

Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття.

Галина Склярєнко

В історії української образотворчості другої половини ХХ століття монументально-декоративне мистецтво займає особливе місце. І не тільки тому, що саме на нього були покладені головні завдання ідейно-політичної пропаганди радянських цінностей, вираз естетичних та духовних вартостей. А й тому, що, мабуть, саме в його розвиткові, в тому місці, яке зайняла монументальна творчість у системі вітчизняної художньої культури, відбилися головні парадокси та протиріччя епохи, складні шляхи мистецького поступу, аберація суспільної та творчої свідомості. Окреслення головних спрямувань української монументалістики, аналіз етапних творів, що міцно увійшли в національний культурний доробок додає нові змісти до загальної картини часу, найтісніше пов'язаний з його ідейно-художньою проблематикою.

Як відомо, середина 1950-х років стала важливим переламним періодом у розвитку вітчизняного монументального мистецтва, що був пов'язаний із радикальними змінами в архітектурі та будівництві, з пошуками нової художньої мови, яка б відповідала запитам часу і його новим естетичним орієнтирам. Архітектура переходить до індустріального типового будівництва, наголошуючи перш за все на функціональності та економічності. Основу цих змін спричинила потреба у найскорішому вирішенні житлово-соціальних проблем, пошуках прискорених методів будівництва. Вони відбилися і на новій загальній ідейно-естетичній програмі, що була сформульована у державній постанові „Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві” від 4 листопада 1955 рік: перехід до функціональності, утилітарності, лаконічності. Нова ж архітектура у свою чергу вимагала від мистецтва нової художньої мови, передбачала іншу стилістику, використання інших матеріалів та технологій.

З кінця 1950-х років стінопис стає тим видом образотворчості, що чи не найактивніше розвивався в Україні, залучаючи широке коло митців, які приходять до нього з живопису, графіки, скульптури, сприймаючи його як новаторський, здатний відкрити шляхи до оновлення художнього мислення, демократизації суспільного функціонування твору, активної і безпосередньої творчої самореалізації. З іншого боку, підвищений інтерес до нього в Україні був пов'язаний і з суспільним національно-культурним підйомом, який переживала тоді країна, із прагненням відродити художні традиції, в яких монументальне малярство займало одне з чільних місць, підняти його до рівня славетної школи М.Бойчука, знищеної у 1930-ті роки. І хоча на той час повна „реабілітація” бойчукізму ще не відбулася, виникла можливість не тільки обговорювати творчі ідеї та стилістичні особливості цього мистецького явища, а й частково познайомитися з його доробком. В цьому зв'язку важливу роль у професійному становленні монументалістів відіграли виставки творів учениць М.Бойчука

А.Іванової та О.Павленко, які проходили в Москві (1968, 1971) та у Львові (1971). У 1967 році вийшов друком У том „Історії українського мистецтва” із статтею І.Врони та Б.Лобановського про українське монументальне малярство 1920-1930-х років, що заново відкривала цю сторінку вітчизняної культури.

На відміну від попереднього періоду, коли монументально-декоративні твори мали переважно інтер’єрний характер, стінопис 1960-х виходить на фасади будівель, прагнучи відігравати провідну роль в художньому оформленні міст та сіл, значних архітектурних ансамблів. Його починають використовувати у найрізноманітніших за призначенням спорудах, як створених за індивідуальними, так і за типовими проектами. Палаці культури, навчальні заклади, лікарні, дитячі садки, вокзали, вулиці, площі, цілі житлові масиви, станції метрополітену стають об’єктами діяльності монументалістів.

Однією з головних проблем, яка виникала в цьому процесі, була взаємодія з новою типовою індустріальною архітектурою, що формулювалася тоді як пошук синтезу мистецтв. Його головні ознаки визначалися через провідну роль архітектури та повне пристосування до неї монументального твору, що, у свою чергу, передбачало „категоричне заперечення будь-яких просторових побудов, яке інколи призводило до умовності, що межує зі схематизмом. Узагальнений малюнок, локальний колір, яскрава декоративність, площинність, алегоричні та символічні атрибути, які замінили собою детальну розробку сюжету, стали майже чи не обов’язковими для монументальних творів” (1).

Головною рисою монументально-декоративного мистецтва цього часу став його пошуковий, експериментальний характер. Показовими були широкі дискусії про природу і особливості монументального мистецтва, що розгорталися на сторінках газет та журналів, у яких приймали участь провідні художники та мистецтвознавці. Так у 1961 році Н.Дмітрієва писала: „ Абсолютна перевага і поширення станкових форм зосталося нам у спадщину від минулого...Саме життя підказує необхідність перенесення центру тяжіння, перестановки акцентів... Монументально-декоративне мистецтво не чекає поки люди прийдуть його споглядати, а само йде назустріч людям і примушує їх дихати повітрям мистецтва. В умовах нашого часу провідна роль переходить до ансамблево-монументальних органічних форм” (2). Захоплення стінописом і його вплив на інші види мистецтва були настільки сильними, що суттєво позначилися на характері станкового живопису та скульптури, дозволивши говорити про тенденцію монументалізації в мистецтві цього часу.

Можна вважати, що й сама професія художника-монументаліста як одна з головних в радянській мистецькій системі, з’явилася саме в цей час, викликана до життя специфікою творчої та суто виробничої діяльності, особливим комплексом фахових знань та навичок, розмахом будівництва, в якому різноманітні монументальні твори займали важливе місце. В середині 1960-х років в Київському художньому інституті відкрилася майстерня монументального живопису, що явилася на той час чи не найбільш творчою в його освітній програмі.

Пошуки нової мови стінопису йшли у гострому запереченні будь-яких проявів „станковізму”, що сприймався як зосередження недовіки 1930-1950-років. Монументальність трактувалася як узагальненість, площинність, відмова від оповідності. На відміну від поширення розпису у попередні роки, стінопис 1960-х переходить до підкреслено декоративних матеріалів та технік – мозаїки, рельєфу, сграфіто, вітражу, застосування нових матеріалів, палітра яких постійно розширювалася. Так в стінописі почали використовувати кладку з кольорової селікатної цегли, вітражі з колотого скла на цементному каркасі, мозаїку з битої керамічної плитки, натурального каменю та інш.. Цей процес був не випадковим. Художники опрацьовували нову, більш відкриту і функціональну естетику, прагнули показати красу природних матеріалів, інтерес до яких позначився і на творах декоративно-ужиткового мистецтва.

Одночасно йшло і переосмислення традицій, які б відкривали образні можливості стінопису. Великий вплив в цьому плані мали виставки мистецтва Мексики, творів Ф.Леже, П.Пікассо, що проходили на початку 1960-х в Москві. До стінопису підключався і досвід плакату, чия відкрита дидактичність, активний пропагандизм та образна лаконічність здавалися співзвучними монументальному мистецтву, а також прийоми книжкової ілюстрації, з її можливостями створювати багаточасткові цикли. Важливим джерелом нової стилістики ставали і традиції народного мистецтва, чия яскрава декоративність, демократизм, символічність образів бачилася як шлях до створення сучасного суспільно впливового національного мистецтва.

Проте, як і весь художній процес того часу, розвиток вітчизняної монументалістики був позначений складними протиріччями, які містилися в самій її ідейно-образній програмі. Адаже як найбільш політично ангажований, офіційний вид мистецтва, вона застосовувалася для виконання плану монументальної пропаганди, ілюстрування закликів та політичних настанов. Тому кожна робота при будь-яких формальних рішеннях мала перш за все ідеологічний характер. З іншого боку, специфіка стінопису, умови його існування в архітектурі дозволяли, а часто й вимагали, більш різноманітних формально-пластичних прийомів, ніж ті, що використовувала ортодоксальна соціалістична естетика, яка тяжіла над іншими видами мистецтва, особливо над живописом та скульптурою. Тому робота в стінописі особливо приваблювала активних у творчому та суспільному плані художників, які прагнули вийти за межі офіційних меж, тяжіли до формальних пошуків. Тому не випадково, що протягом наступних десятиліть монументалісти не раз виступали носіями цікавих художніх пропозицій, а через їх мистецтво часто знаходили вихід у суспільний простір ті спрямування, які не могли пробитися крізь офіційні припони в інших видах мистецтва. У 1964 році була створена секція монументального мистецтва у Спілці художників України, яка в наступні роки ставала носієм нових організаційних та творчих ініціатив. В той час твори монументального мистецтва знаходилися в центрі громадської уваги, широко обговорювалися, не раз ставали виразниками

нової мистецької стилістики, що часто сприймалося як опозиція до офіційної практики.

Таким чином, внутрішня неоднозначність не тільки обумовила своєрідне місце, яке займало монументальне мистецтво у вітчизняному художньому процесі, а й спричинила глибокі творчі протиріччя її доробку, що позначилися на художній якості та діапазоні образних рішень.

Велике значення в розвитку стінопису мало відродження його традиційних, але забутих на той час технік та професійних прийомів. Значну увагу в цьому плані привертав досвід майстрів старшого покоління, таких, наприклад, як В.Фаворський, чий статті про стінопис і техніку фрески широко друкувалися в пресі (3), а виставки творів проходили у Москві, Ленінграді, Львові. В Україні питаннями технології фрескового живопису глибоко і постійно займався учень М.Бойчука Г.Довженко, якому належить відродження цієї техніки.

