силуетом шинелі. Ритми вибудовуються у рух до центру композиції – спрямованого в майбутнє профілю солдата. Форма має чіткий, дещо навіть графічний, розподіл світлих та темних плям, червоний колір виступає у ролі тону. Центральна мозаїка підтримується загальним оформленням станції, а червоний стає об'єднуючим елементом в усьому інтер'єрі. Нерівна за формою площина пілонів, облицьованих багряною смальтою, нагадує язички полум'я та революційний стяг, у такому ж дусі виконані в'їзди та виїзди для потягів. На шляхопроводі зображено у змішаній техніці радянську символіку. Відмітим, що в роботі у невеликих кількостях використано золоту смальту, а загальний колорит побудований на гарячому червоному та світлих сріблястих відтінках. Однією з рис інтер'єру є поєднання різних матеріалів: натурального каменю, хромованих металевих елементів та смальти.

За тим же принципом розміщено мозаїчний рельєф О. Міловзорова на ст. метро «Олімпійська» (1981, Іл.3.2). Про який ми вже згадували вище в контексті Олімпійської тематики. Робота побудована на контрасті кольору та пластики форми. Художник зображує закручені, складні за формою випуклі язички олімпійського вогню, нанизані на горизонтально членований синій фон. У мозаїці відбилась характерна для монументального мистецтва 1960–1980-х рр. особливість поєднувати активний синій та червоний. Хоча робота складається з двох основних кольорів, вона насичена похідними від них відтінками. Введення у синій фон червоних кубиків смальти створює кольорову вібрацію. Живописність колориту є виправданою, адже автор намагається передати мерехтіння вогню. Але композиційна структура вогню, його направленість, а особливо завершення, яке за ритмікою повторює архітектурну форму, виглядає затисненим. Частково ситуацію спасають люстри, що перекривають верх композиції. Не зовсім вдало виглядає і оздоблення станції сірим мармуром з численними прожилками. Мармур попадає в тональну систему мозаїки, а через численні прожилки та живописний перетікаючи колорит виникає ефект роздрібненості.

Ст. метро «Мінська» (С. Химочка та А. Химочка, 1982. Іл.3.24, 3.25) оформлена за іншим принципом, який визначають архітектурні особливості організації інтер'єру. Об'єднаний внутрішній простір під одним склепінням, має ступінчасту конструкцію та два виходи, що дозволило розмістити нерозривну смугу декоративного рослинного орнаментального розпису на стелі з його переходом на вертикальну площину. Доповнює стінопис порівняно вузький орнамент між стіною шляхопроводу та початком склепіння.

Не типовим для Києва є колорит роботи – поєднання теплих коричнево-жовтих та холодних зелено-блакитних. У розписі для підкреслення контрасту та пластики деяких елементів застосовано темний, практично чорний. Орнаментальний фриз, що відділяє стіну шляхопроводу, гармонійно вписаний в інтер'єрі (Іл.3.25). Але насичене тоном зображення на стелі та надто великий модуль елементів викликають відчуття перенавантаження. Орнамент має

пластичний характер, кожен елемент по своєму унікальний та перетікає один в одного. Художники спеціально відмовляються від повторів, адже за їх задумом, зображення символічно нагадує людське життя, у якому кожна мить по-своєму унікальна, але разом з тим підпорядкована цілому [54]. Також своєрідною є концепція розміщення стінопису в інтер'єрі станції, адже все ж традиційним для київського метрополітену стає розташування монументальних панно над виходами та входами, або, у разі одного виходу зі станції, заповнення глухої стіни.

Поєднанням різних монументальних засобів об'єднаних навколо однієї теми «Техніка та природа» стала станція «Почайна» (Л. Семикіна, С. Бароянц, 1980, Лл.3.15). Станція має два входи, над сходами, що ведуть від касових залів. З північної сторони знаходиться мозаїка, з південної – вітраж, а на шляхопроводах розміщено карбування. Хоча тема робіт є доволі конкретною, митці обирають формальне вирішення, наповнене символічністю. Вітраж та мозаїка мають однакову композиційну побудову, у центрі знаходиться ядро, з якого все починається та навколо якого все об'єднується. Коло, з концептуальної точки зору, відповідає широкому змісту, як на мікрорівні ядро відповідає атому, так і на макрорівні – асоціюється з всесвітом. У той же час коло є універсальним символом гармонії, завершеності, об'єднання. Відтак художники відходять від використання зрозумілих знаків, пов'язаних з наукою чи природою (пробірок, формул, атомів чи паростків), вибудовуючи складну систему взаємодії абстрактних символів. Композиція формується так, щоб підкреслити тему єдності природи, науки і техніки на рівні відчуття. Таким чином на емоційному рівні панно виражає віру в науковий прогрес. Колорит мозаїки має живописні якості. У мозаїці надається перевага півтонам, а загальна гама має тепло коричневі, червоні та жовті відтінки, стронціановий жовтий стає одним з основних камертонів.

У 1980-х рр. все частіше звертають увагу на створення комплексних вирішень не тільки поодиноких будівель, а й на формування великих естетичних програм для районів та міст. Серйозну роботу по створенню

цілісного середовища пророблено насамперед в мікрорайоні «Троєщина-1». Показовим є те, що розробка цього проекту розпочалась з ініціативи художників спробувати урізноманітнити звичайний проект житлової забудови, яку згодом було підхоплено та підтримано в Київпроекті та схвалено головним архітектором В. І. Єжовим (дод. Б., с. 236–327).

Художники В. Прядка та В. Пасивенко, звертаючись до практики естетизації типової забудови, застосовують цілий арсенал монументальних засобів. Для втілення такого масштабного задуму цілком виправданим було використання індустріальних методів у монументальному мистецтві. Ключовим у вирішенні мікрорайону «Троєщина-1» стає використання кольору (Іл. 3.27, 3.28). Ідея застосування індустріальних методів перекликається з експериментальними зразками 1960-х рр., але суть задуму у мікрорайоні Троєщини значно цілісніша. Адже у 1960-х рр. часто все зводилось до заповнення пустих площин максимально спрощеними, плакатними чи орнаментальними вставками з керамічної плитки, пригадаймо зазначений у попередньому параграфі, яскравий приклад «Миру-мир» та «Україна» (1962, Іл. 2.15, 2.16) на проспекті Перова. Натомість В. Пасивенко та В. Прядка втілюють оформлення, повністю задіявши архітектуру, вводячи колір як невід’ємну частину фасаду. Сьогодні мікрорайон не викликає особливого подиву, але в час його створення серед сірої та безбарвної забудови, «Троєщина-1» виглядала новаторським рішенням. Цей проект здобув широке визнання.

Особливість мікрорайону полягала у його комплексному підході, що не обмежувалося лише кольоровим вирішенням житлових будинків, а включало в себе мозаїчні панно та просторові композиції. Працюючи на цьому етапі, художники розділили роботу. Мозаїками займався В. Прядка разом з дружиною О. Владимеровою, а над просторовими композиціями працював В. Пасивенко (Іл.3.29, 3.30, 3.31). Останні – так і не були реалізовані в матеріалі за браком коштів, хоча художник розробив ескізи та моделі: всього задумувалось дві декоративні композиції «Музика» та «Сонце», виконані з

алюмінієвих труб та висотою 9-10 метрів. Хоча дані роботи не відносяться до категорії монументального живопису, важливо про них згадати, адже просторові об'єкти були частиною цілого великого задуму, в якому всі компоненти (мозаїка, кольорове вирішення будинків та просторові композиції) мали взаємодіяти та підкреслювати одне одного, створюючи виразне середовище. Мозаїки та композиції можна розглядати як своєрідні розділові знаки-камертони у сприйнятті загального простору.

Якщо раніше у Києві художники займалися проблемами комплексного вирішенням інтер'єрів та екстер'єрів то спроба задіяти цілісний підхід для цілого мікрорайону стала у своєму роді наступним шаблоном еволюції синтезу мистецтва та монументального живопису як частини багатоконпонентного процесу. Звичайно розмови про цілісне монументальне оформлення міст велись ще наприкінці 1960-х років, а приклади введення монументального мистецтва в загальноміську ідею, вже були (як приклад можна навести місто Прип'ять). Все ж цю концепцію для міста-мільйонника Києва з вже сформованим міським простором та великою кількістю історичної забудови було доволі складно реалізувати.

Повертаючись до теми мозаїки, зазначимо, що було створено два панно: «В життя» на фасаді школи № 256 (1986; Іл.3.30) та «Знання» (Іл.3.29), школа №119 (1986, в деяких джерелах можна зустріти інші назви: «До знань» та «У світло»). Панно мають подібну між собою фризіву композиційну структуру, яка побудована на горизонтальному русі. Колорит мозаїк відповідає загальній концепції, що побудована на використанні теракотових, вохристих та білих кольорів.

В. Прядка вже мав попередній досвід вирішення фризівих композицій в екстер'єрах будівель (мозаїчний рельєф «Земля Донецька», 1967 р.; мозаїчний рельєф «Робітничий марш», 1972 р., обидві у співавторстві з І. Литовченком). Слід відміти, що незадовго до початку роботи В. Прядка разом з В. Григоровим та М. Малишком (1975–1984 рр.) виконали грандіозну роботу – каменотесний барельєф на фасадах нових корпусів Київського

національного університету імені Тараса Шевченка: механіко-математичного факультету, факультету кібернетики та факультету радіофізики. Авторству В. Прядки належить робота над корпусом факультету кібернетик. На мозаїках шкіл мікрорайону Троєщини позначились деякі сформовані попереднім досвідом особливості. Так, в одній частині рельєфу зображено короткі фразилозунги – «учітеся», «вчитися», «рости і діяти нам треба». Схожий принцип художник використовує в мозаїці «В життя» на школі № 251. Слова набувають важливого значення для композиції, адже вони вплітаються в реалізацію змісту роботи. Ось деякі з них – «Земля», «Життя», «Космос», «Праця», «Добро», «Мир», «Наука». В цих словах закладалися головні цінності 1980-х рр., до яких мала прагнути молода людина. Відмітимо, що набір слоганів розширюється, у порівнянні з популярними у 1960-х рр. гаселами на кшталт «мир, труд, май», та має все ж більш ширше значення.

Пригадуючи вищезазначені просторові композиції Е. Коткова («Водограй» та інші), створені у середині 1980-х років, можна прослідкувати у київському житловому масиві Троєщина розщеплення на дві системи у реалізації естетичного наповнення навколишнього простору: кольорову, яка інтегрується у саму архітектуру, та окрему пластично-об'ємну.

На жаль, у 1980-х рр. проблема знищення та утиску монументальних творів не зникає. Трагічна доля спіткала грандіозний задум «Стіна пам'яті», над яким В. Мельниченко та А. Рибачук працювали протягом 13 років (1968–1981 рр.). Горельєф «Стіна пам'яті» на Байковому цвинтарі, завдовжки 213 м. та загальною площею 2000 м². у кінці 1982 р. був готовий, а художники планували переходити до фінального етапу – покриття рельєфу кольором [163]. Але в силу різних обставин, Міністерство культури УРСР припинило роботи, а згодом горельєф був залитий бетоном.

У цей же час інші митці також піддаються невинуватому тиску. Така ситуація склалась з комплексним художнім оформленням В. Задорожного (1976–1982) залу ресторану «Братина» у готелі «Либідь». Дискусії навколо цього об'єкту описані в архівних документах Республіканської комісії з

монументально-декоративного мистецтва, зокрема «О работе комиссии (план работы, переписка итд.) за 1982 год» [183]. Відмітимо, що, крім критики художнього вирішення залу, на автора вішались зовсім безпідставні та безглузді наклепи, на кшталт: «комплексна робота В. Задорожного – це фашизм» [183, а. 11а]. Особливо дивним твердження виглядає враховуючи загальну ідею побратимства, дружби та гостинності [183, а. 11].

Цінність цього документу також полягає у доволі конкретному обґрунтуванні В. Задорожнім свого задуму. Художник звертає особливу увагу на культурне підґрунтя, що лягло в основу художньої мови. Зокрема у документі зазначено: «Стилістичною основою монументально-декоративної пластики комплексу стали – Збруцький Світовид, древньослов'янські скульптури, художня пластика народів світу» [183, а. 10]. Вирішуючи оформлення через праслов'янську тему, художник також опирається на доступні йому історичні дослідження слов'янської культури [183, а. 10]. Це вказує на глибоке занурення В. Задорожного в тему роботи.

Оформлення залу мало цілісну концепцію, у розвідці О. Ковальчука «Повержені боги» зазначено: «Інтер'єр ресторану «Братина» був вирішений як синтетичне поєднання архітектури, скульптури, монументального розпису та декоративно-ужиткового мистецтва» [56, с. 28]. Там же автор приводить деякі спогади дружини художника Н. Задорожної, у яких вона розповідає: «... кожній з його робіт передував величезний за обсягом роботи підготовчий етап» [56, с. 28]. Що свідчить про не випадковість кожної деталі. В залі було розміщено цілий пантеон древньослов'янських богів виконаних в образі ідолів, а також енкаустичне панно «Слава на світі най сонцю буде, а мир на землі вам, добрії люди». Образно-пластична система розроблена автором для зображення язичницького свята Лади опирається на декоративно-умовне трактування, що тяжіє до народних зображень. У той же час помітним є авторський почерк, побудований на поетичному переосмисленні культурних традицій минулого. Основними художніми засобами у розписі стають колір та тонка контурна лінія. Художник не застосовує велику кількість кольорів та їх

відтінків, обираючи декілька основних: синій, червоний, вохристий, а також білий та темний (практично чорний). Зазначимо, що автор наділяє кожен образ індивідуальним рисами, у яких прочитується емоційний стан кожного з них.

Значна частина творчості В. Задорожного має риси етнографічності, і енкаустичний розпис в залі «Братина» не є виключенням – багатий деталями на слов'янські мотиви. Загалом етнографічний пошук ідентичності, а особливо звернення до часів раннього середньовіччя у монументально-декоративному мистецтві 1960–1980-х рр., прочитується у багатьох київських художників, серед яких Г. Севрук, Л. Семикіна, Г. Корінь, В. Федько, В. Прядка та інші.

У 1980-х рр. митці в своїх роботах продовжують розвивати теми Київської русі. Так в кафе «Хрещатик» С. Химочка створює панно «Русь» (1980, Іл. 3.32). Колірне рішення відзначається локальністю та яскравістю, домінуючим стає контраст червоних та зелених. Композиція побудована за розповсюдженим у 1960–1980-х рр. принципом. Навколо великих за розміром центральних постатей князів розкриваються різні, пов'язані зі змістом сюжетні сцени. Дещо подібний принцип раніше застосовувався в церковному мистецтві, коли поруч з образом святого зображували невеликі сцени з його життя.

Розглядаючи тематику Київської Русі, неможливо оминати увагою керамічне панно Г. Севрук «Місто на семи горбах» (1987, готель «Турист», Іл. 3.32). Історична тематика лягає в основу монументального оформлення готелю «Либідь», зокрема мозаїчним композиціям О. Кириченко «Стародавній Київ» (1980). Також до теми Київської Русі звертається художник В. Блінов у мозаїчному рельєфі в інтер'єрі кафе «Рось» (1986 р., Іл. 3.33). У цій роботі головним формотворчим елементом стає пластика, а ось мозаїка скоріше грає другорядну роль декоративного покриття.

Принцип поєднання різних монументально-декоративних технік у комплексному вирішенні інтер'єру починаючи з кінця 1970-х років став доволі популярним та простежується у багатьох об'єктах. Значно рідше така практика зустрічається в екстер'єрах київських будівель. Утім, прикладом є мозаїчне

панно В. Бовкуна на фасаді корпусу Інституту педіатрії, акушерства та гінекології АМН України (1982, Іл. 3.34, 3.35). У цьому об'єкті декоративний вітраж круглої форми поєднаний на одній площині з мозаїкою. Пластика бетонних жилок знаходить відлуння в рослинних елементах мозаїки. Панно побудоване на контрастах пластичних та геометричних форм, а за допомогою оптичних ілюзій та ритміки, спрямованої до центру композиції, виникає просторовий ефект. Не звичним у мозаїці є розкриття теми материнства. Художник не звертається до типового образу матері та дитини на руках. Основний акцент робиться на дитячих постатях, а замість жіночого образу зображено літери на гранях кубиків, які складаються у слово «мама». д

В образно-пластичній мові 1980-х рр. яскраво проявилось різноманіття авторських пошуків. Багато художників створювали складні формальні композиції під покровом декоративності, знаходячи вихід свого творчого потенціалу не тільки у своїй майстерні, а й на стінах громадських споруд.

До таких належить художник О. Дубовик. Мистецтвознавець О. Шапіро зауважує, творчості митця вже наприкінці 1960-х рр. притаманна тенденція до осмисленості кожного нового кроку та ідеї, що трансформувалось у геометризм та знаковість [157, с. 55]. У Роботах О. Дубовика на початку 1980-х рр. поступово відбувається перетворення від певного образу до стану «чистого» знаку [157, с. 55]. Ці особливості творчості художника неможливо не враховувати при дослідженні його монументального доробку. Адже творчий метод художника був співзвучний як для станкових творів, так і для монументальних. Що підтверджують дослідження його творчості, зокрема про це говорить Г. Складенко у статті «Киянин Олександр Дубовик» [127, с. 39].

Розглянемо міркування митця, у яких він визначає свою стилістику: «як «сугестивний реалізм», де слово «Сугестивний» говорить, що це ніби й не реалізм, а слово «реалізм», що це не абстракція як ідеал...» [58, с. 28]. Виходячи з цього визначення, можна говорити, що творчий підхід О. Дубовика знаходиться на грані між двома напрямками у мистецтві. Отже, трактувати його твори як суто декоративну-абстракцію буде не зовсім вірно.

Київські мозаїки О. Дубовика створені на початку 1980-х рр. у період, коли у творчості художника, як стверджує О. Шапіро відбувається «... справжній розквіт геометричних знаків...» [157, с. 58]. У Києві О. Дубовик виконує наступні панно: «Світ техніки» на фасаді Станції юних техніків (1980, нині Плац дитячої та юнацької творчості, Іл. 3.36), «Святковий букет» взуттєве об'єднання (1982) та «Торжество знань» завод «Кристал» (1984, Іл. 3.37). У кожній з цих мозаїк присутня знакова система автора, яку художник розробляв протягом всього періоду творчості.

У мозаїках «Світ техніки» та «Тріумф знань» важливим структурним елементом є коло, що розміщено по центру композиції. Коло у О. Дубовика має глибоке символічне значення та часто зустрічається у його станкових картинах. Якщо мозаїка «Світ техніки» має все ж більш площинний характер, то у панно «Тріумф знання» помітним стає лаконічність, геометричність форм, з яких складається знакова структура, що взаємодіє між собою. Зміст мозаїки за рахунок насичення простими фігурами набуває варіативності у тлумаченні. Для прикладу, центр з ядром є багатокомпонентним символом, де можна говорити про знак безкінечності, ядро атому або інші символічних уявлень, що асоціюються з цією найпростішою формою. Колір та тон у мозаїці «Тріумф знань» також працюють на зміст. Ядро, як це логічно буде трактувати, уособлює світло. Складні геометричні фігури по обидва боки розсуваються під силою ядра, яке випромінює потужну силу, що здатна розколоти тектонічну структуру. В роботі художник працює із різними контрастами, відбувається постійне протиставлення кругла форма – прямокутній, плоска – об'ємній, гострі виступи – пластичним заокругленням, темне – світлому, синє – жовтому, яскраве – тьмяному. Така кількість іноді непомітних з першого погляду контрастів створює насичений виразний ефект. Хоча робота побудована на основі лаконічних форм, об'ємність головних елементів надає їй певної просторовості.

Мозаїка «Світ техніки» сприймається більш площино, проте в основу роботи покладено складну композицію з геометричних фігур – кубів, які

вибудовуються в одну цілісну структуру. Деякі грані кубів мають локальний колір інші заповненні знаковими зображеннями, що асоціативно відповідають темі техніки. Твір має виражено центричний характер, що підкреслюється горизонтальним та вертикальним поділом.

Колір в обох композиціях має структурно-формотворчу функцію, як говорить художник: «... я опускаю вальорне начало, як таке, що не абстракція, тобто визначається тільки місцеположенням в структурно-стильовому континуумі» [58, с. 28]. Справді, живописність у сенсі тонкого поєднання відтінків заради моделювання реалістичного образу не пов'язується з мозаїками митця.

Загалом роботи О. Дубовика, що розглядались у радянські часи як декоративні далекі від соцреалістичної тематики, в них художник працює з формою, кольором, ритмікою за власною схемою з відповідними сеансами.

Підрозділ 3.2. Кризовий період монументального мистецтва кінця 1980-х – 1990-х років

Темпи створення нових об'єктів у другій половині 1980-х років поступово почали знижуватись, а в образно-пластичній системі монументального живопису все більш виразно почали проявлятися ознаки завершення етапу, розпочатого у 1960-х роках. В першу чергу це торкнулося змісту мозаїк і стінописів, адже наприкінці 1980-х рр. поглибився процес розвалу ідеологічної структури. Проте, за словами Г. Складенко, монументалістика розпочала входити у кризовий період ще наприкінці 1970-х років [129, с. 661]. Художня мова другої половини 1980-х років не виявляла кардинальних змін, як це відбулось у попередній переломний момент 1960-х років.

Кінець 1980-х рр. стає заключним етапом з останніми масштабними проектами. Початок формування нової образно-пластичної системи зв'язується із кількома знаковими київськими об'єктами 1960-х рр., насамперед, це – мозаїки Київського Річкового вокзалу та Центрального автовокзалу. А ось виділити знакові об'єкти, в яких відобразилось завершення

періоду (1960–1980 рр.), дещо складніше. Такими, з деякими обумовленнями, можуть бути: розпис «Біль землі» (В. Пасивенко та В. Прядка, 1987–1989; Іл.3.38) та мозаїки в інтер'єрі станції київського метрополітену «Золоті ворота» (Г. Корінь і В. Федько, 1989; Іл.3.26) [33, с. 7].

Особливе символічне та художнє значення має цілісний задум інтер'єру станції «Золоті ворота», над яким працювали: В. Жежерін – архітектор, керівник проекту, М. Жаріков – архітектор, М. Ралко – архітектор-художник, Г. Корінь, В. Федько – художники. В перший рік незалежності об'єкт був високо оцінений, а творча група отримала державну премію з архітектури [115].

Проект станції з самого початку розроблявся в московському інституті «Метрогипротранс» та мусив мати звичний для кінця 1980-х рр. вигляд [147]. Втім, вже згодом, у процесі будівництва задум було змінено, оскільки, на думку головного архітектора Києва М. Жарікова, перший не відповідав історичній місцевості [147].

Опираючись на статті В. Перевальського, Я. Кравченка В. Ткаченка, стає зрозумілим, що кожен художник займався своєю частиною роботи. Зокрема, Г. Корінь розробляв мозаїчні панно в торцях станції над входами та виходами (Іл. 3.39–3.41 (А,В); 3.42 (А,В), а В. Федько – площини малих арок [145, с.55; 64, с. 104; 103, с.34]. Там же йдеться про тісну співпрацю архітекторів та митців, В. Перевальський пише: «... Вадим та Борис Жежеріни чітко визначили місце розташування, розміри, загальну колористику та стилістичні орієнтири мозаїк...» [103, с. 34].

Виходячи з цих матеріалів, можна виділити два важливі моменти: по-перше, мозаїки розроблялись як невід'ємна складова інтер'єру, що у повній мірі відповідає ідеї синтезу мистецтв, по-друге, важливою деталлю є робота кожного художника над своєю частиною. Водночас зберігається стилістична єдність проекту. Доцільно згадати думку В. Пасивенка, що загалом митцям було складно разом працювати над одним панно, часто це призводило до конфліктних ситуацій (дод. Б., с. 334). Якщо поглянути на монументальні

роботи середини 1970–1980-х рр. стає помітним, що часто над об'єктами, навіть масштабними, працювало не більше двох художників.

В структурну основу оформлення станції покладено поєднання арок і склепінь, що є характерним для зодчества Київської Русі. Склепіння центральної частини розділено діаметральними орнаментальними смугами (Іл.3.40). Краї мозаїчного орнаменту обрамлені імітацією стародавньої кладки, кожна полоса орнаментальних мотивів відрізняється одна від одної. В арках між колонами розміщено подвійні мозаїчні портрети, картуші з храмами домонгольського періоду й орнаментальні композиції (Іл. 3.41(А, В); 3.42(А,В)).

Колорит і трактування форми у мозаїках подібні до візантійської стилістики монументального мистецтва часів Київської Русі. Зображення образів у арках на перший погляд перекликаються з образно-пластичними прийомами, застосованими у Софії київській, наприклад, мозаїками 40 Севастійських мучеників. Приміром, у мозаїка собору Св. Софії часто зустрічається контурна лінія, викладена темно-червоною смальтою, цей же прийом застосовано у мозаїках В. Федька. Але при більш детальному аналізі та порівнянні у роботах В. Федька можна прослідкувати цілу низку відмінних якостей, в першу чергу – це відбір й узагальнення, типізований рисунок рук, силуетів, лаконічне зображення одягу. Софіївським мозаїкам властиве застосування різного модуля, від дуже мілкого для моделювання ликів до більш крупного, для одягу та фону. Натомість, у своїй роботі В. Федько, в основному, застосовує доволі крупний модуль, що цілком виправдано для інтерпретації обраної стилістики.

Для середньовічних мозаїк як Софії, так і Михайлівського собору, прикметним є застосування золотого тла, а синього – для розписів (цей принцип у цілому характерний для Візантійського мистецтва). На станції «Золоті ворота» використано обидва підходи, основним кольором фону виступає синій, водночас образи, храми та деякі складні орнаментальні композиції зображені на вохристому тлі. Слід додати, що відповідно до спогадів В. Жежеріна, опублікованих у статті О. Тоцького, планувалось

використати золоту смальту, але у ході будівництва виникли великі труднощі з її замовленням, як наслідок було прийнято рішення замінити золоту на жовту та вохристу [147].

Кладка смальти на фоні має свою особливу структуру ритмів, що підкреслює композицію, особливо це помітно на великих площинках. Викладення локальних фонових плям з певною ритмікою часто застосовувалось і в інших мозаїках 1970–1980-х років. Таке тло з вкрапленнями темніших та світліших кубиків смальти, створює кольорову та тональну вібрацію. Доречно буде пригадати пілони на станції метро Палац «Україна» (Іл. 3.12), викладені локальним червоним, але за рахунок ритмічної направленості кладки створюється відповідний малюнок, а незначні відмінності у кольорі кубиків смальти утворюють живописний ефект.

Виконані Г. Коренем на торцях панно, побудовані за однією композиційною схемою – у площину вписано три круги, у центральному, найбільшому, зображено основний образ (Архангел Михаїл, Юрій Змієборець, князівська дружина та матір з дитиною в образі «Оранти»), а у двох бокових, менших, – зооморфні орнаментальні зображення (Симаргли). Круг розділений на широкий жовтий контур і темно червоний центр, а самі зображення трактуються світлим силуетом у прохолодній гамі, гармонійно поєднуючись з голубувато-синім фоном, що створює додатковий контраст з теплими жовтими та червоними. Подібна колористична система використана і у арках. Ще однією деталлю, яку часто можна зустріти в храмах, оздоблених у Візантійській стилістиці, є символічне зображення імені Христа – хризма. Часто її зображують як схрещені між собою перші грецькі літери імені Христа, вписані у коло. В оформленні арок між зображеннями півфігур В. Федько використав дуже спрощену модель символу.

Історичні постаті Київської Русі в арках розміщено за хронологічним принципом, що дозволяє розкрити роботу у часовому аспекті. Такий підхід застосовувався і раніше, наприклад, уперше акцентується увага на оперуванні часово-просторовими вимірами у статті А. Ревенко [119, с. 124–

125]. Теоретично обґрунтовуючи, автор наводить приклад розпису в інтер'єрі будинку Морської школи ДТСААФ у Києві (1976, С. Лопухова, Д. Нагурний, темпера). Історичність, підкреслена часовим аспектом, розкривається за допомогою відповідного розміщення та його сприйняття походу руху в інтер'єрі [119, с. 124–125]. Для станції «Золоті ворота» такий тип сприйняття доволі ускладнений, адже портрети хоч і мають логічне розміщення, потребують від глядача усвідомленої дії.

Кожен образ має в руках характерний предмет-символ, який відповідає його особливостям. Аліпій тримає ікону та пензлик, Нестор і Сильвестр – перо та кодекс і тому подібне (Іл. 3.42 (В)). Предмети виконані дуже умовно, необтяжені деталями, це сприяє швидкому сприйняттю, подібно до знаків, що є цілком виправдано. Адже загалом час перебування людини на платформі доволі короткий – від 1-ї до 5-ти хвилин.

Кожне зображення підписане іменем та роками життя історичної постаті. Місце розташування типологічно подібно до підписів на образах святих у Візантійській традиції. Але структура шрифту не вистроєна на чіткій осі, а навпаки, має більш вільне трактування, літери утворюють орнаментальний ефект на золотистому тлі.

Образно-пластична система мозаїк станції метро «Золоті ворота», побудована на базі стилістики київського церковного середньовічного монументального мистецтва, дозволяє говорити про стилізацію об'єкту. Але разом з тим художники не просто скопіювали готові рішення та перенесли в інший інтер'єр, а розробили власну композиційну структуру, яка вписується в архітектуру й особливості призначення інтер'єру.

Важливою подією для монументального мистецтва стала республіканська теоретична конференція «Монументально-декоративне мистецтво України 80-х років», яка пройшла 1988-го року у Харкові. На конференції були присутні провідні київські художники та мистецтвознавці, зокрема художники: В. Прядка, А. Гайдамака, Л. Дмитренко, Е. Котков, І. Литовченко, В. Григоров, М. Малишко, О. Мельник, В. Федько,

В. Пасивенко, М. Стороженко та інші. Серед мистецтвознавців: Г.Скляренко, А. Ревенко, Н. Велігоцька, З. Чегусова [178, а. 9]. Певною мірою сьогодні конференцію можна сприймати як своєрідний підсумок для українського монументального мистецтва радянського періоду (1960–1980-х рр.).

У результаті роботи конференції було ухвалено постанову та конкретні кроки для подальшого розвитку української монументалістики. Зокрема для вирішення проблеми підготовки молодих художників-монументалістів у вищих навчальних закладах запропоновано Міністерству культури створити факультет монументально-декоративного мистецтва у КДХІ, разом з тим, підкреслюється необхідність організувати відповідну навчально-виробничу базу. Одним із основних кроків, на якому наголошується у постанові: «...запровадити виконання дипломних робіт в реальних об'єктах...» та «...відкрити і реставрувати фрески учнів майстерні М. Бойчука в актовому залі та учбових майстернях КДХІ» [178, а. 3].

Стосовно виконання дипломних робіт в існуючих об'єктах, можна пригадати спробу Ю. Левченка, М. Кутняхова, С. Жидерь, А. Рустамов виконати рельєфну-мозаїку на фасаді київського ювелірного заводу (Іл. 3.6). З іншого боку, в одному зі звітів роботи кафедри композиції за 1967–1968 рр. зазначено: «У роботі над ескізом кращих результатів досягнули: Захарова, Будніков, Толкачов. Кращий ескіз В. Буднікова буде виконаний під час літньої практики для школи № 51» [185, а. 3].

Важливою ініціативою є пункт постанови 2.1, у якому пропонується видати охоронний каталог творів монументально-декоративного мистецтва задля захисту прав художників та запобіганню актів вандалізму [178, а. 5]. Також в інших пунктах звертається увага на незадовільну матеріальну базу (пункт: 2.3, 2.4.), важливість популяризації монументального мистецтва (пункт: 3.1–3.6.) [178, а. 5, 6].

Конференція засвідчила, монументальне мистецтво у цей період перебувало в активному етапі трансформації, художники та мистецтвознавці бачили перспективи для зростання, більше того, виділення основних

принципових проблем вказувало на шляхи розвитку у наступне десятиліття. Також, переглядаючи список учасників, видно, що конференція не була суто мистецтвознавчою, а гуртувала навколо себе як практиків так і теоретиків, які прагнули до спільного обговорення та пошуку вирішення поставлених питань.

Наприкінці 1980-х рр. комплексне оформлення будівель було звичною практикою в монументальному мистецтві Києва. Один з таких проектів Національна бібліотека України імені Вернадського (архітектори В. Гопкало, В. Гречина, 1980–1989), у приміщеннях якої гармонійно розташовано цілу низку скульптурних композицій (авторський колектив під керівництвом Б. Довганя), гобелен-триптих «Витоки слов'янської писемності» (М. Литовченко та І. Литовченко, ручне ткацтво) та грандіозний стінопис «Біль Землі» (В. Пасивенко та В. Прядка, Іл. 2.68, 3.38, 3.43, 3.44) [94]. Перші ескізи панно були затверджені, ще на початку 1980-х рр., проте після тривалого проміжку художники приступили до роботи тільки у 1987 році (дод. Б., с. 334). Згодом у 1998 р. за роботу «Біль землі» В. Пасивенко та В. Прядка отримали Шевченківську премію [100].

Розглядаючи стінопис «Біль землі» відзначимо знаковість об'єкту для монументального живопису 1960–1980-х рр., адже художникам вдалось гостро виразити драматичність свого часу, передаючи відчуття прийдешніх змін у масштабному за розмірами панно понад 310 м². Один з авторів, В. Пасивенко, зміст роботи розкриває наступним чином: «Це – наше філософське усвідомлення як громадян, як митців періоду кінця ХХ століття – століття найбільш наелектризованого, століття електронно-комп'ютерного, століття, ядерного...» [99, с. 26].

Разом з тим у стінописі відчувається стан тривоги, на що вплинули суспільно політичні події кінця 1980-х рр., коли після тривалого «застою» та тривожного часу «холодної війни» радянський світоустрій розпочав тріщати та рушитись. В цей період відбувається ціла низка важливих, подекуди трагічних історичних подій: аварія на Чорнобильській АЕС (1986), завершення «холодної війни» на Мальтійському саміті, падіння Берлінської

стіни, а разом з нею – залізної завіси (1989). Рефлексії цих подій відбилися на художніх образах панно. Художник В. Пасивенко пригадує: «... проявився дух свободи, любові до своєї батьківщини, але й певної загальної тривоги, адже то був переломний період, час змін. Почав розвалюватись Союз, це відчувалось у повітрі» (дод. Б., с. 334). Загальна напруга й обрана митцями образно-пластична система в деякій мірі подібна до знаменитих робіт мексиканських муралістів.

Відмітимо, протягом 1960–1980-х рр. київський монументальний живопис звертався до різних тем, та здебільшого їхнє вирішення мало ствердний характер, у якому практично не відчувалася тривога. Зазвичай на емоційному рівні роботи мали спокійний, нейтральний характер, а в деяких випадках – піднесений.

Панно «Біль землі» наповнене великою кількістю символічних деталей та різних тем, які відкривають перед глядачем широке поле для роздумів про минуле та майбутнє. Вертикальна композиція стінопису обумовлену архітектурою. Її можна умовно розділити на декілька частин, цей ефект підкреслює і складна форма площини, нижня частина – емоційний діалог двох сторін та пошук порозуміння заради планети Земля (Іл. 3.44), у верхній частині зображено: загрозу атомного вибуху, аварію на Чорнобильській АЕС, матір з дитиною на руках, Прометея, який розпростер руки, аби знов спасти людей, діалог грецьких філософів, плодюча нива (Іл. 2.68, 3.38). Відмітимо, що у більшості покажчиків, енциклопедичних виданнях та статтях, у яких присутня згадка про твір, зазначено одну назву «Біль землі». Але у загальних відомостях про автора на сайті комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка вказано триптих «Біль землі», що чітко прослідковується у композиційній структурі панно [100].

У роботі простежується цілий ряд характерних для монументального живопису 1970–1980-х рр. особливостей. Серед них, застосування на одній площині окремих сюжетів та образів, які беззаперечно працюють на розкриття основної тематики, проте можуть розглядатись самотійно. Такий підхід

значно розширює зміст роботи, надаючи додаткових сенсів. Втім, умовне поєднання великої кількості символів та образів викликає ефект колажності, що часто зустрічається у 1960-х роках. Саме колажність критично оцінювалась в монументальному живописі наприкінці 1960 – початку 1970-х рр. Але складна композиційна, кольорова та ритмічна побудова стінопису «Біль Землі» зв'язує всі елементи в єдиний задум. Художники проявляють та вибудовують деталі, нанизуючи їх на чітку структуру, згладжуючи таким чином ефект колажу. Водночас, значне насичення сильними на емоційному рівні сюжетами та великою кількістю деталей перенавантажує розпис.

Композиційно діагональна ритміка панно підкреслюється як умовними кольоровими лініями, так і відповідним рухом фігур та направленістю жестів. Використання стилізованих абстрактно-умовних плям і ліній у панно є прикметною ознакою багатьох київських мозаїк та стінописів кінця 1970-х – початку 1980-х рр. Це помітно у вище згаданих об'єктах авторів (мозаїки на школах №251 та №119; розпис «Людина і природа» та інші Іл. 3.28, 3.29). В стінописі «Біль Землі», поруч з великою кількістю умовних та декоративних деталей, проглядається світлотіньове моделювання об'ємів з чітко вираженим єдиним джерелом світла. Це є доволі нехарактерною особливістю для 1960–1980-х рр.

Подих незалежності відчувається у мозаїці М. Стороженка «Світло волі» (1989, товчена смальта, Іл. 3.45) для Національного музею Тараса Шевченка. Робота виконана в синій кольоровій гамі, а образ кобзаря сповнений таємничості та ліричності, на відміну від багатьох інших патетичних портретів Т. Шевченка. Авторська художня мова, подібно до енкаустичного розпису «Осяяні світлом», побудована на світлотіньовому контрасті, моделюванні об'ємів, а головним формотворчим елементом стає світло. В роботі помітно зацікавлення художника стилістикою українського бароко та церковного живопису. Це виявляється в трактуванні складок одягу, жестах рук. Звичайно мова не йде про пряме копіювання чи наслідування, автор творчо

переосмислює попередній досвід. Прикро, але сьогодні роботу вже неможливо побачити, адже після реконструкції музею у 2013 – 2014 рр. вона задекорована.

В кінці 1980-х рр. монументальний живопис стали застосовувати в інтер'єрах гуртожитків. Такі типи розписів складно відслідкувати, адже відомостей про них небагато, наведемо кілька прикладів: енкаустичні розписи М. Соколова (1987; Іл.3.46), О. Білоткач («Пісня скрипаля», 1987; Іл.3.47), розпис В. Марусенка для гуртожитка по вул. Ломоносова (1989, вдалось віднайти лише ескіз стінопису, Іл.3.48). Головним чином усі зазначені панно мають камерний характер та звертаються до нейтральної тематики. Особливою живописністю виділяється стінопис М. Соколова.

Авторська манера письма, зближений колорит, побудований на теплих (в основному: коричневих, земляних фарбах) та прохолодних відтінках (ненасичених синіх, зеленуватих) – все це властиво для монументальних розписів П. Тараненка й простежується у енкаустичному розписі «Від прадавніх релігій до Християнства» (1987–1989 рр., 10м², Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник) [166]. Стінопис насичений великою кількістю деталей, через які розкривається зміст роботи, художник зображує впізнаванні символи стародавніх цивілізацій: Єгипту, Греції, Риму. Ядром складної композиції стають символи християнства. Зіставляючи різні світоглядні течії та вірування, головним стає рух до просвітлення, а ідея прозріння виражена композиційним рішенням. Релігійна тематика стінопису рідкісна для секулярної радянської системи цінностей. Це надає роботі важливого значення і вказує на послаблення тиску з боку відповідних відомств і органів.