Старовинна дрібно модульна смальтова мозаїка привернула художників С.Кириченка та Н.Клейн. Їхні станкові панно, виконані цією технікою не тільки ставали прикладом високої технологічної майстерності, а й пропонували пластичні рішення, які набули популярності. Панно „Врожай” (1957), „Наша дума, наша пісня” (1960), „Та не однаково мені” (1961), „У нашій раї на землі” (1963), „Кобзар” (1964) повертали живописні можливості смальти, особливу святковість та декоративність золотих фонів, що пов’язували їх з традиціями Давньої Русі

Мозаїчні панно виступали на той час своєрідними лабораторіями, де відпрацьовувалися нові прийоми та технологічні знахідки, тематика та сюжетні мотиви наступних монументальних творів. В цьому плані показова мозаїка молодих тоді художників І.Литовченка, В.Ламаха, О.Кіщенко „Соціалістична індустрія”, що призначалася для оформлення виставки „Радянська Україна” в Москві (1961). Тут вони використали техніку мозаїки з керамічної плитки, яка стала найпоширенішою у 1960-ті роки, і той „плакатно-площинний” підхід до монументального образу, який визначив загальну стилістику стінопису цього часу, його знахідки та прорахунки.

Першою значною роботою, що найбільш виразно відбила „народження нового стилю в українському монументальному мистецтві” (4), стали мозаїки І.Литовченка, В.Ламаха, Е.Каткова в інтер’єрах Київського річкового вокзалу (1961, архітектори В.Гопкало, В.Ладний, Г.Слуцький, М.Дьомін, Г.Мельничук, В.Скучаєв, скульптор І.Коломієць). І хоча архітектура новозбудованого вокзалу і включення до його оформлення окремих декоративних панно, що заповнювали порожні площини, до певної міри продовжувало принципи попередніх років, художнє рішення споруди сприймалося як новаторське. Новизна звучала у самому характері стінопису – у використанні тут вперше у великому обсязі мозаїки з керамічної плитки. Цей дешевий, яскравий, блискучий матеріал виглядав свіжо і привабливо, як найкраще відповідав узагальненому стилізованому рисунку, яскравому декоративному колориту. Новою була і спроба передати у алегоричній формі призначення споруди, поєднати окремі сюжети

спільною темою. „Богдан Хмельницький”, „Дніпро – торговельний шлях”, „Вся влада Радам”, „Україна”, „Спорт”, „Чайки над Дніпром” ілюстрували історію та сучасність міста, святковість його природи. У композиціях художники використали нове для того часу вільне співставлення масштабів, чергування ритмів, площин, створюючи умовно-орнаментальний і в той же час епічний цикл.

Більш програмний характер мали мозаїки цих же авторів у Київському аеропорту Бориспіль (1965, архітектори А.Добровольський, А.Малиновський, Д.Попенко). Його архітектура відповідала на той час уявленням про сучасну споруду: динамічна конфігурація об'єму, „відкриті” завдяки великим площинам скла назовні інтер'єри, вільне рішення внутрішнього простору. Мозаїки „Народ-будівник”, „Авіація зближує народи”, „Мир”, „Людина підкорює небо”, розміщені у важливих вузлових місцях споруди, були створені у поширеному тоді „символіко-алегоричному” плані, розробляли ту „радянську іконографію” трактовки популярних тем, яка з початку 1960-х пройде крізь вітчизняне мистецтво. Робітники, сталевари, летючі оголені фігури, зірки, спортсмени поступово перетворюються на формальні штампи, які найбільш відповідали ідеологічним вимогам. По суті так складалося нове формальне мистецтво, де набір необхідних змістових атрибутів зоставався майже незмінним, художники ж зосереджували свою увагу лише на формально-пластичних завданнях. Привабливість же творів І.Литовченка, В.Ламаха, Е.Каткова крилася у складному парадоксальному поєднанні відвертої ідеологічної тематики з виразними напруженими динамічними композиціями, у використанні формальних прийомів модерністського мистецтва (мотивів з робіт Пікассо, Леже, Сікейроса) та введенні нових матеріалів, в даному разі, мозаїки на кольорових цементах, що несли із собою нову, відкрити, більш демократичну естетику.

Твори цієї групи художників на початку 1960-х років чи не найбільш наочно відбили складну ситуацію у вітчизняному стінописі, де необхідність формальних новацій вступала у протиріччя із канонічним ідеологічним змістом. Так у 1962 році І.Литовченко, В.Ламах, Е.Катков, О.Кіщенко створюють мозаїки для київського ресторану „Метро”, які через кілька років були знищені за „формалізм”. „Приреченою на знищення” була і мозаїка на станції метро „Завод Більшовик – „Індустріальна праця” (1963, І. та М.Литовченки), але твір вдалося зберегти. Показово, що розроблені художниками композиційні схеми та декоративні рішення потім легко використовували інші автори для плакатів, різного роду агітаційного оформлення. Але в тому контексті офіційних заперечень вони вже не викликали.

„Боротьба з формалізмом” 1960-х років зачепила багато монументалістів, призвела до знищення багатьох творів, часто позначалася на подальшій долі митців (5). Так у 1970 році був знищений розпис Б.Плаксія у київському кафе „Хрещатик”. Він розміщувався вздовж сходів, зображував київські вулиці, якими проходили його персонажі – опальні на той час Василь Симоненко, Іван Дзюба, І.Драч. Твір збили зі стін, а ім'я художника на довгі роки зникло з офіційного мистецького життя.

Знаковою подією в культурному житті 1960-х років стало знищення вітражів для Київського державного університету (1964, А.Горська, Л.Семикіна, О.Заливаха, Г.Севрук, Г.Зубченко), присвячених шевченківській темі, автори яких були звинувачені у націоналізмі. Вітраж являв собою складний поліптих із зображенням в центрі постаті поета, дугоподібне завершення композиції оточували рядки з його віршів: „Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло них поставлю слово”. З боків центральної частини розміщувалися фігури матері з дитиною, козака-бандуриста та декоративні вставки за мотивами народних орнаментів. Про художні особливості цього твору, що до нашого часу не зберігся, майже через чверть століття написав Р.Карагоцький: „ Попри всю недосконалість самої техніки – це була імітація вітражу, - твір вражав своєю духовною величиною, демократизмом і зануреністю в джерела національної історії, культури. Водночас радувала образно-пластична мова, специфічні узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість” (6). Але висловлювання посадових осіб, що прозвучали на його обговорення – „ В образах вітража немає й найменшої спроби показати Шевченка радянського світогляду... твір, глибоко чужий принципам соціалістичного реалізму (7), призвели до знищення твору, жорстоко зламали творчі та людські долі його авторів.

Бурхливі дискусії, в яких складно перетиналися ідеологія і естетика, викликали і роботи інших монументалістів. Зокрема оформлення В.Мельниченком та А.Рибачук інтер’єрів новозбудованого тоді автовокзалу в Києві (1962, архітектори А.Мелецький, Є.Більський, І.Мельник). Новаторське для свого часу, виконане у тому „сучасному стилі”, з його легкою декоративністю, площинністю, намаганням створити відповідний до призначення приміщення настрій, йти назустріч людським потребам, яким захоплювалися молоді митці 1960-х, воно приваблювало одних та відштовхувало інших по суті одними й тими ж самими своїми рисами – оригінальністю, сучасністю естетичного рішення. Тому В.Лебедева, наприклад, називала його „одним з небагатьох прикладів продуманості і цілісності художнього оформлення” (8), а П.Говдя і О.Пащенко нарікали на „модерністські впливи”, ставили у провину саме „прагнення обов’язково створити щось оригінальне”(9). На щастя їхня думка не призвела до адміністративних заходів.

Трагічна доля спіткала іншу роботу цих художників – у 1982 році під товщею бетону був похований чи не наймасштабніший з творів українського монументального мистецтва – „Стіна пам’яті”, запроектована для меморіального ритуального комплексу Байкового кладовища в Києві (1970-1982, архітектор А.Мілецький). Сповнений глибокого драматизму, присвячений вічній темі життя і смерті, величезний кольоровий рельєф, що утворював складну просторову архітектурно-скульптурну композицію, над яким автори працювали більше десятиліття, синтезував образи вітчизняного та світового мистецтва, був насичений багатозначними метафорами та символами, через які окрема людська доля розкривалася в широкому просторі життя, історії та культури. Визнаний „несумісним з принципами соціалістичного реалізму”, твір був знищений (10).

В історії українського мистецтва залишилися монументально-декоративні твори А.Рибачук та В.Мельниченка в Палаці піонерів в Києві (1965, архітектори А.Мілецький, Є.Більський), в яких вони звернулися до традицій народного мистецтва. Яскраві декоративні композиції „Чудова скрипочка” (за мотивами картин М.Примаченко), „Шахмати”, „Літописець Нестор, першодрукар Федоров та піонер Петя” та інш. інтерпретували традиційні фольклорні образи в сучасному контексті, насичуючи їх гумором, авторською фантазією. Показовою рисою Палацу піонерів було й те, що художники працювали над його оформленням разом з архітекторами, прагнучи цілісного просторово-декоративного образу. Подібна практика тоді зустрічалася нечасто і привертала особливу увагу.

Одним із значних архітектурно-художніх ансамблів даного періоду, в якому були закладені тенденції, що знайшли продовження у наступні роки, став Історико-меморіальний музей „Молода гвардія” в Краснодарі (1968-1970, архітектор В.Смірнов) з мозаїчним рельєфом „Прапор перемоги” (А.Горська, В.Зарецький, Б.Плаксій). Автори розглядали музейний комплекс саме як ансамбль, що об’єднував нову будівлю музею, пам’ятник молодогвардійцям „Клятва” (1951-1954, скульптори В.Агібалов, В.Мухін, В.Федьченко, архітектор О.Сидоренко) та вічний вогонь у стели „Скорботна мати” (1965, скульптори П.Кізієв, А.Редько, А.Самусь, архітектор Г.Головченко) у єдиному просторовому образі. Центром являлось панно „Прапор перемоги”, яке виділялося на тлі стінопису того часу особливим драматизмом, пластичною напругою, складністю формального рішення, використанням авторської техніки – смальтової мозаїки з колотим склом, нержавіючою сталлю, анодованим алюмінієм. Особливістю комплексу було й те, що монументальний твір був закладений у проект музею, таким чином питання синтезу мистецтв вирішувалося тут програмно і принципово.

Такий продуманий підхід відзначав тоді лише поодинокі проекти, проте розглядався як важлива умова роботи художника в архітектурі, що мало виключити неузгодженість між мистецтвом і будівництвом. До спільної праці над архітектурно-художнім задумом та його виконанням прагнули і архітектори і художники, про необхідність такого підходу до роботи писали мистецтвознавці. Але в реальній практиці найчастіше твори стінопису залучалися до вже збудованих об’єктів, вимагаючи від художників вирішувати нелегкі питання пристосування їх до вже існуючого простору.

Найбільш складними вони виявилися у екстер’єрних роботах. Однією з головних проблем ставав тут вибір тематики творів. Вважалося, що, з одного боку, вона мала ілюструвати функцію та призначення споруди, з іншого – зв’язувати її з навколишньою забудовою. Але поєднати ці два моменти було нелегко, тим більше, що до тематичної програми творів додавалося і ідеологічно-пропагандистське навантаження. Найчастіше художники йшли шляхом ілюстрування функції споруди. Виникала величезна кількість схожих одна на одну композицій, в яких розроблялася приблизно одна й та ж сама схема: на

стінах шкіл – піонери, вищих учбових закладів – студенти з колбами та книгами, кінотеатрів – ілюстрації до їхньої назви, спортивних споруд – спортсмени та інш. Іншим найбільш поширеним шляхом був суто ідеологічний, тобто такий, що в різних ситуаціях прямо використовував певний набір радянської символіки: зображення Леніна, червоноармійців, робітників у комбінезонах, матері-батьківщини, зірок, прапорів та інш. , що вважався прийнятним для будь-якої споруди . В той же час, там, де авторам вдавалося уникнути „ідейної” програмності, зосередитися та декоративних завданнях, виникали виразні роботи, що збагачували архітектурний простір, приносили в забудову індивідуальні риси, яскравий колір, живий ритм та пластику. Одними з найбільш вдалих слід назвати мозаїку „Рух” на фасаді басейну академістечка в Києві (1969, Г.Зубченко, Г.Пришедько) з її виразною динамічною композицією, мозаїчне панно з керамічної плитки на фасаді школи ім.Т.Г.Шевченка в Києві (1969, І.Марчук, В.Мельников, О.Рапай), що наслідувала стилістику народного мистецтва, мозаїку „Казка” на житловому будинку по вул.Червоноармійській у Києві (1966, І.Перова), панно за народними мотивами на Будинку художника та творчих майстерень в Івано-Франківську (1967, В.Данилюк).

Новим для свого часу був цикл мозаїчних панно на торцях та фасадах експериментальної школи у Донецьку, розроблений групою художників Г.Синиці, А.Горської, Г.Зубченко, Г.Марченко за участю В.Зарецького та Н.Світличної (1965-1966). Він складався з восьми композицій – „Земля”, „Вода”, „Сонце”, „Космос”, „Вітер”, „Наука” та інш. і центральної частини – „Прометей” („ Шахтарський край”). У казково-алегоричній формі мозаїки розповідали про сили природи, людську працю, створюючи виразні барвисті просторово-активні образи. Оригінальністю визначалася на той час і техніка стінопису – смальтова мозаїка у поєднанні зі склом, керамічною плиткою, металом, рельєфом.

І все ж найбільш різноманітні за образами, стилістикою, тематичними рішеннями роботи створювалися в інтер’єрах громадських споруд. Замкнений, функціонально визначений простір був більш легким для розробки цілісного художнього рішення, надавав можливість уважно продумати умови сприйняття.

Серед робіт того часу, які й сьогодні не втратили художньої свіжості та переконливості – керамічний рельєф „Краків’яни” у вестибюлі кінотеатру „Краків” в Києві, створений за мотивами польського фольклору (1968, Л.,Г., Е.Капітан), розпис та сграфіто М.Медвецького у Палаці культури (1969, архітектор І.Гомон) та ресторані „Білий камінь” (1967) в Берегове Закарпатської області , виконаний в авторській техніці розпис в ресторані „Лісова пісня” в м.Бурштин (1968, А.Щепа), сграфіто в кафе „Каштан в Ужгороді (1968, С.Лутак-Медвецька). Позбавлені декларативного ідеологізму, що був притаманний більшості монументальних творів того часу, ці роботи відрізнялися камерністю, ліризмом, святковою декоративністю, людяністю та образною ненав’язливістю, які й дозволили їм зоставатися тактовними і переконливими елементами художнього оформлення. Показово, що саме у невеличких за розмірами інтер’єрах побутового призначення створювалися на той час найбільш

співмасштабні людині твори, що несли демократичність, стилістичне різноманіття, теплоту.

З кінця 1950-початку 1960-х років в цьому плані цікаво заявили про себе художники Львова. Створені ними роботи, переважно оформлення інтер'єрів громадських споруд, при всьому різноманітті використаних прийомів, технік, матеріалів, стилістик мали спільні риси, що й дозволило на той час говорити про особливості „львівського інтер'єру”. Робота художників проходила переважно у невеликих приміщеннях старої архітектури, пристосованої до сучасних потреб. Твори монументально-декоративного мистецтва повинні були не тільки вносити в цей простір нові художні якості, а й враховувати його особливості. Роботи львів'ян відзначалися камерністю, прагненням створити цілісний ансамбль інтер'єру перш за все декоративними засобами, використовували історичні стилізації як один з головних творчих принципів.

Одними з перших робіт, позначених новими рисами мистецтва 1960-х років, стали оформлення Будинку архітектора (Порохової вежі) із сграфіто „700-річчя Львова” О.Сопелкіна (1959), стилізоване в дусі середньовічної гравюри та геральдики; розписи у Львівському музеї етнографії та художніх промислів (1960-1961, М.Антончик, Т.Анциферов, Р.Кільзебеков, М.Козюлін, Т.Максименко), де були зображені сюжети на теми різних мистецтв та ремесел; розписи „Герої Шевченкових творів” та „Минуле та сучасне українського народу” у Шевченківській залі Львівського університету (1960, П.Козін, М.Лещінер, В.Ніконов, К.Ошева, В.Скляр, О.Сухоруков, Ю.Щербатенко). Пізніше були створені розпис В.Патика „Богдан Хмельницький і Максим Кривонос під Львовом” у фойє кінотеатру „Богдан Хмельницький” (1968), стилізовані в дусі народної картини, та панно „Тарас Шевченко” в технікумі радіоелектроніки (1970, Б.Сойка).

І все ж „львівський інтер'єр” – це перш за все невеличкі кафе, в оформленні яких були використані різні види декоративного мистецтва – тканини, кераміка, карбування та інш, підпорядковані єдиній художній темі, стильовому задуму, вони створювали настрій спокою та затишку, трохи ігрову та святкову атмосферу. Серед подібних робіт - оформлення кафе „Під левом” (1965, А.Бокотей, Л.Медвідь, Н.Паук, М.Амбіцький, Б.Галицький, архітектор М.Дорошенко), „Старий Львів” (1970, автори – група тодішніх дипломників Львівського художнього училища під керівництвом Т.Драгана) та інш. Особливої уваги заслуговують керамічні рельєфи Р.Петрука у „Шоколадному барі” (1971, А.Бокотей, О.Мінько, архітектор С.Кісельман) на тему „Мистецтво”, в стилістиці та драматичній пластиці яких несподівано для того часу проступали аналогії з творами Д.Манцу.

В кінці 1960-х років помітне місце в художній практиці зайняли невеликі ансамблі, стилізовані в дусі народної архітектури. Найчастіше це були кафе та ресторани, розташовані у міській зоні відпочинку, в парках та гаях і залучали природне оточення в структуру своєї просторової дії. Поява подібних будівель була цілком закономірною: вони являлися певною реакцією на типову

архітектуру і стандартні інтер'єри, виражали інтерес до традиційного побуту, історії, а також потребу у більш розкутих, ігрових, театралізованих формах спілкування та відпочинку. Подібні споруди в національному дусі знайшли тоді широке розповсюдження. Зокрема навколо Києва було побудовано кілька з них. Серед найцікавіших – ресторани „Наталка”, стилізований під українську хату-мазанку з яскравим розписом за народними орнаментами, та „Вітряк” з розписами, де відбилося захоплення творами Г.Собачко-Шостак (1967, 1968, А.Горська, В.Зарецький, Б.Плаксій); „Верховина” в дусі західноукраїнського народного житла з різбляними панелями, меблями та керамікою (1968, Ф.Манайло). Подібні будівля створювалися і трохи пізніше, продовжуючи цю ж тенденцію. Це ресторан „Козачий дозор” у Запоріжжі (1973, архітектор О.Матвієнко) та „Курені” в Києві (1973) з соковитими розписами майстра народної творчості Л.Миронової. Мабуть, одним з найбільш продуманих і вдалих стало в цьому плані оформлення ресторану „Дубки” в Києві (1971, А.Гайдамака, О.Міловзоров, Л.Міщенко, архітектори В.Гопкало, В.Гричина, В.Коломієць). Побудований за індивідуальним проектом в дусі гуцульського народного житла, він чудово вписався в природне середовище, а у своєму оформленні поєднав виразні яскраві розписи, кераміку, художній метал, об'єднані спільною фольклорною стилістикою.