В подальшому художник продовжує працювати у сфері монументального живопису. На персональному сайті митця можна ознайомитись із декількома стінописами (також з панно «Від прадавніх релігій до Християнства»), створеними у роки незалежності для приватних резиденцій [166]. Загалом їхня художня мова відповідає характерним принципам письма П. Тараненка. Також слід згадати легкий, органічно

вписаний у класичний інтер'єр розпис плафону «Морська романтика» (1990–1992) в Музеї морського флоту в Одесі.

Одним з важливих питань в монументальному мистецтві будь-якого періоду є взаємостосунки художника та замовника. У своїх дослідженнях мистецтвознавці часто оминають цей аспект, оскільки його складно дослідити повною мірою. Виявленню питання допомагають спогади художників. Також на вагомість цього аспекту вказує Н. Велігоцька, зазначаючи: «Важливим питанням є взаємини художника й замовника. Талант останнього настільки ж важливий, як й архітектора, і художника» [21, с. 99]. Тут мистецтвознавиця звертається до почуття смаку та культури спілкування, а саме, вміння дослухатися до думки спеціалістів.

Багато в чому вибір теми твору міг залежати від замовника й архітектора. Так, наприклад, К. Косаревський пригадує, що на початкових етапах роботи в інституті отоларингології (Іл. 3.49, 3.50), чітко узгоджували тему розпису відповідно до поверху та його призначення, потім оговорювали сюжет з архітектором та замовником (дод. Б., с. 349). Також прикладом взаємодії замовника та художника є вище згаданий цикл розписів «Людина і природа» у інтер'єрі наукової бібліотеки КПІ. Можна додати, показовий випадок із спогадів В. Пасивенка. Складний з художнього й технічного погляду процес роботи над стінописом «Біль Землі» потребував часу, але будівництво вже завершувалося, і художників почали звинувачувати у затягуванні задачі об'єкта, погрожуючи штрафними санкціями (дод. Б., с. 338–339). Зрозуміло, що творча робота за таких обставин сильно ускладнюється. Але становище врятувало звернення до президента академії наук Б. Патона, який поставився з розумінням до митців [99, с. 27].

Бували й протилежні ситуації, зі спогадів К. Косаревського можна навести приклад нереалізованих фресок у клубі будівельників по вулиці Дорогожицька. Після отримання замовлення художник розробив ескізи, з архітектором було погоджено місце фрески, закуплено відповідні матеріали. Втім, на стадії обговорення проекту фрески замовник категорично не

сприйняв ескіз (дод. Б., с. 351). Хоча ескізи вже були затверджені художніми радами. За словами Костянтина Івановича, його проект мав складну структуру, а ось бачення замовника теми «Будівельників» зводилось до кранів, та буд. майданчика (дод. Б., с. 351). Робота так і не була реалізована, директор клубу не погодив фреску, відмовившись від розпису.

Децо інша ситуація склалась з мозаїками В. Карася у інтер'єрі Київської обласної клінічної лікарні. Це питання гостро висвітлює А. Ревенко у статті «Проекты и воплощения». Художнику вдалось виконати частину задуму зокрема вітражі, але мозаїки в інтер'єрі так і не були виконані, адже замовник, вже після затвердження всіх ескізів та проектів, вирішив відмовитись від мозаїк [118, с. 145].

Пізніше в екстер'єрі В. Карась створив мозаїку «Визначні діячі медицини» (1989, Іл. 3.51), де на одній площині зобразив чотирнадцять постатей лікарів та науковців, серед яких: М. Пирогов, І. Сеченов, Д. Заболотний, О. Богомолець та інші. Кожен образ персоніфікований, у картушах вказано роки життя та імена. Мозаїка позначена декоративністю, фігури розташовані на умовному фоні з чіткою вертикальною направленістю ритмів, що перебиваються горизонтальними м'якими лініями картушів. Постаті виділяються специфічною умовною інтерпретацією пропорцій тіла, портретів, трактування одягу.

Основні зміни кінця 1980-х проявили себе не стільки у монументальному живописі, скільки у відкритті своїх творчих досягнень для широкого загалу на виставці «Погляд» 1987 року, яка вперше відбулась у стінах Київського політехнічного інституту, надаючи митцям можливість представити свої станкові твори.

У тогочасних реаліях виставка привернула значну зацікавленість та стала проявом новаторства. На відміну від монументальних робіт, що наприкінці 1980-х рр. вже не викликали особливого захвату. Адже за три десятиліття суспільство вже було перенаповнене монументально-декоративним мистецтвом та сприймало його як застарілу модель.

У виставці представили свої роботи більшість провідних київських монументалістів: В. Бовкун, О. Бородай, А. Гайдамака, В. Григоров, Л. Довженко, О. Дубовик, В. Задорожній, К. Косаревський, Е. Котков, М. Малишко, В. Марусенко, І. Марчук, О. Мельник, О. Міловзоров, Л. Міщенко, Д. Нагурний, В. Пасивенко, В. Прядка, І. Толкачов, В. Федько й інші. В контексті дослідження образно-пластичної системи київського стінопису та мозаїки другої половини ХХ ст. виставка «Погляд» демонструє тісне переплетіння монументальної та станкової творчості художників.

Більшість робіт, представлених на виставці, створені у кінці 1970–1980-х рр., тобто в часи коли художники-монументалісти активно працювали над різними об'єктами. Крім цього станкові твори художників йдуть пліч опліч з авторським баченням у стінописі та мозаїці. Так, наприклад, у живописі О. Дубовика формувались ті ж структурні особливості образно-пластичної мови, що виділяються у монументальних творах автора. Нерідко станкові знахідки В. Пасивенка цитувались та використовувались у стінописах, про це ще на початку 1980-х рр. пише Г. Склярєнко: «Поміж його станковими та монументальними роботами існує тісний взаємозв'язок» [125, с. 166].

Про використання знайдених образів у картинах згадує й сам художник В. Пасивенко (дод. Б., с. 335–336). Експресивна творчість В. Григорова також суголосо з монументальними роботами. Етнографічність В. Задорожного простежується як у монументальних панно, так і у картинах. Зв'язок станкового живопису та монументального для художників не є одностороннім, ознаки мислення категоріями великого простору, декоративність і формальність вирішення композиції, плями, лінії – все це необхідне для роботи у монументалістиці, а відтак впливало на формування особливої художньої мови митців.

У статті до альбому виставки «Погляд» Н. Велігоцька зазначає: «У монументалістів виробилась мова, чужа описовості і натуралізму. Їхні ідеї – це «пластичні ідеї», образи – це «кольорово-ритмічні образи» [109]. Таким чином після вдалої реалізації проекту «Погляд» та висвітлення іншої грані

творчості київських монументалістів, митці активно почали залучатись до виставкових заходів. Намітивши тенденцію активного переходу художників-монументалістів у галузь інших видів образотворчого мистецтва. На це також вплинув несприятливий клімат в монументальному живописі Києва у 1990-х роках.

Розглядаючи київський стінопис та мозаїку у 1990-х рр., необхідно звернутись до загальних процесів в монументалістиці та суспільстві. Після настання незалежності перед художниками відкриваються нові можливості для реалізації свої творчих прагнень. Зникають ідеологічні рамки, що протягом ледве не всього ХХ століття сковували митців у межах відповідної системи поглядів. Але, попри лібералізацію в образотворчому мистецтві, монументалістика вступає у наступний складний етап. Втрата державної опіки стала одним із важливих факторів кризи. Як виявилось, без централізованого замовлення монументальний живопис доволі швидко втратив свою популярність. Стара модель художнього комбінату перестала функціонувати в нових економічних умовах.

Створювались деякі поодинокі об'єкти, але загалом великих державних замовлень не було. Відповідно художники-монументалісти поступово змінювали свій напрям діяльності, приділяючи більшу увагу живопису, графіці створенню малих пластичних форм, іншим видам мистецтва.

Значну роль для київського стінопису та мозаїки у часи незалежності відіграла церква. Процес відновлення храмів, зруйнованих у радянські часи, та будівництво нових потребувало залучення художників для внутрішнього та зовнішнього оздоблення. Відродження релігії згуртувало ряд київських монументалістів (серед яких М. Малишко, П. Гончар, Н. Денисова, О. Мельник, В. Федько, В. Химочка) з 1992 р. в творче об'єднання «Братство преподобного Аліпія» [168].

В 1990-х роках створення монументального живопису для храмів відбувалось поступово. Так у Видубицькому монастирі І. та Р. Кириченко, Б. Лобановський виконали мозаїки «Архангел Михаїл» (церква Михаїла,

Лл. 3.52), «Чудо архангела Михаїла в Хонах», «Христос-архієрей», «Св. Георгій Переможець» (інтер'єр Георгіївського собору. У художньому рішенні Арх. Михаїла простежується прямий вплив візантійських зразків, що співзвучно з будівлею храму. Мозаїки в інтер'єрі собору також побудовані за принципом візантійської стилістики, проте вони дещо дисонують з бароковою архітектурою XVIII століття.

Найбільш грандіозним проектом кінця 1990-х рр. було відновлення Михайлівського золотоверхого собору (1998–2000). Над стінописами та мозаїками собору працював великий колектив художників, серед них: М. та О. Малишки, О. Мельник, П. Гончар, В. Пасивенко, В. та О. Григорови, В. Прядка й О. Владимірова, Л., Т. і А. Дмитренки, І. Кириченко, К. Косаревський, Л. Тоцький, Н. Литовченко, О. Бородай, В. та У. Федько, В. Марусенко, Л. Стебловська, Е. Ревенко та інші.

Комплекс робіт включав в себе внутрішній та зовнішній стінопис, мозаїку центрального куполу та вівтарної частини (Лл. 3.53, 3.54). Оскільки комплекс передбачав реконструкцію, монументальне оформлення ґрунтувалось на автентичних залишках мозаїк і фресок, а також світлинах і документальних свідченнях, описах. У соборі поєднано два стилістичних напрями: бароковий – Варваринський і Катерининський приділи та візантійський – центральна частина. Напрями барокового та візантійського живопису мають широкий діапазон відмінностей у різних роках, а також країнах, тож слід зазначити, що головним орієнтиром стає українське бароко XVII–XVIII ст. та церковне мистецтво часів Київської Русі домонгольського періоду. Під час роботи над приділами, як засвідчує В. Пасивенко, за основу для певних композицій використовувалися гравюри XVII–XVIII століття, зокрема, широко відомі альбоми навчальних малюнків іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври – «Кужбушки» (дод. Б., с. 339).

У стінописах центральної частини колірна та загальна композиційна концепція інтер'єру підпорядковується єдиній стилістиці вирішення. Водночас кожен з митців працював над своїм об'ємом, що прослідковується у

нюансах та майстерності виконання тієї чи іншої композиції. Наприклад, поглянувши на образи Святих Бориса та Гліба (Іл. 3.55), написаних М. та О. Малишками, відмічається видовженість пропорцій, динамічність ритміки складок одягу. Багатофігурна композиція тих же авторів «Послання апостолів на проповідь» (Іл. 3.53) також побудована на інтенсивній ритміці рухів та жестів, чіткій композиційній структурі.

Натомість панно О. Мельника «Вхід господній в Єрусалим» (Іл. 3.56) відзначається спокійною стриманою композицією, де дві доволі статичні групи фігур підкреслюють центральний образ Христа. В панно простежується захоплення художника школою М. Бойчука, особливо це помітно на трактуванні ликів. Розпис художника П. Гончара «жертвоприношення Авраама» (Іл. 3.57) побудований на стриманому колориті, а розкриття біблійного сюжету відбувається за певною послідовністю. Його художній мові притаманна лаконічність та тяжіння до народної самобутності, що суголосно з його іншими творчими роботами. Для розписів В. Григорова характерними були експресивність та емоційність, що можна побачити у півфігурах Пр. Міланії та композиції «Старозавітна Трійця» (Іл. 3.58, 3.59).

Об'єднуючим фактором стають орнаментальні вставки, блакитно-синій колір фону, червона полоса розмежування. У той час митці ще тільки оволодівали специфічними особливостями церковного живопису, канону. Як бачимо, це сприяло творчому підході до роботи, а кожен з митців мав за плечима певний монументальний досвід. Частина художників, що працювали над стінописами, вже склались як особистості в мистецтві, відповідно вони інтуїтивно, можливо у деяких випадках несвідомо, привносили власне розуміння у стилістику.

Храм розписаний, незвичними для київського монументального живопису, силікатними фарбами «Кейм». Хоча технологія була винайдена ще у XIX століття [164]. Їхнє широке застосування в Києві розпочалось наприкінці 1990-х років. Водночас слід зазначити, що на території України фарби використовували на початку XX ст., зокрема фрески реконструйованого

храму Св. Василя в Овручі (1907–1910, за проектом О. Щусєва, виконавці – О. Блазнов, К. Савенко, К. Петров-Водкін) [98, с. 19]. Серед інших художніх матеріалів за своїми технологічними властивостями фарба виділяється близькими до фрески художніми якостям та стійкістю до зовнішніх атмосферних чинників, що дає можливість застосовувати її ззовні.

Для прикладу можна поглянути на розписи бокових стін при вході до монастиря та ікон на барабані дзвіниці, останні – практично вигоріли, а ось стінопис, написаний кеймом, залишається практично незмінним. Варто зазначити, фарби мають деякі технологічні особливості, що впливають на художню стилістику роботи. Головним чином це обмежений вибір кольорової гами, а у процесі письма після висихання фарба висвітлюється.

Поділ на світський живопис та церковний прослідковується і у підготовці молодих художників у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури України. Вже у 1994 р. паралельно з майстернею монументального живопису розпочинає роботу навчально-творча майстерня монументального живопису і храмової культури під керівництвом М. Стороженка. Як засвідчує один з викладачів майстерні (нині керівник) І. Пилипенко: «Сакралізація мистецтва, що вирішується в цій майстерні, співпадає з принциповими методологічними та естетичними засадами школи М. Бойчука» [105, с. 100]. З цією майстернею пов'язана поява школи М. Стороженка. Головними її принципами є символізм та формальне композиційне рішення. Водночас примітний синтез з українськими бароковими мотивами, про що зазначає у своїй статі Л. Муляр [92]. Головною роботою М. Стороженка разом з учнями є розпис куполу в храмі Св. Миколая Притиска (1997 – 2000, М. Стороженко, С. Герасименко, В. Недайборщ, О. Соловей, О. Цугорко й інші).

Повертаючись до світського простору, потрібно згадати доволі велике енкаустичне панно «Видатні діячі історії. Поділ» (близько 50 м²; Іл. 3.60) авторів В. Карася та М. Левханян у вестибюлі Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, виконане у перший

рік незалежності. Ідейна та композиційна основа роботи формується навколо історичних постатей, що, так чи інакше, пов'язані з Подолом. В роботі сильно завищений горизонт, що створює своєрідний ефект погляду зверху, цей же прийом було використано в попередній роботі «Видатні діячі медицини». У панно зображено цілий ряд неприйнятних раніше символів (Архангел Михаїл, Тризуб та інше). Живопис побудований на складних відтінках, але виразний тональний розподіл на темні та світлі плями дає можливість цілісного сприйняття з відстані. Загалом в роботі проявився відхід від декоративних умовно-площинних рис у сторону просторово-об'ємного живопису. На прикладі цього панно можна прослідкувати трансформацію художньої мови, адже порівнявши мозаїки з циклу «Творчість» середини 1960-х рр. (Лл. 1.1, 1.2, 1.3, 2.56, 2.57), видно, наскільки змінилися ціннісні орієнтири в монументалістиці лише за декілька десятиліть.

Протилежний підхід розкривається у панно І. Толкачова, виконаного в техніці флорентійської мозаїки для інтер'єру відділення поштового зв'язку №2 (Лл. 3.61). Робота виконана у модерністичному руслі, що співзвучно з архітектурою. Дружина художника Н. Болдарева пригадує, твір мав умовну назву «Створення світу» або «Вона» [107]. Абстрактна композиція формується співставленням різних видів мармуру, їхньої кольору, малюнку. Головним акцентом стає контрастне поєднання темних та світлих, а гра різних за відтінком та фактурністю мармурових частин створювала декоративний ефект.

Таким чином, монументальний живопис 1990-х рр. можна розподілити за двома шляхами свого розвитку: світський та церковний. Для церковних стінописів та мозаїк більшою мірою характерна орієнтація на відповідну іконографічну традицію, сформовану до ХХ століття. Світські роботи у свою чергу можна розділити на приватні замовлення та оформлення громадських споруд. Сьогодні складно розглядати приклади приватних замовлень, адже доступу до них майже немає. Можна скласти лише загальне враження з фотоматеріалу, що лишився у митців. Але й тут виникає проблема авторського

права, яке, переважно, не закріплюється за митцем та, з юридичної точки зору, переходить до замовника.

3.3 Продовження традицій образно-пластичної мови на початку 2000-х рр.

Досліджуючи київські стінописи та мозаїки 1960–1980-х рр., помітно проявляються спільні риси з мексиканським муралізмом. Більше того, різні дослідники відзначають його вплив на вітчизняних митців. У спогадах про Віктора Зарецького його син, Олексій Зарецький, пише про сильне враження митців (мова йде про творчу групу О. Зарецький, Б. Плаксий, Г. Зубченко, А. Горська) від творчості мексиканських монументалістів, зазначається: «І це не було виключно естетичним явищем. Вони розглядали їхню творчість як становлення національного мистецтва у зв'язку з розвитком мексиканської держави» [149, с. 124]. Мексиканський муралізм, як пише Г. Складенко, позначився на творчості В. Пасивенка, зокрема в розписі «Природа і людина» (1978–1980) [125, с. 169]. Також він помітний й у інших мозаїках та стінописах 1960–1980-х років.

Проглянувши роботи Сікейроса, Рівера та інших, чітко видно співзвучність з деякими особливостями образно-пластичної мови київських митців. Зокрема, в умовності композиційних рішень, трактуванні людських образів з вираженими стилізованими рисами, декоративністю, масштабністю розмаху. У Мексиці 1950-х рр. відбувається новий етап розвитку монументалістики пов'язаний з масштабним післявоєнним будівництвом, а головною тенденцією, як зазначає Л. Жадова, стало поєднання сучасної функціональної архітектури з національними традиціями [44, с. 103]. Це перекликається з процесами у київському монументальному мистецтві 1960-х років. Для мексиканських художників характерно звернення до власних історико-етнографічних мотивів, як це можна прослідкувати на широко відомій мозаїці бібліотеки університетського містечка в Мехіко (1951–1953 рр., Хуан О'Горман). Окрім цього, схожі тенденції між київським монументальним живописом 1960–1980-х рр. та мексиканським

прослідковуються у синтезі з сучасною їм архітектурою. Наприклад, у Мексиці у 1950-х рр. було поширеним створення монументальних панно на торцях будинків (Ф. Еппенс. «Вогонь, земля, повітря і вода. Життя і смерть», мозаїка 1953–1955 рр., Мехіко; Ч. Морадо, «Завоювання енергії» 1953–1955 рр.). В свою чергу такий підхід у Радянському Союзі набуває популярності на десять років пізніше. Не дивлячись на велику кількість спільних характерних ознак, вагомою відмінністю стають інтонації у змісті. Для мексиканських художників характерним є трагічність та драматизм, революційна боротьба, реакційність, натомість у київських панно більш спокійний підхід.

Розглянувши розвиток київського стінопису та мозаїки протягом другої половини ХХ століття, можна виділити низку регіональних відмінностей. Характерним в цьому відношенні стає використання культурних та історичних особливостей того чи іншого регіону. Якщо в степовій та південній частині України можна побачити сюжети, пов'язані з історичним минулим кочових народів, переважно Скіфів (наприклад мозаїчне панно О. Кириченко «Скіфи», 1972, м. Бердянськ або відоме панно М. Стороженка «Україна скіфська – Еллада степова», 1987–1991 рр., смт. Лазурне) то для київських стінописів та мозаїк прикметним є використання художніх мотивів та легенд Київської Русі. Це простежується протягом всього періоду починаючи з 1960-х років та вплинуло не тільки на зміст робіт, а й на образно-пластичне вирішення творів, доповнивши роботи орнаментальними мотивами, переосмисленими художніми прийомами. Руська тематика розроблялась у роботах широкого кола київських митців.

Монументальне мистецтво у 1960–1970-х рр. часто зверталось до промислових та індустріальних тем, що накладало свій специфічний відбиток в залежності від розвитку тієї чи іншої регіональної промисловості. Потрібно додати, в цей період часто замовниками були великі промислові підприємства, які хотіли бачити в художніх творах сюжету, пов'язану зі своєю галуззю. Для Донбасу центральною стає шахтарська тематика, на півдні це суднобудівництво, енергетика стала центральною в оформленні м. Прип'ять.

В цьому плані, у м. Києві конкретна лінія чітко не виділяється оскільки тут було розміщено доволі різнопрофільні виробництв. Для столиці прикметною стала концентрація наукових інститутів, а від так популярності набувала «наукова» тематика.

Відмінності образно-пластичної мови у монументальному живописі проявлялись доволі поступово. В деяких розвідках можна знайти диференціацію на ряд монументальних шкіл в Україні, серед них Київська, Харківська, Львівська, і це пов'язано з існуванням в них сильних мистецьких ВУЗів. Проте слід відмітити, що для 1960-х рр. такий поділ все ж доволі умовний, адже монументальна майстерня в КХІ відкрилась лише у 1964 році, відбувається активне формування київської спільноти монументалістів. В столицю з'їжджаються митці з інших міст, а також повертаються після навчання у Російських ВУЗах. Шістдесяті роки, як зазначалось у минулих підрозділах, стали важливим етапом формування ціннісного ядра київських монументалістів.

Порівнюючи різні українські осередки монументального мистецтва, кольорову насиченість у київських монументалістів відзначає З. Чегусова [152, с. 21]. Схожу позицію висловлює мистецтвознавець В. Лебедева ще наприкінці 1960-х рр.: «Київська школа монументального мистецтва належить до живописно-декоративного напрямку» [71 с. 10]. Зі свого боку З. Чегусова вказує на характерне звернення до пейзажу [153, с. 9]. Проте, «декоративно-живописність», про яку пише В. Лебедева, швидше є ознакою часу та прикметна для багатьох тогочасних робіт Українських монументалістів. Стосовно техніки виконання, у Києві застосувалося більшості популярних технік мозаїки та стінопису, тому виводити якусь певну диференціацію буде помилково. Можна було б додати, що доволі рідкісною була техніка флорентійської мозаїки але це притаманно усій території України.

В місті Києві створено велику кількість вагомих монументальних панно, згодом деякі рішення копіювалася у інших регіонах України. Завдяки проекту SOVIET MOSAICS IN UKRAINE, у якому зібрано в єдиний каталог велику

кількість мозаїчних творів по всій території України, вдалося виявити ряд повторень з київських зразків [167]. Так, приміром, в м. Чернігів на фасаді ліцею №16 було виконано панно «Грані пізнання» (1990, М. Гайдук), що з деякою долею видозмін повторює мозаїку «Світ техніки» О. Дубовика, на фасаді будинку культури у с. Берстівець Черкаської області у мозаїці використано образи, силуети та декоративні елементи з панно С. Кириченка «Українська пісня», що правда, композиція має дещо змінений вигляд.

Відновлення Михайлівського Золотоверхого собору стало початком підйому монументального живопису у Києві. Після завершення собору корпорація «Укрреставрація» вже на початку XXI ст. у Києві виконала ще цілу низку реставраційно-художніх проектів із залученням монументально-декоративного оформлення [98]. Роботи переважно проводились з об'єктами архітектурної спадщини, що зобов'язувало митців дотримуватися відповідної стилістики та манери письма. Коротко розглянемо динаміку розвитку монументалістики Києву у контексті образно-пластичної мови другої половини XX століття.

Перш за все можна говорити про тенденцію тяжіння до фігуративного живопису, яка пов'язана зі специфікою об'єктів. Переважно це були храми та собори, а також світські споруди, що підлягали реставрації, реконструкції або реновації (найчастіше зведені до другої половини XX століття). Розвиток храмового мистецтва у Києві ґрунтується на відродженні церковних традицій минулого. Так, у відновленому Успенському соборі Києво-Печерської Лаври (відбудовано у 2000-му році; великий пласт стінописів був здійснений в перші роки XXI ст., проте роботи над деякими частинами проводились донедавна вже без участі «Укрреставрації») художники у внутрішньому опорядженні храму опиралися на збережені стінописи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Прослідкувати цей зв'язок можна у стінописах центральної частини, приміром у композиціях Нікейського та Пікейського Вселенських соборів присутні стилістична та композиційна подібність до автентичних зображень у Троїцькій церкві. Частина розписів відновлювалась за малюнками

Федора Солнцева та старими світлинами. Про деякі стінописи фактично не залишилось ніяких згадок, у таких випадках митці виконували власну інтерпретацію. Загалом над розписами у соборі працювало багато митців не тільки з Києва, а й зі Львову. Також крім інтер'єрних розписів було виконано зовнішні розписи.

Серед відновлених храмів початку ХХІ ст. потрібно відмітити церкву Різдва Христового (2002–2005). Об'єкт цікавий з точки зору поєднання різних шкіл монументального мистецтва на стінах храму. Концепцію стінописів та фрески було розроблено у Львівському науково-реставраційному інституті «Укрзахідпроектреставрація», але у подальшому над роботою працювали представники київської та петербурзької школи (О. Пігарьов, К. Поповський, О. Григоров, П. і А. Гончари, М. Стороженко, К. Адамкевич, Б. та М. Михайлови). Важливо зазначити, що частина з них, зокрема О. Пігарьов, К. Поповський та Б. Михайлов закінчували майстерню монументального живопису (проф. А. Мильніков) Ленінградського інституту живопису скульптури і архітектури ім. Рєпіна, що позначилось академічністю у розписах (Іл. 3.62, 3.63). В них проявився високий рівень реалістичної майстерності, м'якості у манері письма, просторовості, спокійніший характер кольорової гами. В той же час для митців київської школи природнішим є яскравіший колорит, більш декоративна манера виконання. Стилiстично частина композицій київських митців ближче до київського церковного живопису епохи модерн (мова йде про стилістику розписів Володимирського кафедрального собору, Трапезна церква Св. Антонія і Феодосія Печерських), проте в деяких деталях та окремих роботах проглядається вплив українського бароко. В порівняльному контексті буде доречно додати, що іконостас виконаний львівськими майстрами в барочній стилістиці (в частині ікон явно прочитується сліпе наслідування оригіналів ХVІІ–ХVІІІ ст.). Таким чином на початку 2000-х років у Києві синтезуються та переплітаються різноманітні школи. Як бачимо, у різні роки піднесення монументального мистецтва Київ

приваблював митців, надаючи можливості для виявлення творчого потенціалу.

Іншим значним об'єктом для столиці є Центральний залізничний вокзал Київ-Пасажирський, під час його реконструкції, проведеної у 2001 р., було виконано цілу низку монументальних робіт. Зокрема стінописи (серія «Мальовнича Україна», Іл. 3.64, 3.65, 3.66) у залі очікування № 2 (Автор проекту Н. Литовченко; також над розписами працював колектив художників: О. Бородай, Л., О. та Ф. Григорови, С. Одайник, В. і У. Федьки, Л. Довженко), мозаїки в центральній частині (О. Мельник). Оформлення зали очікування №2 розглядається доволі детально у розвідці автора проекту Н. Литовченко [74]. Як зауважується у статті: «Пейзажі за задумом автора, повинні бути трактовані не в реалістичній манері, а умовно-гобеленно...» [74, с. 57]. Мозаїчні панно суголосно з живописом виконані у декоративному руслі та звертаються до зображення головних архітектурних пам'яток Києва. Не дивлячись на пишність форм інтер'єрів, що побудовані у поєднанні барокової та класицистичної стилістики, художники тяжіють до декоративності. Хоча прояв умовності у порівнянні з 1960–1980-х рр. (приміром у річковому та автовокзалі) вже не настільки виражений, адже як мозаїки, так і стінописи формуються довкола зображення пейзажів через реалістичне розуміння дійсності.

Комплексне монументальне оформлення було реалізовано у будівлі для Київського академічного театру ляльок (2005). Будівлю колишнього кінотеатру «Дніпро» було перебудовано під казковий палац, а мозаїка Л. Фейнберга, виконана у 1936–1937 рр., була вписана у новий проект (Іл. 2.4, 3.67, 3.68). У різних залах інтер'єру здійснено цілу низку розписів, присвячених українським казкам (В. Прядка, О. Владимірова, А. Гончар, О. Мельник), а також композиція з підводним світом (Л. Григорова). В роботі також виконали ряд композицій книжкові-графіки, що спеціалізуються на ілюструванні дитячої літератури К. Штанко та К. Лавро. Їхній специфічний стиль проявився та прочитується у стінописах. Загалом, якщо порівнювати

образно-пастичну мову стінописів лялькового театру з роботами на дитячу тематику 1960–1980-х рр., простежується тенденція до більшої деталізації, об'ємного моделювання форми (особливо це помітно у роботах графіків К. Штанко та К. Лавро), насиченішого колориту, просторового розкриття композиції. Виразні зразки стінописів 1970–1980-х рр., побудовані на умовності композиційного рішення – розпис «Казка» Г. Кореня, сильній декоративній та формальній взаємодії кольорових плям – дитяча тематика у мозаїках Ю. Андрущенко, узагальненість та площинність рішень мозаїчного циклу на бул. Лесі Українки А. Гайдамаки та Л. Міщенко.

Позитивні здобутки, що розвивались у другій половині ХХ ст., такі як розуміння синтезу мистецтв та комплексного розроблення інтер'єрів, знайшли свій відгук у проекті художнього оформлення Ю. Левчинком Спасо-Преображенського собору (архітектор В. Жежерін, 2005–2010 рр., Іл. 3.69, 3.70). Внутрішнє опорядження храму відштовхується від візантійської стилістики, всі панно, а також ікони в іконостасі, виконані у техніці мозаїки. Колорит та композиційне розміщення перебувають у гармонії з модерністичною формою архітектури храму, головною ознакою стає лаконічність та відсутність перенасиченості простору, це підкреслено світлим сріблястим колоритом мозаїк з вкрапленням золотої смальти. Всі елементи інтер'єру підпорядковані єдиній художній системі та створюють цілісне враження від інтер'єру та екстер'єру. Храм є прикладом вдалої новітньої інтерпретації та переосмислення мозаїки в рамках церковного мистецтва.

Головним чином, професійний монументальний живопис Києва відходить від типових забудов в сторону об'єктів релігійного призначення чи історичних реновацій. Ідея включення монументалістики в житлові райони для естетизації та індивідуалізації простору, що особливо розвинулася у 1980-х рр. та частково була реалізована у київському мікрорайоні «Троєщина-1», практично не розвивалась з 1990-х років. Хоча на межі 1989–1990-х рр. мистецтвознавці приділяли увагу зазначенню монументального мистецтва в архітектурних ансамблях та естетизації міського простору. З цього приводу

Г. Скляренко у роботі «Художник и Город» пише: «Твори мистецтва, здатні об'єднувати просторові та функціональні зони міста, стати сполучним масштабним елементом між простором і людиною» [131, с.102].

Сьогодні цю нішу зайняло таке явище як «мурали» або стріт-арт, що є проявом сучасного урбаністичного мистецтва. Проте всі вони створюються за принципом прикрашення пустої стіни та часто без урахування особливостей архітектурного простору довкола. Порівнювати київський монументальний живопис другої половини ХХ ст. та прояви стріт-арту доволі складно, це потребує окремих ґрунтовних досліджень, адже явища мають різне походження, світоглядну позицію та естетичну програму. Проте проведення короткого порівняння дає можливість в загальних рисах поглянути на монументальний живопис під іншим кутом зору, у світлі світових тенденцій. Розглянемо це на прикладі київського метрополітену. Так, нещодавно було створено цілий цикл муралів в інтер'єрі станції метро Осокорки (Іл. 3.70), що складається з восьми робіт художників з різних країн світу [93]. Розглядаючи їх через призму станції метро, оформлення якої відбувалось в минулому столітті. Так на відміну від станції метро «Мінська» (саме ця станція за своїм архітектурним рішенням близька до ст. Осокорки), оформлення ст. «Осокорки» виділяється використанням відкритих яскравих кольорів, композиційної випадковості зображень та їхньої відірваності від архітектури, сильно гіперболізовані масштаби зображень чужі для інтер'єру, а тим паче склепіння. Все це створює доволі сильний дисонанс між зображенням та місцем реалізації.

Сучасні критики по-різному ставляться до цього виду візуального мистецтва, потрібно розуміти, що явище має зовсім інше підґрунтя та опирається на вуличне мистецтво. Також варто зазначити, що мурали не є логічним продовженням розвитку київського монументального мистецтва. Це явища представлено зовсім іншими обличчями, непов'язаними з київським монументальним мистецтвом другої половини ХХ століття. Більшість київських муралів створено у рамках проекту City art та ArtUnitedUs,

куратором проекту є режисер Гео Лерос, а митців вибирають з усього світу [69]. Проте, напевно саме такі роботи сьогодні можуть привернути увагу глядача, адже київські вулиці та публічні простори перенасичені вивісками, рекламними бордами та іншими яскравими елементами, що змагаються між собою за увагу жителів, в таких умовах монументальний живопис втрачає свою виразність та функції, якими його наділяли в період створення, у другій половині ХХ ст., а саме, як визначала Н. Велюцька: «Монументальне мистецтво в місті являється носієм таких функцій: ідейно-змістової; знаково-інформаційної; просторово-орієнтаційної; декоративної» [21, с. 35]. Серед хаотичної забудови саме яскраві та великі за пропорцією до простору та людини роботи сьогодні здатні привернути увагу. Це нашоєму на думку, що образно-пластична мова формується не тільки під впливом традицій та школи, а й зрештою, сильно залежить від просторового та інформаційного контексту, в якому вона розвивається.

Висновки до третього розділу

Київську монументальну практику 1970–1990-х рр. можна поділити на два ключові етапи, що позначились на особливості розвитку мозаїки та стінопису: перший (1970–1980 рр.) – продовження та ускладнення наміченого шляху у 1960-х роках; другий (1990-ті) – це перебудова в умовах формування Української держави.

Порівнюючи зміни в художній мові другої половини 1970–1980-х рр. з попереднім десятиліттям, виділяється значно ширше застосування різних технік стінопису. На цей період припадає реалізація масштабних київських об'єктів, у яких розробляється комплексне застосування монументального мистецтва. Образно-пластична мова продовжує розвиватись в рамках сформованих раніше течій (декоративно-етнографічна, історична, абстрактно-умовна), але у них все частіше стає проявлятися авторська стилістика. Частина інтер'єрів тяжіє до камерності, а у деяких роботах 1980-х рр. активно позначилися просторові та живописні якості. Домінуючою стає нейтральна тематика, на кшталт «людина і природа», «спорт». Водночас у Києві

створюються панно ідеологічного спрямування, але, на відміну від 1960-х рр., їхні художні якості мають оригінальніше рішення. У 1980-х рр. практично зникає створення мозаїк за шаблонними схемами та уніфікованими образами з типовою атрибутикою.

Для 1990-х рр. характерними стали суттєві зміни, що позначилися на стильових рисах мозаїки та стінопису Києва. Монументальний живопис 1990 – 2000-х рр. можна розділити на дві великі сфери, світський та храмовий. Кожна з яких має свої шляхи розвитку, для храмового мистецтва стає прикметним інтерпретація традиційних українських храмових стилів (бароко, Візантія). Це пов'язано з процесом реконструкції багатьох зруйнованих у попередні десятиліття храмів, а також з релігійними особливостями православного Києва. Якщо сакральне мистецтво поступово набирало обертів, досягнувши свого піку вже на початку 2000-х рр., ситуація зі світським монументальним живописом виявилась складнішою, протягом 1990-х рр. великих замовлень практично не виконувалось. Хоча творчий потенціал та можливості могли дати позитивні результати. Разом з тим, мозаїки та стінописи виконуються у невеликих приватних об'єктах.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз літературних джерел окреслив широкий спектр вже дослідженої проблематики. Проте київські стінописи та мозаїки переважно не виокремлюються, натомість розглядаються разом з іншими творами монументального живопису України. Більшість розвідок припадає на період 1960–1980-х рр. Їм властива постановка теоретичних та практичних завдань, опис нещодавно виконаних об'єктів. Проте у різні періоди прослідковуються деякі прикметні відмінності. Публікації з практичними рекомендаціями техніко-технологічного характеру властиві 1960-им рр. Це пов'язано з активним пошуком технологій та формуванням співзвучної з архітектурою цього періоду пластикою. В подальшому кращі публікації переходять у теоретичну площину, аналіз виконаних об'єктів, пошук взаємозв'язку

монументального мистецтва й архітектури на різних рівнях. Практичні ж питання більше стосуються композиційних аспектів, синтезу мистецтва. Наприкінці 1970-х рр. публікується низка ґрунтовних досліджень, у яких монументальний живопис розглядається у контексті формування міського середовища, також чимало розвідок приділяє увагу виразності громадських інтер'єрів, шляхом застосування стінопису та мозаїки. В 1990-х можна відмітити різкий спад досліджень.

Сучасні публікації у переважній своїй більшості сконцентровані на періоді 1960–1980-х рр., однак монументальне мистецтво розглядається вже під історичним кутом або ж як частина творчості окремого художника. У працях останніх років відчувається непропорційність у виборі матеріалу, перевага надається роботам, виконаним у техніці мозаїки. Водночас у Києві чимало виразних та репрезентативних стінописів. Наприклад, серед найбільш показових можемо назвати твори: М. Стороженка, В. Пасивенка, А. Гайдамаки, К. Косаревського, П. Тараненка та інших. Зазначимо, що кількісно розписів все ж було менше, але вони не були рідкістю та часто реалізовувались із використанням наступних технік – гаряча енкаустика, холодна енкаустика, темперний розпис.

2. Прослідковуючи вплив різних течій та стилістичних напрямів монументального мистецтва України на образно-пластичну мову київського стінопису та мозаїки другої половини ХХ ст., найбільше виділяється школа М. Бойчука, національні прояви бароко, мистецтво Київської Русі. Такий вплив мав як опосередкований характер, переосмислення форм та художніх засобів, так і прояви прямого цитування. Це дозволяє говорити про зв'язок певних історичних явищ та другої половини ХХ століття. Зокрема мистецтво Київської Русі (головним чином церковні розписи та мозаїки виконані у Візантійській стилістиці) надихало митців протягом усієї другої половини ХХ століття. Адже його художні якості: декоративність, площинність, вивіреність лінії та виразність, відповідали тодішнім принципам роботи в архітектурі. Натомість бойчукізм, хоч і був за своїми засобами близьким до

монументалістики 1960-х рр., все ж відкрито почав проявлятися лише наприкінці ХХ ст. Вплив Українського бароко найбільш помітний у 1990-х рр. та пов'язаний, у першу чергу, з церковним монументальним мистецтвом. Водночас його прояви помітні й раніше (1970–1980-ті рр.) у творчості окремих персоналій, приміром у творчості М. Стороженка, розписах О. Хівренка (розпис «Українська пісня», 1980).

Отже, можемо стверджувати, що досвід минулого відіграв важливу функцію у формуванні образно-пластичної мови кращих київських мозаїк та стінописів другої половини ХХ ст.

Провівши мистецтвознавчий аналіз київського монументального живопису, визначено головні принципи, що формували систему образно-пластичної мови, притаманну для кожного періоду. Так післявоєнний період (1950-ті рр.) переважно представлений стінописом, побудованим на реалістичних засадах, що тяжіє до живописності, а станкові риси проявляються у композиційній побудові, невідповідності архітектурним масштабам, деталізації, розрахованій на близьке сприйняття. Загалом розписи перебувають у руслі соцреалістичного станкового живопису 1950-х років, цьому також відповідає тематика робіт.

3. Етап розквіту, що припадає на 1960–1980-ті рр., відходить від реалістичності та картинності, а за своїми художніми ознаками дозволяє виділити складний процес трансформацій, що умовно розділений на кілька періодів.

Першим є становлення нової художньої мови у першій половині 1960-х років. Головні ознаки застосування нових технологій, відхід від просторовості. Основний матеріал київських мозаїках – керамічна плитка. У той же час, поруч зі стрімкими перетвореннями у художній мові, залишаються популярними образи, прикметні для соцреалістичної тематики післявоєнного періоду. Кристалізується специфічний канон зображення найпопулярніших соціалістичних образів, але вже на кінець 1960-х рр. у мистецтвознавчих колах висловлюється конструктивна критика цієї тенденції. Також у деяких творах

прослідковуються тяжіння до граничної узагальненості, безсюжетності, колажності, плакатності.

Важливим досягненням було введення народних декоративних мотивів. Саме в Києві представлені знакові об'єкти, в яких втілюється пошук та інтерпретація народного мистецтва, що привнесло якісно новий рівень та пожвавило суху соціалістичну тематику.

Експерименти 1960-х рр. приводять митців до поєднання пластики та кольору. Для Києва до середини 1970-х рр. притаманне використання злегка піднятих елементів над площиною, а кольоровий рельєф з виразним мозаїчним моделюванням форми з'являється з другої половини 1970-х, хоча його яскраві приклади вже були втілені в деяких об'єктах на сході України.

Простежено та виявлено тісний взаємозв'язок між образно-пластичною мовою та застосованими у Києві техніко-технологічними особливостями мозаїки та стінопису різних періодів другої половини ХХ століття. А саме, яскраво виражена площинність, декоративність та умовність, прикметна для 1960-х рр., пов'язана із особливостями застосування керамічної плитки. Для цього періоду властиві спроби виконання мозаїки індустріальними методами, що позначилось крайнім спрощенням. Згодом широке застосування смальти (інколи у комбінації з іншими матеріалами) розширює спектр засобів вираження та вводить у художню мову мозаїки ширший діапазон кольорів, глибшу деталізацію. Поступово у 1970-х рр. повертається популярність розписів, відповідно в інтер'єри привноситься складніше моделювання форми, ширші колірні можливості, а разом з ними з'являються живописні якості. Монументальне мистецтво Києва 1970–1980-х рр. виділяється сміливим поєднаннями різних матеріалів та технік в рамках одного простору, а інколи й одного твору, таким чином проявляється звучання фактур різних поверхонь.

Дослідження публікацій попередників, архівної документації, низка бесід з художниками-монументалістами виявляє зв'язок і вплив історичних явищ та соціокультурних подій на періодизацію та формування специфічного клімату для зростання тих або інших особливостей у монументалістиці.

Зокрема на образно-пластичні мові київського монументального живопису позначились процеси пошуку національних традиційних форм, що припадає на 1960-ті рр. Період відлиги відкрив митцям більше простору для експериментів. Відчутним був й офіційний вплив, який корегував образно-пластичну мову, інколи це відбувалось на етапі виконаних творів, що призводило до їх демонтажу, підтвердження цього можна віднайти в архівах НСХУ.

Оскільки монументалістика знаходилась у прямій матеріальній залежності від державних замовлень, історичні та соціальні події держави не проходили осторонь, тож простежується чіткий взаємозв'язок тематичного наповнення.

Фахова освіта є важливою складовою формування художньої школи. Для Києва це у першу чергу НАОМА. Майстерня храмового живопису й особливо діяльність професора М. Стороженка на сьогодні є доволі досліджена, втім, значно менше відомостей про навчально-творчу майстерню монументального живопису, активна фаза якої припадає на 1960–1980-ті рр. Дослідивши в архівних джерелах процес відновлення роботи, приходимо до висновку, що не дивлячись на зростаючу популярність монументалістики на теренах України у 1960-х рр., центральні органи управління не спішили з активним фінансуванням. Адміністрація змушена була вирішувати величезну кількість організаційних питань обмеженими ресурсами, проте наполегливість викладачів компенсувала нестачу матеріального забезпечення, сформувавши відповідний рівень майстерні, а мистецтвознавчий аналіз доробку випускників вказує на чільне місце майстерні у розвитку монументального мистецтва. Однак важливо відмітити, що вона не зіграла ключової ролі у формуванні стилістики на початкових етапах, оскільки, як відомо з документів, її робота розпочалась у 1964 р. Головним чином її випускники проявили себе дещо пізніше (починаючи з 1970-х рр.).

В рамках огляду функціонування системи монументального живопису досліджено роль секції монументально-декоративного мистецтва та виявлено

свідчення, що вказують на її існування ще з 1958 року. Хоча у мистецтвознавчих розвідках часто датою створення секції вказується 1964 рік. Відповідно процес становлення осередку київських монументалістів відноситься до кінця 1950-х років. Також з цих же документів можна виділити центральну групу персоналій, до якої належить С. Кириченко, Г. Довженок, В. Бондаренко та І. Литовченко. З документів можна зробити висновок, що великою мірою популяризація монументального мистецтва в Києві серед архітекторів та соціуму є заслугою вище зазначених митців.

4. Другий період припадає на кінець 1960-х рр. Його рисами є поступовий процес композиційного та змістового ускладнення, з'являються концепції цілісного монументального оформлення, у Києві набуває популярності створення мозаїчних циклів. Для художньої мови прикметно зміщення акцентів від площино-узагальненого в сторону розширення художніх прийомів та їх ускладнень. Вже у 1970-ті рр. відбувається формування різноманітних авторських підходів. Особливо починаючи з другої половини десятиліття багато художників знаходять свій особистий почерк, який накладається на головні засади монументалістики цього етапу. Образно-пластична мова київського монументального живопису в рамках широкого розвитку комплексного підходу у вирішенні інтер'єрів формується на умовах відповідності до загальної концепції приміщення. Все більшої популярності набуває стінопис.

Загалом 1960–1980-ті рр. – це шлях від узагальненої художньої мови до процесу розщеплення на кілька напрямів. До них належить: декоративно-етнографічний, абстрактно-умовний, історичний, романтико-ліричний. В Києві яскраво представлений кожен з них. Слід додати, що панно могли синтезувати в собі декілька напрямів.

5. Київський стінопис та мозаїка трансформуючись, досягнули широкого різноманіття авторських рис вже у середині 1970-х рр. Безперечно, у роботах прослідковується приналежність до певних напрямів. Проте монументальні панно митців відрізняються особливістю трактування та

адаптації форми, образу; колористичними властивостями робіт, композиційними побудовами, ритмікою. Для низки митців притаманні експерименти з матеріалами, трактування людського образу виділяється широтою різних поглядів митців на мистецтво. Порівнюючи з 1960-ми рр., прояви авторського почерку значно збагатили образно-пластичну мову, але в деяких випадках можна говорити про еkleктичність.

6. Кризовий період розпочинається з кінця 1980-х рр. та, головним чином, розтягується аж до першої половини 1990-х років. Характерними рисами стає зменшення інтенсивності створення нових об'єктів, а у тих, що були створені виділяється відмова від радянського ідеологічного проекту. Знижується зацікавленість у монументальному оформленні об'єктів. Важливою подією стають виставки художників монументалістів, які демонструють накопичений творчий досвід та потенціал. На початку 1990-х рр. розпочинається шлях відродження традиції церковних розписів. Кінець 1980-х рр. початок 1990-х рр. стає своєрідним перехідним періодом від широкого застосування монументалістики до поділити за двома сферами застосування – релігійного та світського, відповідно це стає визначальним для подальшого розвитку образно-пластичної мови.

7. Тенденції монументального мистецтва наприкінці ХХ століття мають тісний контакт з досвідом 1960–1980-х рр. Проте специфіка сфери застосування (мова йде про церковні розписи) часто вимагає від художників безпосередньої орієнтації на історичні стилістики, так у новітніх розписах та мозаїках Києва найчастіше орієнтуються на кілька стилістичних напрямів: Українське бароко, Візантія, академізм та інколи прояви модерну кінця ХІХ – початку ХХ ст. Також період відновлення 2000-х років у м. Києві представлений значною часткою стінописів і мозаїк у відреставрованих чи реконструйованих спорудах світського призначення, що позначилось на художніх особливостях відповідно до епохи відновленої будівлі. Попри це у низці робіт прослідковується закладене у 1960–1980-х рр. тяжіння до декоративності та площинності, умовне трактуванням форм.

Сьогодні поруч з традиційним розумінням монументального мистецтва у Києві широко розповсюджується новітні тенденції стріт-арту, які є репрезентовані повністю іншим колом нових художників, часто з різних міст, а подекуди й країн. В контексті цього відмітимо, що Київ, як в радянський час, так і сьогодні, приваблює митців з різних міст та різних шкіл, а в умовах глобалізації світу й різних культур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Літературні джерела:

1. 50 років Київській організації Національної спілки художників України. 1969 – 2019: [альбом]. Київ: КОНСХУ, [2019]. 536 С.
2. Авраменко О. О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950 – 2005-го років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: у 2 т. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ, 2006. Т. 2: С. 139–239.
3. Авраменко О. О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. – 256 с.: іл.
4. Азизян А. Монументальное искусство в советской архитектуре. Проблема синтеза // Архитектура СССР. 1967. № 7. С. 60 – 62
5. Александр Дубовик. Каталог выставки произведений: живопись, графика, монументально-декоративное искусство / [автор вступ. ст. З. В. Фогель; сост. Ф. А, Чорбэ]. – К.: Союз художников Украины, 1988. – 55 с., іл.
6. Александр Дубовик: каталог выставки произведений: живопись, графика, монументально-декоративное искусство / автор вступ. ст. З. В. Фогель; сост. Ф. А, Чорбэ. К.: Союз художников Украины, 1988. 55 с.: іл.
7. Алла Горська Душа українського шістдесятництва / упоряд. Л. Огнева. Київ: Смолоскип, 2015. 712 с. іл.
8. Афанасьєв В. А. Монументально-декоративне мистецтво // Українське радянське мистецтво 1960 – 1980-х років. Київ, 1984. С. 67–79
9. Афанасьєв В., Шпаков А. Українське радянське мистецтво 1956–1965 років. Київ: Мистецтво, 1966. 45 с.
10. Базазянц С. Украинские монументалисты: от количества к качеству // Декоративное искусство СССР. 1978. № 5. С. 14–23.
11. Белічко Ю. В. Монументальний живопис // Історії українського мистецтва : у 6 т. / Київ, 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. С. 285–291.
12. Белічко Ю. В. Монументальний живопис // Історії українського мистецтва : у 6 т. / Київ, 1968. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років. С. 185–203.

13. Білокінь С. І. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2016. 256 с.: іл.
14. Білокінь С. Клуб творчої молоді і монументальне мистецтво // Образотворче мистецтво. 2013. №4. С. 26–29.
15. Борисенко О. Портрет Т. Г. Шевченка з фондозбірки Національного заповідника «Хортиця» // Краєзнавство Запорозжя. Літературно-мистецькі студії. 2017. №3. С. 106–113
16. Бушак С. Закоріненість у національну духовність // Образотворче мистецтво. 2013. №4. С. 34–35
17. Бушак С. Між берегів, що їх любила слава... // Музейний провулок. 2004. №2 (2). С. 106–113.
18. Валентин Задорожний: каталог виставки творів. Київ, 1991. 63 с.
19. Ващенко М. О. Монументальна спадщина Володимира Федька та її вплив на станковий живопис художника // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ, 2014. №2. С. 232–238.
20. Ващенко Н. Творчий шлях художника-монументаліста Анатолія Чернова // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2013. Вип. 24. С. 299–307.
21. Велигоцкая Н.И., Жиздринская А. В., Коломиец Н. С. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. Киев: Будивэльнык, 1989. 101 с.: ил.
22. Велігоцька Н. Монументально-декоративне мистецтво в епоху НТР // Образотворче мистецтво. 1981. №3. С. 12–14.
23. Велігоцька Н. Про синтез мистецтв // Образотворче мистецтво. 1974. №5. С. 3–5.
24. Велігоцька Н. Проблеми монументально-декоративного мистецтва // Образотворче мистецтво. 1978. №4. С. 7–11.
25. Велігоцька Н. Становлення українського радянського монументально-декоративного мистецтва // Образотворче мистецтво. 1982. №5. С. 8–11.

- 26.Велігоцька Н. Сучасний монументальний живопис // Образотворче мистецтво. 1980. № 4 . С. 8–11
- 27.Велігоцька Н., Скляренко Г., Півненко А., Чегусова З. У центрі – синтез мистецтв // Образотворче мистецтво. 1989. № 1. С. 3–6.
- 28.Войтович В. Микола Стороженко: альбом. Київ : Дніпро, 2008. 183 с.: іл.
- 29.Горова Н. Авангардні об'єкти київських новобудов початку 1960-х: Автовокзал і Палац піонерів // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології / ІПСМ НАН України. Київ, 2014. Вип.10. С. 65–72.
- 30.Горова Н. Мистецькі інтенції спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині наприкінці 1950-х у творчості Ади Рибачук і Володимера Мельниченка // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип.15. С. 33–48.
- 31.Григорій Довженко : каталог виставки творів / Упоряд., автор вступ. ст. В. В. Рубан. Київ: Мистецтво, 1983. 56 с. :іл.
- 32.Григоров В. Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60 – 80-х роках ХХ ст. // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2017. Вип. 26. С. 277–283.
- 33.Григоров В. Специфіка розвитку й особливості стінопису та мозаїки Києва 1980-х рр. // East European science journal. Warsaw, 2020. № 1 (53), part 9. С. 4–8.
- 34.Григоров В. Трансформації у стінописах та мозаїках Києва на зламі 1950–1960-х рр. і їхній вплив на розвиток монументального живопису // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2019. Вип. 28. С. 90–97.
- 35.Доскалова Р. Произведение художников Украинской ССР // Советское монументальное искусство '75-77. Москва: Советский художник, 1979. С. 202–209.

- 36.Дубовик О. Сугестивний реалізм // АПОЛОГІЯ. Екзистенціально-полілогічний аконцептуальний проект Кур'єр-муз. Маніфести, декларації, монологи. Київ. 1996. С. 5
- 37.Дудник І. Від книжки до гривні. Український стиль Георгія Нарбута [електронний ресурс] // Історична правда . URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/08/26/53367/> (дата звернення: 06.10.2020)
- 38.Дундяк І. Релігійна тематика у творчості Володимира Федька // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 28. С.14–24
- 39.Дьомін М. Дух часу // Образотворче мистецтво. 2005. № 1. С. 76–78.
- 40.Дьомін М. Національні художні традиції у творчості династії художників-монументалістів Литовченків // Світогляд. 2016. № 5 (61). С. 54–63.
- 41.Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. URL: <http://esu.com.ua/> (дата звернення: 15.08.2020)
- 42.Єлизавета Миронова і Леонід Яворський : каталог виставки творів декоративний розпис, художній текстиль, живопис / Упоряд. Н. Саєнко, автор вступ. ст. Н. Велігоцька. Київ, 1988. с. 33: іл.
- 43.Єрофалов Б. Спілці архітекторів України 75 років [Електронний ресурс] // НСАУ. URL: <http://nsau.org/%d0%b1%d0%be%d1%80%d0%b8%d1%81-%d1%94%d1%80%d0%be%d1%84%d0%b0%d0%bb%d0%be%d0%b2-c%d0%bf%d1%96%d0%bb%d1%86%d1%96-%d0%b0%d1%80%d1%85%d1%96%d1%82%d0%b5%d0%ba%d1%82%d0%be%d1%80%d1%96%d0%b2-%d1%83%d0%ba/> (дата звернення: 7.11.2020)
- 44.Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. Москва: «Искусство», 1965. 236 с.: ил.
- 45.Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. Киев: Будивельник, 1978. 104 с.
- 46.Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання: у 28 т. – Кн. 1: Київ. – Ч. 1: А – Л / [Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.] – К.:

- Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві "Українська Енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 1999. – 608 с.
- 47.Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання. – Кн. 1: Київ. – Ч. 2: М–С / Редкол. тому: Відп. ред. П. Тронько та ін. Упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Н. Коваленко, Л. Федорова. НАН України. Інститут історії України; Інститут археології України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. – К.: Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана, 2004. – С. 585–1216: іл.
- 48.Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання. – Кн. 1: Київ. – Ч. 3: С–Я / Редкол. тому: Відп. ред. П. Тронько та ін.– К.: Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана, 2011. – С. 1217–2197
- 49.Зенькова М. Київська школа монументального мистецтва 1960–1970 рр. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип.32. С.177–188.
- 50.Зенькова М. Основні засади київської школи монументального мистецтва під керівництвом Стороженка М. А. на початку ХХ ст. [Електронний ресурс] // Наукове мислення. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/33-chetverta-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/47-osnovni-zasadi-kijivskojishkoli-monumentalnogo-mistetstva-pid-kerivnitstvom-storozhenko-m-a-parochatku-khkhi-st> (дата звернення: 11.11.2020)
- 51.Інша історія: мистецтво Києва од відлиги до перебудови: [альбом-виставки / авт.упоряд. Г. Склярєнко та ін.]. Київ: 2016. 175 с.
- 52.Кара-Васильєва Т. Дубовик Александр // Искусство украинских шестидесятников. Киев: Основи, 2015. С. 142–143.
- 53.Каракис И. Интерьеры общественных зданий Украины. Киев: Будівельник, 1975. 144 с.

54. Киевський метрополитен [електронний ресурс] // Мир метро. URL: <http://www.mirmetro.net/kyiv> (дата звернення: 16.10.2020)
55. Київський метрополітен [електронний ресурс]. URL: [//www.metro.kiev.ua/?q=node/166](http://www.metro.kiev.ua/?q=node/166) (дата звернення: 15.10.2020)
56. Ковальчук О. Повержені боги // Образотворче мистецтво. 2003. № 1. С. 27–29.
57. Ковальчук О. Фрагменти фрескового живопису 20-х років ХХ ст. у приміщенні НАОМА // Українська академія мистецтв: дослідн. та наук-метод. пр. Вип. №17. Київ : НАОМА, 2010. С. 276–290.
58. Козаченко Г., Дубовик А. Подолати незайману смугу // Образотворче мистецтво. 1991. №4. С.27–29.
59. Коломиец М. Проблемы повышения качества архитектуры. Киев: «Будівельник». 1979. 184 с.
60. Коломиец М. Художній образ – основа синтезу мистецтв // Образотворче мистецтво. 1973. № 1 (171). С.9–12.
61. Коренюк В. Монументальне малярство // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. Рильського. Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 577–656.
62. Корусь Е. «Симфонія труда». Монументальне произведения Валерия Ламаха и Эрнеста Коткова // Антиквар. 2016. №7-8 (97). С.76–97.
63. Кочубинская Т. «Киевские мозаики» // Искусство украинских шестидесятников. Киев: Основи, 2015. С. 308–315.
64. Кравченко Я. Володимир Федько (1940–2006): «А в хаті моїй – свята правда...» // Музейний провулок. 2007. №2. С. 100–105.
65. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ: Майстерня книги – Оранта, 2010. 399 с. : іл.
66. Криволапов М. Українська академія мистецтва. Сторінки історії // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 6/7. С. 511–530.

- 67.Кукіль Н. Григорій Сiniця: Художньо-образна система як відображення особистості митця // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2015. № 4. С. 130–134.
- 68.Кукіль Н. Подвиг довжиною в життя. Життя та творчість Григорія Сiniці. Кривий Ріг: Діонат, 2016. 15 с. : іл.
- 69.Куратор київських муралів: «Стіни – це зброя у вихованні людей: [інтерв'ю] / Розмову вела Піддубна О. // [Електронний ресурс] DW URL: <https://p.dw.com/p/1Ithw> (дата звернення 18. 10.2020)
- 70.Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 71.Лебедева В. Монументалисты Киева // Искусство. 1969. № 7. С.10–17.
- 72.Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятих годов. Москва: Наука, 1973. 234 с.: ил.
- 73.Легенький Ю. Естетична природа синтезу мистецтв // Образотворче мистецтво. 1980. № 5. С.12–15
- 74.Литовченко Н. До історії художнього оформлення зали очікування № 2 залізничного вокзалу Києва // Історія науки і техніки : зб. наук. пр. Вип. 6. Київ, 2015. С. 53–62
- 75.Лобановский Б. Аэровокзал в Борисполе // ДИ СССР 1965. № 10. С. 5–7.
- 76.Лобановський Б. Дмитро Миколайович Шавикін. Київ : Держ. вид-во. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 33 с.: іл.
- 77.Лобановський Б. Мозаїка і фреска. Київ: Мистецтво, 1966. 152 с. : іл.
- 78.Лопухов О. Час творити // Образотворче мистецтво. 1963. № 2. С. 4.
- 79.Макаров А. Повернення авангарду. (Ескіз до творчого портрету Олександра Дубовика) // Сучасність. 1993. №2. С. 128–137.
- 80.Мамолат Є. С. Монументально-декоративне мистецтво. (Друге, доповнене видання). Київ : Держ. вид-во. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1963. 44 с.
- 81.Маричевська О. Від школи до кон'юнктури // Образотворче мистецтво. 2013. №4. С. 16–17.

82. Масленкова О. Монументально-декоративне мистецтво в архітектурі Києва передвоєнних років // Образотворче мистецтво. 1973. № 3. С. 19–21.
83. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. Київ: Оранта, 2006. 432 с. :іл.
84. Медведєва Л. Шістедсянство: Філософія та естетика опору // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2005. Вип. 5. С. 280–298.
85. Мельник О. Доля моєї секції // Образотворче мистецтво. 2009–2010. № 4–1. С. 6–8.
86. Митрофанов К. Современная монументально-декоративная керамика. Ленинград-Москва: Искусство, 1967. 184 с.: іл.
87. Михалевич В. Естетика типової радянської архітектури на прикладі серійних будинків 60–80х рр. // Проблеми розвитку міського середовища: наук.-техн. зб. Київ, 2015. Вип. 1(13). С. 48–57.
88. Моляр Є. Чим цінна мозаїка «Вітер» неподалік ВДНГ, яку закрили логотипом ресторану // [електронний ресурс] Хмарочос, 2017. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2017/05/26/chim-tsinna-mozayika-viter-nepodalik-vdng-yaku-zakrili-logotipom-restoranu/> (дата звернення 23.10.2020).
89. Монументалісти Києва : альбом / авт. вступ. ст. Олександр Мельник. Київ, 2013. 32 с.:іл
90. Монументальне та декоративно-прикладне мистецтво Києва : каталог / упоряд. та авт. текстів : А. І. Лініченко. Київ: Мистецтво, 1991.
91. Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.
92. Муляр Л. Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури проф. М. А. Стороженка в Національній академії образотворчого мистецтва архітектури (Київ): тенденції і перспективи // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків, 2008. №4. С. 75–80.
93. Муралі на Осокорках. 8 малюнків прикрасили станцію київського метро [електронний ресурс] URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/murali-na-osokorkakh->

jaki-maljunki-pikrasili-stantsiju-kijivskoho-metro-videoreportazh-2514794.html (дата звернення 23.10.2020).

94. Національна бібліотека України імені В. І Вернадського. [електронний ресурс] URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/4705> (дата звернення 23.10.2020).
95. Огнєва Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. Івано-Франківськ: Лілея, 2008. 52 с.: іл.
96. Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва. Київ, 2013. 124 с.: іл.
97. Олена Скицюк: «Про початок реставрації казкових стінописів»: [інтерв'ю] / розмову вів І. Лісний // [електронний ресурс] Петриківка – Petrykivka. URL: <https://petrykivka.dp.ua/interv-yu-olena-skitsyuk-pro-pochatok-restavratsiyi-kazkovich-stinopisiv/> (дата звернення: 16.10.2020).
98. Орленко М., Дорофійенко І. Зберегли для нащадків. Київ: Либідь, 2001. 104 с. : іл.
99. Пасивенко В. Промова // У кобзаревій славі. Лауреати Державної премії України імені Тараса Шевченка 1998-го та 1999-го років. Київ: «Криниця», 1999. С.25–27.
100. Пасивенко Володимир Іванович // [Електронний ресурс] Комітет з національної премії України імені Т. Шевченка. URL: <http://knpu.gov.ua/content/pasivenko-volodimir-ivanovich> (дата звернення 16.10.2020)
101. Пекаровський М. Образы украинской стенописи // Искусство. 1971. № 12. С. 4–9.
102. Пекаровський М. П. Монументально-декоративное искусство в архитектуре общественных зданий. Москва: Центр научно-технической информации по гражданскому строительству и архитектуре, 1968. 43 с.
103. Перевальський В. Зустріч триває // Образотворче Мистецтво. 2008. №2 (66). С.32–37.

104. Петрова О. Вільна творчість Ернеста Коткова // Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. С. 263–266.
105. Пилипенко І. Із історії майстерні монументального живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. 2016. №3. С. 96–100.
106. Пилипенко І. Методика викладання Л. Ю. Крамаренка в майстерні монументального живопису Української академії мистецтв // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. 2016. №5. С. 44–48.
107. Пинчевская Б. Илья Толкачев – год спустя [Електронний ресурс]/ Форум націй. URL: <http://forumn.kiev.ua/2008-09-76/76-11.htm> (дата звернення: 26.10.2020)
108. Піаніда Б. Українська монументальне мистецтво. Київ: Т-во культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1970. 47 с.: іл.
109. Погляд: Альбом / Авт.-упоряд. Велігоцька Н. Київ: Мистецтво, 1990. 220 с.: іл
110. Попова Л. Великі сподівання // Образотворче мистецтво. №6 (164). 1971. С.4–7.
111. Попова Л. Владимир Прядко // Советское монументальное искусство '75-77. Москва: Советский художник, 1979. С. 202–209.
112. Попова Л. Художники-монументалисты Украины // Советское монументальное искусство-73. Москва: Советский художник, 1975. С. 28–40.
113. Постанова Центрального Комітету КПРС і Ради Міністрів СРСР Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві // Архітектура і будівництво. 1955. № 6 (18). С. 1–3.
114. Придатко Т., Григоров В. Проблеми творчі і нетворчі // Образотворче мистецтво. 1991. № 2. С. 28–31.

115. Про присудження Державних премій України по архітектурі 1991 року [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. Законодавство України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/394-91-%D0%BF#Text> (дата звернення 26.10.2020).
116. Пронина. И. Обзор советской литературы по монументальному искусству за 1973–1974 годы // Советское монументальное искусство '74. – Москва: Советский художник, 1976. С. 180–187.
117. Пучков А. Сильоспадкоекмність радянської архітектури (1920-ті – початок 1990-х) Спроба побудови соціальної матриці // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: у 2 т. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ, 2006. Т. 2. С. 77–94.
118. Ревенко А. Проекты и воплощения // Советское монументальное искусство. – №4. Москва: Советский художник, 1982 С. 142–145
119. Ревенко А. Час та простір — виміри монументального мистецтва (Деякі питання розвитку українського радянського монументально-декоративного мистецтва 60 - 70 - х років) // Мистецтво і життя. Київ: Мистецтво, 1987. С. 116–128.
120. Ревенко А.М. Шляхи вирішення синтезу і втілення життєвої правди в українському монументально-декоративному мистецтві // Мистецтво і життя. Київ 1978. – С. 82–94.
121. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.: іл.
122. Родовід. Монументальна спадщина українського митця Анатолія Чернова [Електронний ресурс] // Творчість родини Ващенко. URL: <http://www.vaschenko.com.ua/history/78> (дата звернення: 26.10.2020).
123. Скаченко О. Петриківський розпис в інтер'єрі. Випуск 1. [Електронний ресурс] URL: <https://medium.com/@helenskachenko/%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D0%B2%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%94%D1%80>

[%D1%96-%D0%B2%D0%B8%D0%BF-1-885968c23ad4](#) (дата звернення 26.10.2020).

124. Скляренко Г. «Фрипуля –это бесконечность...» // Кур'єр муз. 1993. № 6–7. С.6.
125. Скляренко Г. Володимир Пасивенко // Советское монументальное искусство 5. Москва: Советский художник, 1984. С.162–169.
126. Скляренко Г. Другая история: искусство Киева от оттепели до перестройки // Антиквар. 2016. №7–8 (97). С.11–19.
127. Скляренко Г. Киянин Олександр Дубовик // Сучасність. 1991. № 10 (366). С. 38–45.
128. Скляренко Г. Мистецтво і місто: Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста // Сер.6 “Література і мистецтво”. Київ: Т-во. “Знання” УРСР, 1987. № 9. 48 с.
129. Скляренко Г. Монументально-декоративне мистецтво // Історія українського мистецтва: у 5-ти т. / НАН України. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 626–663.
130. Скляренко Г. Творчість Валерія Ламаха (1925 – 1978) «Соцреалізм з людським обличчям» // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: Фенікс, 2015. С.157–170.
131. Скляренко Г. Художник и Город / АН УССР Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев: Наукова думка, 1990.104 с.: іл.
132. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с. : іл.
133. Смоляр О. В. Концептуальний аналіз творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва 1950 – 1980-х років // Народознавчі зошити. 2017. № 4 (136). С.977–982.

134. Смоляр О. В. Твори монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва: до проблеми збереження мистецьких пам'яток 1960 – 1980-х років // Молодий вчений. 2017. № 7 (47). С. 94–98.
135. Соколюк Л. Його ідеї ожили / Л. Соколюк // Образотворче мистецтво. – 2013. №4. С. 20–22.
136. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с., іл.
137. Соловей О. «До історії створення енкаустичного розпису М. А. Стороженка «Осяяні світлом» // Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр. Вип. 21. Київ, 2013. С. 146–156.
138. Соловей О. «Золоте руно» Миколи Стороженка // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 9. С. 38–44.
139. Соловей О. Феномен творчо-педагогічної діяльності // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип.10. С.338–345.
140. Степан Кириченко і Надія Клейн: альбом / Упоряд., автор вступ. ст.: М. П. Фіголь. Київ: Мистецтво, 1970. 12 с.: іл.
141. Стороженко М. Думки під склепінням // Образотворче мистецтво. 2001. №2. С. 66–71.
142. Стороженко М. Завітна «Трійця» – першотворці хроніки монументально-декоративного мистецтва // Образотворче мистецтво. 2009 –2010. № 4–1. С. 50–51.
143. Стороженко М. Світло мистецького логосу у творчості Григорія Кореня // Образотворче мистецтво. 2009 –2010. № 4–1. С. 51–53.
144. Тетянич Ф. Фрипуля. Київ, 2009. 32 с.:іл.
145. Ткаченко В. «Невмируще коріння архетипу Григорія Кореня». // Світогляд. 2018. № 3 (71). С. 55–62.
146. Толстой В.П. Монументальное искусство СССР. Москва: Советский художник, 1978. 381 с.: ил.

147. Тоцкий О. Метро, которого нет: «Золотые ворота» [Электронный ресурс] // Live journal. URL: <https://tov-tob.livejournal.com/103642.html> (дата звернення 26.10.2020)
148. Уманцев Ф. Торцы в современной застройке города (на примере застройки Киева) // Архитектура СССР. 1974. №7. С. 22–25.
149. Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті / Упорядник О. Зарецький. Київ: ННДІУ, 2009. 268 с.: іл.
150. Чегусова З. Бути чи не бути? Про минуле та майбутнє монументально-декоративного мистецтва України» (1998) // Образотворче мистецтво. 1998. № 1. С. 30–33.
151. Чегусова З. Іван, Марія та Наталя Литовченко // Образотворче мистецтво. 1997. № 3/4. С. 37–42.
152. Чегусова З. Молоді монументалісти України // Образотворче мистецтво. 1984. № 2. С. 19–22.
153. Чегусова З. Монументалісти – городу // Творчество. 1982. № 5. С. 6–11.
154. Чегусова З. Титан монументального мистецтва: творчий портрет Івана Литовченка // Призедент. 2002. № 9. С. 102–107.
155. Чернявський В. Особливості розміщення творів мистецтва при комплексному формуванні інтер'єру громадських будівель // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2010. № 24. С. 437–441.
156. Чернявський В. Синтез мистецтв і дизайн міського середовища // Містобудування та територіальне планування. 2011. № 39. С. 436–442.
157. Шапіро О. Олександр Дубовик. Ракурси творчості у 1960-ті–1980-ті роки // Образотворче мистецтво. 2007. № 3. С. 54–58.
158. Шинкаренко Д. Зберегти в ім'я майбутнього // Образотворче мистецтво. 2009–2010. № 4–1. С. 54–55.
159. Шинкаренко Д. Комплекси художнього оформлення деяких станцій київського метрополітену, як показники еволюції української монументалістики 60-80-х рр. ХХ ст. // Науковий вісник Закарпатського

- художнього інституту: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання». 2011. №2. С. 223–234.
160. Шинкаренко Д. Композиційно-стилістичні інновації монументального мистецтва України 60-х років ХХ ст. //HUMANITIES & SOCIAL SCIENCES. 2011. С. 88–91.
161. Шинкаренко Д. Майстри Київської Монументальної школи 1960-х – 1980-х рр. // Образотворче мистецтво. 2008. №3. С. 67–68.
162. Шинкаренко Д. Монументальне мистецтво України 60-80-х років ХХ ст.: практика і теорія // Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці: спецвипуск. Київ: НАОМА, 2010. Спецвипуск : ФТіМ 50 літ. С. 367-370.
163. Шмырин О. Стена Памяти, Киев. Опыт трансперсонального анализа [Електронний ресурс] // Сигма. URL: <https://syg.ma/@oleg-shmyrin/stienaramiati-kiiev-opyt-transpersonalnogho-analiza> (дата звернення: 26.10.2020).
164. Keimpaints [Електронний ресурс] // official website URL: <https://www.keim.com/en-gb/about-us/keim-history/> (дата звернення: 26.10.2020).
165. Nikiforov Y. Decommunized: ukrainian soviet mosaics. Kyiv: Osnovy. 2017. 256 p.
166. Pavlo Taranenko [Електронний ресурс] URL: <https://pavlotaranenko.carbonmade.com/projects/54978> (дата звернення: 26.10.2020).
167. SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс] URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/> (дата звернення: 26.10.2020).
168. Ukrainian Unofficial [електронний ресурс] URL: <http://www.archive-uu.com/ua/profiles> (дата звернення: 26.10.2020).

Архівні джерела:

169. Горова Н. В. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х – початку ХХІ століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка): дис. канд. ...

- мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ін-т. проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2016. 178 арк.
170. Довженко Григорій Авксентьевич. Личное дело // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 581. Оп.2. Спр. 511. 129 арк.
171. Документальные материалы постоянного хранения за 1939, 1942, 1944 – 1964 годы // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Т.1. 170 арк.
172. Кириченко Степан Андрійович. Особова справа // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.2. Спр. 752. 164 арк.
173. Литовченко Иван Семенович. Личное дело // ЦДАМЛМ України. Ф. 796. Оп.2. Спр. 49. 129 арк.
174. Материалы о работе комиссии за 1970 г. (план работы, список произведений монументальной живописи и скульптуры, переписка) // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 1596. 55 арк.
175. Переписка с Министерством культуры УССР и Минвузом УССР по учебно-методическим вопросам // Державний архів міста Києва. – Ф. Р-622. Оп. 2. Спр. 575. 157 арк.
176. Переписка с Министерством культуры УССР и Минвузом УССР по учебно-методическим вопросам // Держархів м. Києва. Ф. Р-622. Оп. 2. Спр. 600. 162 арк.
177. Переписка с ЦККПУ, Советом министров УССР, Союзом художников СССР о работе художников Украины // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 1123. 91 арк.
178. Постанова республіканської теоретичної конференції «Монументально-декоративне мистецтво України 80-их років» // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 2833. 10 арк.
179. Постановление от 23 июля 1964 г. Расширенного заседания правления Союза художников СССР «Об улучшении идейно-художественного качества произведений и изделий, создаваемых в системе художественного фонда СССР» // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 1125. 53 арк.

180. Протоколы заседаний бюро секции монументального искусства 1963 г.
// ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 1074. 86 арк.
181. Протоколы заседаний бюро секции монументального искусства 1962 г.
// ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 988. 77 арк.
182. Республиканская комиссия по монументально-декоративному искусству. План и отчет о работе комиссии за 1981 г. // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 2458. 41 арк.
183. Республиканская комиссия по монументально-декоративному искусству. Документы о работе комиссии (план работы, переписка итд) за 1982 год // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 2538.15 арк.
184. Стенограма от 21 декабря 1960 года отчётно-перевыборного собрания членов секции монументального искусства // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.1. Спр. 828. 419 арк.
185. Факультет живописи. Отчет о работе кафедры композиции за 1967/1968 учеб. год // Держархів м. Києва. Ф. Р-622. Оп. 2. Спр. 687. 5 арк.
186. Чернов Анатолий Михайлович. Личное дело // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп.2. Спр. 568. 47 арк.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОВТОРЧОГО
МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна
наукова праця на правах рукопису

Григоров Віктор Олексійович

УДК 75.052(477.411) "19"

ДИСЕРТАЦІЯ
СТІНОПИСИ ТА МОЗАЇКИ КИЄВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНОЇ
СИСТЕМИ

023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

ДОДАТКИ

Науковий керівник:

Селівачов Михайло Романович

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

ДОДАТОК А
АНОТОВАНИЙ СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до першого розділу

- 1.1. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Гончарство» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела № 50, 1967 р. Невисокий рельєф, керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.2. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Сонце – джерело життя» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела № 50, 1967 р. Невисокий рельєф, керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.3. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Ткацтво» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела, 54/26, 1967 р. Невисокий рельєф, керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.4. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, 1967 р. Смальта, керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.5. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Фрагмент мозаїки на фасаді будинку, бульвар Лесі Українки 28, 1968–1970-ті рр. Керамічна плитка, смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.6. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Мозаїки на фасаді будинку, бульвар Лесі Українки 28, 1968–1970-ті рр. Керамічна плитка, смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.7. І. Перова. Мозаїка «Родючість» на фасаді торгового центру по вул. І. Миколайчука 11, 1969 р. Керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.

- 1.8. В. Бовкун. Мозаїчний рельєф ХХ вік (Охорона оточуючого середовища) на фасаді Інститут гігієни і медичної екології НАМН України, 1981 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 1.9. В. Бовкун. Мозаїчний рельєф ХХ вік (Охорона оточуючого середовища) на фасаді Інститут гігієни і медичної екології НАМН України, 1981 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 1.10. А. Чернов за участі Є. Роганової, Л. Кулагіної. Панно «Радянський спорт» на торці будівлі тенісних кортів Центрального стадіону, 1964–1967 рр. Мозаїка, сграфіто. Репродукція з альбому: Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Великоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.

Ілюстрації до другого розділу

- 2.1. М. Стороженко. Мозаїка «Києво-Могилянська Академія XVII–XVIII» в інтер'єрі інституту теоретичної фізики, 1969–1972) рр. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.2. С. Кириченко, Н. Клейн за участі Р. Кириченка. Мозаїчний фриз «Тріумф Перемоги» у залі «Бойової Слави» меморіального комплексу Національного музею історії України у Другій світовій війні, 1978–1981 рр. Смальта.
- 2.3. В. Григоров. Копія фрески Св. Фокі з собору Святої Софії у Києві, 1967 р. Темпера, полотно. Фото В. Григоров 2020.
- 2.4. Л. Фейнберг. Мозаїка на фасаді колишнього кінотеатру «Дніпро» (фото після реновації будівлі для Київського академічного театру ляльок), 1936–1937 рр. Фото з архіву сім'ї Григорових.