Для оформлення інтер'єрів громадських споруд різного призначення в цей час починають використовувати як твори суто монументальні (розписи, мозаїки, рельєфи), так і декоративно-ужиткові (кераміку, тканини, скла, метал), які тут, у конкретному просторі, підпорядковані певному художньому задуму, набували активної просторовості. І хоча ця тенденція особливо позначилася пізніше, вже у 1960-х роках вона проявила себе помітними явищами.

Особливо активно в цьому напрямку починає розвиватися гобелен, який все частіше трактується художниками як один з видів стінопису, що може виконувати в архітектурному просторі головні змістові, образні, декоративні завдання. Чільне місце займають тут твори І. та М.Литовченків. Створені ними в цей час гобелени „Радянська Україна”(1960) та „Т.Г.Шевченко” (1961) відбили нове розуміння цього виду мистецтва: присвячені значним ідейно-політичним темам, вони виконували перш за все пропагандистсько-публіцистичне завдання. Проте розроблені в них композиційні схеми та узагальнено-типізовані образи стали невдовзі дуже популярними в радянському мистецтві і не раз повторювалися іншими художниками в плакатах, декоративних та монументальних творах. Тут слід згадати і ім."я Е.Медвецької, яка в 1960-му році створила гобелен „Соціалістичне Закарпаття”, який став одним з найпоказовіших виразників нової стилістики, так званого, „тематичного гобелену”, де „чисто декоративними засобами, як це і має бути у тканині, досягнуто виразності образної мови, чіткості рисунка, завершеності композиції. Колишньому деталізованому і дріб"язково-натуралістичному опрацюванню форм протиставлене ясне виявлення основних мас, узагальнене трактування об"ємів (11).

В цьому ж напрямку працювали і інші митці. Так С.Кириченко та Н.Клейн належить цикл гобеленів „І мене в сім’ї великій” (1961) на шевченківську тематику, Н.Паук – „Гуцульську сюїту” (1967), В.Федько – „Ой, на горі вогонь горить, а в долині козак лежить” (1967), О.Прокопенко – „Де ж та калина росла” (1968) та інш. І хоча на той час гобелени подібного роду створювалися не для конкретного архітектурного простору, а для експозицій великих ідеологічних виставок, і вже потім знаходили своє місце в тих чи інших громадських спорудах, знайдена в них стилістика була близькою загальній спрямованості стінопису того часу. Вже в наступні роки гобелени починають програмно включати до оформлення споруд, часто відводячи їм головне місце в інтер’єрі.

На початку 1960-х років в Україні з’являється і новий тип громадських споруд, оформлення якого стає постійною темою для художників – це метрополітен. В 1960-му році була пущена його перша київська лінія, де майже кожна станція створювалася при участі митців. Можна виділити художнє рішення станції „Арсенальна” з рельєфами скульпторів І.Макагона та А.Німенка (архітектори Г.Гранаткін, С.Крушинський, М.Щук та інш.), „Університет” із скульптурними портретами діячів науки та культури (архітектори Г.Головко, Н.Сиркін, Е.Іванов, Т.Елигулашвілі, Л.Семенюк, О.Лозинська, скульптори Н.Декемерджи, А.Білостоцький, В.Зноба, О.Ковальов, Е.Кунцевич, М.Лисенко, П.Остапенко, О.Супрун, А.Шафран) та станції „Хрещатик”, що особливо приваблювала тоді використанням в її оздобленні орнаментів з керамічної плитки, де інтерпретувалися мотиви народного мистецтва (архітектори О.Добровольський, Н.Коломієць, В.Єлізаров, Г.Гранаткін, І.Маслов, С.Крушинський, Ю.Кисляченко за участю Ф.Заремби та М.Щукіної, художники О.Грузинська, Н.Федорова).

Таким чином, кінець 1950-1960-ті роки став важливим етапом в розвитку українського монументального мистецтва, хоча його доробок і сприймається сьогодні далеко неоднозначно. Саме в цей час були розроблені ті композиційно-сюжетні ідеологічні схеми, які розповсюдилися в наступні роки в стінописі, гарантуючи подібним творам „зелене світло”: застигли піонери з горнами та барабанами, дівчати у національному вбранні, робітники в комбінезонах, космонавти, сталевари, колгоспники – люди-функції все ширше заповнювали стіни міських та сільських споруд. І якщо в творах І.Литовчека, В.Ламаха, Е.Каткова ці композиції несли певні формальні знахідки, то в роботах їхніх епігонів вони перетворювалися на відверті штампи. В той же час не можна забувати і про те, що ідеологічна програма сприймалася багатьма художниками лише як необхідний змістовий канон, обминути який було майже неможливо, тому вони переносили увагу на суто формальні, пластичні аспекти стінопису, пропонуючи то ту чи іншу цікаву просторову композицію, то нові технічні прийоми, то оригінальні декоративні засоби. Важко знайти в історії монументального мистецтва період, що міг би порівнятися із 1960-ти роками за кількістю нововведених матеріалів, до яких залучалися і такі, що досі вважалися суто промисловими, „не мистецькими”. Стінопис шукав нової мови, більш

демократичної, сучасної, декоративної. Тому багато тогочасних творів скоро втратили своє художнє значення, залишившись лише „типовими” або „найбільш показовими прикладами стилю 1960-х років”. З іншого боку, роботи, які зоставалися в тіні загальної уваги, камерні, ліричні, зберігають свою мистецьку переконливість і сьогодні завдяки тій авторській інтонації, яка в них закладена.

Монументально-декоративне мистецтво сприймалося тоді як новаторський вид образотворчості, який може впливати на суспільство, психологічний клімат в ньому, нести з собою демократичні та національно-культурні цінності. Тому воно протягувало багатьох художників. В 1960-ті, крім названих, в стінописі працювали Т.Яблонська, А.Базилевич, І.Скобало, М.Ілку, М.Кристочук, І.Остафійчук, А.Лимарєв та інші. Проте в більшості твори цього часу не здатні були вийти за межі офіційної дидактичності та пропаганди. Пошуки художників загалом зосереджувалися на розробці формальних прийомів та іншої, по відношенню до попереднього періоду, естетики.

У 1969 році відбувся об’єднаний пленум правлінь Спільки художників та Спільки архітекторів України, присвячений 50-річчю плану монументальної пропаганди, та перша велика ретроспективна виставка творів монументально-декоративного мистецтва, що підсумували цей етап його розвитку.

1. *Ревенко А.* Шляхи вирішення синтезу і втілення життєвої правди в українському монументально-декоративному мистецтві \ \ Мистецтво і життя.-К.,1978.-С.83.
2. *Дмитрієва Н.* Станковизм и монументальность \ \ Декоративное искусство СССР.-1961.-№1.-С.3.
3. *Фаворский В.* Мысли о монументальном искусстве \ \ Московский художник. – 1958.-№7; Какой будет монументальная живопись.Беседа с В.Фаворским \ записала В.Лебедева \ \ [Советская](#) культура.- 1962.-27 февраля; Как я впервые писал фреску \ \ Творчество.-1962.-№4.
4. *Лебедева В.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов.- М.,1973.-С.54.
5. Детально про це див.: Складенко Г. Українська монументалістика: між мистецтвом та ідеологією \ \ Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань.-К.,2002.
6. *Карагоцький Р.* Драма шестидесятників \ \ Образотворче мистецтво.-1991.-№1.- С.1
7. Там само.-С.2..
8. *Лебедева В.* Зазначена праця. - С. 55-56.
9. *Говдя П., Пащенко О.* З позицій реалізму \ \ Мистецтво.-1963.-№1.-С.24.
10. Див.: Ось що під бетоном \ \ Культура і життя.-1988.- 4 вересня; Лапоногов С.А. Право на ошибку. \ \ Правда України.- 1988.- 18 июня.
11. *Жук А.К* Український радянський килим.-К.,1973.-С.152..

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

З початку 1970-х років в монументально-декоративному мистецтві України відбуваються суттєві зміни, які визначили новий етап його розвитку. Створення монументальних робіт набуває надзвичайно широкого розмаху, з'являються великі архітектурно-художні комплекси, до яких залучають твори стінопису, їх активно використовують в оформленні міст і сіл. Монументалістика стає все більш різноманітною за стилістикою, формально-пластичними рішеннями, техніками. В її царині працюють багато художників, що набули освіту в Київському, Львівському, Харківському художніх інститутах, вузах Москви та Ленінграду. Їхні пропозиції в стінописі відзначаються більшим різноманітними та індивідуальним авторським звучанням. Проте саме в цей час все гострішими стають протиріччя між творчими спрямуваннями художників, офіційним замовленням та реальним життям, в якому мали існувати ці твори, що кінець кінцем призведе до глибокої кризи монументального мистецтва в середині 1980-х років.