- 2.5. М. Кривенко, О. Ацманчук, О. Лопухов, О. Хмельницький. Панно «Великий жовтень» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956). Фото В. Григоров, 2018.
- 2.6. В. Ламах, І. Литовченко, І. Скобало, І. Тихий. Панно «Великий жовтень» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956) р. Фото В. Григоров, 2018.
- 2.7. С. Кириченко, Н. Клейн, В. Кушнір, Г. Шпонько, А. Янін. «Сільське господарство» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956) р. Фото В. Григоров, 2018.
- 2.8. М. Дерегус, В. Зарецький, А. Пламеницький. «Індустрія» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956) р. Фото В. Григоров, 2018.
- 2.9. А. Чернов. Розпис плафону у головному фойє Консерваторії ім. П. І. Чайковського, 1958 р. Фото з електронного джерела: Родовід. Монументальна спадщина українського митця Анатолія Чернова [Електронний ресурс] // Творчість родини Ващнко. URL: <http://www.vaschenko.com.ua/history/78> (дата звернення: 26.10.2020).
- 2.10. А. Чернов. Фрагмент розпису у головному фойє Жовтневого палацу культури (нині Міжнародний центр культури і мистецтв «Жовтневий»), 1958 р. Фото з електронного джерела: Родовід. Монументальна спадщина українського митця Анатолія Чернова [Електронний ресурс] // Творчість родини Ващнко. URL: <http://www.vaschenko.com.ua/history/78> (дата звернення: 26.10.2020).
- 2.11. А. Чернов. Фрагмент розпису у головному фойє Жовтневого палацу культури (нині Міжнародний центр культури і мистецтв «Жовтневий»), 1958 р. Фото з електронного джерела: Родовід. Монументальна спадщина українського митця Анатолія Чернова [Електронний ресурс]

// Творчість родини Ващенко. URL:
<http://www.vaschenko.com.ua/history/78> (дата звернення: 26.10.2020).

- 2.12. Д. Шавикін. Фрагменту розпису «Чумацька пісня» в інтер'єрі магазину нот на Хрещатику, 1959. Олія. Репродукція з видання: Лобановський Б. Мозаїка і фреска. Київ: Мистецтво, 1966. 152 с. : іл.
- 2.13. Г. Капітан. Декоративне оформлення на фасаді дитячого садочку № 591, 1970-ті рр. Керамічна плитка. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.14. Панно за ескізом архітектора В. Гречина на фасаді кінотеатру «Супутник», 1961. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Митрофанов К. Современная монументально-декоративная керамика. Ленинград-Москва: Искусство, 1967. 184 с.: ил.
- 2.15. Панно «Миру – мир» на торці житлового будинку на бульварі Перова, початок 1960-х рр. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Митрофанов К. Современная монументально-декоративная керамика. Ленинград-Москва: Искусство, 1967. 184 с.: ил.
- 2.16. Панно «Україна» на торці житлового будинку на бульварі Перова, початок 1960-х рр. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Митрофанов К. Современная монументально-декоративная керамика. Ленинград-Москва: Искусство, 1967. 184 с.: ил.
- 2.17. В. Овчинников. Мозаїка «Українська мадонна» на будинку по вул. Терещенківська, 15. 1964 р. Кераміка, забарвлене скло. Фото В. Григоров, 2020
- 2.18. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне панно «Богдан Хмельницький» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р. Фото Є. Нікіфоров, розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс]. URL:

<https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/217>. (дата звернення: 26.10.2020)

- 2.19. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне панно «Дніпро – торгівельний шлях» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р. Фото Є. Нікіфоров, розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс] <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/217>. (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.20. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне фриз «Відпочинок» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р. Фото Є. Нікіфоров, розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс].URL:<https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/217>. (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.21. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне панно «Україна» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р. Фото Є. Нікіфоров, розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс].URL:<https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/217> (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.22. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїка «Арсенал» в інтер'єрі вестибюлю Київського річкового вокзалу, 1961 р. Фото Є. Нікіфоров, розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс].URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/217> (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.23. В. Ламах, І. Литовченко, О. Кіщенко. Мозаїчне панно «Соціалістична індустрія» для Всесоюзної художньої виставки, 1961 р. Мозаїка з кераміки, 416х318. Місце знаходження невідоме. Репродукція з книги:

Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.

- 2.24. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Центрального автовокзалу у Києві, 1961 р. Фото розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс]. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/63> (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.25. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Центрального автовокзалу у Києві, 1961 р. Фото розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс]. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/63> (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.26. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Центрального автовокзалу у Києві, 1961 р. Фото розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс]. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/63> (дата звернення: 26.10.2020)
- 2.27. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва), 1965–1967 рр. Фото В. Григоров, 2020
- 2.28. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва), 1965–1967 рр. Фото розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс]. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/63> (дата звернення: 26.10.2020)

- 2.29. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко. Мозаїчне панно «Сонце, життя, «Хлорофіл» актовий зал Інституту фізіології рослин АН УРСР (нині Інституту фізіології рослин НАН України), 1962 р.
Керамічна мозаїка, синтетичні смоли 4х6. Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.30. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко. Розпис козирка «Захист рослин» та мозаїчний портал Інституту захисту рослин АН УРСР, 1962 р. Козирок: синтетичні смоли (розпис), портал: керамічна мозаїка. Козирок 8х2.3 м²; Портал 4х1.2 м². Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.31. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко. Мозаїка в інтер'єру бібліотеки Інституту захисту рослин АН УРСР (нині Інститут захисту рослин НААН України), 1962 р. Керамічна мозаїка, кольоровий цемент. Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.32. Е. Котков, В. Ламах. Мозаїка «Юність» у «Молодіжному залі» ресторану «Метро», 1963. Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.33. Е. Котков, В. Ламах. Мозаїка «Квітучий сад» банкетний зал у ресторані «Метро», 1963. Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.34. І. та М. Литовченки. Мозаїка «Індустріальна праця» («Робочий клас») в інтер'єрі станції метро Шулявська (раніше Завод Більшовик), 1963 р. Фото В. Григорова, 2019.
- 2.35. В. Швець-Мошкара. Мозаїка на торці школи №158, 1964 р. Керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020 р.

- 2.36. Автор невідомий. Мозаїки на фасаді школи №188, 1965 р. Керамічна плитка. Фото В Григоров, 2017.
- 2.37. Автор невідомий. Мозаїка на торці школи №54, 1967 р. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва. Київ, 2013. 124 с.: іл.
- 2.38. Автор невідомий. Мозаїки на фасаді школи №189, 1965 р. Керамічна плитка. Фото В Григоров, 2017.
- 2.39. Автор невідомий. Мозаїка на фасаді школи №52, 1963 р. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва. Київ, 2013. 124 с.: іл.
- 2.40. Автор невідомий. Мозаїка на фасаді школи №46, 1964 р. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва. – К. – 2013. – 124 с.: іл.
- 2.41. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Аврора» на фасаді кінотеатру «Аврора», 1966 р. Репродукція з альбому: Степан Кириченко і Надія Клейн: альбом / Упоряд., автор вступ. ст.: М. П. Фіголь. Київ: Мистецтво, 1970. 12 с.: іл.
- 2.42. Автор невідомий. Мозаїка на фасаді кінотеатру «Тампере», друга половина 1967 р. Мозаїка з керамічної плитки. Фото В. Григоров, 2019.
- 2.43. В. Лобанов, А. Воробєв. Мозаїчне панно на торці будинку на бульварі Дружби народів, 1967 р. Фото з [Електронний ресурс]. URL: <https://pastvu.com/p/770030> (дата звернення 18. 10.2020)
- 2.44. Автор невідомий. Мозаїка на торці школи №95, 1964 р. Репродукція з видання: Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва. Київ, 2013. 124 с.: іл.
- 2.45. Автор невідомий. Мозаїка на фасаді школи №98, 1966 р. Керамічна мозаїка. фото В. Григоров, 2020.

- 2.46. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїка «Людина підкорювач неба» в центральному залі аеропорту Бориспіль, 1965 р. Бетон, керамічна мозаїка, 8x5. Фото Є. Нікіфорова 2015 р. опублікована у книзі: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.47. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїка «народ будівельник» (назва з архівних джерел; у широкому колі публікацій міститься інша назва «Мир, праця, щастя») у залі прибуття аеропорту Бориспіль, 1965 р. Керамічна плитка, кольоровий бетон. Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.48. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Фрагмент мозаїки «Авіація зближує народи» в операційному залі аеропорту Бориспіль. 1965 р. Репродукція з книги: Ламах В. Книга схем. В двух томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.49. Г. Зубченко, С. Отрощенко. Панно в інтер'єрі вестибюля готелю «Дніпро», 1963 р., Керамічна мозаїка, кольорів цементи. Репродукція з видання: Митрофанов К. Современная монументально-декоративная керамика. Ленинград-Москва: Искусство, 1967. 184 с.: ил.
- 2.50. Г. Зубченко, С. Отрощенко. Мозаїка в кафе «Либідь», 1964 р. Керамічна плитка. Репродукція з видання: Лобановський Б. Мозаїка і фреска. Київ: Мистецтво, 1966. 152 с. : ил.
- 2.51. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва), 1965–1967 рр. Фото розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRAINE [електронний ресурс]. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/63> (дата звернення: 26.10.2020)

- 2.52. А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій. Мозаїка «Вітер» в екстер'єрі ресторану «Вітряк», 1967. Скло, керамічна плитка, смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.53. А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій. Розпис каміну в ресторані «Вітряк», 1967. Репродукція з видання: Алла Горська Душа українського шістдесятництва / упоряд. Л. Огнєва. Київ: Смолоскип, 2015. 712 с. іл.
- 2.54. А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій. Розпис в ресторані «Наталка» (перейменованій на «Полтава»), 1967. Репродукція з видання: Алла Горська Душа українського шістдесятництва / упоряд. Л. Огнєва. Київ: Смолоскип, 2015. 712 с. іл.
- 2.55. І. Перова. Мозаїчне панно на житловому будинку по вул. Великій Васильківській, 1967. Мозаїка з керамічної плитки. Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.
- 2.56. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Гончарство» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела № 50, 1967. Фото з сімейного архіву В. Карася.
- 2.57. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Ткацтво» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела, 54/26, 1967. Фото з сімейного архіву В. Карася.
- 2.58. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїчне панно «Кобзар» у вестибюлі музею Т. Г. Шевченка, 1964. Репродукція з альбому: Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.

- 2.59. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїчне панно «От де, люди наша слава, слава України» у вестибюлі музею Т. Г. Шевченка, 1967. Репродукція з альбому: Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.
- 2.60. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, 1967 р. Смальта, керамічна плитка. Репродукція з каталогу: Степан Кириченко і Надія Клейн: альбом / Упоряд., автор вступ. ст.: М. П. Фіголь. Київ: Мистецтво, 1970. 12 с.: іл.
- 2.61. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького, 26 (вид з тротуару по вул. Богдана Хмельницького). 1967 р. Смальта, керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.62. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, (вигляд з фасадом будівлі по вул. Богдана Хмельницького №26). 1967 р. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.63. В. Ламах, Е. Котков. Мозаїка «Симфонія праці» на торці житлового будинку на проспекті Перемоги, № 21. 1967 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.64. Литовченко, В. Прядка. Мозаїка «На захист миру» на торці житлового будинку на проспекті Перемоги № 23. 1967 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.65. (А,Б,В). А. Гайдамака, Л. Міщенко. Мозаїки на першому поверсі житлового будинку на бульварі Лесі Українки, 24. 1968–1970 рр. Керамічна мозаїка, смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.66. І. Перова. Мозаїка «Сільське господарство» на фасаді торгового центру по вулиці І. Миколайчука, 3. 1969 р. Керамічна мозаїка. Фото В. Григоров, 2020.

- 2.67. І. Перова. Мозаїка «Сталевар» на фасаді торгового центру по вулиці І. Миколайчука, 15-а. 1969 р. Керамічна мозаїка. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.68. В. Прядка, В. Пасивенко. Фрагмент розпису «Біль землі» у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1987–1989 рр. Фото з архіву художника В. Пасивенка.
- 2.69. Н. Герасеменко, Н. Вітковська. Мозаїка «Прометей», фасад Фармак, 1980 р. Фото В. Григоров, 2019.
- 2.70. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка «Рух» на фасаді басейну у Святошинському районі, 1969 р. Керамічна мозаїка, смальта, натуральний камінь. Фото В. Григоров, 2019.
- 2.71. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка «Перемога» на будівлі Національного інституту раку. 1970–1971 рр. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.72. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка на торці корпусу №6 Інституту кібернетики НАН України. 1975 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2019.
- 2.73. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка «Ковалі сучасності» на торці прохідної Інституту ядерних досліджень НАН України. 1974 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2019.
- 2.74. І. Марчук. Мозаїка «Плахта» на торці будівлі Інституту теоретичної фізики, 1969–1972 рр. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.75. М. Стороженко. Мозаїка «Києво-Могилянська Академія XVII – XVIII» в інтер'єрі інституту теоретичної фізики, (1969–1972) рр. . Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

- 2.76. Г. Довженко. Мозаїка «Кий, Щек, Хорив і Либідь» на фасаді Театру Ляльок (раніше кінотеатр «Ровесник»), 1971 р. Смальта, 105 м². Фото, В. Григоров 2018.
- 2.77. Е. Котков. Мозаїка «Місто сонця» в цеху заводу залізобетонних конструкцій. 1972 р. Репродукція з видання: Попова Л. Художники-монументалісти України // Советское монументальное искусство-73. Москва: Советский художник, 1975. С. 28–40
- 2.78. В. Ламах. Мозаїки «Літо» в їдальні хімічного комбінату. 1973, м. Тамбов. Смальта. Репродукція з видання: Ламах В. Книга схем. В двох томах. Том второй. К.: Арт Книга. – 2015. – 368 с., ил.
- 2.79. С. Кириченко. Мозаїка по моделі скульптора С. Білова, 1950 р. Репродукція з архіву: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
- 2.80. М. Стороженко. Мозаїка «Творча праця радянських людей» на фасаді торговий центр по вул. Малишка, 15/1. 1977 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020
- 2.81. М. Стороженко. Мозаїка «Охорона оточуючого середовища» на фасаді торгового центру по вул. Малишка, 25/1. 1977 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.82. Автор невідомий. Емблема маргаринового заводу на проспекті Науки, 1970-ті рр. Керамічна мозаїка, чеканка. Фото Ярослав Кузнецов, 2012. Розміщено на SOVIET MOSAICS IN UKRANE [електронний ресурс] URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/166> (дата звернення: 26.10.2020).
- 2.83. Ф. Тетянич. Панно на фасаді навчального корпусу №18 Київського політехнічного інституту. 1976 р. Смальта, чеканка. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

- 2.84. В. Пасивенко. Темперний розпис «Весна» в інтер'єрі в будинку новонароджених (Голосіївський РАГС), 1973 р. Темперний розпис. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.85. В. Пасивенко. Темперний розпис «Весна» (фрагмент) в інтер'єрі в будинку новонароджених (Голосіївський РАГС), 1973 р. Темперний розпис. Фото з архіву художника В. Пасивенка.
- 2.86. А. Щеглов. Мозаїка «Літо» в дитячому басейні у м. Харкові, 1984. Репродукція з видання: Велигоцкая Н.И., Жиздринская А. В., Коломиец Н. С. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. Киев: Будивельник, 1989. 101 с.: ил.
- 2.87. А. Чернов. Мозаїка в молодіжному салоні «Юність» по вул. Урицького, 1976. Смальта, керамічна мозаїка. Фото з архіву Художнього комбінату, нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.88. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Фрагмент енкаустичний розпис «Війна і мир» в інтер'єрі київського готелю «Мир». 1979 р. Енкаустичний розпис. Репродукція з видання: Склярєнко Г. Художник и Город / АН УССР Институту искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев: Наукова думка, 1990. 104 с.: ил.
- 2.89. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Темперний розпис в інтер'єрі ресторану «Дубки», 1971. Темперний розпис. Репродукція з альбому: Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.
- 2.90. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Мозаїка на першому поверсі житлового будинку на бульварі Лесі Українки. 1968–1970 рр. Смальта, керамічна мозаїка. Фото В. Григоров, 2020.

- 2.91. І. Марчук, О. Рапай, В. Мельников. Панно на торці школи № 82, 1969 р. Керамічна мозаїка. Репродукція з альбому: Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / альбом: сост. Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. Киев: Будивельник, 1975. 95 с.: ил.
- 2.92. Г. Мороз (ймовірно). Мозаїка на фасаді школи №190, 1970. Смальта, керамічна мозаїка. Фото з архіву Художнього комбінату, нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.93. Г. Морозу. Мозаїка на торцевій стіні школи №152, 1968. Смальта, керамічна мозаїка. Фото з архіву Художнього комбінату, нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.94. Г. Морозу. Фрагмент мозаїка на торцевій стіні школи №152, 1968. Смальта, керамічна мозаїка. Фото з архіву Художнього комбінату, нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.95. Г. Мороз (ймовірно). Мозаїки на торцевій стіні школи №147, 1971. Смальта, керамічна плитка. Фото В. Григоров, 2020.
- 2.96. Ю. Андрущенко. Мозаїка на торці школи № 141, перша половина 1972 р. Смальта. Фото з SOVIET MOSAICS IN UKRANE [Електронний ресурс]. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/432>. (дата звернення: 26.10.2020).
- 2.97. Ю. Андрущенко. Мозаїка «Нехай завжди буде сонце» в дитячому таборі м. Бердянськ, 1974 р. Репродукція з видання: Советское монументальное искусство '75-77. Москва: Советский художник, 1979.
- 2.98. Є. Миронова та Л. Яворський. Темперний розпис ресторану «Курені», 1969 р. Репродукція з альбому: Єлизавета Миронова і Леонід

Яворський декоративний розпис, художній текстиль, живопис: каталог виставки творів / [Упоряд. Н. Саєнко, автор вступ. ст. Н. Велігоцька]. – Київ. – 1983. – 31 с.: іл.

- 2.99. Г. Корінь. Розписи «Казковий світ» в інтер'єрі дитячої бібліотеки на Борщагівці, 1976. Темпераційний розпис. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.100. Г. Корінь. Фрагменти розпису «Червоні слідопити» в дитячій бібліотеці на Борщагівці, 1976. Темпераційний розпис. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.101. Н. Денисов. Розпис в інтер'єрі видавництва «Веселка». 1970-ті рр. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.102. Н. Денисов. Фрагмент розпису в інтер'єрі видавництва «Веселка». 1970-ті рр. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 2.103. Мозаїчна емблема на будівлі заводу електротранспорту по вул. В. Васильківська, 143/2. 1970-ті рр. Репродукція з видання: Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва. Київ, 2013. 124 с.: іл.
- 2.104. Автор невідомий. Мозаїчне панно на торцевій стіні будівлі заводу «Граніт», 1974 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2018.
- 2.105. Ф. Тетянич. Мозаїка на фасаді торгового центру, Дарницький бульвар, 23. 1974 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

2.106. Ф. Тетянич. Мозаїка у вестибюлі склозаводу. 1974 р. Смальта, скло, керамічна плитка. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

Ілюстрації до третього розділу

3.1. Паливода. Розпис «Олімпійський рух» у кафе «Олімпія». Початок 1980-х рр. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

3.2. О. Міловзоров. Рельєфна мозаїка в інтер'єрі станції метро «Олімпійська», 1981 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2019.

3.3. Е. Котков. Мозаїка в екстер'єрі корпус Олімпійської бази в Конча-Заспі, 1979 р. Фото з ОНСЦ «Конча-заспа» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://olimpcentr.com/about-us-3/>

3.4. П. Гуртовий. Мозаїчна просторова композиція в екстер'єрі Палацу урочистих подій у Дніпровському районі, 1980-ті рр. Смальта. Фото В. Григоров, 2018.

3.5. (А, Б) І. Душечкін. Мозаїчні рельєфи в інтер'єрі ПТУ заводу ім. Королева, 1987–1988 рр. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

3.6. Ю. Левченко, М. Кутняхов, С. Жидерь, А. Рустамов. Рельєфна мозаїка «Вічний рух» на фасаді Київського ювелірного заводу, 1980 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2019.

3.7. В. Прядка, І. Литовченко. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 17. 1978 р. Фото В. Григоров, 2020.

3.8. І. Литовченко. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 19. 1978 р. Фото В. Григоров, 2020.

- 3.9. Е. Котков. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 25. 1978 р. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.10. В. Прядка. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 25. 1978 р. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.11. В. Григоров. Мозаїка «Залп Аврори» в інтер'єрі Українського Дому, 1982 р. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.12. С. та Р. Кириченко. Мозаїчне панно в інтер'єрі станції метро «Палац Україна» (раніше «Червоноармійська»), 1984 р. Фото з Київський метрополитен [електронний ресурс] // Мир метро. URL: http://www.mirmetro.net/kyiv/cruise/02/20_palac_ukrajina. (дата звернення: 16.10.2020)
- 3.13. М. Стороженко. Енкаустичний розпис «Осяяні світлом» в інтер'єрі адміністративного корпусу Інституту фізики, 1977–1981 р. Гаряча енкаустика Фото з архіву О. Соловей.
- 3.14. С. Кириченко, І. Кириченко та Р. Кириченко. Мозаїка «Людина і природа» на фасаді Інституту хімії високомолекулярних сполук НАН України, 1977 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.15. С. Бороянц та Л. Семикіна. Мозаїка «Техніка і природа» в інтер'єрі станції, 1980 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.16. О. Владимірова. Мозаїка на торці дитячої поліклініки № 1 Деснянського району м. Києва, 1986. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.17. В. Пасивенко. Ескіз циклу розписів «Людина і природа» для Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КПІ), 1978–1980 рр. Ескіз зберігається у автора. фото В. Григоров, 2019.
- 3.18. В. Пасивенко. Розпис «Людина і повітря» (з циклу «Людина і природа») в інтер'єрі Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка

(бібліотека КП), 1978–1980 рр. Темпера́ний розпис. Фото з архіву художника В. Пасивенка.

3.19. В. Пасивенко. Розпис «Людина і вогонь» (з циклу «Людина і природа») в інтер'єрі Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КП), 1978–1980 рр. Темпера́ний розпис. Фото з архіву художника В. Пасивенка.

3.20. В. Пасивенко. Розпис «Людина і земля» (фрагмент з циклу «Людина і природа») в інтер'єрі Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КП), 1979–1980 рр. Темпера́ний розпис. Фото з архіву художника В. Пасивенка.

3.21. П. Тараненко. Енкаусти́чний розпис «Людина і природа» в інтер'єрі Національного природничого музею НАН України, 1984 р. Фото В. Григоров, 2018

3.22. М. Пати́ковський. Моза́йка в інтер'єрі школи в школа № 90. 1976 р. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

3.23. М. Пати́ковський. Розпис «Перемога» в музеї бойової слави школи в школа № 90. 1976 р. Темпера́ний розпис. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

3.24. С. та А. Химочка. Розпис в інтер'єрі станції метро «Мінська», 1982 р. Фото В. Григоров, 2020.

3.25. С. та А. Химочка. Фрагмент розпису на боковій стіні шляхопроводу станції метро «Мінська», 1982 р. Фото В. Григоров, 2020.

3.26. Г. Корінь, В. Федько. Оформлення станції метро «Золоті ворота», 1989 р. Фото В. Григоров, 2020.

- 3.27. В. Пасивенко, В. Прядка. Колірне оформлення мікрорайону «Троєщина-1», 1984–1987 рр. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.28. В. Пасивенко, В. Прядка. Колірне оформлення мікрорайону «Троєщина-1» та декоративні композиції на фасаді дитячого садочку, 1984–1987 рр. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.29. В. Прядка та В. Владимірова. Мозаїка «Знання» («До знань») на фасаді школи №119, 1986 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.30. В. Прядка та В. Владимірова. Мозаїка «В життя» («У світло») на фасаді школи № 256, 1986 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.31. В. Пасивенко. Проект декоративних композицій «Музика» та «Сонце», 1987 р. Фото з архіву художника В. Пасивенка.
- 3.32. С. Химочка. Розпис «Русь» в кафе «Хрещатик», 1980 р. Фото з Wikipedia. Химочка, Степан Іванович // [Електронний ресурс]. URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%B:%D0%98%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_6335.jpg (дата звернення 15.11.2020)
- 3.33. В. Блінов. Мозаїчний рельєф в інтер'єрі кафе «Рось», 1986 р. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

- 3.34. В. Бовкун. Мозаїка та декоративний вітраж на фасаді корпусу Інституту педіатрії, акушерства та гінекології АМН України, 1982 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.35. В. Бовкун. Фрагмент мозаїки та декоративний вітраж на фасаді корпусу Інституту педіатрії, акушерства та гінекології АМН України, 1982 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.36. О. Дубовик. Мозаїка «Світ техніки» на фасаді станції юних техніків, 1980 р. Смальта. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.37. О. Дубовки. Мозаїка «Торжество знань», завод «Кристал», 1984 р. Фото з альбому: Александр Дубовик. Каталог выставки произведений: живопись, графика, монументально-декоративное искусство / [автор вступ. ст. З. В. Фогель; сост. Ф. А, Чорбэ]. – К.: Союз художников Украины, 1988. – 55 с., ил.
- 3.38. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Біль землі» у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1987–1989 рр. Фото з архіву художника В. Пасивенка.
- 3.39. Г. Корінь. Мозаїка «Архангел Михаїл» над виходом у місто станції. 1989 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.40. В. Федько. Орнаментальні мозаїки в центральній частині. 1989 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.41. (А, В) В. Федько. Мозаїки (орнаментальне зображення та поясний портрет Нестора) в малих арках. 1989 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.

- 3.42. (А, В) В. Федько. Мозаїки (орнаментальне зображення та поясний портрет Нестора) в малих арках. 1989 р. Смальта. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.43. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Біль землі» (фрагмент «Тривога») у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, фрагмент 1987–1989 рр. Фото з архіву художника В. Пасивенка.
- 3.44. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Біль землі» (фрагмент «Діалог») у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, фрагмент 1987–1989 рр. Фото з архіву художника В. Пасивенка.
- 3.45. М. Стороженко. Мозаїка «Світло волі» для інтер'єру Національного музею Тараса Шевченка, 1989 р. Товчена смальта. Фото з архіву художника М. Стороженка.
- 3.46. М. Соколов. Енкаустичний розпис в інтер'єрі гуртожитку КТС–4, 1987 р. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.47. О. Білоткач. Енкаустичний розпис «Пісня скрипаля» в інтер'єрі гуртожитку (ЖКК, КГС-4), 1987 р. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.48. В. Марусенко. Ескіз розпису «Яблуня» гуртожитку по вул. Ломоносова, 1989 р. Фото В. Григоров, 2020.
- 3.49. К. Косаревський, В. Марусенко. Розпис «Видатні діячі медицини» в інтер'єрі Інституту отоларингології ім. проф. О. С. Коломійченка, 1980 р. Темперний розпис. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збережені в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.

- 3.50. К. Косаревський, В. Марусенко. Розпис «Дитинство» в інтер'єрі Інституту отоларингології ім. проф. О. С. Коломійченка, 1980 р. Темперний розпис. Фото з архіву Художнього комбінату нині знаходиться на збереженні в секції монументально-декоративного мистецтва КОНСХУ.
- 3.51. В. Карась. Мозаїка «Видатні діячі медицини» в екстер'єрі обласної клінічної лікарні, 1989 р. Фото з архіву сім'ї Карасів.
- 3.52. І. та Р. Кириченко, Б. Лобановський. Мозаїка «Архангел Михаїл» в екстер'єрі церкви Михаїла у Видубицькому монастирі, 1998 р. Фото В. Григоров, 2018.
- 3.53. Інтер'єр Михайлівського собору. М. та О. Малишки, розпис «Послання апостолів на проповідь» та постаті Св. Бориса й Гліба. 2000 р. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.54. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Собор Архангела Михаїла і всіх небесних сил» з правого боку від дзвіниці, 1998 р. Кейм. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.55. М. та О. Малишки. Постаті Св. Бориса й Гліба. 2000 р. Кейм. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.56. О. Мельник. Розпис «Вхід Господній у Єрусалим», 2000 р. Кейм. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.57. П. Гончар. Розпис «Жертвоприношення Авраама». 2000 р. Кейм. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.58. В. Григоров. Півфігура преподобної Міланії, 2000 р. Кейм. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.59. В., О. та Ф. Григорови. Розпис «Старозавітна Трійця». 2000 р. Кейм. Фото В. Григоров, 2019.
- 3.60. В. Карась, М. Левханян. Розпис «Видатні діячі історії. Поділ» у вестибюлі Київського муніципального академічного театру опери і

балету для дітей та юнацтва, 1991 р. Гаряча енкаустика. Фото з архіву сім'ї Карасів.

3.61. І. Толкачов. Флорентійська мозаїка «Створення світу» («Вона») в інтер'єрі відділення поштового зв'язку № 2. 1999 р. Фото з альбому: Монументалісти Києва : альбом / авт. вступ. ст. Олександр Мельник. Київ, 2013. 32 с.:іл

3.62. К. Поповський. Розпис «Ісус Христос Цар Слави» у вівтарній частині церкви Різдва-Христового, 2005 р. Олія. Фото з архіву О. Пігарьова.

3.63. О. Пігарьов. Розпис «Ісус Христос пастор» у вівтарній частині церкви Різдва Христового, 2005 р. Олія. Фото з архіву О. Пігарьова.

3.64. Н. Литовченко (автор проекту). Панно серії «Мальвнича Україна» в інтер'єрі зали очікування № 2 Центрального залізничного вокзалу Київ пасажирський, 2005 р. Фото з архіву сім'ї Григорових.

3.65. О. та Л. Григорови (автор проекту Н. Литовченко). Панно «Київ» в інтер'єрі зали очікування № 2 Центрального залізничного вокзалу Київ пасажирський, 2005 р. Фото з архіву сім'ї Григорових.

3.66. О. та Л. Григорови (автор проекту Н. Литовченко). Панно «Львів» в інтер'єрі зали очікування № 2 Центрального залізничного вокзалу Київ пасажирський, 2005 р. Фото з архіву сім'ї Григорових.

3.67. В. Прядка, О. Владимірова. Розпис на тему стародавніх казок у вестибюлі Київського академічного театру ляльок, 2005 р. Фото з архіву сім'ї Григорових.

3.68. К. Лавро. Розпис «Рукавичка» в інтер'єрі Київського академічного театру ляльок, 2005 р. Фото з архіву сім'ї Григорових.

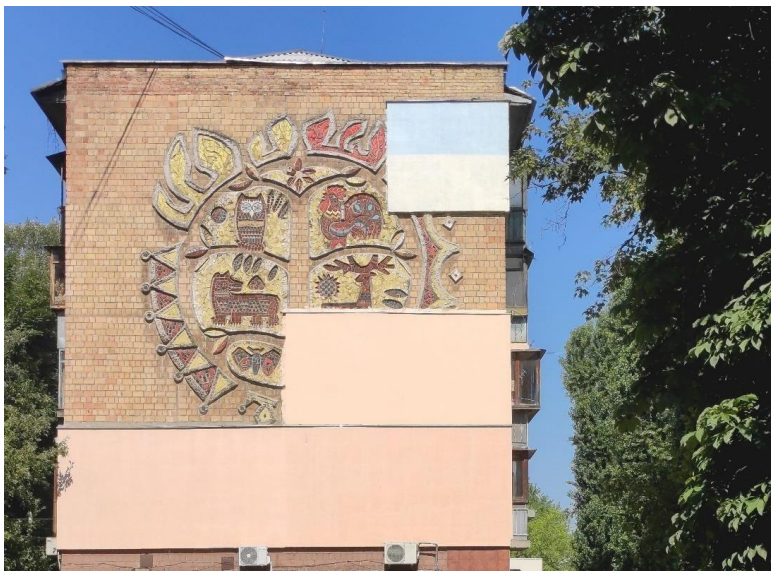
3.69. Ю. Левченко (автор проекту). Мозаїки Спасо-Преображенського собору, 2005–2010 рр. Фото з архіву Ю. Левченка.

3.70. ВКФохх (художник з США). Мурал «Unfinished» на станції метро Осокорки, 2018 р. Фото В. Григоров, 2020.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1.1. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Гончарство» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела № 50, 1967 р. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.2. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Сонце – джерело життя» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела № 50, 1967 р. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.3. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Ткацтво» (цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава Гавела, 54/26, 1967 р. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.4. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, 1967 р. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.5. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Фрагмент мозаїки на фасаді будинку, бульвар Лесі Українки 28, 1968–1970-ті рр. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.6. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Мозаїки на фасаді будинку, бульвар Лесі Українки 28, 1968–1970-ті рр. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.7. І. Перова. Мозаїка «Родючість» на фасаді торгового центру по вул. І. Миколайчука 11, 1969 р. (стан на 2020 р.)



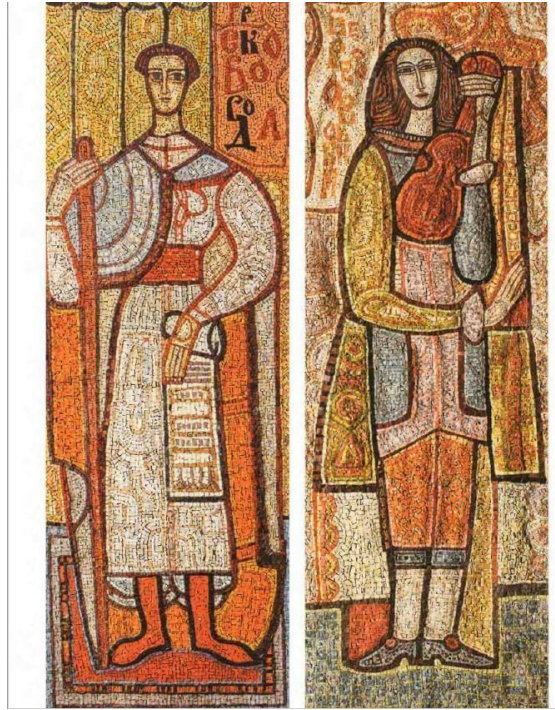
Іл. 1.8. В. Бовкун. Мозаїчний рельєф ХХ вік (Охорона оточуючого середовища) на фасаді Інститут гігієни і медичної екології НАМН України, 1981 р. (стан на 2020 р.)



Іл. 1.9. В. Бовкун. Мозаїчний рельєф ХХ вік (Охорона оточуючого середовища) на фасаді Інститут гігієни і медичної екології НАМН України, 1981 р. (першопочатковий вигляд, архівне фото)



Іл. 1.10. А. Чернов за участі Е. Роганової, Л. Кулагіної. Панно «Радянський спорт» на торці будівлі тенісних кортів Центрального стадіону, 1964–1967 рр.



Іл. 2.1. М. Стороженко. Мозаїка «Києво-Могилянська Академія XVII – XVIII» в інтер'єрі інституту теоретичної фізики, 1969–1972 рр.



Іл. 2.2. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїчний фриз «Тріумф Перемоги» у залі «Бойової Слави» меморіального комплексу Національного музею історії України у Другій світовій війні, 1978– 1981 рр.



Іл. 2.3. В. Григоров. Копія фрески Св. Фокі з собору Святої Софії у Києві, 1967 р.



Іл. 2.4. Л. Фейнберг. Мозаїка на фасаді кінотеатру «Дніпро» (нині будівля реконструйована під Київський академічний театр ляльок), 1936–1937 рр.



Іл. 2.5. М. Кривенко, О. Ацманчук, О. Лопухов, О. Хмельницький. Панно «Великий жовтень» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956)



Іл. 2.6. В. Ламах, І. Литовченко, І. Скобало, І. Тихий. Панно «Великий жовтень» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956) р.



Іл. 2.7. С. Кириченко, Н. Клейн, В. Кушнір, Г. Шпонько, А. Янін. «Сільське господарство» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956) р.



Іл. 2.8. М. Дерегус, В. Зарецький, А. Пламеницький. «Індустрія» в головному павільйоні ВДНГ (нині Національний комплекс «Експоцентр України»), 1958 (1956) р.



Іл. 2.9. А. Чернов. Розпис плафону у головному фойє Консерваторії ім. П. І. Чайковського, 1958 р.



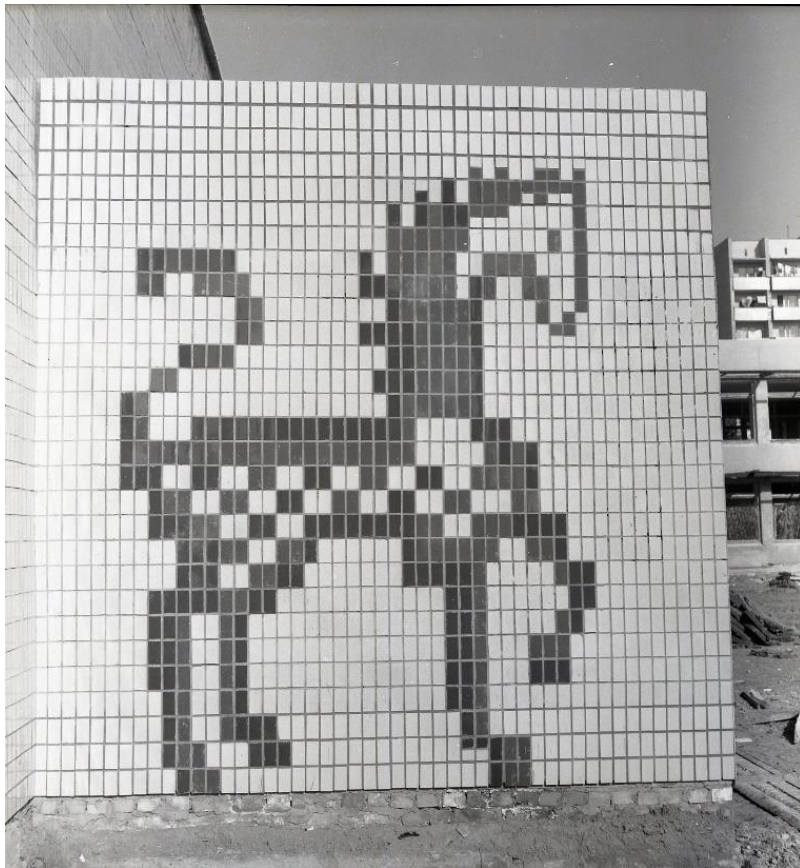
Іл. 2.10. А. Чернов. Фрагмент розпису у головному фойє Жовтневого палацу культури (нині Міжнародний центр культури і мистецтв «Жовтневий»), 1958 р.



Іл. 2.11. А. Чернов. Фрагмент розпису у головному фойє Жовтневого палацу культури (нині Міжнародний центр культури і мистецтв «Жовтневий»), 1958 р.



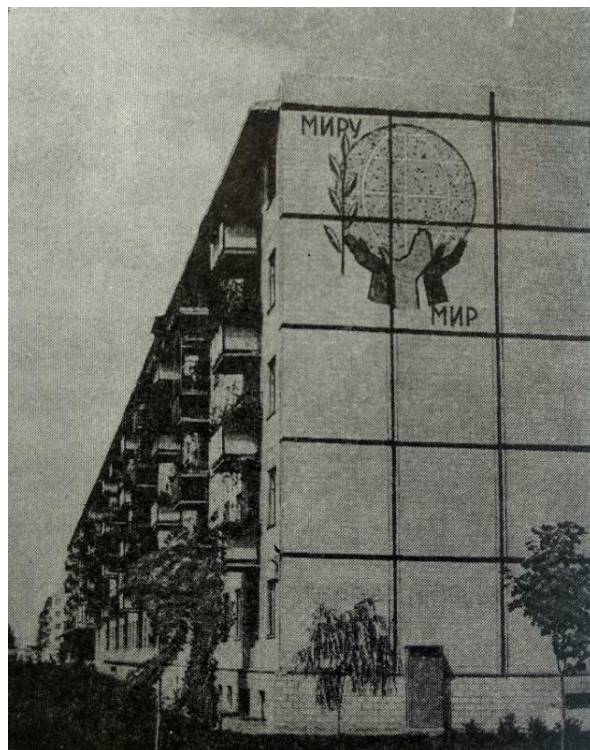
Іл. 2.12. Д. Шавикін. Фрагменту розпису «Чумацька пісня» в інтер'єрі магазину нот на Хрещатику, 1959 р.



Іл. 2.13. Г. Капітан. Декоративне оформлення на фасаді дитячого садочку №591, 1970-ті рр.