Головне завдання монументально-декоративного мистецтва в даний період було спрямоване на „формування художньо виразного змістовного середовища життєдіяльності людини”, яке прийшло на зміну „пошукам синтезу мистецтв та архітектури” 1960-х років. В його основу було покладене прагнення перейти від „внутрішньо професійних сфер на рівень суспільних відносин і культурних цінностей. А це означає, що ... художнику, який працює в архітектурі, потрібно замислюватися не стільки над засобами виразності, скільки над метою творчості, - писали мистецтвознавці. - Наш шлях сьогодні не зводиться до синтезу видів мистецтва, він – в синтезі мистецтва з життям „ (1). Утопічність цієї ідеї за умов радянського суспільного устрою сьогодні цілком очевидна, але на той час вона надихалася щирим прагненням художників та архітекторів покращити життя засобами мистецтва, гуманізувати середовище життя людини, урізноманітнити забудову, збагатити її мистецькими образами. Монументальне мистецтво починає розглядатися як частина містобудівної композиції, як важливий художній елемент архітектури, що може виконувати різноманітні просторові, змістові, декоративні завдання. Переконавшись на досвіді 1960-х років в тому, що пристосування мистецтва до типових індустріальних споруд призводить лише до спрощення самого стінопису, художники починають шукати більш різнопланових рішень, наголошуючи на „самоцінності” монументального твору, його великому образному діапазоні (2). По-іншому трактується тепер і зв'язок стінопису з архітектурою, де можливими стають не тільки принципи інтеграційної єдності, а й контрастне протиставлення, а то й перенесення головних художніх функцій з архітектури на монументальні твори.

Між тим на практиці містобудівні, просторові завдання стінопису найчастіше зводилися до виконання компенсаторської ролі у безбарвній та одноманітній забудові. А необхідна ідеологічна навантаженість творів з обов'язковими ідейно-виховними функціями призводили до все більшого поширення радянських агітаційних кліше, що встановлювали все помітнішу відчуженість „того, що робиться руками монументалістів, від тих, для кого це робиться” (3). Ідея

створення художнього середовища життєдіяльності людини перетворювалася на ще один радянський міф, який залишив свої творчі пропозиції в мистецтвознавчих статтях, теоретичних дослідженнях та нездійснених архітектурних проектах. Тому однією з характерних рис художньої практики 1970-середини 1980-х років ставала постійна розбіжність між ідеєю та її реалізацією, проектом та його втіленням.

Так одним із засобів вирішення „естетичного середовища” виступали, так звані, комплексні плани художнього оформлення міст, які в середині 1980-х років були розроблені для Києва, Львова, Полтави, Харкова, Запоріжжя, Донецька, Миколаєва, Херсона та деяких інших міст. Але вони не ставали і не могли стати реальністю через неузгодженість в адміністративно-господарській структурі міської влади. З другого боку, їхнє головне спрямування було налаштоване перш за все на агітаційно-масові засоби міського оформлення, які в народі отримали назву „ненаглядної агітації”. Твори ж стінопису та скульптурні пам’ятники в них не враховувалися (4).

Одночасно слід зазначити, що протягом даного періоду монументальне мистецтво знаходилося в центрі державної уваги. У 1969 році були прийняті кілька офіційних постанов, що мали стимулювати його розвиток (5). На створення монументально-декоративних робіт відшкодовувалися значні державні кошти, поступово в кошторис архітектурних проектів починають закладати суми на художнє оформлення. Це надавало мистецтву необхідної матеріальної бази. Постійні державні замовлення активізували практичну діяльність, привертали до монументалістики багатьох художників.

Таке становище мало неоднозначні наслідки, адже монументально-декоративне мистецтво часто ставало засобом прямого заробітчанства, з’являлося багато відверто кон’юнктурних, непрофесійних робіт. В той же час з початку 1970-х років навколо секції монументального мистецтва об’єдналися митці, творчі інтереси яких були далекими від принципів соціалістичного реалізму, таких, що шукали в стінописі можливості бодай часткової реалізації своїх індивідуальних прагнень. Адже в стінописі через особливості його зв’язку з архітектурою, „дозволялося” більш вільне використання різноманітних стилістик, художніх мов, пластичних рішень, формальних прийомів та технологій, ніж в інших видах офіційної образотворчості, зокрема живописі та скульптурі. Завдяки їхнім творам через монументальне мистецтво в суспільний простір складними, дуже опосередкованими шляхами входили нові художні, естетичні, стилістичні ідеї. В монументальному мистецтві в той час працювали Ю.Єгоров, О.Дубовик, В.Маринюк, В.Цюпка, В.Шуревич, В.Тайбер, В.Гонтаров, В.Пасивенко, Ф.Тетянич, В.Биков, В.Григоров, І.Марчук, М. та П.Малишки та багато інших художників, станкова творчість яких належала до шару „неофіційного мистецтва”. Монументалістика ставала тим видом образотворчості, що чи не найбільш активно і різноманітно розвивалася в цей період.

Суттєво змінюється і саме розуміння монументального твору. До нього повертається сюжет, літературна оповідність. Багатозначними стають просторові рішення, що тепер не тільки сміливо зорозво „руйнують” поверхню стіни, а й трансформують архітектурні об’єми, виходять за їхні межі в реальний простір. Розширюється і образно-емоційний діапазон творів. З кінця 1960-х років помітне місце в художній практиці займають камерно-ліричні твори. В протилежність узагальнено-безособовим образам 1960-х в кращих творах 1970-х-початку 1980-х років звучить авторська інтонація, більша непосредність та складність художнього вислову. Відбуваються і загально стилістичні переорієнтації: тепер не монументальність як принцип образного узагальнення впливає на тенденції розвитку образотворчості, а навпаки, принципи станкового мистецтва входять в монументалістику, урізноманітнюють і збагачують її художні можливості, що дозволило говорити про її певну „станковізацію”.

З цими ж тенденціями було пов’язане винайдення нових технік, технологій, навіть видів монументально-декоративного мистецтва. Серед них – мозаїчний рельєф (бетонний об’єм, вкритий дрібно модульною мозаїкою), що виник в кінці 1960-х років в творах І.Литовченка та В.Прядки. Одним з перших в цьому плані стало їхнє панно „Земля Донецька” на одному з житлових будинків в Донецьку (1967), що мало ще певний експериментальний характер. У 1970-му році вони створюють мозаїчний рельєф „Сонце любові” на фасаді Палацу одруження в м.Олександрія Кіровоградської області (архітектори М.Бурганов, Ю.Хорхот), який став етапним для українського стінопису. В його основу було покладене творче осмислення символів народного мистецтва, нове для того часу лірико-епічне тлумачення монументального образу. Новими були і принципи включення твору в архітектуру: протиставлення її стандартному об’єму живої пластичної форми, що повністю змінювала зовнішній вигляд споруди. Цей же підхід розвивають вони і в мозаїчному рельєфі „Робітничий марш” на фасаді будинку тресту „Ворошиловградвугілля” у Ворошиловграді (тепер – Луганську, 1972), де у сконцентрованій алегоричній формі була представлена історія Донеччини.

Мозаїчний рельєф став дуже популярним в українському стінописі, протягом даного періоду до нього зверталось багато художників. Серед кращих творів можна згадати композицію „ХХ століття” В.Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980). Багато і послідовно працював у мозаїчному рельєфі Е.Катков, використовуючи його для створення своєї „живописної скульптури”. Помітними в художній практиці того часу стали його оформлення фасадів та площі перед Будинком зв’язку в Сумах (1977-1979), живописно-скульптурні твори для дніпропетровського спортивного комплексу „Метеор” (1985, за участю архітекторів Ю.Худякова та В.Суторгіна), композиція „Біла квітка” на фасаді Будинку культури с.Калинівка Київської області (1985, архітектори І.Пономарьов, М.Гаткер) та інші.

Багато робіт в цей час створюється в різних видах рельєфу, набувають поширення композиції з металу, дерева, кераміки. Серед них слід згадати великі за розміром рельєфи з каменю на фасадах нового корпусу Київського державного

університету (1982, В.Григоров, М.Малишко, В.Прядка), металопластику П.Грейсера у спортивному комплексі „Дружба” у Сімферополі (1987).

Таким чином, в даний період монументально-декоративне мистецтво виходить за межі традиційного стінопису, розширює свої видові межі, об’єднуючи всі твори, які призначалися для конкретного архітектурного простору.

Помітною тенденцією часу ставало включення монументальних творів в оформлення містобудівних комплексів та міських магістралей. Серед кращих з них – мозаїк цикл І.Перової по вул..Серафимовіча в Києві (1968-1970) за мотивами народного мистецтва, мозаїки А.Гайдамаки та Л.Міщенко на бульварі Лесі Українки в Києві (1968-1970), що суцільною декоративною смугою окреслювали цілий квартал, розміщені на фасадах перших поверхів житлових будинків. Значна роль у містобудівному просторі призначалася і мозаїчним панно по проспекту Перемоги в Києві. Розпочаті ще у 1967 році, дві з них – „Симфонія праці” (В.Ламах, Е.Катков) та „На захист миру” (І.Литовченко, В.Прядка) несли всі ознаки „стилю 1960-х” – плакатність вирішення теми, відкритий громадський пафос, площинність декоративного рішення, потім роботи були припинені і відновлені лише у 1980-му році, коли художники виконали ще чотири геральдичні композиції, в яких використали вже інші – суто орнаментальні мотиви.

В кінці 1960-початку 1970-х років розміщення монументальних панно на торцях багатоповерхових будинків стало настільки поширеним, що навіть дозволило говорити про „торцизм” у стінописі. Але цей шлях не дав позитивних художніх результатів.