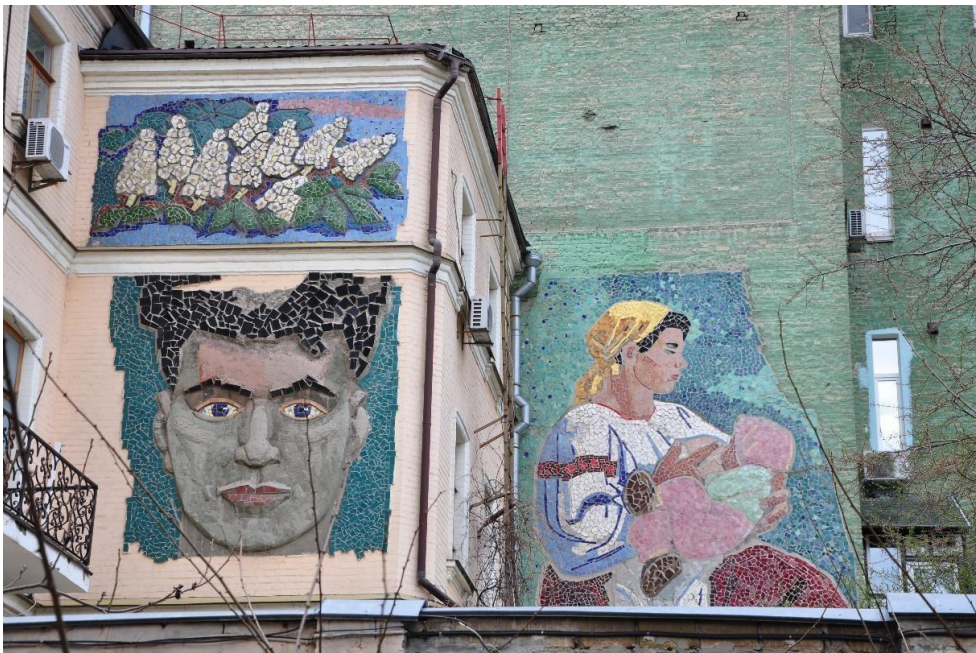
Іл. 2.14. Панно за ескізом архітектора В. Гречина на фасаді кінотеатру
«Супутник», 1961 р.



Іл. 2.15. Панно «Миру – мир» на торці житлового будинку на бульварі
Перова, 1962 р.



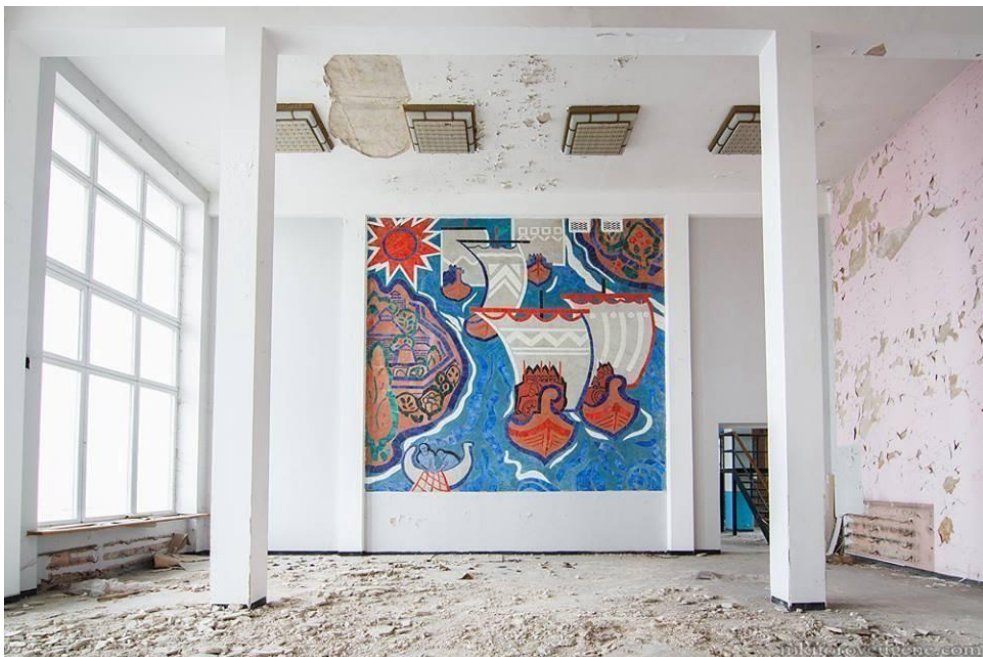
Іл. 2.16. Панно «Україна» на торці житлового будинку на бульварі
Перова, 1962 р.



Іл. 2.17. В. Овчинников. Мозаїка «Українська мадонна» на будинку по
вул. Терещенківська, 15. 1964 р.



Іл. 2.18. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне панно «Богдан Хмельницький» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р.



Іл. 2.19. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне панно «Дніпро – торгівельний шлях» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р.



Іл. 2.20. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне фриз
«Відпочинок» в інтер'єрі залу очікування Київського річкового
вокзалу, 1961 р.



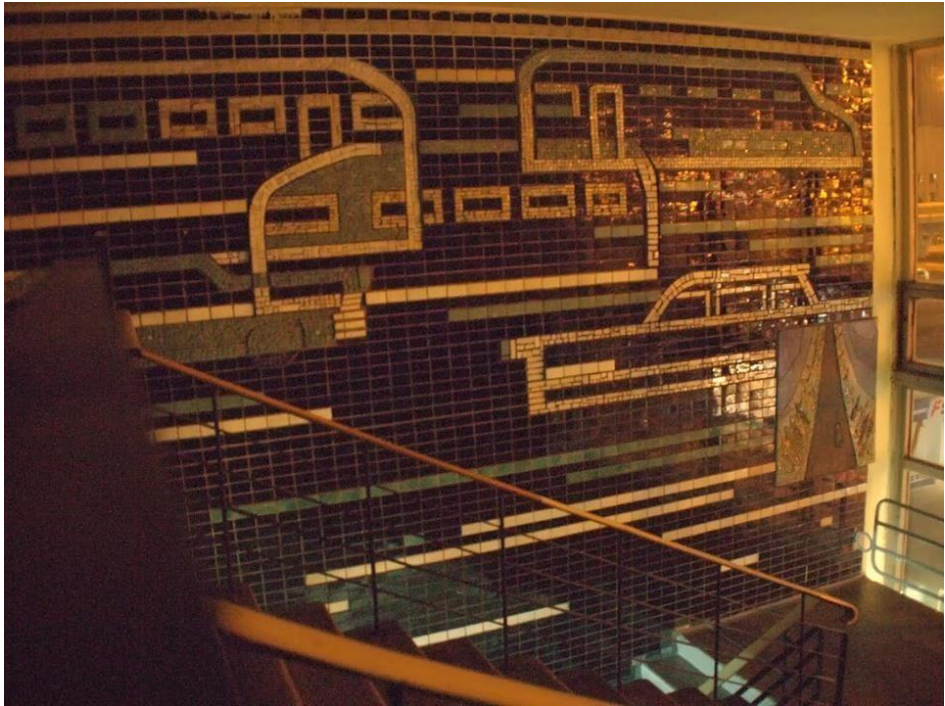
Іл. 2.21. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїчне панно «Україна»
в інтер'єрі залу очікування Київського річкового вокзалу, 1961 р.



Іл. 2.22. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Мозаїка «Арсенал» в інтер'єрі вестибюлю Київського річкового вокзалу, 1961 р.



Іл. 2.23. В. Ламах, І. Литовченко, О. Кіщенко. Мозаїчне панно «Соціалістична індустрія» для Всесоюзної художньої виставки, 1961 р.



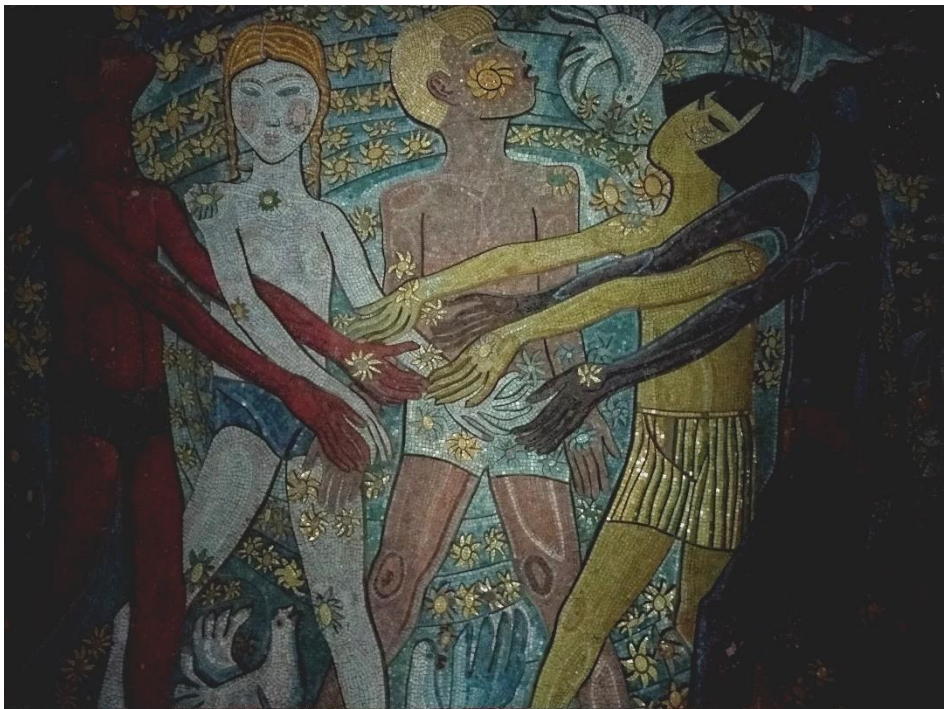
Іл. 2.24. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру
Центрального автовокзалу у Києві, 1961 р.



Іл. 2.25. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру
Центрального автовокзалу у Києві, 1961 р.



Іл. 2.26. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру
Центрального автовокзалу у Києві, 1961 р.



Іл. 2.27. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне панно «Діти світу» в
інтер'єрі Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та
юнацтва), 1965–1967 рр.



Іл. 2.28. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва), 1965–1967 рр.



Іл. 2.29. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко. Мозаїчне панно в актовому залі Інституту фізіології рослин АН УРСР, 1962 р.



Іл. 2.30. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко. Розпис козирка «Захист рослин» та мозаїчний портал Інституту захисту рослин АН УРСР, 1962 р.



Іл. 2.31. І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах, О. Кіщенко. Мозаїка в інтер'єру бібліотеки Інституту захисту рослин АН УРСР, 1962 р.



Іл. 2.32. Е. Катков, В. Ламах. Мозаїка «Юність» у «Молодіжному залі» ресторану «Метро», 1963 р.



Іл. 2.33. Е. Катков, В. Ламах. Мозаїка «Квітучий сад» банкетний зал у ресторані «Метро», 1963 р.



Іл. 2.34. І. та М. Литовченки. Мозаїка «Індустріальна праця» («Робочий клас») в інтер'єрі станції метро Шулявська, 1963 р.



Іл. 2.35. В. Швець-Мошкара. Мозаїка на торці школи №158, 1964 р.



Іл. 2.36. Мозаїки на фасаді школи №188, 1965



Іл. 2.37. Мозаїка на торці школи №54, 1967 р.



Іл. 2.38. Мозаїка на фасаді школи №189, 1965 р.



Іл. 2.39. Мозаїка на фасаді школи №52, 1963 р.



Іл. 2.40. Мозаїка на фасаді школи №46, 1964 р.



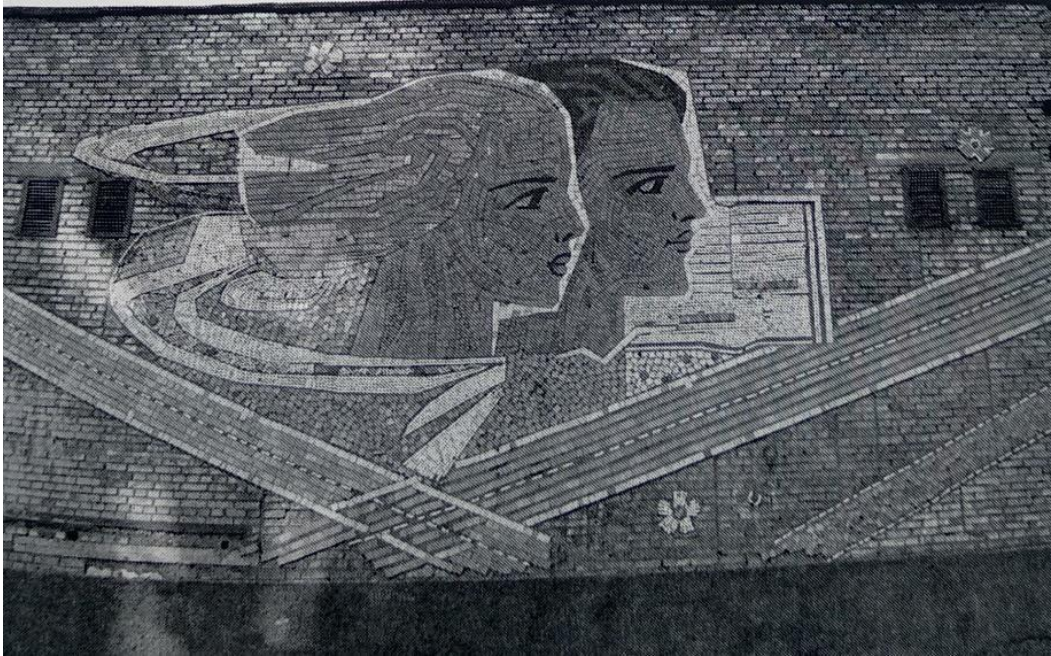
Іл. 2.41. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Аврора» на фасаді кінотеатру «Аврора», 1966 р.



Іл. 2.42. Мозаїка на фасаді кінотеатру «Тампере», друга половина 1960-х рр.



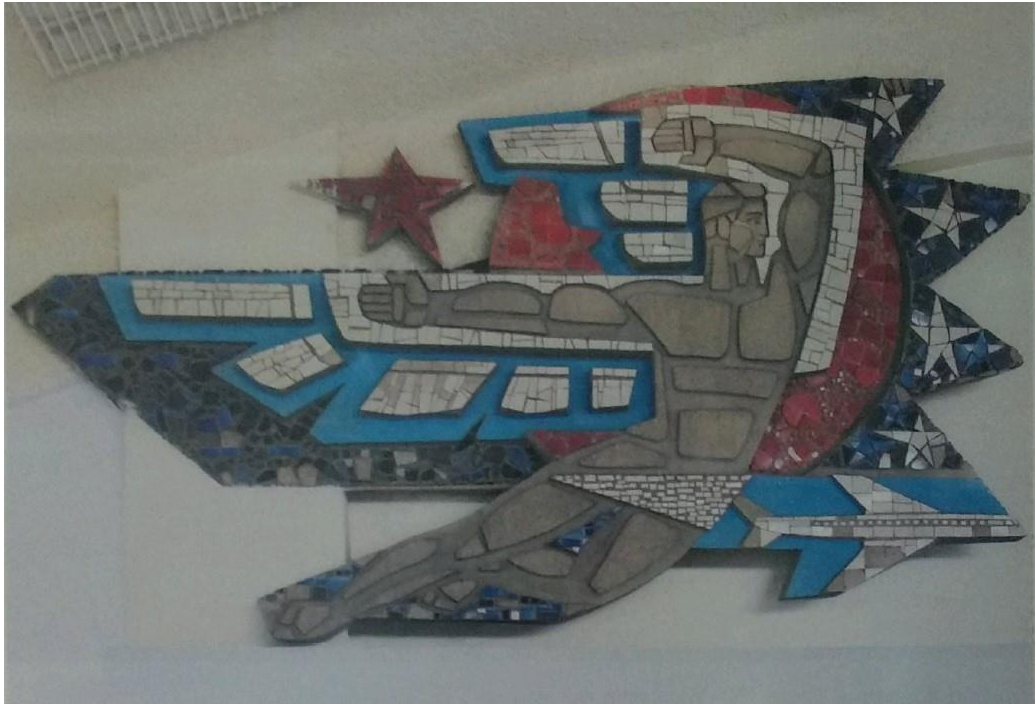
Іл. 2.43. В. Лобанов, А. Воробйов. Мозаїчне панно на торці будинку на бульварі Дружби народів, 1967 р.



Іл. 2.44. Мозаїка на торці школи №95, 1964 р.



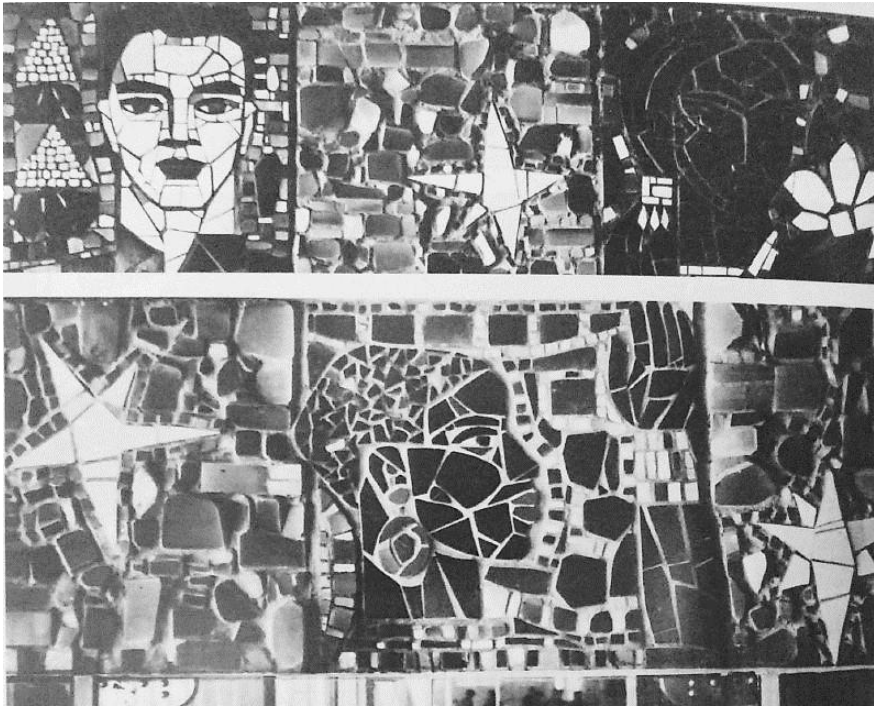
Іл. 2.45. Мозаїка на фасаді школи №98, 1966 р.



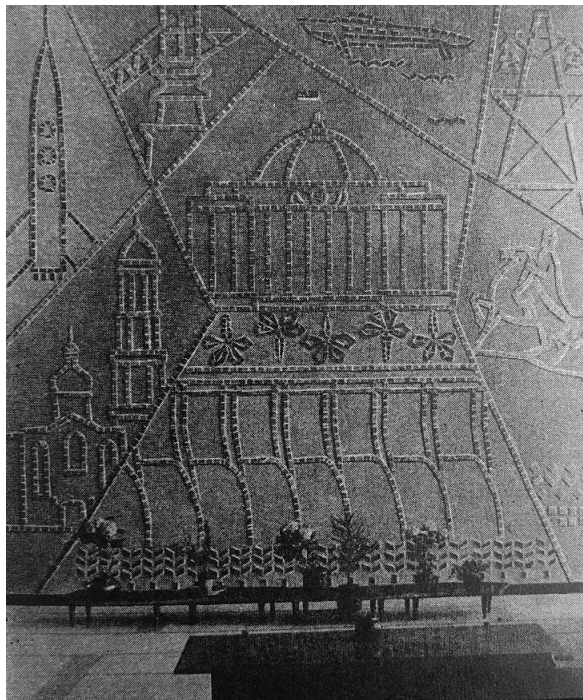
Іл. 2.46. Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко. Мозаїка «Людина підкорювач неба» в центральному залі аеропорту Бориспіль, 1965 р.



Іл. 2.47. Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко. Мозаїка «Народ будівельник» («Мир, праця, щастя») зал прибуття, 1965 р.



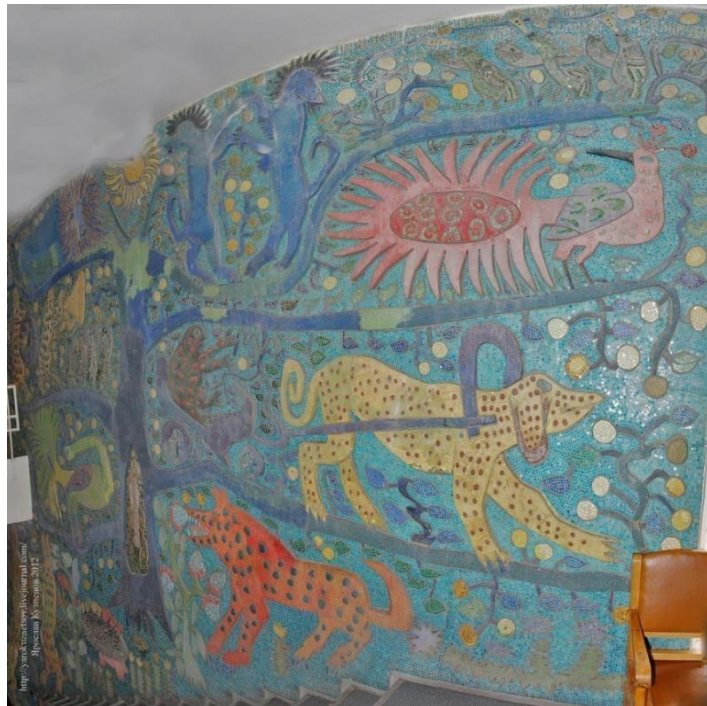
Іл. 2.48. Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко. Фрагмент мозаїки
«Авіація зближує народи» в операційному залі аеропорту Бориспіль,
1965 р.



Іл. 2.49. Г. Зубченко, С. Отрощенко. Панно в інтер'єрі вестибюля
готелю «Дніпро», 1963 р.



Іл. 2.50. Г. Зубченко, С. Отрощенко. Мозаїка в кафе «Либідь», 1964 р.



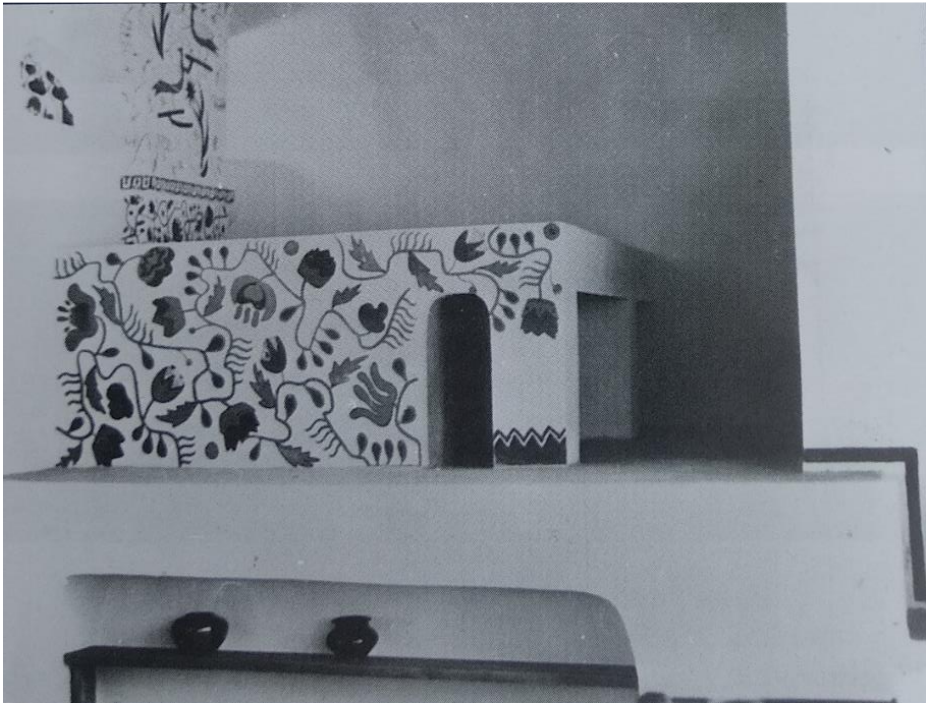
Іл. 2.51. А. Рибачук, В. Мельниченко. Мозаїчне оформлення інтер'єру Київського палацу піонерів (нині Київський палац дітей та юнацтва), 1965–1967 рр.



Іл. 2.52. А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій. Мозаїка «Вітер» в екстер'єрі ресторану «Вітряк», 1967 р.



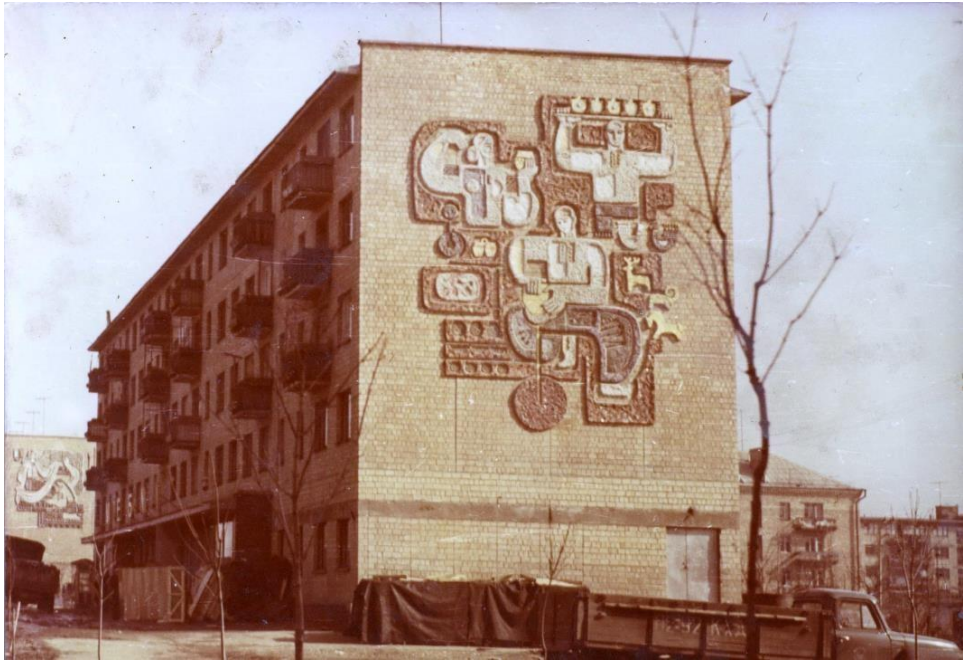
Іл. 2.53. А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій. Розпис каміну в ресторані «Вітряк», 1967 р.



Іл. 2.54. А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій. Розпис в ресторані
«Полтава» («Наталка»), 1967 р.



Іл. 2.55. І. Перова. Мозаїчне панно на житловому будинку по вул.
Великій Васильківській, 1967 р.



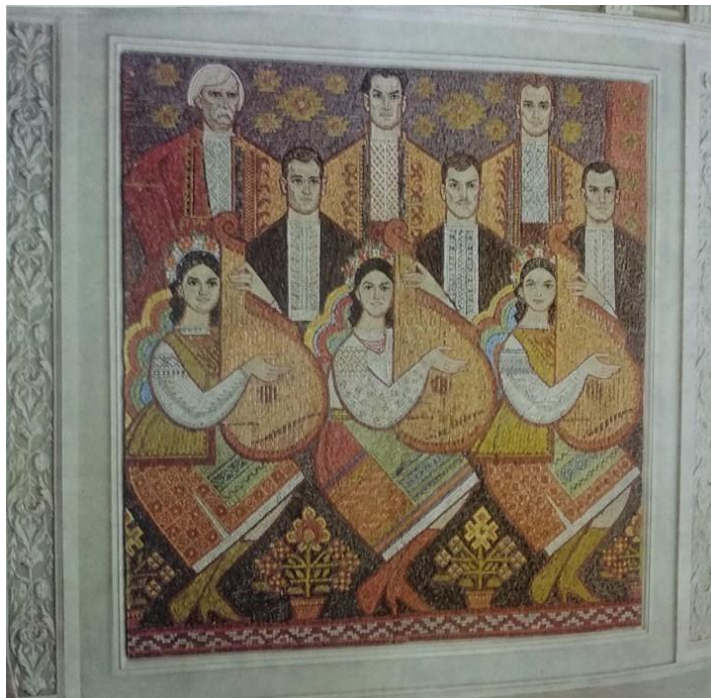
Іл. 2.56. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Гончарство»
(цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава
Гавела № 50, 1967 р.



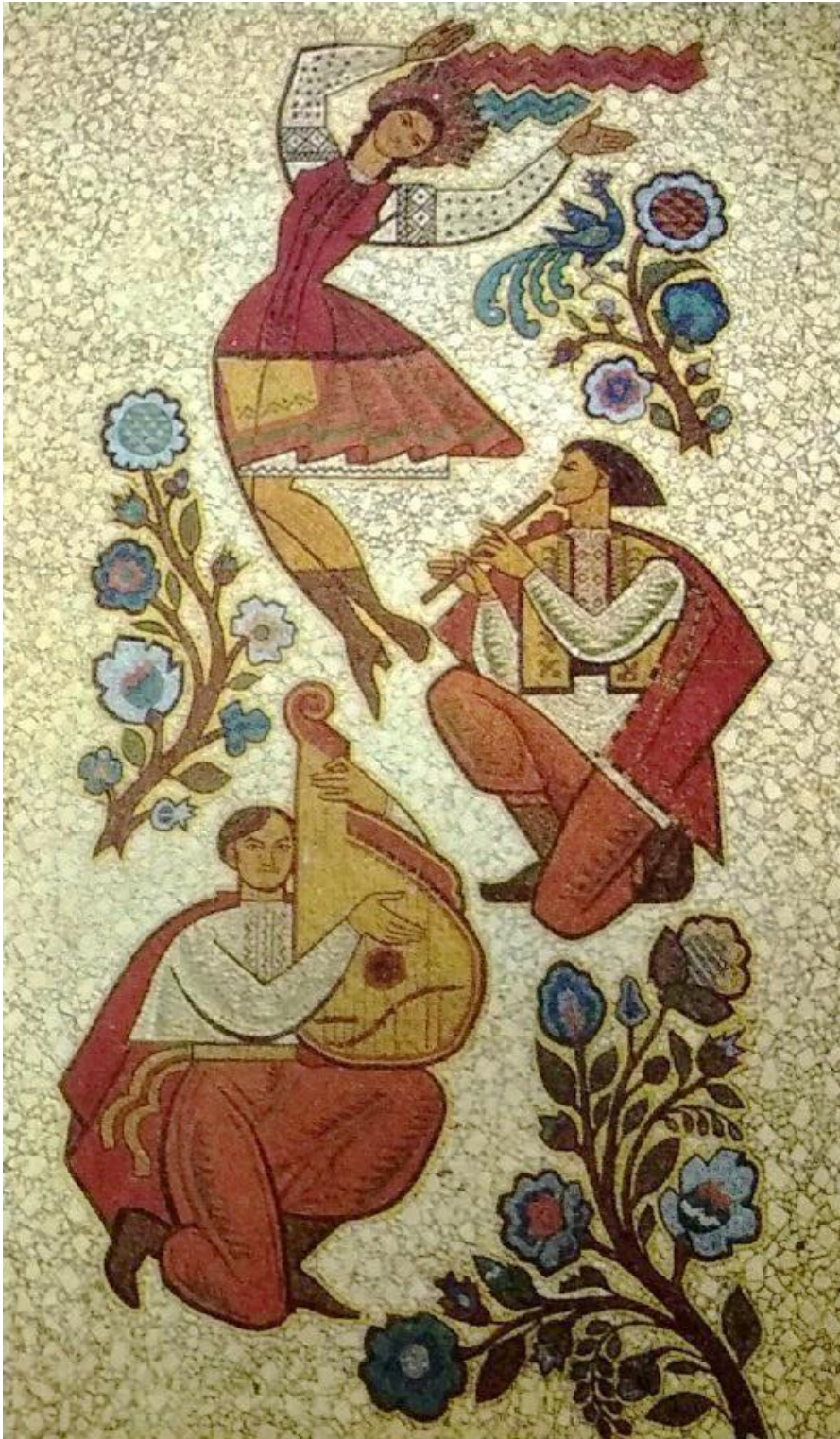
Іл. 2.57. В. Карась, І. Аполонов, О. Долотін. Мозаїка «Ткацтво»
(цикл «Творчість») на торці житлового будинку, бульвар Вацлава
Гавела, 54/26, 1967 р.



Іл. 2.58. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїчне панно «Кобзар» у вестибюлі музею Т. Г. Шевченка, 1964 р.



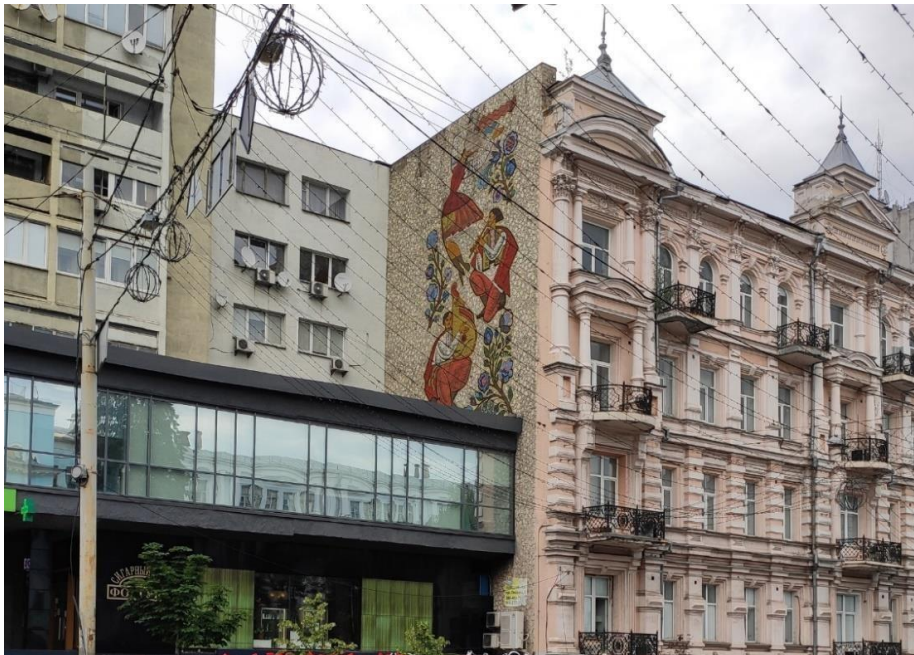
Іл. 2.59. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїчне панно «От де, люди наша слава, слава України» у вестибюлі музею Т. Г. Шевченка, 1967 р.



Іл. 2.60. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, 1967 р.



Іл. 2.61. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, 1967 р. (вид з тротуару по вул. Богдана Хмельницького)



Іл. 2.62. С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїка «Українська пісня» на торці будинку, вул. Б. Хмельницького 26, 1967 р. (вигляд з фасаду будівлі по вул. Богдана Хмельницького №26)



Іл. 2.63. В. Ламах, Е. Котков. Мозаїка «Симфонія праці» на торці житлового будинку на проспекті Перемоги № 21, 1967 р.

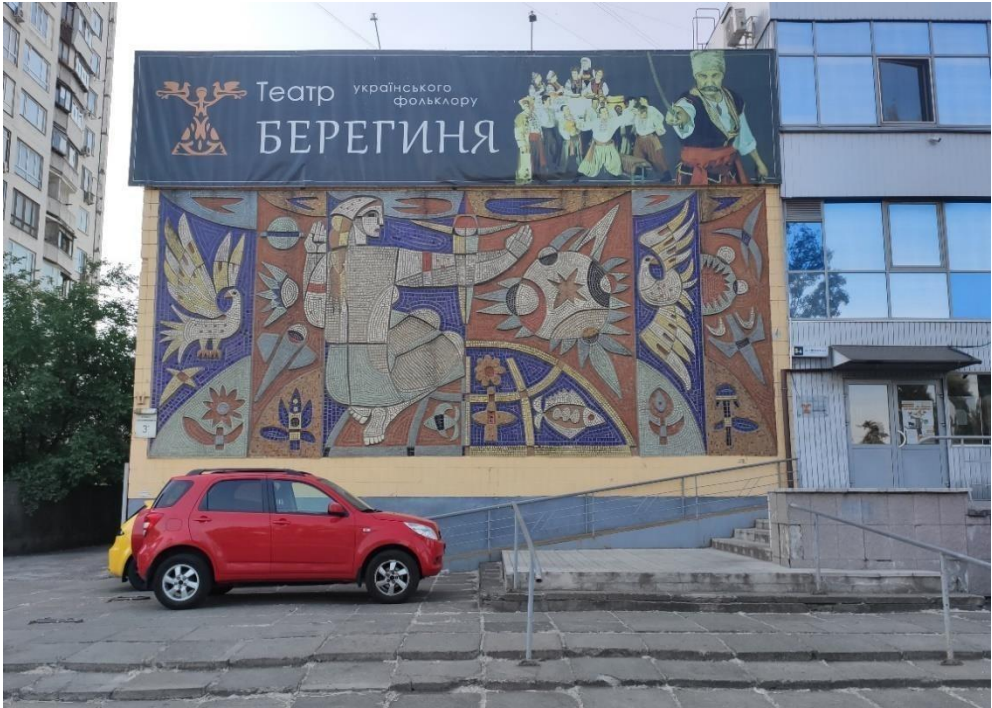


Іл. 2.64. І. Литовченко, В. Прядка. Мозаїка «На захист миру» на торці житлового будинку на проспекті Перемоги № 23, 1967 р.

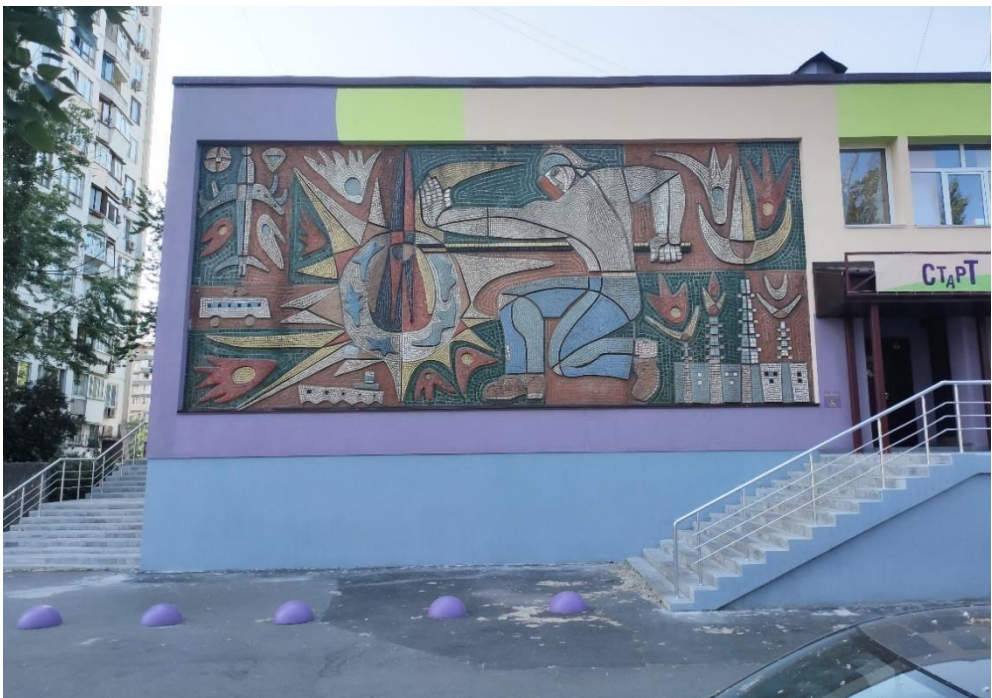


Іл. 2.65. (А,Б,В) А. Гайдамака, Л. Міщенко. Мозаїки на першому поверсі житлового будинку на бульварі Лесі Українки, 24. 1968–1970

рр.