Більш різноплановими були спроби урізноманітнення за допомогою монументально-декоративних творів великих житлових комплексів. Прикладом можуть служити кілька київських новобудов того часу: Комсомольського району (зараз – біля станції метро „Чернігівська”) із мозаїками М.Стороженка (1977-1978) та Ф.Тетянича (1976) та шкільним містечком з декоративними композиціями з металу (1974, Ю.Улицько, архітектори В.Ведерніков, А.Сніцарев, Л.Лапшин та інш.) та Виноградаря (архітектор Е.Більський), який відбивав містобудівні уявлення кінця 1970-х років, залучаючи до свого оформлення різнохарактерні декоративні твори („Пісня” Л.Муравіної, „Білосніжка та сім гномів” В.Шатух, „Пташиний двір” О.Міловзорова, „Давньоруські музики” О.Мельника).

Інший підхід до художнього осмислення містобудівного простору був покладений І.Литовченком в основу монументально-декоративного оформлення міста Прип’ять Чорнобильської АЕС (1973-1981). Втрачені назавжди, ці твори зайняли виняткове місце в історії українського мистецтва, стали етапними в його розвитку.

Місто Прип’ять було забудоване типовими функціональними спорудами, мало стандартне на той час планування, якому близькість до живописної річки та густі зелені насадження надавали індивідуальних рис. На цьому тлі художник

розгорнув свій авторський сценарій, що був співзвучним не стільки архітектурі, скільки середовищу, яке він прагнув створити. Його основою стало осмислення образу міста науково-технічного прогресу, міста „мирного атому”. І тут творче бачення митця виявилось пророчим – сповнені глибокого драматизму, напруження, сконцентрованої енергії, мозаїки в Прип’яті наче попереджали про ту небезпеку, яку несе в собі беззастережне захоплення науково-технічними досягненнями. В композиціях не було поширених тоді алегоричних атрибутів сучасної індустрії, тема прогресу вирішувалася іншими засобами: в ній художника цікавили насамперед етичні, духовні аспекти. Він звернувся до традиційних образів-символів, намагаючись представити діяльність сучасників в її історичному, загальнолюдському плані. „До світла”, „Світанок”, „Створення”, „Музика”, „Енергія” були проникнуті глибоким філософським звучанням, викликали роздуми узагальнюючого характеру. Так у композиції „До світла” із сильною, змальованою у складному напруженому русі фігури Прометея наче виливалися сонячні промені, до яких тягнулися людські постаті. Творча діяльність трактувалася художником як активна дієва сила, що може і будувати, і руйнувати, і лякати, і притягувати. Образ Прометея став основою і великого гобелену, що був розміщений у конференц-залі АЕС. Його драматична композиція, саме зображення людської фігури у складному ракурсі, надавали образу неоднозначного звучання.

Конфліктність, протиставлення складала основу зв’язку творів з архітектурою. Міцні маси та об’єми (композиції були виконані в техніці бетонного рельєфу з мозаїчним покриттям) немов би взривали поверхню стіни, округлі органічні рухливі форми контрастували з геометричною чіткістю забудови, надаючи простору напруження, відчуття живої пульсації. Новаторськими для вітчизняного стінопису були нефігуративні композиції „Музика” та „Енергія”, в яких художнику вдалося активізувати асоціативні можливості пластики та кольору, створити виразні змістовно насичені образи. Монументально-декоративні твори І.Литовченка в Прип’яті повністю переосмислювали забудову міста, завдяки ним воно набувало художньої унікальності. В українському стінописі того часу вони стали чи не наймасштабнішими і драматичними.

Заслуговують на увагу і монументально-декоративні твори В.Задорожного в селищі Калита Київської області, що були спрямовані на надання виразності типовій забудові (1977). І хоча в даному разі автору не вдалося створити переконливий художній образ, цей проект став показовим віддзеркаленням загальних мистецьких зацікавлень.

Найбільш новаторським для свого часу в цьому зв’язку стало архітектурно-художнє рішення київського житлового району „Троєщина-1”, створене групою архітекторів – В.Єжов, В.Коломієць, В.Гопкало, В.Гуренков за участю Е.Постнікової, Е.Півнюк, А.Прядко та монументалістів В.Пасивенко та В.Прядки (1984-1986). Запропоноване художниками, воно на той час було цілком оригінальним і не мало аналогів в Україні. В його основі – поєднання

індивідуального художнього задуму і типової індустріальної архітектури, де головна роль відводилася кольору. На відміну від поширених тоді прийомів, коли кольором виділялися окремі конструктивні елементи будинків (балкони, лоджії та інш.) і цим лише підкреслювалась подрібнена структура модульної блочної споруди, на Троєщині він вільно і сміливо перетинав архітектурні площини, створював нові більш узагальнені і виразні просторові ритми. Художники використали тут принцип атектонічного пофарбування будинків. Переходячи з одного на інший, зорозв'язуючи їх між собою, колір перетворював нейтральну архітектуру, яка з його допомогою набувала скульптурної виразності. Вибрані фарби – теракотово-червоний, жовтий та білий асоціювалися з традиційними кольорами народного мистецтва Київщини, додаючи забудові додаткового образного змісту. Принципово новим у художньому рішенні „Троєщини-1” було й те, що індивідуальний задум втілювався тут індустріальними методами: була розроблена чітка модульна система, основою якої стала бетонна панель та стандартна облицювальна плитка, що дозволяло виготовити декоративні композиції за попередніми ескізами художників у заводських умовах. На жаль, використані фарбники виявилися недостатньо надійними, і вже через кілька років яскравість святкового кольоропису потьмяніла. Але так чи інакше приклад „Троєщини-1” був одним з небагатьох в практиці того часу, де художники не виправляли прорахунків архітектури, а виступали співавторами творчого задуму. Монументалісти пропонували тут нові принципи художнього мислення, використовуючи типову забудову як структурну основу для розгортання нового просторового образу. На той час їхні пропозиції не знайшли продовження.

Подібні приклади, коли значна забудова була оформлена за певною художньою програмою, були виняткові. Найчастіше монументальні роботи розміщувалися у випадкових місцях, без будь-якого ансамблевого задуму.

Помітною тенденцією в художній практиці ставало створення, так званих, комплексних об’єктів, що являли собою громадські споруди, в оформленні яких використовувалося багато творів мистецтва. Об’єктами комплексного оформлення найчастіше ставали Палаці культури та одруження, музеї, готелі, ресторани. Подібні замовлення надавали роботу багатьом художникам, стимулювали розвиток декоративних видів мистецтва. Питання комплексного проектування широко обговорювалися в пресі, їм були присвячені спеціальні конференції та семінари. Таким чином завдання монументальної пропаганди поєднувалися з пошуками нових принципів розробки дизайну інтер’єрів, в оформленні яких активно підключалися твори стінопису.

Помітними в практиці того часу стали монументальні твори в інституті теоретичної фізики в Києві (1968-1972, архітектори Р.Добровольський, П.Шкаруба, В.Сова). Об’єднані єдиною темою – науки, історії людських знань, вони відбили загальну зміну стилістики стінопису, що позначилася на зламі 1960-1970-х років – інтерес до історії та прагнення її авторського прочитання, ускладнення формально-пластичної мови, тяжіння до більшої деталізації та

оповідності. Керамічне панно „Ярослав Мудрий” та мозаїка „Фізики” І.Марчука, мозаїки з дрібно модульної смальти, стилізовані в дусі давньоруського стінопису Софійського та Михайлівського соборів в Києві – „Київська академія” та „Наука і культура ХУ1-ХУ111 століть” М.Стороженка, складний просторовий вітраж „Розщеплення атому” А.Гайдамаки та Л.Міщенко відкривали нову сторінку в українській монументалістиці.

Етапною роботою того часу стали монументальні твори в Палаці культури хімкомбінату в Дніпродзержинську (1970, В.Ламах, Е.Катков), завдяки яким типова споруда перетворилася на значний архітектурно-художній ансамбль. Мозаїка „До сонця” на головному фасаді, великий вітраж „Наука”, розпис „ Життя” в інтер’єрі, мозаїки на площі навколо Палацу створювали різноманітний і в той же час цілісний просторовий образ.

Серед комплексних об’єктів, в яких позначилися нові риси оформлення громадських споруд – вже згадуваний Палац одруження в Олександрії (І.Литовченко, В.Прядка), яке відрізнялося продуманим художнім сценарієм, що відбивав призначення споруди. Головну роль тут виконували вітражі, рельєфи з дерева, гобелени „ Гімн життю” та „Пісня про козака Вуса”, створені спеціально для цього простору. В цьому ж ряду – художнє рішення Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім.Т.Г.Шевченка, реконструкція якого у 1979 році (архітектори Е.Якушинський, В.Халявський, Л.Попов) залучила до його оформлення широке коло художників (Ю.Павлов, В.Данилов, О.Бородай, П.Куценко, В.Щедрова), визначила його новий образ. Театральна споруда та невелика площа перед нею стали виразним міським ансамблем, чому сприяли монументальні динамічні скульптурні рельєфи на фасаді, присвячені етапним для історії цього театру спектаклям - „ Гайдамаки”, „Навіки разом”, „Загибель ескадри” та загальне архітектурне облаштування навколишнього простору. В інтер’єрі ж невеликі рельєфи, алегоричні скульптури, розписи, об’єднані темою мистецтва, створювали піднесену святкову атмосферу.