Іл. 2.66. І. Перова. Мозаїка «Сільське господарство» на фасаді торгового центру по вулиці І. Миколайчука 3, 1969 р.



Іл. 2.67. І. Перова. Мозаїка «Сталевар» на фасаді торгового центру по вулиці І. Миколайчука 15-а, 1969 р.



Іл. 2.68. В. Прядка, В. Пасивенко. Фрагмент розпису «Біль землі» у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1987–1989 рр.



Іл. 2.69. Н. Герасеменко, Н. Вітковська. Мозаїка «Прометей», фасад «Фармак», 1980 р.



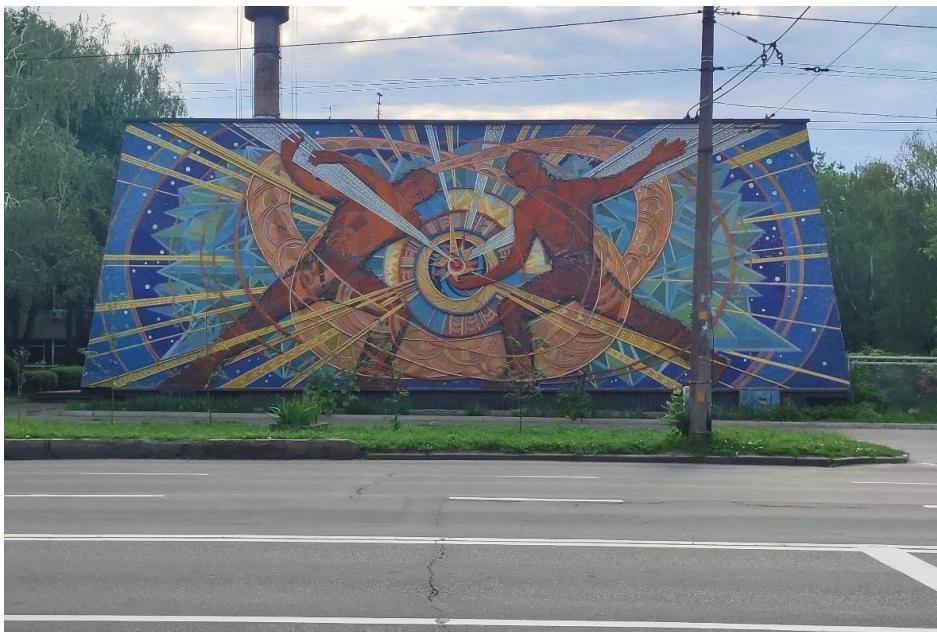
Іл. 2.70. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка «Рух» на фасаді басейну у Святошинському районі, 1969 р.



Іл.. 2.71 Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка «Перемога» на будівлі Національного інституту раку, 1970–1971 рр.



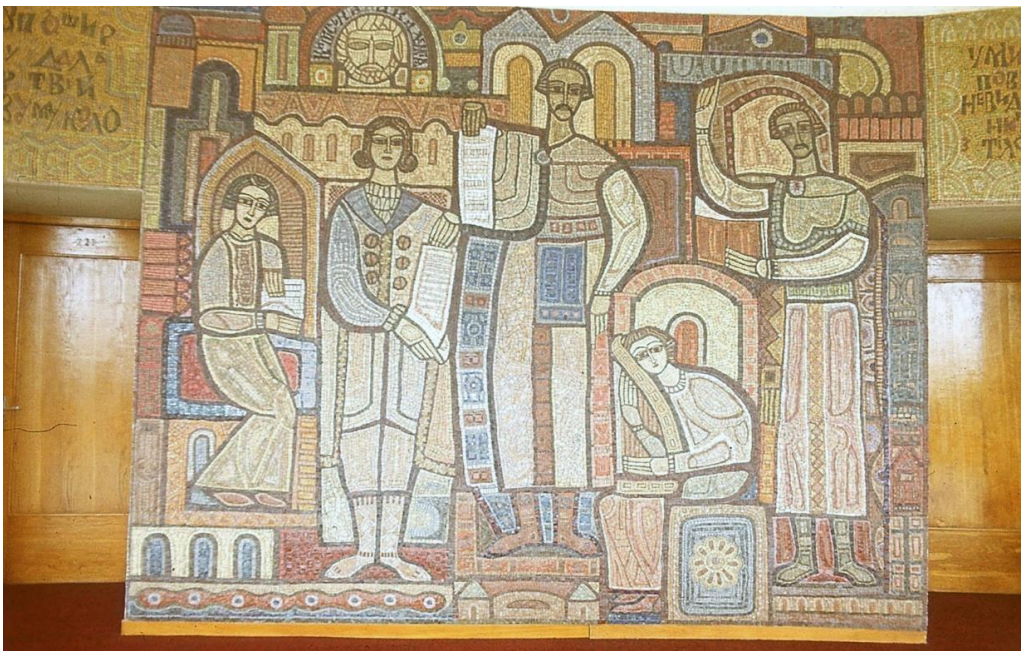
Іл. 2.72. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка на торці корпусу №6 Інституту кібернетики НАН України, 1975 р.



Іл. 2.73. Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка «Ковалі сучасності» на торці прохідної Інституту ядерних досліджень НАН України, 1974 р.



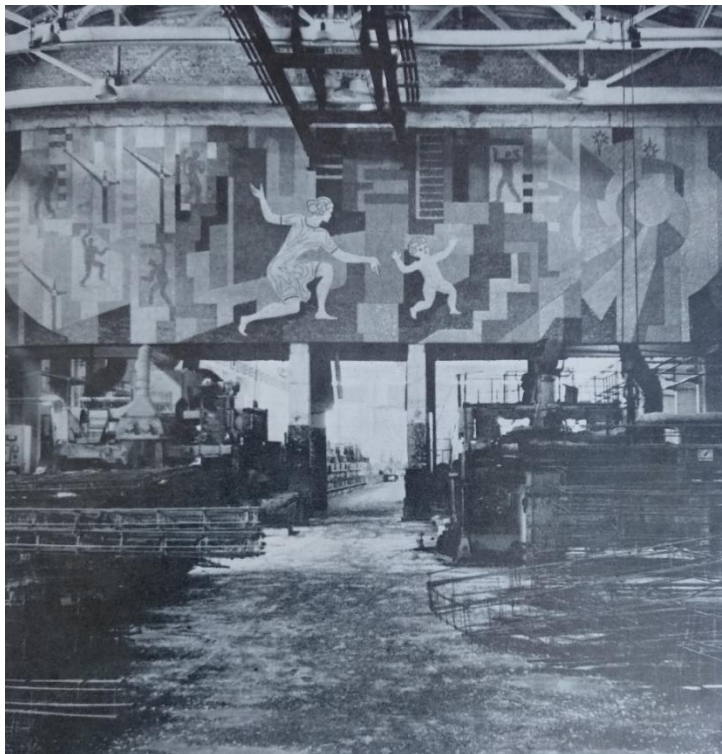
Іл. 2.74. І. Марчук. Мозаїка «Плахта» на торці будівлі Інституту теоретичної фізики, 1969–1972 рр.



Іл. 2.75. М. Стороженко. Мозаїка «Києво-Могилянська Академія XVII – XVIII» в інтер'єрі інституту теоретичної фізики, 1969 – 1970 рр.



Іл. 2.76. Г. Довженко. Мозаїка «Кий, Щек, Хорив і Либідь» на фасаді Театру Ляльок (раніше кінотеатр «Ровесник»), 1971 р.



Іл. 2.77. Е. Катков. Мозаїка «Місто сонця» в цеху заводу залізобетонних конструкцій, 1972 р.



Іл. 2.78. В. Ламах. Мозаїки «Літо» в їдальні хімічного комбінату. 1973,
м. Тамбов.



Іл. 2.79. С. Кириченко. Мозаїка по моделі скульптора С. Білова, 1950 р.



Іл. 2.80. М. Стороженко. Мозаїка «Творча праця радянських людей»
на фасаді торговий центр по вул. Малишка, 15/1. 1977 р.



Іл. 2.81. М. Стороженко. Мозаїка «Охорона оточуючого середовища»
на фасаді торговий центр по вул. Малишка, 25/1. 1977 р.



Іл. 2.82. Емблема маргаринового заводу на проспекті Науки, 1970-ті
рр.



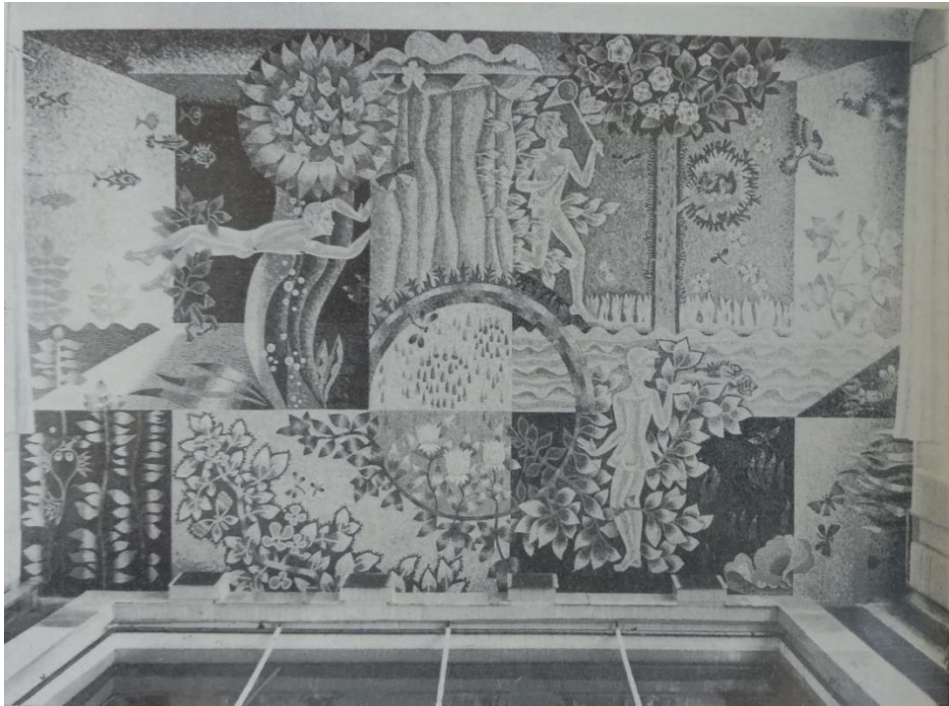
Іл. 2.83. Ф. Тетянич. Панно на фасаді навчального корпусу №18
Київського політехнічного інституту, 1976 р.



Іл. 2.84. В. Пасивенко. Темперний розпис «Весна» в інтер'єрі в будинку новонароджених (Голосіївський РАГС), 1973 р.



Іл. 2.85. В. Пасивенко. Темперний розпис «Весна» (фрагмент) в інтер'єрі в будинку новонароджених (Голосіївський РАГС), 1973 р.



Іл. 2.86. А. Щеглов. Мозаїка «Літо» в дитячому басейні у м. Харкові,
1984 р.



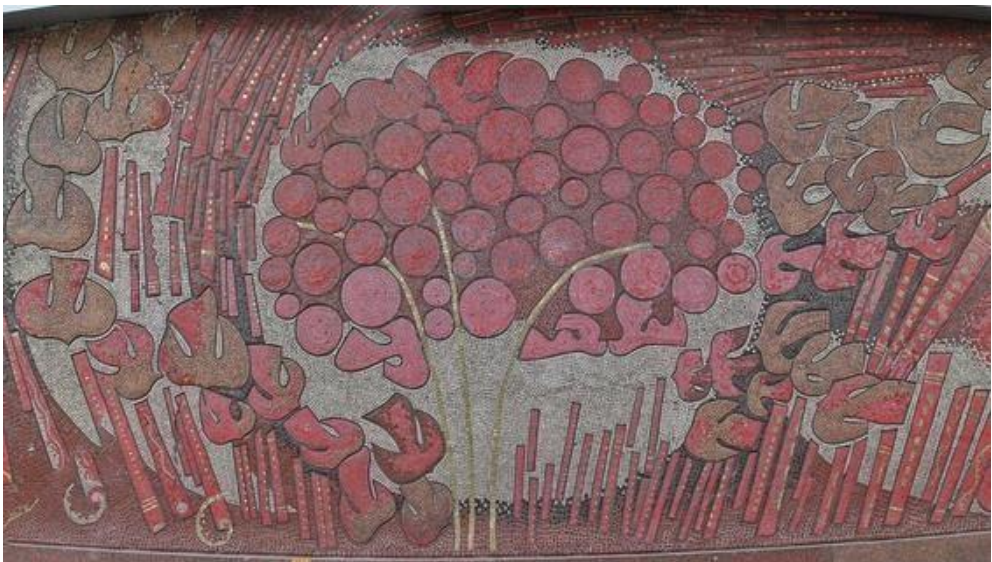
Іл. 2.87. А. Чернов. Мозаїка в молодіжному салоні «Юність» по вул.
Урицького (нині вул. митрополита Василя Липківського), 1976 р.



Іл. 2.88. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Фрагмент енкаустичний розпис «Війна і мир» в інтер'єрі київського готелю «Мир». 1979 р.



Іл. 2.89. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Темперний розпис в інтер'єрі ресторану «Дубки», 1971 р.



Іл. 2.90. А. Гайдамака, Л. Міщенко. Мозаїка на першому поверсі житлового будинку на бульварі Лесі Українки. 1968–1970 рр.



Іл. 2.91. І. Марчук, О. Рапай, В. Мельников. Панно на торці школи № 82, 1969 р.



Іл. 2.92. Г. Мороз. Мозаїка на фасаді школи №190, 1970 р.



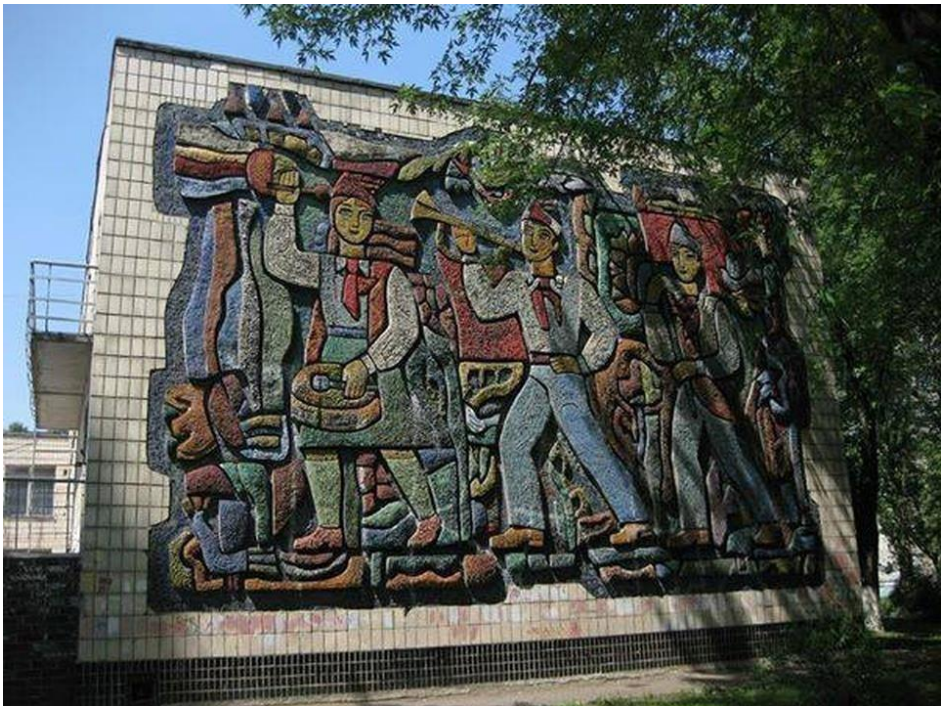
Іл. 2.93. Г. Мороз. Мозаїка на торцевій стіні школи №152, 1968 р.



Іл. 2.94. Г. Мороз. Фрагмент мозаїки на торцевій стіні школи №152,
1968 р.



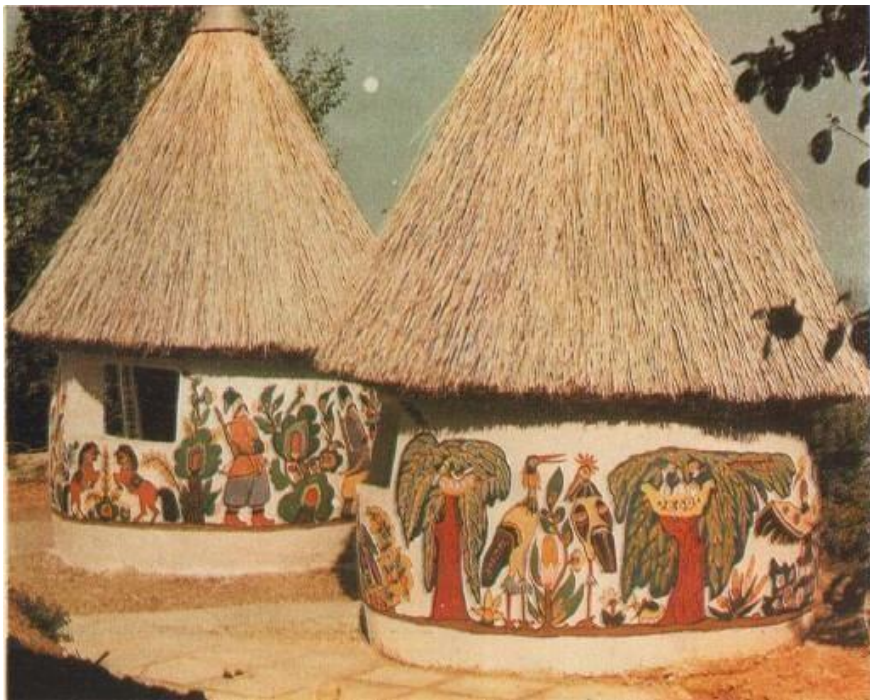
Іл. 2.95. Г. Мороз. Мозаїки на торцевій стіні школи №147, 1971 р.



Іл. 2.96. Ю. Андрущенко. Мозаїка на торці школи № 141, перша половина 1972 р.



Іл. 2.97. Ю. Андрущенко. Мозаїка «Нехай завжди буде сонце» в дитячому таборі м. Бердянськ, 1974 р.



Іл. 2.98. Є. Миронова та Л. Яворський. Темперний розпис ресторану «Курені», 1969 р.



Іл. 2.99. Г. Корінь. Розпис «Казковий світ» в Дитячій бібліотеці на Борщагівці, 1976 р.



Іл. 2.100. Г. Корінь. Розпис «Червоні слідопити» в Дитячій бібліотеці на Борщагівці, 1976 р.



Іл. 2.101. Н. Денисов. Розпис в інтер'єрі видавництва «Веселка». 1970-ті рр.



Іл. 2.102. Н. Денисов. Фрагмент розпис в інтер'єрі видавництва «Веселка». 1970-ті рр.



Іл. 2.103. Мозаїчна емблема на будівлі заводу електротранспорту по вул. В. Васильківська, 143/2. 1976 р.



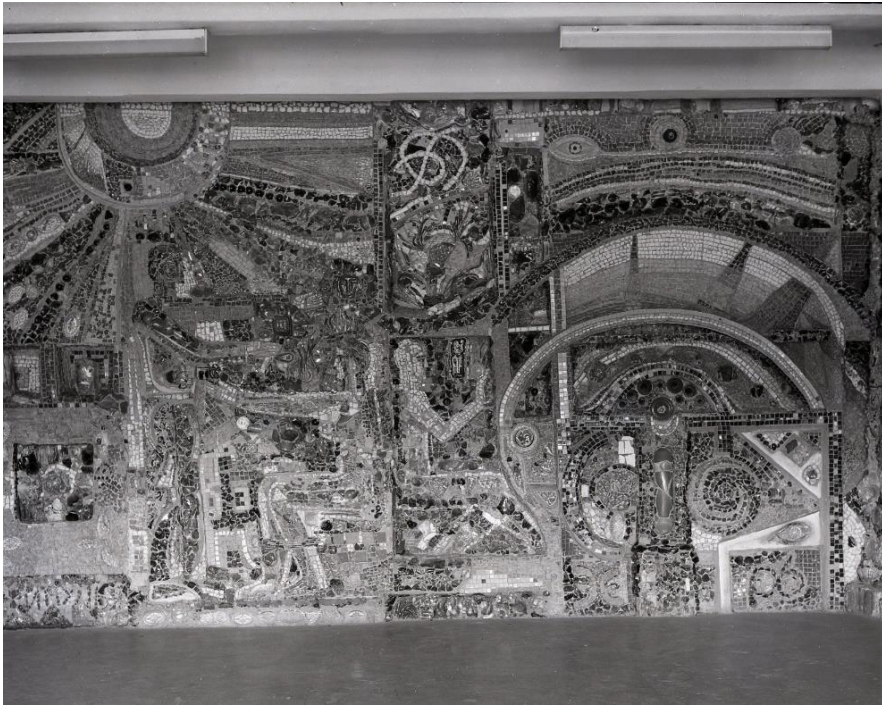
Іл. 2.104. Мозаїчне панно на торцевій стіні будівлі заводу «Граніт», 1974 р.



Іл. 2.105. Ф. Тетянич. Мозаїка «Україна молода» на фасаді торгового центру, Дарницький бульвар, 23. 1974 р.



Іл. 2.106. Ф. Тетянич. Фрагмент мозаїки «Україна молода» на фасаді торгового центру, Дарницький бульвар, 23. 1974 р.



Іл. 2.106. Ф. Тетянич. Мозаїка «Складуви» у вестибюлі склозаводу.
1974 р.



Іл. 3.1. В. Паливода. Розпис «Олімпійський рух» у кафе «Олімпія».
Початок 1980-х рр.



Іл. 3.2. О. Міловзоров. Рельєфна мозаїка в інтер'єрі станції метро «Олімпійська», 1981 р.



3.3. Е. Котков. Мозаїка в екстер'єрі корпус Олімпійської бази в КончаЗаспі, 1979 р.



Іл. 3.4. П. Гуртовий. Мозаїчна просторова композиція в екстер'єрі Палацу урочистих подій у Дніпровському районі, 1980-ті рр.



Іл. 3.5 (А,Б). І. Душечкін. Мозаїчні рельєфи в інтер'єрі ПТУ заводу ім. Королева, 1987–1988 рр.



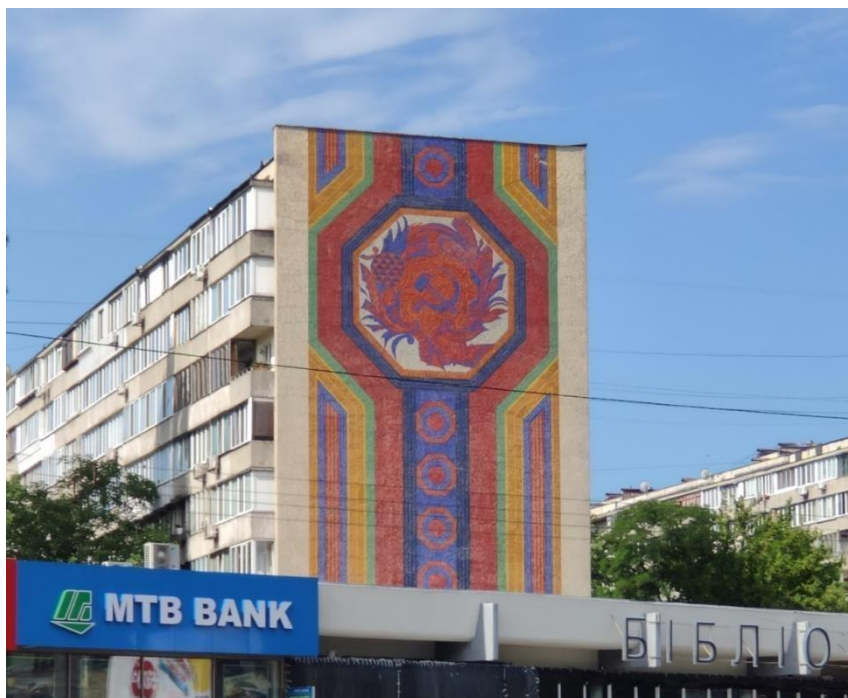
Іл. 3.6. Ю. Левченко, М. Кутняхов, С. Жидерь, А. Рустамов. Рельєфна мозаїка «Вічний рух» на фасаді Київського ювелірного заводу, 1980 р.



Іл. 3.7. В. Прядка, І. Литовченко. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 17. 1978 р.



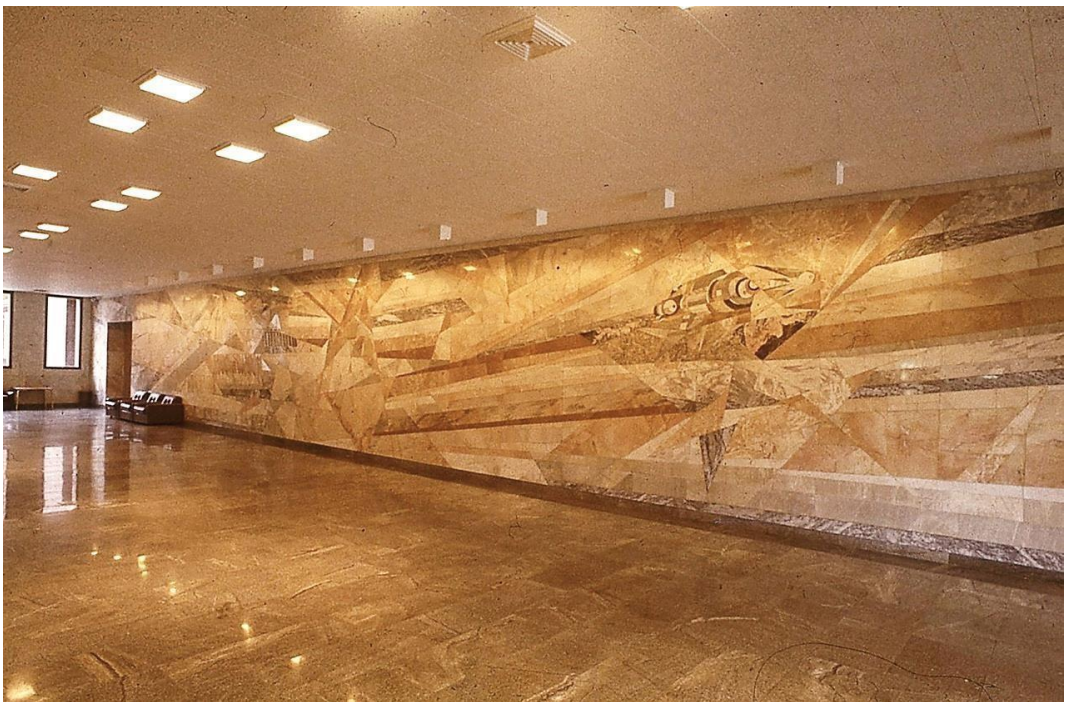
Іл. 3.8. І. Литовченко. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 19. 1978 р.



Іл. 3.9. Е. Котков. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 25. 1978 р.



Іл. 3.10. В. Прядка.. Мозаїка на фасаді житлового будинку на проспекті Перемоги, 25. 1978 р.



Іл. 3.11. В. Григоров. Мозаїка «Залп Аврори» в інтер'єрі Українського Дому, 1982 р.



Іл. 3.12. С. та Р. Кириченко. Мозаїчне панно в інтер'єрі станції метро «Палац Україна» (раніше «Червоноармійська»), 1984 р.



Іл. 3.13. М. Стороженко. Енкаустичний розпис «Осяяні світлом» в інтер'єрі адміністративного корпусу Інституту фізики, 1977–1981 р.



Іл. 3.14. С. Кириченко, І. Кириченко та Р. Кириченко. Мозаїка «Людина і природа» на фасаді Інституту хімії високомолекулярних сполук НАН України, 1977 р.



Іл. 3.15. С. Бороянц та Л. Семикіна. Мозаїка «Техніка і природа» в інтер'єрі станції, 1980 р.



Іл. 3.16. О. Владимірова. Мозаїка на торці дитячої поліклініки № 1
Деснянського району м. Києва, 1986 р.



Іл. 3.17. В. Пасивенко. Ескіз циклу розписів «Людина і природа» для
Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КПІ),
1978 р.



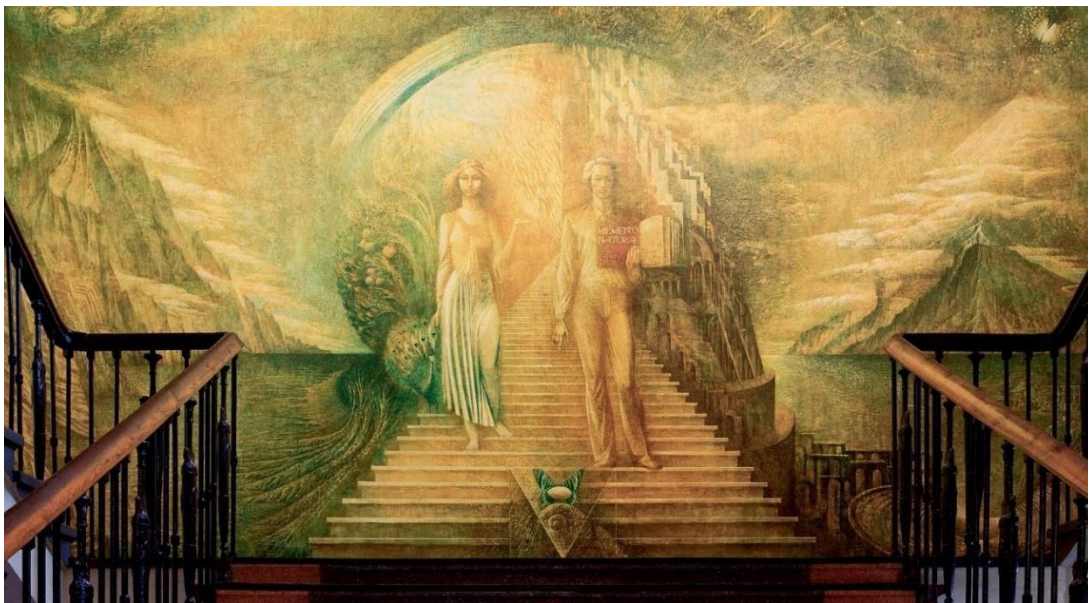
Іл. 3.18. В. Пасивенко. Розпис «Людина і повітря» (з циклу «Людина і природа») в інтер'єрі Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КПІ), 1978–1980 рр.



Іл. 3.19. В. Пасивенко. Розпис «Людина і вогонь» (з циклу «Людина і природа») в інтер'єрі Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КПІ), 1978–1980 рр.



Іл. 3.20. В. Пасивенко. Розпис «Людина і земля» (фрагмент з циклу «Людина і природа») в інтер'єрі Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка (бібліотека КПІ), 1979–1980 рр.



Іл. 3.21. П. Тараненко. Енкаустичний розпис «Людина і природа» в інтер'єрі Національного природничого музею НАН України, 1984 р.



Іл. 3.22. М. Патиковський. Мозаїка в інтер'єрі школи в школа № 90.
1976 р.



Іл. 3.23. М. Патиковський. Розпис «Перемога» в музеї бойової слави
школи в школа № 90. 1976 р.



Іл.3.24. С. та А. Химочки. Розпис в інтер'єрі станції метро «Мінська»,
1982 р.



Іл.3.25. С. та А. Химочки. Фрагмент розпису в інтер'єрі станції метро
«Мінська», 1982 р.



Іл.3.26. Г. Корінь, В. Федько. Оформлення станції метро «Золоті ворота». 1989 р.



Іл. 3.27. В. Пасивенко, В. Прядка. Колірне оформлення мікрорайону «Троєщина-1», 1984–1987 рр.



Іл. 3.28. В. Пасивенко, В. Прядка. Колірне оформлення мікрорайону «Троєщина-1» та декоративні композиції на фасаді дитячого садочку, 1984–1987 рр.



Іл. 3.29. В. Прядка та В. Владимірова. Мозаїка «Знання» на фасаді школи №119, 1986 р.



Іл. 3.30. В. Прядка та В. Владимірова. Мозаїка «В життя» на фасаді школи № 256, 1986 р.



Іл. 3.31. В. Пасивенко. Проект декоративних композицій «Музика» та «Сонце», 1987 р.



Іл. 3.32. С. Химочка. Розпис «Русь» в кафе «Хрещатик», 1980 р.



Іл. 3.33. В. Блінов. Мозаїчний рельєф в інтер'єрі кафе «Рось», 1986 р.



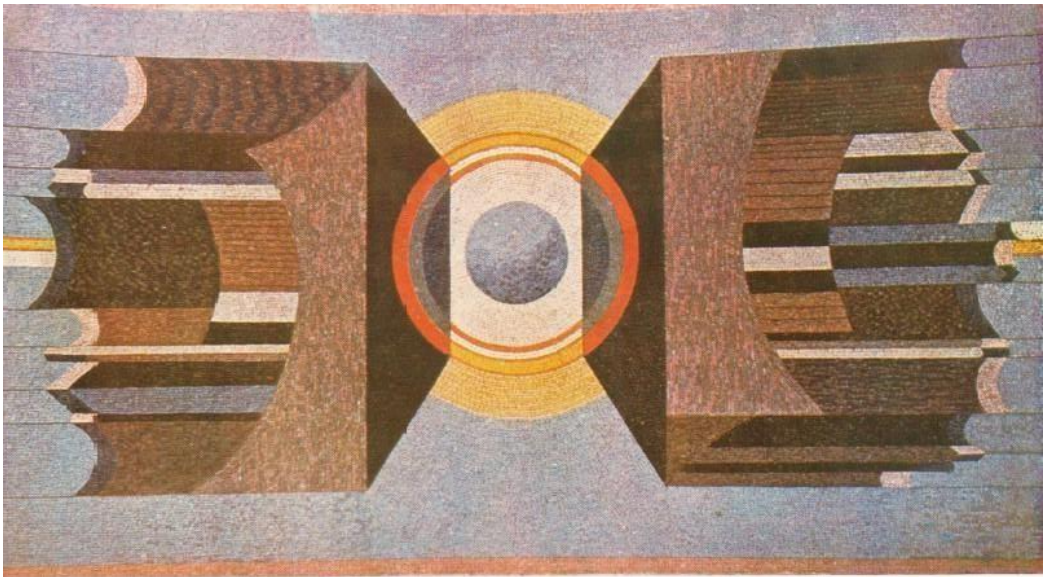
Іл. 3. 34. В. Бовкун. Мозаїка та декоративний вітраж на фасаді корпусу Інституту педіатрії, акушерства та гінекології АМН України, 1982 р.



Іл. 3. 35. В. Бовкун. Фрагмент мозаїки та декоративний вітраж на фасаді корпусу Інституту педіатрії, акушерства та гінекології АМН України, 1982 р.



Іл. 3.36. О. Дубовик. Мозаїка «Світ техніки» на фасаді станції юних техніків, 1980 р.

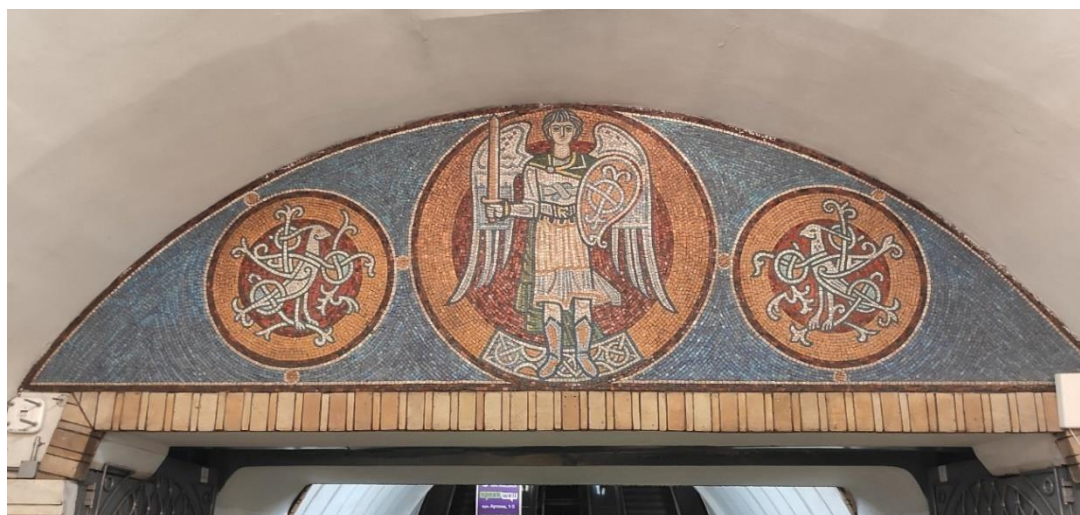


Іл. 3.37. О. Дубовки. Мозаїка «Торжество знань», завод «Кристал», 1984 р.

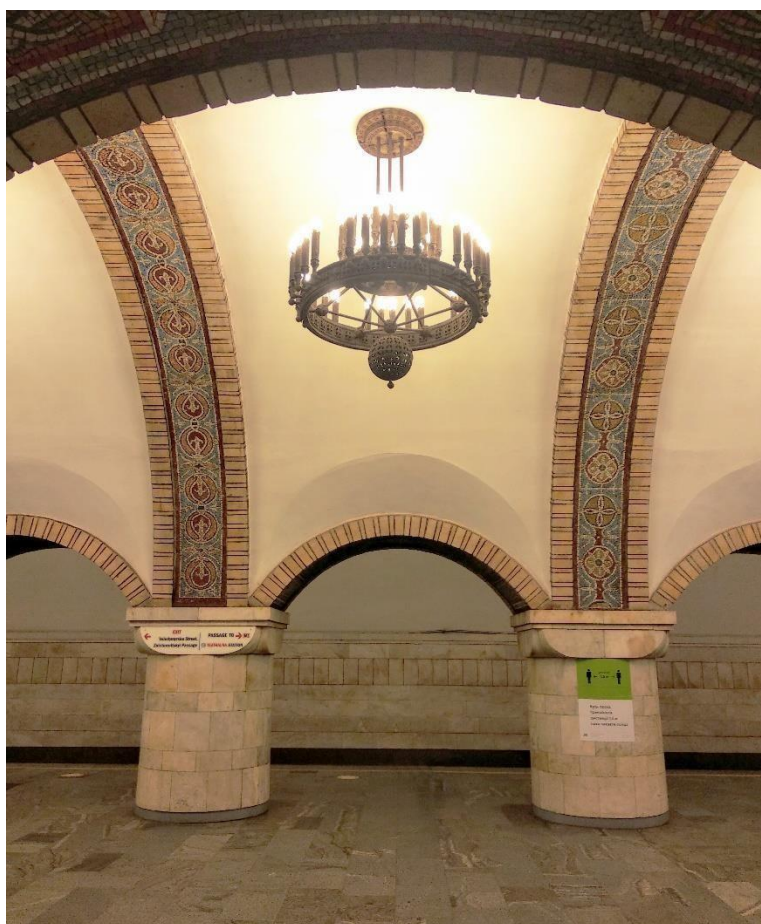


Іл. 3.38. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Біль землі» у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1987–1989

рр.