Серед великих громадських споруд, в оформленні яких було використано багато цікавих творів мистецтва, слід згадати палаци культури в Кременчуці (1973, В.Задорожний, Ю.Волков) та ім. Дружби народів в Черкасах (1980, В.Білик, В.Селівестров, Н.Носенко, О.Желобчева, В.Сірий, А.Морковіна, архітектор В.Лебединцев), готелі „ Київ” (1973-1974, А.Гайдамака, М.Малишко, Л.Жоголь, Л.Залигіна, І.Федорова, Г.Севрук, А.Шарай, Я.Падалка, В.Григоров, архітектори І.Іванов, В.Єлізаров, Г.Дурново, М.Кучеренко), „ Русь” (1979-1980, Л.Жоголь, А.Мороз, О.Терьохіна, Л.Мешкова, Г.Севрук, А.Костенко, архітектори М.Гричина, Ю.Павловський) та „Мир” в Києві (1979-1980, А.Гайдамака, Л.Міщенко, Н.Денісова), палац урочистих подій у Вінниці (1980, А.Бурдейний, В.Байбеков, В.Рубан, В.Вокалюк, О. Та Ю.Кізімови, І.Яценко, А.Попенко), Республіканську дитячу бібліотеку ім..Ленінського комсомолу в Києві (1978, О.Міловзоров, О.Рапай, В.Довгань, С. та Е.Кравченки, архітектори І.Цейтліна, В.Дрізо та інш.). Проте найчастіше комплексні об’єкти надзвичайно перенасичувалися творами мистецтва, оформлювалися без будь-якої художньої

програми, і хоча окремі роботи в них мали високі художні якості, вони часто втрачали їх через відсутність необхідних умов сприйняття.

Особливе місце в художній практиці 1970- першої половини 1980-х років займало створення музеїв та нових музейних експозицій, до яких залучалися твори монументально-декоративного мистецтва, що ставали тут не тільки образно-змістовим доповненням, а й часто головним емоційно-пластичним елементом простору. Робота в музеї відкривала можливість працювати з історичним матеріалом, різноманітними стилями минулого. В той період були відкриті діорама „Битва за Дніпро” у Дніпропетровську (1976, О.Бородай, В.Данілов, автори діорами М.Бут, В.Овечкін, архітектор В.Зуєв), Державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941-1945 років (1981, архітектори В.Єлізаров, Є.Стамо, скульптори В.Бородай, Ф.Сагоян, В.Вінайкін, А.Куш, В.Шевцов, О.Редько, художники-оформлювачі Б.Волков, В.Карпов, В.Дерза, О.Штейн), Музей суднобудівництва і флоту у Миколаєві (1978, М.Озерний, В.Семенов, Ю.Стешин), Музей історії Києва (1982, Ю.Дитинкін, Ю.Сазонов), Чернігівський історичний музей (1979, І.Левицька, архітектор Ю.Кисляченко), нове оформлення Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І.Яворницького (1977, В.Коротков, В.Рив та інш.), Черкаський обласний краєзнавчий музей (1985, В.Прядка, І. та М.Литовченки, М.Борисенко, Л.Жоголь, А.Куш, архітектори Л.Кондратський, М.Бобчук, С.Фурсенко) та інш. Для монументалістів музей ставав тим типом споруд, який відкривав можливість для більш вільних формально-просторових експериментів, пошуків нових принципів зв’язку з архітектурою.

В цьому плані визначеним художнім явищем стали музейні експозиції, створені А.Гайдамакою. Їх головна риса – трактовка експозиції як видовища, театралізованого дійства, динамічного за змістом та просторовим рішенням. У використаній ним художній мові відбивалися різноманітні тенденції мистецтва ХХ століття - традиції вітчизняного авангарду (ідеї О.Родченка, Ель Лисицького, В.Татліна), що знаходили прояв у різних прийомах фото колажу, плакатній графіці, динамічних просторових композиціях, в активній роботі з предметами, які переростали у своєрідні асамбляжі, інсталяції з історичного матеріалу, де використовувалися принципи реді-мейд, обже-труве та інш. До певної міри саме в музейних комплексах А.Гайдамаки вітчизняне мистецтво об’єкту знаходило своєрідний і несподіваний прояв, „передчуваючи” загальний інтерес до нього в 1990-ті роки. Так в умовах естетичної регламентації та ідеологічної цензури знаходили вихід в суспільний простір „заборонені” традиції та знахідки новітнього мистецтва.

Серед оформлених А.Гайдамакою музеїв – Музей книги та друкарства України (1975, у співавторстві з В.Пасивенком та С.Рейдером), Літературно-меморіальний музей М.Островського в Шепетівці (1980, архітектори М.Гусев, А.Ігнатенко, В.Суслов, дизайнери Л.Коваленко, І.Скорупський), Київський філіал музею В.І.Леніна (1982, архітектори В.Гопкало, В.Гричина, В.Коломієць, Л.Філенко, художники В.Мягков, В.Солодов, В.Григоров, В.Прядка,

О.Владимирова, Л.Міщенко), Літературно-меморіальний музей М.Коцюбинського в Чернігові (1983, архітектори Д.Дмитрук, А.Ігнащенко, художники Л.Коваленко, В.Задорожний, Б.Плаксій, Ф.Коцюбинський), Музей історії Запоріжжя на о.Хортиця (1983, архітектори М.Жаріков, А.Стефанчук, дизайнер І.Скорупський), Одеський літературний музей (1984, разом з В.Солодовим, Д.Вербкіним, А.Хівренко, А.Боріним, А.Лейкіним, стінопис О.Стовбура, В.Маринюка, В.Цюпки), нове оформлення Літературно-меморіального музею Т.Г.Шевченка в Києві (1989, дизайнер В.Солодов). Кожен з них ставав етапною подією в культурному житті України, широко демонструючи нові знахідки, образно-формальні пропозиції, нові на той час принципи синтезу мистецтв. До них належали і незвичні інсталяції з історичних експонатів – летючі у просторі трактор в оточенні труб військового оркестру та червоноармійська тачанка або колажі із старих документів. Новою художньою мовою відрізнялися і використані в оформленні твори стінопису – абстрактні розписи одеських художників, насичений складною асоціативною метафористикою дерев’яний рельєф В.Задорожного в Чернігові... І хоча кожна з цих робіт виконувала певне офіційно-ідеологічне замовлення, оформлюючи різні версії радянської історичної міфології, їхній мистецький зміст по суті набував іншого звучання, вводячи у художній простір інше образне бачення, інший погляд на історію як живий, рухливий, сповнений протиріч процес.

В 1970-х роках продовжується будівництво київського та харківського метрополітенів, в оформленні якого активну участь беруть монументалісти. Різноманітні за архітектурою станції метро відбили художні тенденції свого часу, прагнення створити засобами мистецтва певний просторовий образ, що мав запам’ятовуватися і відрізнятися від інших. Серед станцій метро, в оформленні яких включені твори монументально-декоративного мистецтва – київські „Імені Тараса Шевченка” з керамічними панно О.Міловзорова (1980), „Оболонь” з металевими рельєфами П.Ганжи (1980), „ Мінська” з розписом С. Та О.Хімочко (1982), „Палац „Україна” з мозаїками С. та Р.Кириченко (1984), „ Либідська”, спроектована Е.Катковим та М.Бартосиком (1984). Особливо широко залучалися мистецькі твори у оформленні харківського метрополітену – станція „Історичний музей”, „ Держинська”, „Київська” (1984, О.Єрофєєва, І.Моргунов, І.Чурсін, В.Семенюк, В.Гурник, Г.Чернов, О. та Л.Чернови, Н. та А.Хмельницькі, М.Фоменко, Р. та В.Литвинови, П.Ганжа, В.Чернов). Серед них окремо варто відзначити художнє рішення станції „Пушкінська” (1983-1985, В.Зінухов, Ж.Соловйова, Є.Джолос-Соловйов), з сюжетними бронзовими рельєфами „Пушкін на Україні” та вишуканими медальйонами з рядками його віршів, що перетворюють перебування на станції на екскурсію по творчості видатного поета, надаючи інтер’єру транспортної споруди небуденного настрою.

Порівнюючи загально стилістичні зміни, які відбулися в оформленні громадських споруд у 1970-1980-ті роки з попереднім періодом, стає очевидна переорієнтація з функціоналізму та пошуків стилістичної єдності на еклектику,

декоративну насиченість, прагнення створити підкреслено небуденну, театралізовану атмосферу. На зміну легким декоративним рішенням 1960-х приходять різноманітні історичні стилізації, бажання перетлумачити засобами мистецтва архітектурний простір, максимально наповнити його різноманітними художніми творами. Подібна практика викликала жваву дискусію, де застосовані вітчизняними авторами прийоми навіть порівнювалися із засадами постмодернізму, проте сприймалися скоріше як перехід до „нового стилю”, що мав скластися в майбутньому.

Суттєві зміни відбулися і в тлумаченні образних можливостей монументального твору. Помітна „станковізація” призводила до індивідуалізації та емоційності його художньої мови, інтересу до різних технік розпису, що надавали можливість для більш безпосереднього авторського вислову.

Одним з перших, де позначилися нові, камерно-ліричні тенденції, став розпис В.Пасивенка „Весна” в ЗАГСі Московського району Києва (1975). Орнаментальність загальної композиції і одночасно уважне „станкове” прописування кожного її фрагменту, прозорий колорит та інтерес до деталей стали характерними рисами цього твору, відбили загальні стилістичні орієнтири часу. Але більш програмним є цикл розписів В.Пасивенка „Людина і природа” у науково-технічній бібліотеці Київського політехнічного інституту (1978-1981). Чотири композиції „ Людина і земля”, „ Людина і вода”, „ Людина і вогонь”, „Людина і небо” розмістилися у великому багатоярусному просторі, в них через своєрідну метафоричність авторського бачення відтворювалося багатоманіття природного світу, а стилістика перетлумачувала образи українського поетичного кіно, мексиканського муралізму, естетику гіперреалізму.