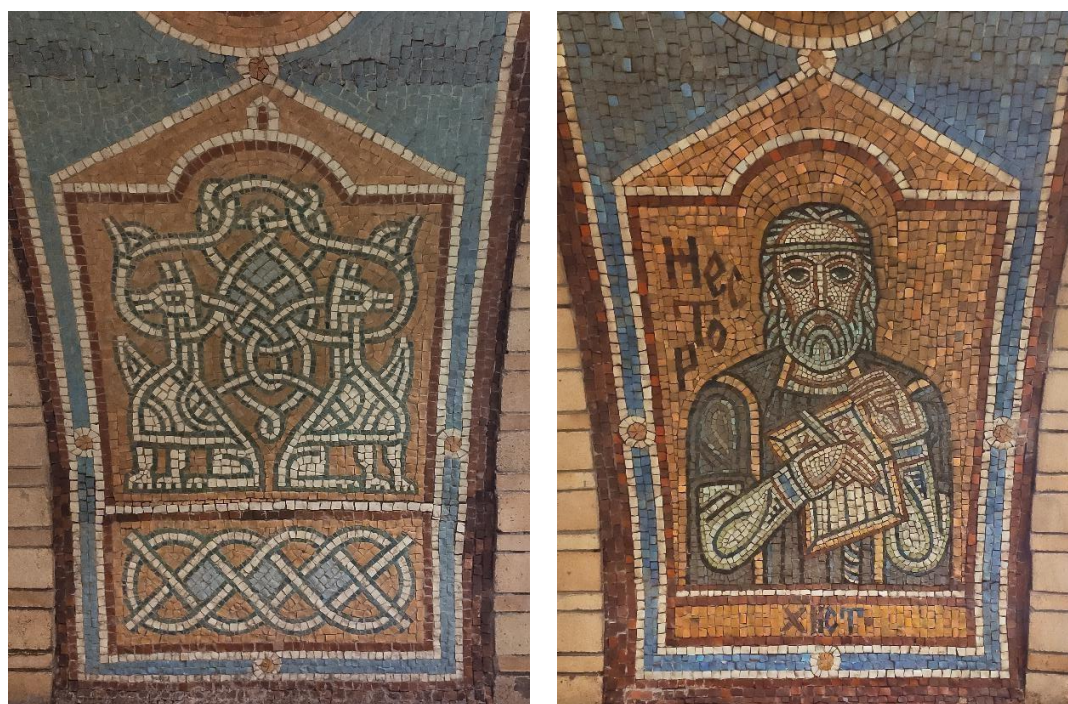
Іл. 3.39. Г. Корінь. Мозаїка «Архангел Михаїл» над виходом у місто станції. 1989 р.



Іл. 3.40. В. Федько. Орнаментальні мозаїки в центральній частині. 1989 р.



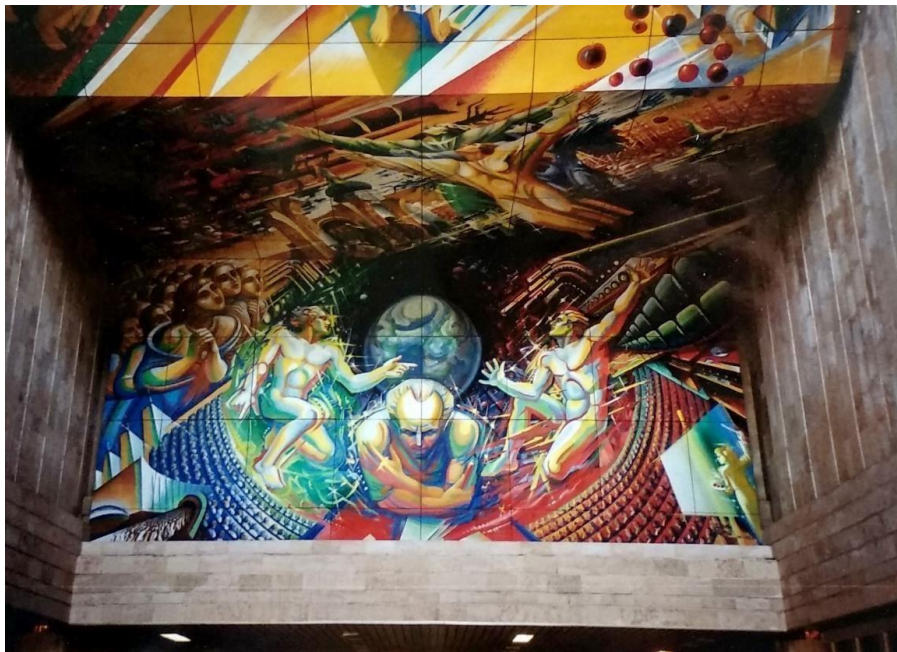
Іл. 3. 41. (А, В) В. Федько. Мозаїки (зображення собору Св. Софії та поясний портрет князя Ярослава) в малих арках. 1989 р.



Іл. 3. 42. (А, В) В. Федько. Мозаїки (орнаментальне зображення та поясний портрет Нестора) в малих арках. 1989 р.



Іл. 3.43. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Біль землі» (фрагмент «Тривога») у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, фрагмент 1987 – 1989 рр.



Іл. 3.44. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Біль землі» (фрагмент «Діалог») у вестибюлі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, фрагмент 1987–1989 рр.



Іл. 3.45. М. Стороженко. Мозаїка «Світло волі» для інтер'єру
Національного музею Тараса Шевченка, 1989 р.



Іл. 3.46. М. Соколов. Енкаустичний розпис в інтер'єрі гуртожитку
КТС-4, 1987 р.



Іл. 3.47. О. Білоткач. Енкаустичний розпис «Пісня скрипаля» в
інтер'єрі гуртожитку (ЖКК, КТС-4), 1987 р.



Іл. 3.48. В. Марусенко. Ескіз розпису «Яблуня» гуртожитку по вул. Ломоносова, 1989 р.



Іл. 3.49. К. Косаревський, В. Марусенко. Розпис «Видатні діячі медицини» в інтер'єрі Інституту отоларингології ім. проф. О. С. Коломійченка, 1980 р.



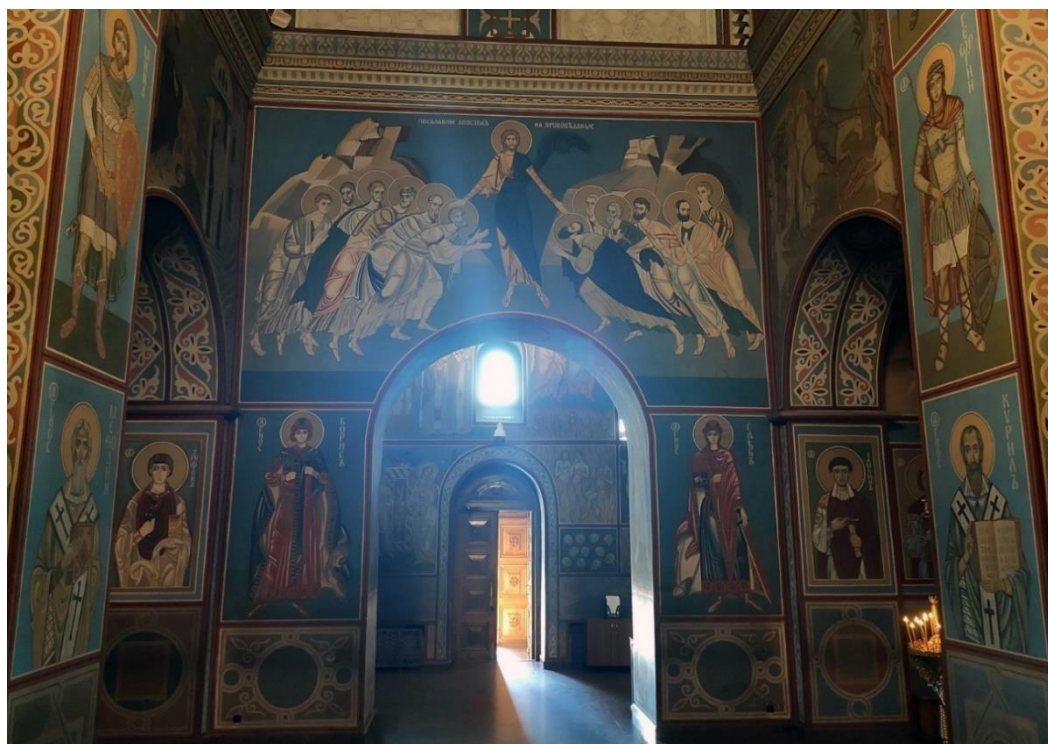
Іл. 3.50. К. Косаревський, В. Марусенко. Розпис «Дитинство» в інтер'єрі Інституту отоларингології ім. проф. О. С. Коломійченка, 1980 р.



Іл. 3.51. В. Карась. Мозаїка «Видатні діячі медицини» в екстер'єрі обласної клінічної лікарні, 1989 р.



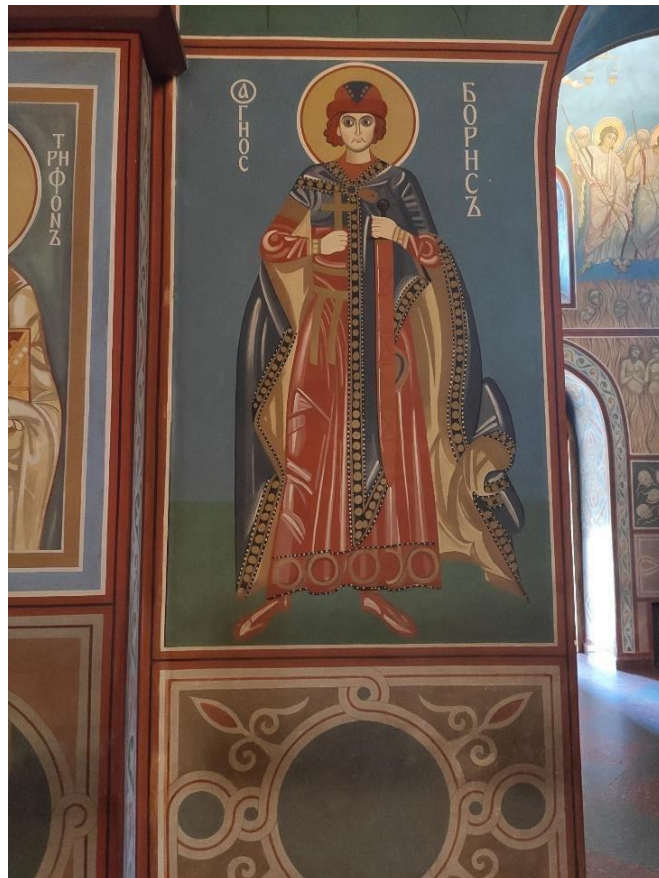
Іл. 3.52. І. та Р. Кириченко, Б. Лобановський. Мозаїка «Архангел Михаїл» в екстер'єрі церкви Михаїла у Видубицькому монастирі, 1998 р.



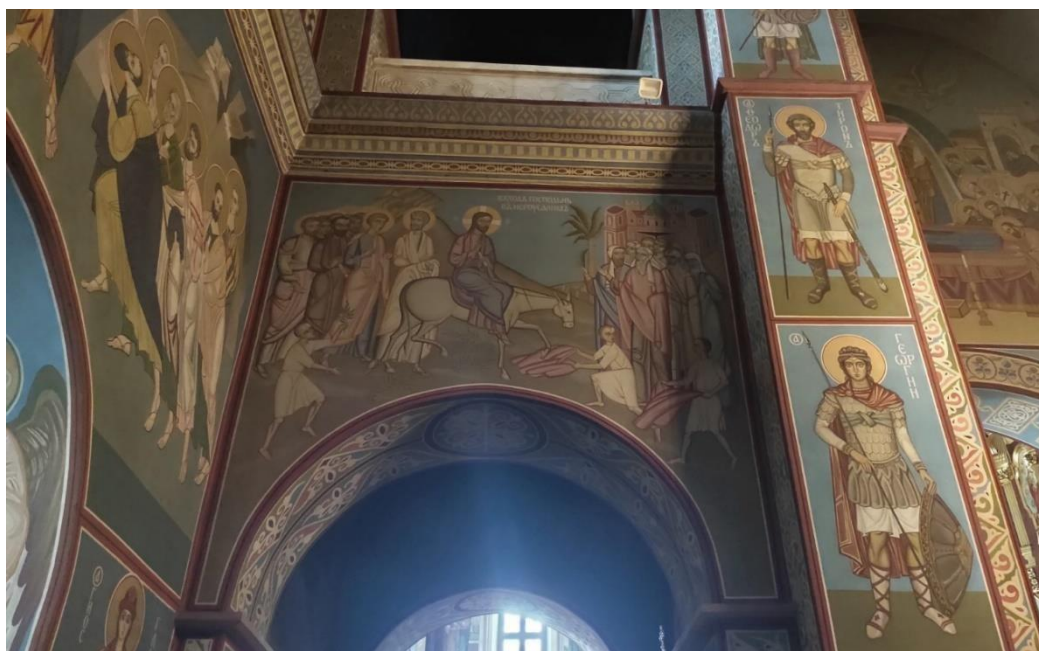
Іл. 3.53. Інтер'єр Михайлівського собору. М. та О. Малишки, розпис «Послання апостолів на проповідь» та постаті Св. Бориса й Гліба. 2000 р.



Іл. 3.54. В. Пасивенко, В. Прядка. Розпис «Собор Архангела Михаїла і всіх небесних сил» з правого боку від дзвіниці, 1998 р.



Іл. 3.55. М. та О. Малишки. Постаті Св. Бориса й Гліба в центральному приділі, 2000 р.



Іл. 3.56. О. Мельник. Розпис «Вхід Господній у Єрусалим», 2000 р.



Іл. 3.57. П. Гончар. Розпис «Жертвоприношення Авраама», 2000 р.



Іл. 3.58. В. Григоров. Півфігура преподобної Меланії, 2000 р.



Іл. 3.59. В., О. та Ф. Григорови. Розпис «Старозавтіна Трійця». 2000 р.



Іл. 3.60. В. Карась, М. Левханян. Розпис «Видатні діячі історії. Поділ» у вестибюлі Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, 1991 р.



Іл. 3.61. І. Толкачов. Флорентійська мозаїка «Створення світу» («Вона») в інтер'єрі відділення поштового зв'язку № 2. 1999 р.



Іл. 3.62. К. Поповський. Розпис «Ісус Христос Цар Слави» у вівтарній частині церкви Різдва-Христового, 2005 р.



Іл. 3.63. О. Пігарьов. Розпис «Ісус Христос пастор» у вівтарній частині церкви Різдва Христового, 2005 р.



Іл. 3.64. Н. Литовченко (автор проекту). Панно серії «Мальовнича Україна» в інтер'єрі зали очікування № 2 Центрального залізничного вокзалу Київ пасажирський, 2005 р.



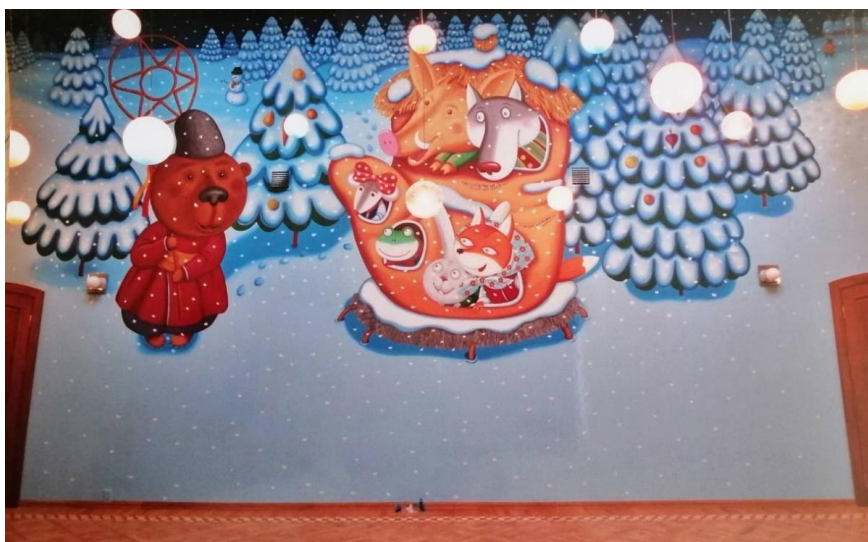
Іл.3.65. О. та Л. Григорови (автор проекту Н. Литовченко). Панно «Київ» в інтер'єрі зали очікування № 2 Центрального залізничного вокзалу Київ пасажирський, 2005 р.



Іл.3.66. О. та Л. Григорови (автор проекту Н. Литовченко). Панно «Львів» в інтер'єрі зали очікування № 2 Центрального залізничного вокзалу Київ пасажирський, 2005 р.



Іл.3.67. В. Прядка, О. Владимірова. Розпис на тему стародавніх казок у вестибюлі Київського академічного театру ляльок, 2005 р.



Іл. 3.68. К. Лавро. Розпис «Рукавичка» в інтер'єрі Київського академічного театру ляльок, 2005 р.



Іл. 3.69. Ю. Левченко (автор проекту). Мозаїки СпасоПреображенського собору, 2005–2010 рр.



Іл. 3.70. ВКFoxh (художник з США). Мурал «Unfinished» на станції метро Осокорки, 2018 р.

ДОДАТОК Б

**Інтерв'ю з київськими художниками монументалістами Інтерв'ю
з художником-монументалістом Володимиром Пасивенком.****28.10.2019, м. Київ.**

В. О. Розкажіть про задум кольорового вирішення мікрорайону «Троєщина-1»?

В. І. У 1980-ті роки змінювалося архітектурно-образотворче мислення. Якщо раніше у споруді кольором виділялася тільки якась деталь, приміром, балкон, або вікно, то у проекті «Троєщина-1» постала задача показати будинок як єдиний кольоровий об'єм, невід'ємну частину всього середовища. Тобто кожен будинок розглядається у двох контекстах – як окремий об'єкт і загалом, як єдине ціле всього мікрорайону, в якому передбачалось приблизно вісімдесят будинків. Ми хотіли охопити весь мікрорайон, зробити його як цілісне архітектурно-художнє рішення, яке реалізується індустріальними методами. За допомогою введення кольору ми старались створити повністю нову естетичну якість типової архітектури. Тоді в усьому світі з'являлися спроби індивідуалізувати живе середовище, відійти від одноманітності. Для нас потужним засобом став колір, його пластика, ритм. Першопочаткову ідею я розробляв разом з художником Володимиром Прядкою. Далі концепція була схвалена головним архітектором Києва Валентином Єжовим, людиною інтелігентною, з розумінням тогочасних тенденцій. Але фактично ініціаторами були художники.

В. О. Як до Вас потрапило замовлення?

В. І. Одного разу у Київпроекті Володимир Михайлович наштовхнувся на відставлені планшети з архітектурним кресленням проекту.

Побачивши їх, він звернувся до Валентина Івановича з пропозицією зробити свій варіант. Відповідь була ствердна: «Забирайте!». До цього випадку Володимир Михайлович не співпрацював з головним архітектором, хоча я вже працював з ним по будинку торгівлі на Львівській площі. Там я робив декоративні елементи в ресторані «Золоті ворота» і добре його знав.

На планшетах було розкреслено та виклеєно білі будинки. Протягом двох тижнів ми працювали над концепцією, генеральним рішенням. У підсумку було запропоновано вирішити фасади житлових споруд за допомогою кольору. Загальну концепцію ми розробляли безкоштовно, нами керували патріотичні почуття, небайдужість нас, як художників, громадян до свого міста. Ми вирішили викласти два тижні на благо Києва. По-завершенню показали на художній раді, ідея була підтримана одноосібно. Зрештою для нас відкрилась можливість подальшої розробки всього мікрорайону. Якщо спершу концепцію було виконано на генеральному плані, то згодом кожен будинок опрацьовувався окремо, але в контексті загального рішення. Співпрацюючи з великою бригадою архітекторів, наші ескізи були переведені на детальну схему, щоб кожен будівельник розумів, як складати будинок.

В. О. Яку пластичну ідею закладали?

В. І. Кольори фактично є наші, українські: теракота, жовтий, білий ми хотіли ще, але були обмежені. Фарби замовлялися у Фінляндії. Для виконання на всі будинки потрібен був цілий потяг. Проте вийшло так, що по дорозі фарби десь загубились і довелося перезамовляти вже нашого виробництва, на жаль, якість була на ступінь нижчою.

Розробляючи мікрорайон, ми працювали не тільки над житловими будинками, а й над дитячими садками, школами. Але все це

на місці виконували не художники, а робочі. Вся ідея полягала у тому, що задум художників втілювався індустріальним методом безпосередньо самими робітниками, які працюють на будівництві.

В. О. Які орнаменти Ви застосовували?

В. І. Вони також прив'язані до наших національних мотивів. Ми черпали натхнення з орнаментів на вишитих рушниках.

В. О. А ось роботи Е. Коткова створювались також в контексті цієї концепції?

В. І. Ні, не в нашому контексті. Якщо ми працювали над мікрорайоном «Троєщина-1», то Е. Котков працював над іншою частиною житлового масиву.

В. О. Як суспільство сприйняло роботу?

В. І. Проект яскраво прозвучав на всесоюзному рівні. Спілка художників СРСР запросила нас на творчу базу в селищі Сенеж, де ми детально розповідали про наш задум. Як бачите, у Москві позитивно поставилися до нашого експерименту.

Ще одна цікава деталь, роботу помітили західні колеги, правда я вже не дуже пригадую, де саме, напевно у якомусь журналі. Надіслали лист на ім'я голови Держбуду України із запрошенням авторів художнього задуму мікрорайону «Троєщина-1» для обміну досвідом та залучення у вирішенні подібних завдань. Втім, цей лист поклали у довгий ящик й він багато років пролежав у Держбуді, адже тоді політична ситуація не дозволяла подібні співпраці. І тільки через десять років головний художник Києва, який був з нами у хороших відносинах, зачитав листа, в якому нас запрошували працювати в Америці.

В. О. Одним з перших розписів була робота «Весна». Розкажіть про нього.

В. І. Будинок урочистої реєстрації новонароджених у Києві, що знаходиться на вул. Великій Васильківській (раніше вул. Червоноармійська), це моя перша робота в техніці темперного живопису після того як я пішов з конструкторського бюро Олега Костянтиновича Антонова (після закінчення інституту я повернувся в Україну та влаштувався на роботу дизайнером у конструкторське бюро ім. О. Антонова й пропрацював там з 1967 року по 1971 рік). Старші колеги дали мені, як молодому художнику, можливість зробити такий розпис. Звичайно, що для мене це була велика подія. Зараз інтер'єр перероблено і, на жаль, стінопису немає, як і багатьох інших монументальних робіт, зроблених у той період моїми товаришами.

В. О. Яке образно-пластичне рішення покладено за основу розпису?

В. І. Все своє свідоме життя після закінчення навчання по-можливості я повертався до сприйняття світу через погляд дитячих років, це стосується як монументальних творів, так і станкових. Оскільки реальне життя менш поетичне, більш жорстоке, напружене, конфліктне, і місця для відчуття краси та поезії не лишається. Але значною мірою щастя художника у тому, що є можливість повернутись до дитячого відчуття. Тобто до того бачення, коли світ був дуже яскравим, кольоровим, поетичним, таємничим. Фактично ця ідея і була реалізована у моєму першому стінописі. Потім я продовжував розвивати це відчуття у станкових творах і навіть у роботі над політехнічним інститутом. Поетичне враження пронизує мої роботи від перших і до останніх. Пригадуються слова великого художника Пабло Пікассо: «Художник тільки той, хто зможе повернути своє сприйняття до сприйняття дитини». Я дуже згідний з ним, хоч ці слова я зустрів нещодавно, але в моїй душі вони світили все моє усвідомлене життя.

В. О. Під час вашого навчання у Москві Ви мабуть бачили цілий ряд виставок західних художників таких як: Пікассо, Леже та інших. Ви також напевно були знайомі і з творчістю М. Бойчка. Чи вплинули ці імена на формування Вашої творчої особистості?

В. І. Звичайно я бачив і ходив на виставки, але їхні роботи інші, ніж мій живопис. Відносно М. Бойчука, перебуваючи у Москві, я вже частково був знайомий з його творчістю.

Навчаючись у Москві, я ніколи не розривав зв'язків з рідною землею. Я старався частіше приїжджати на зимових та літніх канікулах. Любив відвідувати Київський художній музей (Національний художній музей України). Одного разу мені пощастило потрапити до сховищ музею. Там я відкрив для себе цілу низку робіт, які на той момент ще не виставлялися в загальній експозиції, наприклад, портрети П. Волокидіна, роботи В. Пальмова, картину «Інваліди» А. Петрицького. Це було інше мистецтво. Я зрозумів, що Україна йшла в ногу зі світовим мистецтвом. Якщо Бойчук і його школа були знищені, то в Москві художники авангардного спрямування фізично вижили, а я побачив художників своєї землі, які не поступалися розвитку європейської культури початку ХХ ст. Для мене це був важливий момент, я відчув, що це моє коріння, що тут працювали художники яскравої індивідуальності, а саме головне для митця – проявити своє розуміння, свій стиль, особистість. В роботі «Весна» я керувався цією ж ідеєю. В ті часи зрозумів, що кожен художник – унікальне і неповторне явище. Важливо відкрити своє особисте сприйняття життя, мистецтва, свій неповторний стиль закладений Богом. Але реалізувати себе повною мірою дуже складно, адже постійно діють високі авторитети, представники великого стилю. Вони впливають на кожного художника, і знайти себе у таких умовах,

звільнитись від впливів – складно. Якраз у розписі «Весна» я спробував абстрагуватися та залишити тільки загальне розуміння розвитку світового мистецтва.

Знову повертаючись до студентських років у Москві, згадую Державний музей образотворчого мистецтва імені О. С. Пушкіна в Москві, де була представлена світова культура. Я багато разів там був і отримав колосальний досвід. На мою думку, навчання в інституті важлива складова, але найбільше пізнаєш у музеях, що я фактично і робив. Пригадую фундаментальну виставку «30 років МОСХу», на якій М. Хрущов розганяв художників. Побачивши виставку, я зрозумів, що це початок кінця соціалістичного реалізму. бойчукісти, з точки зору світового явища культури, не поступалися російським художникам, але ці вижили і змогли експонуватись у 1962 р., а наші знаходились у тіні.

У 1960-х рр. я був знайомий зі школою Михайла Бойчука деякими загальними фразами, деталями. Згодом, коли я повернувся у Київ, проходила виставка у невеликому залі, де було представлено чорно-білі фотографії робіт та деяку графіку бойчукістів. Там я вперше побачив їхні роботи, але це було приблизно у 1970-му році. Тобто майже через 10 років після виставки «30 років МОСХу», яка показала, що є й інше мистецтво. Отож, я пробував свідомо повернути своє сприйняття до дитячого погляду на природу, людину. Відповідно, колорит роботи «Весна» був побудований на ніжних відношеннях, мав м'який характер. Складався з зеленуватих, жовтуватих, голубуватих відтінків, проте без різких яскравих червоних та зелених. Для виконання розпису в натурі мені було виділено місяць, і як хочеш – так і працюй. Звичайно, що цього мало, і навіть один день до мене на допомогу приходили мої колеги.

В. О. Наступним вашим великим проектом став розпис у бібліотеці КПШ, як відбувалася його реалізація?

В. І. Проект дуже важливий для моєї творчості. Почалося з того, що одного дня на засідання художньої ради завітав головний архітектор КПШ Володимир Іванович Лиховодов. Розповівши про плани цілого комплексу художніх робіт в бібліотеці КПШ, Володимир Іванович схвально відгукнувся про мої роботи і запропонував співпрацювати. Домовився з ним невдовзі зустрітися на об'єкті. Потрібно додати, розпис «Весна» після закінчення широко друкувався у різних фахових виданнях.

Після огляду приміщень, в яких планувалось розміщення бібліотеки, перше що почало мене хвилювати, це пошук можливого художнього вирішення композиції таким чином, щоб це надихало та відповідало моїм внутрішнім ідеалам. Почав думати, як уникнути ідеологічного навантаження та простого зображення різних відповідних до призначення будівлі символів, на кшталт формул, пробірок та атомів. Потрібно було спробувати обійти такий підхід, інакше я міг втратити інтерес та запал. Врешті, на тлі розуміння нероздільності природи та наукових дисциплін, прийшла ідея зобразити 4 природних стихії – воду, повітря, вогонь та землю відповідно на кожному з поверхів (щасливий збіг обставин). Безперечно теми: «людина і вода», «людина і вогонь», «людина і повітря», «людина і земля» тією чи іншою мірою відповідають предмету вивчення в КПШ. Для вираження задуму я обрав більш поетичну мову.

Розроблений ескіз показав архітекторам, слід відмітити, окрім головного архітектора були ще відповідальні кожен за свій сектор. Так ось, відповідальний архітектор за бібліотеку не зовсім сприйняв мій

задум, але В. І. Лиховодов навпаки позитивно поставився. Згодом проект був затверджений художньою радою. Проте, остаточний ескіз необхідно було узгоджувати із замовником, як правило, після художніх рад всім художникам доводилось затверджувати ескіз у замовника, а тут могли виникати різні нюанси. У цій роботі замовником виступав проректор КПШ, львів'янин – Едуард Афанасійович Назаренко. Йому сподобалися ескізи, ідея, й він дав добро. Вважаю, мені пощастило з проектом. Адже одразу при знайомстві стало зрозуміло, що Е. Назаренко мав прогресивні погляди на сучасність, любив мистецтво, їздив у Париж. Ми порозумілись. Незабаром я розпочав, та пропрацював близько трьох років.

Стосовно творчого задуму, моя позиція така – художній твір мусить захищати автора, а не навпаки. Коли художник переводить роботу в слова – це вже література, а не образотворче мистецтво. Вдивляючись в панно, кожен може побачити щось своє у міру свого розвитку та світоглядної позиції.

В ті часи було поширеним обговорення робіт, зокрема тих, що відзначились та привернули увагу фахівців та суспільства. Зазвичай на об'єкт виїжджала вся секція і проводилася публічна презентація. Представлення мого стінопису відбувалось в стінах КПШ, зібралось близька 150 чоловік (були присутні монументалісти й представники інших секцій). Згодом на перевірку об'єкту завітала московська комісія зі спеціалістів всесоюзного культурного фонду художників, котра високо оцінила мою роботу і призначила мені ще 100% надбавку до гонорару.

В. О. Я правильно зрозумів, що ви розпочинали роботу на етапі готової архітектури, місце під стінопис було продумано заздалегідь?

В. І. Так, архітектура була вже готова, а місце було відведено архітекторами ще під час проектування. Відповідно до задуму, піднімаючись – розписи поступово розкриваються, з деяких точок можна побачити декілька поверхів. Детально цей аспект розглядає Г. Складенко у кількох статтях.

В. О. Ви самі працювали над розписом?

В. І. Так. Хоча робота була важка, колосальних розмірів картони треба було десь розмістити, намалювати, перевести на стіну, тощо. На останній композиції до мене приєднався виконавець.

Взагалі, при всій повазі до М. Бойчука, я не зовсім розділяю його погляд, що монументальне мистецтво – колективне. Якщо художник має можливість виконати роботу сам – це кращий варіант. Адже часто спільні роботи призводять до конфліктних ситуацій, і митцям складно порозумітися. Колективний підхід можливий у тих випадках, коли дуже стиснуті терміни, але брати за принцип – все таки ні. Кожен митець – унікальне явище, неповторне, що цілісно відображається в його самостійній роботі.

В. О. Якою технікою виконаний розпис?

В. І. Полівінілацетатна темпера.

В. О. Колорити роботи ви погоджували з архітекторами?

В. І. Щодо колориту, відповідальний за бібліотеку архітектор пропонував зупинитись на теплих бежевих тонах, подібних до ракушняка. Натомість генеральний архітектор підтримав мою позицію вирішення через сильні контрасти та яскраві активні кольори – червоний, темно-зелений, темно-синій, так композиції краще вписувалися у простір, і не губилися у ньому. Оскільки приміщення колосальних розмірів, до того ж стіни пофарбовані у жовтуватий колір, а місце для розпису відведене трохи у глибині (у ніші). Не дивлячись

на образно кольорову різність обраних сюжетів – тобто стихій – важливим було створити цілісний композиційний ансамбль, від першого поверху до четвертого. З'єднуючим елементом став білий, який проходить через всі панно.

В цьому контексті потрібно відмітити суттєве значення синтезу мистецтв. Проблемою монументальної секції того часу було те, що до її складу входили художники-живописці за освітою, а не художники-монументалісти, котрі би були ознайомлені з усіма тонкощами цього виду мистецтва. Тому не всі достатньо приділяли увагу синтезу з архітектурою. Живописці схильні дивитись, планувати та реалізовувати роботу окремо від будь-якого простору. Однак, я вважаю, що навіть станковий живопис мусить бути вписаний у середовище, особливо якщо відомо, де він буде розміщений. На щастя, вашому поколінню вже відоме таке поняття як «синтез мистецтв», а у 1960-их роках мало хто був ґрунтовно обізнаним. Вже згодом відкривається відділ архітектурного проектування на Васильківській. Там працювали архітектори, що фактично і займались синтезом на рівні загального вирішення та подальшого розподілення роботи між монументалістами, скульпторами, прикладниками та іншими.

Ми з Анатолієм Гайдамакою вчилися в Московському вищому художньо-промисловому училищі, у нас був такий предмет як «основи архітектури», чого не було у Київському художньому інституті. Ми вивчали скульптуру, шрифти, тобто коло предметів було ширшим, це безумовно сприяло глибшому осмисленню майбутніх художніх проєктів, зокрема коли мова йде про поєднання різних жанрів мистецтва. Перед розписами бібліотеки КПІ я у співавторстві з А. Гайдамакою виконував оформлення Музею книги, де я вже отримав практичний досвід синтезу пластичних мистецтв і архітектури.

Варто додати, що ми з твоїм дідом (Віктором Федоровичем Григоровим), були тими небагатьма художниками, які, паралельно з монументальними об'єктами, майже завжди займались станковим живописом. І це певною мірою відображалось у монументалістиці. Наприклад, в одному з панно я зобразив фрагмент картини, на якій зображено мою хату, середовище мого дитинства. І такі речі вносять індивідуальність, враховуючи той факт, що монументальне мистецтво того періоду було сильно «застилізоване». Постійно йшла мова про необхідність більше узагальнювати, ну і врешті така тенденція дійшла межі розчинення особистості. Я завжди старався вносити мої безпосередні відчуття у роботи. Про це гостро писала Галина Скляренко, характеризуючи мої розписи у бібліотеці КПІ.

В. О. Як розпочиналась робота над бібліотекою ім. В. І. Вернадського?

В. І. Для мене, якоюсь мірою, розпис в бібліотеці ім. В. І. Вернадського став продовженням роботи у КПІ. З самого початку перші начерки були виконані архітектором для означення місця під розпис. Далі – мені та Володимиру Прядку – запропонували обговорити тематику та зробити форескіз. Ми подали свої пропозиції, й їх затвердили. Але перш ніж проект розпочався, був довгий проміжок перерви. Тільки років через вісім відновилися роботи (1987), я з В. Прядкою займалися розписом, І. та М. Литовченко гобеленом, а також там працювали скульптори під керівництвом Б. Довганя.

В. О. Що вплинуло на вибір теми панно?

В. І. Ми свідомо підійшовши до цієї теми, проявився дух свободи, любові до своєї батьківщини, але й певної загальної тривоги, адже то був переломний період, час змін. Почав розвалюватись Союз, це відчувалось у повітрі. Також незадовго вибухнув Чорнобиль. Усі події, так чи інакше, пов'язані між собою та знаходять відгук у панно.

Я вже говорив вище, що робота над одним панно двох митців – це завжди складно, у кожного свій погляд на пластику, образи, сюжет. Звичайно у нас з Володимиром виникали протиріччя. Так, він пропонував зображувати усе більш реалістично та конкретно, я ж настоював на загальних мотивах без політичного підтексту. Втім, нам вдавалось знаходити компроміси та спільну мову.

В. О. Чи складно було затвердити ескізи?

В. І. Робота та ескізи були гарно прийняті. Тут потрібно згадати, що вагомі проекти затверджувалися у головного художника Києва та на великих художніх радах, де були присутні працівники Міністерства культури, архітектори, скульптори, мистецтвознавці, а потім ще була рада при Держбуді – а це страшна інстанція. Тоді начальником Держбуду був Г. К. Злобін, який «різав» всі проекти на шматки. Але нам вдалось пройти через усі ці кабінети, затвердити роботу та зберегти наше рішення. Адже бувало таке, що після двох-трьох художніх рад від роботи вже нічого авторського не лишалося.

В. О. У бібліотеці Вернадського ви використовували техніку гарячої чи холодної енкаустики?

В. І. Повинні були робити гарячу, але в процесі роботи прийшли до висновку, що все це утопія. Оскільки справитися з великими об'ємами у короткі терміни просто неможливо. Мабуть найбільш вдало з цим завданням справилися Анатолій Гайдамака з Ларисою Міщенко у готелі Київ, проте вони скомпонували таким чином, що панно складається з невеликих окремих компонентів. А ось інші роботи, які ми приймали художньою радою, були не зовсім вдалі. Отже, я категорично проти застосування техніки гарячої енкаустики для масштабних робіт, у маленьких – можливо.

Однак, у М. А. Стороженка був виконавець, який допомагав йому робити мозаїки, розписи, а також постійно проводив різноманітні експерименти з матеріалами, техніками. Він нам порадив технологію з використанням певних лаків, я вже точно не пригадую у чому була хитрість, але виходило цікаво. Ми спробували, і нам сподобалось, наче енкаустика, але були нюанси, що збагачували роботу. Зробивши кілька верхніх частин, ми їх відставили.

Тут варто зазначити, розпис виконаний на окремих щитах, шиферний лист 1,5х1,5м, кожен важив понад 50 кг. Ми зробили металеву конструкцію на всю ширину (11м) і виставляли цілий ряд, потім підіймали вище – і знизу ставили нижній ряд. Далі верхній знімався, а той що був нижній підіймався вище, під нього підставлявся наступний – ось таким чином виконували. Прописуючи частину, ми зв'язували її з верхньою і весь час тримали в голові цілісне уявлення роботи. Взагалі планували після монтажу закінчити, але з технічних причин не вийшло.

Так ось, зробивши експериментально перший ряд, ми його відставили, а через кілька тижнів він поступово почав вибілюватися. Одним словом, робота покрилася біло-сизою патиною. Після цього терміново перейшли на холодну енкаустику. Довелось переписувати частини в експериментальній техніці гарячої енкаустики.

В цілому стінопис має назву «Біль Землі», але насправді це триптих: перша частина «Діалог», над ним «Допоможіть» – піднімає проблему екології, а верхня вже «Біль землі» – в центрі земля, ми зобразили дві оголені постаті, навколо зал засідань спеціально, щоб відійти від певних ідеологічних приналежностей, адже в той час ще не закінчилась холодна війна.

Нас взагалі хотіли оштрафувати, але врятував Борис Євгенович Патон. Там склалась наступна ситуація, вже на етапі доопрацювання розпису ми дізналися, що вже пора відкривати об'єкт і вся проблема в художниках, тож пригрозили великим штрафом. Ясно, в таких стресових умовах закінчувати прийшлося би нашвидкуруч. Володимир Михайлович запропонував звертатися через секцію і таке інше, я кажу ні – це все буде довго, потрібно звертатись до самої вершини, а нею був Борис Євгенович. Йому було передано: «Ми не можемо відкрити бібліотеку, бо там працюють художники», а він відповів «Якщо працюють, то нехай працюють». Після цього нам дали можливість закінчити роботу. Це одна з постатей в моєму житті, яким я дуже вдячний.

В. О. Розкажіть кілька слів про роботу у Михайлівському Золотоверхому соборі.

В. І. З 1995 р. розпочинається поетапна робота над Михайлівським Золотоверхим собором. Над концепцію монументального оформлення працював цілий штат мистецтвознавців та наукових інститутів. Постійно відбувалися художні ради та затвердження ескізів, картонів. Коли ми працювали над Катериниським приділом, який виконаний у дусі Українського бароко, надихалися малюнками лаврської школи. Приміром, звідти я взяв за основу розпис Св. Андрія Первозванного, щоб максимально приблизитися до періоду. Звичайно, що між нами і майстрами 17 ст. величезна різниця у світогляді, розумінні мистецтва, й неможливо виконати так, як вони. Але ми старалися відчутти й передати дух Українського бароко.

З моїх слів записано вірно

В. І. Пасивенко.

Інтерв'ю з Володимиром Михайловичем Прядкою

28.01.2017, м. Київ.

В. О. Як формувалася образно-пластична мова 1960-х років?

В. М. Мій інтерес до монументального живопису виник, коли я ще навчався на перших курсах скульптурного факультету Київського художнього інституту. Ми почули, що був оформлений Річковий вокзал. Поїхали дивитися, і нам дуже все сподобалось. Незалежно від тематики, той факт, що мистецтво з'явилося у такому великому масштабі, нас сильно вражало і створювало відчуття підйому. Але суспільство поставилось неоднозначно, почали точитися суперечки, мовляв, це заробітчанство, не справжнє мистецтво і таке інше. Над цією роботою працювала авторська бригада: Іван Литовченко, Олександр Кіщенко, а також запросили Ернеста Коткова й Валерія Ламаха. Коли я почав працювати з Іваном Семеновичем, він мені розповідав, що О. Кіщенко був неймовірно талановитою людиною та надзвичайно сильний у формальних композиціях. Він навчався разом з Іваном Семеновичем на одному курсі Львівської національної академії мистецтв. Доволі довгий час вони працювали разом, але у середині 1960-х рр. Олександра Михайловича запросили до Білорусії. Він поїхав та залишився там працювати. Якраз тоді я долучився до бригади Івана Семеновича і, по суті, заступив на його місце.

Звичайно, коли з'явився Річковий вокзал я почав захоплюватися роботою з архітектурою, знайомився з монументальними творами й інших митців. Особливо мене захоплювали мозаїки С. А. Кириченка. Він був видатною людиною. Степан Андрійович перейняв любов до стінопису від А. Тарана та М. Рокицького. Якщо М. Бойчук зіграв колосальну роль у відродженні фрески, то А. Таран був ентузіаст

мозаїки. Так ось, С. А. Кириченко продовжив розвивати мозаїчну справу.

Якось під час мого навчання в інституті на перерві я зайшов в актовий зал і побачив як набирають мозаїку сухим набором по картонам. Там така технологія набираєш заливаєш бетоном, а коли перевертаєш - виходить оригінал. Потім мозаїки везли на об'єкт й монтували, в основному, такою технікою користувалися російські мозаїсти. Спочатку С. А. Кириченко також виконував у кісонах сухим набором, але зрештою перейшов на пряму кладку.

В. О. Які матеріали переважно використовували для мозаїк на початку 1960-х років?

В. М. Степан Андрійович часто для виставок виконував мозаїки із справжньої смальти. Він зібрав її підчас того як розбирали рештки Успенського собору. Так ось Степан Андрійович зібрав ці рештки і зберігав у підвалах лаврських майстерень (мова йде про Лаврські художні майстерні ім. І. Їжакевича). Я сам бачив гори цієї історичної смальти. А от коли працював І. Литовченко, смальти у нього не було, тому виникла необхідність експериментувати. Єдиний кольоровий матеріал, який тоді можна було дістати, це плитка. Вона була фабричного виробництва з обмеженою кольоровою палітрою. Але у майстерні на Філатова працював майстер, який завідував керамічним цехом. Він мав глазурні фарбники й міг виготовити потрібний колір. Я сам у нього замовляв калькування плитки для мозаїки на проспекті Перемоги. Далі ця керамічна плитка кололась на модулі, інколи підходив дрібний модуль, а коли необхідно було великі площини виконувати, брався цілий шматок, обрізався по контуру і викладався. Ось Іван Семенович того періоду вирізняється крупно модульною

мозаїкою плюс розігрувалося через дрібний та середній і виходив цікавий ефект.

В. О. Розкажіть Ваші спогади про мозаїчне оформлення ресторану «Метро»?

В. М. У 1963 році з'явилася його мозаїка в інтер'єрі ресторану «Метро» на Хрещатику. Там Іван Семенович зробив дві вертикальні композиції по боках від сцени. Він дуже цікавився народним мистецтвом і відчував стилістику народних розписів, тож йому захотілось щось таке передати у своїй мозаїці. Але ЦК партії побачило «ворожі» прояви й наказало замурувати, а робочий, якому це доручили, повісив сітку рабиця й замазав штукатуркою. Зрештою, це спасло мозаїку, оскільки в 1966 р. вирішили все-таки повернути її назад.

В. О. Розкажіть про секцію.

В. М. Сталась така історія, я саме закінчив інститут, і мене відправили у Житомир, але там для мене не було ні майстерні, ні житла. Я повернувся, і мене перенаправили у художній комбінат, який тоді знаходився навпроти річкового вокзалу. Ну а там я сам собі мусив шукати застосування. Я беру свої роботи й приходжу на засідання монументально-декоративної секції, на той час вона була вже доволі велика. Секція розпочала роботу у 1957 році, а заснували її С. Кириченко, І. Литовченко, В. Бондаренко і Г. Довженко, який був доречі бойчукістом. Хоча застосування його досвіду практично не було, адже до нього завжди ставилися з підозрою через його приналежність до бойчукістів. Григорій Довженко переважно займався фресками у майстерні. Він нарізав кільця з товстої азбестової труби наповнював вапном з піском і по мокрому писав фрески.

Зібрав свої роботи, приніс, показав - і мене прийняли. Тоді Іван Семенович попросив мене допомогти йому відновити розкрити мозаїку

у ресторані «Метро». Там під час розкриття частина штукатурки демонтувалась нормально, а частина – поприлипала і повиривала плитку аж до основи. Було багато дірок, пустот, які мені було необхідно поновити. Я близько місяця працював над цим. Результат дуже сподобався Івану Семеновичу, й він запропонував приєднатись до нього. Утворився цікавий симбіоз, І. Литовченко мислить кольором та декоративними плямами, а я ж, скульптор – об'ємом. Ми зрозуміли, що це можна об'єднати й вийде новий ефект.

В. О. Яку першу роботу Ви виконали разом?

В. М. Першу роботу ми зробили у селищі Новгородську на залізничній станції адміністративної будівлі фенольного заводу. Коли ми розпочали працювати, то смальти, ще не було. Нам хотілося надати роботі виразності, вирішили підняти рельєф рисунку, натомість до нас особливо ніхто такого не робив. У нас була книга Ф. Леже, а там на одному з його керамічних панно піднятий контур рисунку і залитий фарбою. Ми не мали можливості використовувати емалі, тож вирішили поєднати плитку з піднятим рельєфом. Після завершення та затвердження ескізу я взявся продумувати технологію як реалізувати рельєф. Вийшло ефектно, приїхала художня рада, високо оцінила і ми вирішили продовжувати застосовувати такий підхід у подальшому. Не встигли ще це замовлення закінчити, як до нас звернулися з пропозицією виконати панно у центрі Донецька. Споруда була розташована боковим фасадом на площу, і нам потрібно було заповнити пустий простір до третього поверху. Вирішили зробити мозаїчну вставку на рівні між перши та другим поверхом висотою у три метри і винести її на шістдесят сантиметрів від стіни.

В. О. Як технологічно відбувався процес поєднання мозаїки та рельєфу?

В. М. Суто технологічно по малюнку заганяли масивні анкера різного розміру, в залежності від потрібної висоти елемента. Далі на цю схему накладали арматурну сітку і обварювали. Таким чином, з'явилися перші форми рельєфу з виступаючими та западаючими лініями. Вже на арматурний скелет нанизували дрібнішу сітку рабицю й заштукатурювали. Після її наповнення розчином виходила «кора», яка повністю повторювала весь рельєф.

Далі постає питання, який матеріал використати для мозаїки, смальти немає, ми ще її не відкрили для себе. Я запропонував Івану Семеновичу застосувати новий матеріал – граніт і нержавіючу сталь. На моє відчуття, мав вийти цікавий ефект поєднання протилежних фактур – гладкої блискучої й матової шершавої. Іван Семенович схвалив таку ідею, й ми замовили на заводі стальной модуль 2x2 см., 2x3 см., 2x4 см. Аби металеві частинки трималися у цементі, придумали загинати кінці так, щоб вийшла «п» подібна форма. Все це наштампували прямо на заводі. А от з гранітом вийшла проблема, нам замість пиляного, доставили машину гранітних блоків. Довелось весь цей граніт переколоти на потрібний модуль. Загалом вийшла вдала декоративна робота, яка називається «Земля Донецька». На панно земля зображена в образі жінки, виконана з граніту, а над нею сяє чоловічий образ сонця, який обнімає землю, сформований з шматків блискучої сталі.

В. О. Тоді на сході України працювало багато митців, Ви з ними перетиналися, обмінювалися досвідом?

В. М. Якраз паралельно з нами у Донецьку бригада художників під керівництвом Г. Синиці працювала над п'ятою школою. Авторський колектив складався з Алли Горської, Григорія Пришедька, Галини Зубченко, Галини Севрук, Бориса Плаксія. Вони зробили колосальну

композицію «Прометеї», виконану з тієї ж керамічної плитки, але застосували ще й інші нові матеріали – кольорове скло і шлакоситал. Цей колектив виконав ще цілу низку об'єктів на сході України. Григорій Синиця був цікавою особистістю, навчався у М. Рокицького. Вдома він влаштовував творчі вечори та читав лекції про монументальне мистецтво, як його розумів М. Бойчук, саме головне він розповідав про особливе кольорове сполучення «українське кольоробачення». Мені також поталанило побувати на його лекціях. У розумінні Г. Синиці, особливе кольорове співвідношення було у поєднанні теплих та холодних, що проілюстровано у народному мистецтві. Можемо пригадати творчість Ганни Собачко-Шостак, у її творах передусім виділяється боротьба теплих та холодних півтонів.

В. О. Після закінчення цих об'єктів на Донбасі ви продовжували працювати разом?

В. М. Після Донецьку повернулися у Київ, тоді наші роботи вже публікувалися у каталогах та журналах. До нас звернувся архітектор Микола Бурханов з пропозицією виконати монументальне оформлення для палацу урочистих подій в місті Олександрії. Вирішили на фасаді зробити рельєфну мозаїку «Сонце кохання» без активного кольору, через світлі жовті, сріблясті. Тоді вже з'явилася смальта, ми їздили вибирати її у Лисичанськ. На панно у сьйві проміння зображено дві профільні голови, жіночу та чоловічу. Далі в інтер'єрі зробили вікно між першим та другим поверхом за технологіє литого скла на бетоні. Цією технологією ми не володіли, тож запросили випускника колишнього Строганівського училища О. І. Гуціна. Він на заводі відлив з чавуну відповідні форми, які дозволяли підібрати потрібні конфігурації форми. У вестибюлі ми виконали гобелен «Пісня про козака Вуса», приблизно 2x4 метри у пісенно-фольклорному варіанті.

А на другому – поверсі масштабний гобелен «Гімн життю» 6.5x13 метрів. Робота пройшла по публікаціях та викликала жвавий інтерес.

На початку 1972-х рр. на сході України виконали ще одну велику мозаїку «Робітничий марш». У цьому панно ми постарались передати особливий характер регіону. Бували в шахтах, бачили важку працю людей, складні умови життя. Це сильно вражало, і мене не покидало почуття поваги та співчуття до цих людей.

В. О. Що у 1960-х рр. Вас надихало?

В. М. В 1960-х рр. пройшло кілька виставок народного декоративного мистецтва Марії Приймаченко, Ганни Собачко-Шостак, Олександра Саєнко ще була цікава виставка вибійки по тканині. Вони показали нам інший світ, з'явилось щось нове, адже скрізь все виконувалось доволі одноманітно, у дусі реалізму. Як раз тоді Борис Лобановський написав статтю про М. Бойчука та його школу. Все-таки, для мене цей період був продовженням принципів М. Бойчука. Так, звичайно, це була мова іншого часу, але завдання по суті вирішувалось те ж саме.

В. О. Над якими проектами працювали у 1970-х рр.?

В. М. Коли ми з Іваном Семеновичем закінчили панно «Робітничий марш», нам запропонували продовжити діяльність у місті Прип'ять. Але я відчув, що це не та робота, де я можу себе знайти і реалізувати. Врешті я відмовився, а І. Литовченко вирішив сам займатися. На допомогу запросив мого друга та однокурсника І. Кошмана. Він виконував рельєфи у Прип'яті. Я ж зайнявся своїми творчими роботами, а паралельно зробив керамічний рельєф у дитячій бібліотеці у Хмельницьку. В 1975 році написав розпис «Нова ера» в танцювальному залі на Куренівці у Києві. Десь в середині 1970-х рр. архітектори з Київпроекту запросили зайнятися новими корпусами університету ім. Т.Г. Шевченка. Звичайно, я запропонував І.

Литовченку, але ж він був зайнятий у м. Прип'ять і відмовився. Тоді покликав М. Малишка, А. Гайдамаку, В. Григорова. Робота була дуже виснажливою, потрібно витесати у камені півтори тисячі квадратних метрів. Ми працювали близько десяти років, а на самих рихтуваннях просиділи сім років. І це повний рік – осінь, зима, весна, літо. Спочатку перший корпус ми виконували всі разом, а далі розділилися, я сам робив весь корпус кібернетики, В. Григоров – механіко-математичний, а М. Малишка – радіофізики. Зрештою, нам ще й прийшлося віддати більшу частину гонорару у фонд миру. Ми ще тоді розробили проект художнього рішення від Святошина до площі Перемоги, і всю суму за цей проект також внесли у фонд. Ситуація була наступна, за секцією постійно був нагляд з боку відповідних органів. За сприяння таких діячів як Мамолат, Б. Ткаченко було організовано листа скаргу, що, мовляв, художники-монументалісти отримують більше, ніж потрібно. Тоді почалося – постійні допити, перевірки, практично могли посадити І. Литовченка, В. Задорожного, Г. Мороза. Там зробили якісь підставні документи, але коли ми прорахували, вийшло навпаки, що скрізь авторам недоплачували. Після цього діло закрили. І щоб захиститися, нам приходилося віддавати кошти у фонд. Постійна боротьба, В. Задорожного просто розривали, особливо коли він займався оформленням ресторану готелю «Либідь». Там були фантастичні дерев'яні скульптури язичницьких ідолів, гобелени, енкаустика. Зараз все це зруйнували, викинули.

З моїх слів записано вірноВ. М. Прядка

Інтерв'ю з художником-монументалістом

Костянтином Косаревським.

21.09.2019, м. Київ.

В. О. Як розпочиналась робота над циклом розписів в інституті отоларингології?

К. І. Після закінчення Київського художнього інституту в 1979 р. я отримав направлення в художній комбінат. Практично відразу мене рекомендували архітектору В. Смирнову, а він якраз займався проектом будівлі Київського інституту отоларингології, який він мені й запропонував.

В. О. Художнє оформлення було включено одразу на стадії проектування?

К. І. Так, звичайно. Замовлення приймала організація Художпроект, яка існувала при комбінаті. Основним її завданням було комплексне вирішення архітектурного об'єкту. Виразалось таке оформлення у розподіленні роботи як для монументалістів, так і для всіх інших відділень у комбінаті. Наприклад: для скульпторів – бюсти вождів, чи ще щось подібне, для живописців – портрети державних діячів у кабінети, у їдальню – натюрморти. Зрештою, все зводилось до заповнення всіх можливих приміщень картинами.

Отже, було вирішено зробити у фойє та на поверхах розписи, а у підвалі, де розташовано кафе, вітражі. Наскільки мені відомо, вітраж не зберігся. Коли я розробив фор-ескізи, їх схвалила художня рада, і робота пройшла. Відповідно до ротації, після всіх узгоджувальних етапів замовлення мусило надійти на моє ім'я. Але я переймався, що замовлення можуть віддати іншим художникам оскільки мене могли забрати в армію. Я запропонував Володимирі Марусенку взяти роботу

одразу на двох. До того ж, розумів, що коли замовлення прийде, ймовірно, його могли не видати на мене одного, адже я щойно завершив навчання в інституті. Зазвичай молодим давали спільні проекти, або відправляли в помічники вже досвідченим художникам.

В. О. Як Ви підбирали тему розпису?

К. І. По-перше, я вчився у монументальній майстерні, а там є специфічний предмет – синтез мистецтв. Головною ідеєю якого є органічне входження творів монументально-декоративного мистецтва в ситуацію.

В об'єкті не було прописано ніяких пропозицій, все розроблялося виходячи з функціонального призначення будівлі. Так, на першому поверсі – це одне, адміністративний поверх – друге, відділення, де хворі, – третє. Відштовхуючись від цього, проговорювали сюжет з архітектором. Це не було тільки рішенням художника. Приміром, на другому поверсі у адміністративній частині на першому плані ми зобразили з одного боку О. Коломійченка, а з іншого – Авіценна та Парацельса, а на задньому плані – групу студентів-медиків.

Деякі художники, можливо, попередньо узгоджували ескізи з замовниками, але ми особисто нічого не узгоджували. Вели роботу поетапно, теми підбирали відповідно до передбачуваних функцій того чи іншого поверху. Архітектор В. Смирнов, маючи великий досвід, допомагав та підказував, як ліпше подавати ескізи та сюжетику, щоб все проходило та погоджувалось. На початковій стадії, коли потрібно було представити замовнику загальну концепцію та проект, ескізи були досить конкретно вимальовані, й можна було зрозуміти що до чого. Етап погодження з замовником відбувався без моєї присутності, там обговорили всі моменти оформлення інтер'єру, навіть де і скільки має бути розміщено картин.

Далі проект розійшовся по кабінетах комбінату, і ми змогли приступити до подальшого уточнення ескізів та розроблення картонів. Хоча часто траплялись випадки, що поки живописці не напишуть картини і за них не розрахуються – монументальні роботи не виконувалися. Адже замовника, у першу чергу, цікавив стінопис, а ось полотна додатково нав'язувалися зверху і, щоб запобігти ситуації коли замовник відмовлявся від картин після завершення монументального живопису, спочатку виконували свою частину станковісти, а потім приступали монументалісти. Коли ми працювали в Середній Азії у м. Ургенчі (Узбекистан), якраз була застосована ця модель. Але інститут отоларингології був не таким випадком, все відбувалось паралельно. Таким чином, після етапу узгодження ми приступили до розроблення фінальних ескізів великого розміру. Ми повносили деякі зміни, особливо змінений був ескіз першого поверху. Далі була художня рада, у якій приймали участь всі наші передові монументалісти, такі як І. Литовченко, В. Пасивенко, В. Григоров, М. Стороженко та інші. Загалом ескізи затвердили, але були деякі доопрацювання. Ми врахували зауваження та через декілька тижнів знов провели раду, де все прийняли. Найважчим було затвердити ескізи у замовника, там були присутні не тільки головний лікар, а й інші працівники закладу. Серед них почались розмови про Сальвадора Далі, якісь фантазії та побажання. Особливо було складно донести, що все узгоджено, стоять печатки та підписи. По закінченню роботи була запрошена рада, провели обговорення.

В. О. Яка стильова специфіка розпису?

К. І. Якоюсь мірою на нашу роботу мала вплив школа Бойчука. У той час почали з'являтися публікації, у деяких збірниках друкували їхні роботи. Мені пощастило побачити навчальні розписи бойчукістів в

Київському художньому інституті. Як раз в майстерні, де були їхні студентські роботи, проводився ремонт. Мене тоді дуже вразили фрески, особливо жіночий образ. До того ж, був живий Г. Довженко, розмови з яким передавали ідеї бойчукістів.

Також для мене велике значення має творчість Джотто, за його композиційний підхід, взаємодію з архітектурою, кольоровою гамою. Коли я навчався, виконав копію його фрески сплячого монаха в «Явленні Франциска єпископу».

В. О. Пізніше ви ще робили якісь об'єкти у Києві?

К. І. Був один об'єкт, але через замовника його скасували. Це мусила бути фреска у споруді клубу будівельників, що по вулиці Дорогожицькій. Ми хотіли в інтер'єрі зробити натуральну фреску, а ззовні – сграфіто. В будівлі спеціально під розпис відводилися стіни, розміром близько п'яти метрів висотою і чотири метри у ширину. Було замовлено відповідну підготовку площини, так спочатку їх закладали травертином, а зверху наносили тиньк. Але директор клубу категорично не сприйняв наш проект, навіть не зважаючи на те, що ескізи погодили на усіх радах. Хоча розроблення теми в мене легко вийшло, адже я робив диплом за цим мотивом, і те, що у дипломі викликало сумнів, тут доволі вдало вирішувалося. Втім, замовник бачив зовсім інакше, говорив: «ви не те робите, мені треба щоб були крани, з вертольотів спускають будівельні блоки і т. д.». Йому, так би мовити, потрібна була «агітка». В мене було все інакше, складніше, як формально, так й ідейно. Ми навіть зверталися до його начальників, але все марно. В результаті ми так і нічого не виконали, нам якісь копійки за ескізи та картони заплати.

Інтерв'ю з художником-монументалістом Юрієм Левченком.

23.03.2017, м. Київ.

В. О. Як був організований навчальний процес у майстерні монументального живопису КДХІ?

Ю. О. В період мого навчання в Київському художньому інституті В. Чеканюк був завідувачем Кафедри композиції та вів дипломний курс. Постановки, як правило, ставили викладачі, які займалися викладанням на конкретному курсі. Спочатку у нас на III курсі була Олена Гнедаш, потім на IV курсі – Олексій Кожеков, V курс вів Микола Стороженко і Вілен Чеканюк на дипломі. Але слід відмітити, що Вілен Андрійович очолював процес на всіх курсах, тобто приходив, контролював, затверджував постановки.

В. О. Чим відрізнялись постановки у монументальній майстерні (завдання з живопису, малюнку) від інших навчально-творчих майстерень?

Ю. О. Суттєво відрізнялися. Переважно у постановках вирішувалася різноманітні навчальні проблеми, без особливого ідеологічного ухилу, як це інколи бувало у інших майстернях. Приміром, у радянські часи любили ставити щось на кшталт жінки з червоним стягом, партизана з автоматами чи шаблями і таке інше. Я трохи провчився у загальних майстернях, це 1-ий та 2-ий курси, тому маю уяву, що відбувалося у живописних майстернях, і потім мої колеги вчилися у В. Шаталіна, В. Пузирькова, О. Лопухова, і я знаю, які в них були постановки. У В. Чеканюка, головним чином, робота концентрувалася на вирішеннях формальних художніх завдань, зокрема взаємодії фактур, форм, кольору. Розв'язувалися складні пластичні завдання.

Ю. О. Як на мою думку, у нас були набагато цікавіші завдання, звичайно складніші, більш проблемні, якщо можна так сказати. Велику

роль відіграло те, що ми вчилися на монументалістиці, і композиція так чи інакше була пов'язана з середовищем. Відповідно і завдання з композиції були побудовані для розвитку навиків роботи з архітектурою. Тобто ми їх використовували як штудію. Більш того, ми ще ставили собі постановки для малюнку, де, надихнувшись Сікейросом та іншими мексиканськими муралістами, малювали фігуру у подібних ракурсах.

В. О. Як вибудовувався навчальний процес з композиції?

Ю. О. Ми вибирали собі архітектуру, співпрацюючи із студентами архітекторами нашого курсу. Адже майстерня постійно тісно співпрацювала з архітектурним факультетом. В залежності від матеріалу та техніки, яку освоювали (мозаїка, вітраж чи щось інше), ми обирали собі серед їхніх проектів найбільш цікавий і вже до нього розробляли своє завдання з композиції. І такий підхід у навчальному процесі, на мою думку, був правильно організований.

В. О. Чи відбувалась робота з якимось реальними існуючими об'єктами?

Ю. О. Ні. Конкретно у нас була спроба зробити диплом для реальної споруди, але робота реалізувалось не зовсім як диплом. Вийшло так, що до нас у майстерню завітав замовник і запропонував зробити мозаїку на фасаді київського ювелірного заводу. Головним завданням замовника було закрити мозаїкою вентиляційні комунікації цеху, що виходили на зовнішню стіну, оскільки вони псували вигляд фасаду. За проект взяли в чотирьох: М. Кутняхов, С. Жидерь, А. Рустамов і я. Там вийшло близько 280 м², мозаїки з рельєфом. Спочатку планувалось розділити панно на чотири частини і робити як диплом, щоб композиція сприймалась цілісно, але водночас були чотири окремі фрагменти для кожного з нас. У процесі ідею схвалили з Миколою Стороженком, але

пізніше, коли ми виходили на диплом, звернулись до тодішнього ректору О. Лопухова, а він категорично заборонив. У підсумку вирішили не відмовлятися від роботи, працювали паралельно диплому, трохи змінили ескіз, об'єднали та спростили композицію.

В. О. Взагалі практика роботи з реальними об'єктами була на інших курсах?

Ю. О. На моїй пам'яті не було! Коли я навчався, це заборонялось. Крім цього, була заборона на участь у виставках, поки ти студент. Проте, з ювелірним заводом справа не в грошах, така робота це хороша практика та досвід для студента. Серйозний київський об'єкт міг би проконтролювати будь-який з наших викладачів. До того ж, замовник йшов на всі умови, зробив нам утеплені риштування (працювали взимку), тобто з цим проблем не було.

В. О. Як було в цей час з матеріальним забезпеченням (смальта та інше)?

Ю. О. Загалом дефіциту не відчували. У Києві був склотарний завод, їздили вибирали смальту у Лисичанськ. Матеріал був закуплений в достатніх кількостях і з цим не було проблем.

В. О. На яких курсах студенти опановували монументальні техніки?

Ю. О. На III курсі у першому семестрі техніка сграфіто, потім фреска. Мозаїка вивчалась на IV курсі, а вітраж — на останньому.

В. О. Яким технікам надавали перевагу?

Ю. О. В принципі не було різниці, усі техніки вивчались в однаковій мірі. У нас кожне композиційне завдання відповідало певній техніці. Наприклад на III курсі робили копію сграфіто й розробляли свою композицію. Переважно копію сграфіто виконували з японської графіки.

В. О. Тобто копію сграфіто робили не з конкретних якихось монументальних творів?

Ю. О. Ні, японська графіка була цікавіша, ніж монументальні роботи. Тим паче, ми тоді не бачили європейських творів сграфіто, які є у Німеччині чи в Чехії. Згодом я бачив багато гарних панно у Празі, розкішну композицію у Дрездені. Коли я навчався, можливості поїхати за кордон не було, книжок також обмаль. Фреску часто копіювали з італійців, а мозаїки переважно копіювали з Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого. Ми ходили вивчали мозаїки у Софії, тоді якраз відбувалася реставрація й була можливість розглядати безцінні твори зблизька. Це дослідження середньовічного досвіду залишило сильне враження. Втім, я особисто копіював мозаїки базиліки Сан Вітале, мені якраз тоді потрапила хороша книга, з якої й працював. Керівник майстерні давав достатній рівень свободи студентам, за умови переконливої та відповідальної роботи з їхнього боку.

В. О. Як опановувався синтез мистецтв?

Ю. О. У нас синтез мистецтв вела Алла Ревенко. Вона трохи розповідала про архітектуру й сучасні тенденції в монументальному мистецтві, показувала роботи художників. Ми їздили з нею у Прибалтику, дивитися різноманітні приклади на вулицях міст, в інтер'єрах кафе, ресторанів. Але конкретної формули вдалого синтезу фактично не було. Зрештою, все зводилося до контакту з архітекторами. Переважно вчилися на тому, що ми могли побачити в книгах про Відродження, розписах в церквах, деяких сучасних зразках.

В. О. А досвід М. Бойчука та його школа враховуюся?

Ю. О. Впродовж мого навчався в інституті відбувався ремонт, були аудиторії, в яких не було навіть підлоги, лежали балки та настили. Учебний процес та ремонтні роботи – все проходило паралельно.

Актовий зал був зачинений і аудиторії на другому та третьому поверхах теж. Якраз тоді ми робили мозаїку та використовували у якості матеріалу стару керамічну плитку ще царського часу. Я застосовував її для тла. Цікаво, що плитка була покладена на вапняний розчин і вона розколювалася, а той розчин було розбити неможливо. Так ось, збирав я цю плитку по закритих аудиторіях, і натрапив там на фрагменти розписів бойчукістів. Там попередньо була вапняна чи крейдяна побілка, а під час ремонту під нею відкрився стінопис. Очевидно, це курсові роботи студентів. Поруч з фресками позалишалися проби кольору, такі собі палітри. Це для студентів дуже корисна річ. Фактично на стіні лишався весь процес – від композиції до письма. Безперечно були колосальні втрати у цих фрагментах, але все рівно було видно послідовність виконання, як стіну готували під фреску. Фрагменти стінопису залишилися у декількох аудиторіях: на третьому поверсі, де ми згодом робили диплом, на другому поверсі та в актовому залі.

Все це необхідно було зберегти, а перед цим я познайомився з твоїм дідом Віктором (Григоровим). На одній із зустрічей з ним я розповів, що в інституті відкрилися фрески бойчукістів. Він, разом з Анатолієм Гайдамакою та Володимиром Прядкою, пішли до ректора з такою метою, щоб зберегти для навчального процесу. Проте О. Лопухов сказав, що вони художньої цінності не мають, для викладання вороже, тобто що це – антимистецтво іт д. Всі фрески забілили, я так думаю, що їх не тільки замалювали, а ще й збили.

В. О. Чи тоді відомий М. Бойчук для вас?

Ю. О. Так, звичайно. Бойчук був як міф, всі знали, що він у цих стінах працював. Але в цілому бойчукісти були забороненою темою. Мені пощастило, я читав брошуру про М. Бойчука, видану ще за його життя,

десь напевно у 20-ті роки ХХ ст. Автор тексту ставив його в один ряд з Сікейросом, Дієго Ривера, Пікассо. Він писав, що це людина світового рівня. Я тоді відчув, що ми втратили щось дуже значне.

В. О. Які підходи до викладання були у викладачів?

Ю. О. У нас непогано склалась ситуація з викладачами. На III курсі до нас прийшла викладати Олена Гнедаш. Вона тільки закінчила інституту, молода, амбітна. Як про художника, я не можу нічого сказати, я не знаю її робіт, але у неї було бажання навчити. Вчилась у Т. Яблонської (закінчувала О. Гнедаш КХІ у В. Чеканюка, але навчалась у Т. Яблонської) і ось із тим запалом Тетяни Нилівни прийшла до нас. Вона так налаштувала, що потрібно працювати не просто мазати, а експериментувати й більше міркувати про композицію, а не змальовувати. Монументальні техніки викладав Володимир Марусенко – дуже розумна, талановита людина, й вони в парі дуже позитивно спрацювали. Він, до речі, також навчався у Тетяни Яблонської. Так що, я вважаю, цей тандем О. Гнедаш і В. Марусенко був вдалий. Володимир більше теоретично допомагав, порівнював як було при Яблонській, розповідав як вона створювала досить жорстку конкуренцію між студентами.

На IV курсі був Олексій Кожеков, а Микола Стороженко викладав на V курсі. Микола Андрійович ставив цікаві завдання, більш складні двофігурні постановки. У його підході до викладання було багато теорії, акцентував увагу на різних фактурах, кольорових вирішеннях. Як викладач М. Стороженко слухав студента, міг підказати.

В. О. Як відбувалась робота над постановками?

Ю. О. Спочатку виставлялась постановка, потім на маленькому форматі ми komponували. Після, відбувалась певна дискусія з викладачем, де ми обґрунтовували свої ескізи. Ну й далі картон і саме

виконання. До речі, ми писали постановки не тільки олійними фарбами, а й темперою.

В. О. Як виконували фреску?

Ю. О. Як я вже говори, техніки викладав Володимир Марусенко. Він багато розповідав і зацікавлював. Ми бігали на «собачу гору», по схилах навпроти інституту, копали глину, відмочували її, потім в муфельній печі перепалювали. У мене вся фреска була з натуральних пігментів. Товкли цеглу, робили різні шари штукатурки – дотримувались повністю технологічного процесу. Передавлювали малюнок по сирій штукатурці, або припорохом.

В. О. Писали фрески великого розміру?

Ю. О. Ні, не дуже. Я писав портрет П'єтро делла Франческа і фрагмент композиції. Тобто у нас було завдання: копія і фрагмент своєї композиції в одному з матеріалів.

В. О. Працювали над дипломом в майстернях КХІ ?

Ю. О. Так, працювали над дипломом в майстернях КХІ. На курсі було п'ятеро чоловік, а згодом Наталка Литовченко перевелась зі Львова. Вийшло шість дипломних робіт у різних техніках. У мене була мозаїка, у Арсена була енкаустика, у Кутняхова був розпис по керамічній плитці, у Кисильова – вітраж, Литовченко робила гобелен і ще був розпис.

В. О. Чи вивчались додатково кераміка та гобелен та де їх виконували?

Ю. О. Обов'язково кожного року хтось захищався дипломом виконаним у техніці гобелену. Тобто роботи з гобеленами віталися. Виконували переважно в Решетилівці. Робився ескіз, картон. Я так думаю, що у спілкуванні з художниками-монументалістами студенти вже дізнавались, яким чином реалізовувати.

В. О. А кераміка?

Ю. О. З технікою надглазурних емалей також знайомилися у розмовах з художниками. Муфельна піч була в інституті для вітража. Застосовували будівельну керамічну плитку із шамот. Нею переважно за радянських часів оздоблювали фасади. Микола Кутняхов десь дістав надглазурні емалі, частково використав товчену смальту, бо її лишалось повно після попередніх курсів. Він товк, запікав, і виходило глазур, ну і надглазурними фарбами розписував. Загалом вийшов вдалий декоративний диплом.

З вітражами була окрема ситуація. Тоді вітражного скла у КХІ не було, хіба червоне із семафорного заводу, що виготовляв скло для світлофорів. Переважно вітражі робили з пляшок. Вибирали пляшки, які відповідали необхідному кольору – від «сієни паленої», золотистих, майже до стронція через зелені. Далі ниткою, вимоченою у розчиннику, перев'язувалася горловина, дно підпалювалося, занурювали у відро з холодною водою, дно і горловина відлітали, прорізали горизонтальну лінію склорізом та ставили у муфельну піч, там пляшка розверталася і виходив рівний шматок. В цілому, в нас ще було трохи білого та синього скла, а все інше це пляшки. У Львові робили більш грамотно, у них був скляний завод.

В. О. Чому у КХІ не могли організувати нормальне забезпечення матеріалом для вітража?

Ю. О. Наша адміністрація була незацікавлена.

В. О. Як часто випускники після КХІ продовжували працювати в галузі монументального мистецтва?

Ю. О. Загалом більшість тих, хто вчився в монументальній майстерні займалися монументальним мистецтвом або живописом, переважно успішно. Мені запропонували викладати в КХІ, не дивлячись на те, що

я отримав трійку на дипломі за формалізм, натомість в мене не було жодної трійки протягом навчання. Проте я відмовився, адже В.

Григоров рекомендував мене на роботу в комбінат.

В. О. Виходило, що випускники після КХІ йшли працювати в комбінат як автори чи виконавці?

Ю. О. Як автори, але можна було влаштуватись і як виконавцем.

В. О. А хто були виконавці?

Найчастіше люди із середньою освітою або взагалі без освіти. Мозаїсти, як правило, були колишні будівельники плиточники, але з досвідом.

В. О. А після комбінату вже в спілку?

Ю. О. Так, там потрібно було зробити декілька робіт. Я точно не пам'ятаю, три чи чотири реальних об'єкта.

В. О. Як функціонувала система спілки та комбінату?

Ю. О. Там була така система, комбінат був ніби як база спілки. Майже кожна область мала свій художній комбінат. Туди приходили партійні замовники або великі замовлення з проектних інститутів. Приміром, коли ми робили в Дніпропетровську спорт комплекс «Метеор», то безпосередньо працювали з проектним інститутом. На стадії проектування включалося монументальне оформлення. КЗНДІЕП (Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування) давав роботу, наприклад, вони проектували будинок і включали туди монументалку. Ось так проектувалися мозаїки на бульварі Лесі Українки, які виконував Анатолій Гайдамака і Лариса Міщенко. Чорнобиль так само, з проектним інститутом працював Іван Семенович Литовченко. А були замовлення, де в процесі реконструкції виявлялося, що замовнику хотілось щось додати. Переважно в інтер'єри вміщувалось що небусть. Замовники зверталися у комбінат, де був художпроект, у якому працювали архітектори, і в додачу до

монументалки туди давали свої роботи живописці. Художпроект був зобов'язаний нав'язувати замовнику якийсь живопис в інтер'єри, але це були, на жаль, переважно ніяк не пов'язані картини. Яюсь я виконував композицію з дерева для кафе, і замовник жалівся – йому дали близько чотирьох натюрмортів, і всі по-різному написані так, що навіть в одне приміщення не повісиш.

В. О. Що ви скажете про В. Чеканюка?

Ю. О. Це людина, яка нас підтримувала. Вілен Андрійович був дуже демократичний, ніколи нічого не нав'язував. Хочеш робити – працюй, тільки переконливо. Так були вимоги, але не було тиску. Йому часто доводилося захищатись від різноманітних закидів про формаліз і таке інше. У багатьох випадках, коли вже здавалось, що неможливо було захиститись, йому вдавалось відстояти позицію.

В. О. На вашу думку, чи впливало західне мистецтво на монументалку?

Ю. О. Звичайно, в мій час художники-монументалісти старалися застосовувати досвід західних зразків, намагалися бути в часі. Матеріал був дуже обмежений, але час від часу в періодиці друкували статті, присвячені новим тенденціям в архітектурі. Деся навіть тишком приносили в інститут книги Сальвадора Далі та інших. Була деяка інформація про мистецтво в ГДР, і для нас це виглядало ніби як щось передове.

В. О. Чи наслідували когось із західних митців?

Ю. О. Ні, прямого копіювання не було. Відбувалось переосмислення досвіду. Зрештою, кожна конкретна архітектурна ситуація передбачає власні засоби виразності. В одному зі своїх об'єктів, а саме в школі, я зробив графічне вирішення подібне до гравюр. У інших проектах була своя специфіка, і не можна просто брати готове рішення й скрізь застосовувати.

В. О. У період 1960 – 1980-х рр. над якими проектами працювали?

Ю. О. Мозаїку робив у Новоград-Волинський, в м. Рубіжному написав доволі велику гарячу енкаустику для інтер'єру місцевого клубу. Далі кафе, про яке розповідав вище (1984–1985 рр.), ну і в перші роки незалежності я працював над оформленням станції київського метро «Славутич».

З моїх слів записано вірно

Ю. О. Левченко.

ДОДАТОК В

Список публікацій за темою дисертації

1. Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60 – 80-х роках ХХ ст. // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2017. Вип. 26. С. 277–283.
2. Монументально-декоративне мистецтво другої половини ХХ ст. у фаховій літературі // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2018. Вип. 27. С. 99–104.
3. Трансформації у стінописах та мозаїках Києва на зламі 1950–1960-х рр. і їхній вплив на розвиток монументального живопису // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наукові праці. Київ, 2019. Вип. 28. С. 90–97.
4. Специфіка розвитку й особливості стінопису та мозаїки Києва 1980-х рр. // East European science journal. Warsaw, 2020. № 1 (53), part 9. С. 4–8.
5. Основные тенденции развития киевской стенописи и мозаики конца 1960 – середины 1970-х годов // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 3–9.

Відомості про апробацію результатів дослідження

1. Григоров В. Внесок майстерні монументального живопису КДХІ у розвиток мистецтва 60–80-х років ХХ // Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності : тези доп. Всеукр. наук. конф., присвяч. 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квіт. 2017 р. / НАОМА. Київ, 2018. С. 7–8.
2. Григоров В. Традиції народного мистецтва України в монументальних творах 50 – 80-х років ХХ ст. // П'яті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2018. С. 50–51.
3. Григоров В. Традиції українського монументального живопису в творах київських монументалістів у другій половині ХХ ст. // Шості Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2018. С. 77–78
4. Григоров В. Колір в монументальному мистецтві Києва другої половини ХХ ст. // Сьомі Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2020. С. 81–82.