Помітні зміни відбуваються і у сюжетно-змістовому діапазоні монументальних творів. Окрім різноманітних алегоричних композицій в ньому з’являються жанрові мотиви, зображення реальних персонажів та сцен. В цьому плані можна навести розписи О.Єрофєєвої та І.Моргунова „Світ природи” у Будинку природи у Дніпропетровську (1984), де на стінах відтворені ліричні пейзажі із глибокою перспективою, що зорозово розширюють реальний інтер’єр.

Серйозністю задуму відрізняється енкаустика М.Стороженка „ Осяяні світлом” в інституті фізики АН України (1983). Розміщений в барабані куполу, що перекриває великий архітектурний простір, розпис зображує видатних вчених, чії відкриття стали визначальними для світової науки. 29 фігур, серед яких портрети Ньютона, Менделєєва, Курчатова, Ейнштейна та інш. утворили справжній пантеон діячів науки. У стилістиці розпису поєдналися традиції вітчизняного середньовіччя, ренесансу, барокко та виразна портретна характеристика кожного образу. Такий підхід був винятковим в стінописі того часу, де образи людей найчастіше вирішувалися на узагальнено-алегоричній основі, та визначив особливе місце цього твору в контексті свого часу.

Розширення діапазону засобів художнього висловлювання підключило до стінопису і певні напрямки сучасного мистецтва, мову абстракціонізму,

гіперреалізму, прийоми колажу, монтажу та інш. Серед таких творів – розпис М.Морозова в Одеському інституті інженерів морського флоту (1980). Великий зав розміром, він будується на поєднанні вільних плям зеленого, вохристого, білого та чорного кольорів і чіткого чорного контуру, яким лише намічені людські постаті, фрагменти умовного пейзажу. Інший принцип покладений в основу енкаустики „Війна і мир” А.Гайдамаки та Л.Міщенко у київському готелі „Мир”. Твір складається з окремих фрагментів, вирішених в естетиці слайду, кожен з яких зображує окремий сюжет, який ніби ілюструє певні події. Контрастне поєднання сюжетів, підкреслена предметність зображення формують „поліекранність” образу, в якому відбився вплив фотографії та кіно. Близька до цієї роботи і композиція Д.Нагурного „Голуба планета” в палаці культури в м.Ровеньки (1984), в стилістиці якої також віддзеркалилась естетика гіперреалізму.

Поряд з розписом набувають поширення і інші художні техніки та матеріали, які урізноманітнювали мову стінопису. Серед них можна виділити керамічний рельєф, що часто заповнював великі архітектурні площини. Одним з найцікавіших в цьому плані став керамічний рельєф „Людина і природа” в кафе „Нектар” у Дніпропетровську (1978, О.Бородай, В.Данілов), що вкривав суцільним килимом всі стіни залу. Золотавий колір кераміки, тонке ліплення форми створювало виразний образ. Цими ж живописними рисами відзначаються розпис по керамічній плитці Н.Волобуєвої в Інституті народного господарства в Києві (1984) та керамічні рельєфи М.Костенко у спортивному комплексі „Метеор” в Дніпропетровську (1982).

Значне місце в художній практиці 1970-1980-х років займає вітраж. Незвична і непоширена в українському мистецтві техніка набуває в цей час популярності, різноманіття, пропонуючи широкий діапазон формальних рішень. Вітраж стає одним з найбільш виразних конструктивно-образних елементів, через які реалізувалася нова естетика та нові принципи формування художнього середовища.

Серед найбільш значних явищ в цій галузі – вітражі В.Задорожного, які не тільки залучили цю техніку до вітчизняної практики, а й надали їй національного звучання. Вітражі в палаці культури у Кременчуці (1977) та Білій Церкві (1980) відтворювали образи народного мистецтва, надаючи їм актуального змістового, пластичного, декоративного змісту. Поряд з ними можна назвати роботи М.Шкарапути – вітраж „Енергія” в Угорському посольстві в Києві (1978) та „Українські узорі” на станції київського фунікульору (1985), великий вітраж Г. Бородай та С.Одайника „Людина і природа” в інтер’єрі факультету електронної та обчислювальної техніки Київського політехнічного інституту (1978), „Історія медицини” В.Карася та Л.Левханян у київській обласній лікарні (1978), І.Толкачова в Музеї історії медицина в Києві (1982) та інш.

З початку 1970-х років в царині монументально-декоративного мистецтва велике місце займає гобелен, який виступає елементом оформлення громадських споруд, спеціально створюється для конкретного простору. Розвиваючи свої

можливості, він синтезує риси, що йдуть від живопису, графіки, сучасних просторових рішень. Визначальне місце займали тут гобелени І. та М.Литовченків, що розвивалися саме в царині стінопису, використовуючи декоративну техніку для створення складних сюжетно-тематичних композицій. Великі за розміром, насичені персонажами, побудовані на чітких структурно-динамічних ритмах, площинно-декоративні і в той же час надзвичайно інформативно насичені, вони ставали головним змістовим елементом архітектурного простору, були присвячені соціально-історичній тематиці, часто мали відверто публіцистичне забарвлення. Серед них – гобелени „Слава Черкащині” в історико-краєзнавчому музеї в Черкасах (1983), „Світанок Батьківщини”, „Героїчна Волинь” в луцькому палаці святкових подій (1987) та інш. Не позбавлені дидактичності та відвертого пропагандистського пафосу радянської доби, ці твори несли в собі високу фахову культуру, пластичну узагальненість, своєрідно інтерпретували в контексті соцреалістичного змістового канону формальні прийоми модернізму.

Тяжіння до класичних традицій гобелену, історичних стилізацій відрізняють гобелени В.Прядка: „Київська Русь” та „Світанок революції” у Київському історичному музеї (у співавторстві з О.Владимировою, 1978), де відбилася стилістика барокко та мистецтва революційних років. Близькі до них твори В.Задорожного в готелі „Либідь” в Києві (1980), що інтерпретували мотиви середньовічної гравюри та народного малюнку, вишукано-ускладнені за формально-зображальними засобами гобелени „ Українська пісня” В.Федька в палаці культури залізничників у Полтаві (1986). Прийоми фотомонтажу та колажу в дусі естетики 1920-х років використали А.Гайдамака, Л.Міщенко та В.Мягков у великих гобеленах для музею В.І.Леніна в Києві, по суті техніка гладкого ткацтва імітувала тут розпис, що відтворював різноманіття образів революційної епохи, складні за композицією, інформативно насичені і в той же час позбавлені пропагандистського пафосу, ці роботи не втратили свого художнього змісту.

Слід зазначити, що не тільки гобелени та кераміка, а й інші види декоративного мистецтва використовуються в цей час в царині монументально-декоративного мистецтва. Створені для конкретного простору композиції з скла, дерева, тканини та інш. трактуються як важливі елементи організації простору. Серед них – композиції із скла А.Бокотєя, З.Флінти, Ф.Черняка для хмельницького та житомирського театрів (1984, 1985), настінний рельєф з фарфору І.Зарецького в сумському театрі (1980) та інш.

Проте шляхи розвитку української монументалістики йшли далеко неоднозначно. Поряд із розширенням засобів виразності, новими прийомами синтезу мистецтв, різноманіттям технік та стилістик в ньому відбивалися складні загально-художні процеси часу, які були пов’язані з ідеологічною кризою радянського суспільства. Як найбільш соціально ангажований вид мистецтва монументалістика повинна була віддзеркалювати офіційні настанови та модель способу життя, що постійно вступали у протиріччя із реальністю. Невипадково

наприкінці 1970-х років в ній відчутно позначилися стагнаційні процеси, які виявилися у відсутності нових пропозицій, зниженні професійного рівня робіт, в тиражуванні знайдених свого часу прийомів. Більшість монументальних творів ілюстрували офіційні гасла, що призводило до відторгнення їх глядачем. В художній практиці відбивалися протиріччя між духовними потребами суспільства та завданнями плану монументальної пропаганди, під гаслами якого як і раніше працювали монументалісти. Проблемою мистецтва ставали розбіжності між різноманітним художньою мовою і застиглістю ідеологічного змісту, що звужувало образне звучання творів, виключало їх із сфери суспільної уваги. Нормативність ідеологічних вимог відбивалася перш за все на змісті творів, від яких вимагався життєстверджуючий пафос, оптимізм, ілюстрування, так званих, „вічних тем”, що на практиці зводилися до „гармонії людини і природи”, відтворення історичних міфів, національно-фольклорної атрибутики. Криза в монументальному мистецтві відбивала загальнокультурні процеси в країні, необхідність змін, потребу у новому підході до використання мистецтва у життєвому середовищі. Протиріччя між суспільною утопією та розвитком мистецтва стали підсумком майже семи десятиліть радянської монументалістики.

Суспільна перебудова середини 1980-початку 1990-х знайшла відбиток і на монументально-декоративному мистецтві. В умовах демократизації культури, коли художня творчість звільнюється від покладених на неї в попередні часи ідеологічних функцій, стінопис перестає відігравати свою провідну роль в мистецькій ієрархії. Переоцінюється і сама професія художника-монументаліста як виразника загально ідеологічних суспільних ідеалів. Вітчизняне монументальне мистецтво вступає в період кризи та переоцінки своїх можливостей та спрямувань.

Твори стінопису цього часу віддзеркалюють перехідний характер доби. Можна згадати оформлення київської станції метро „Ленінська” (тепер „Театральна”, 1987, художник О.Куш, архітектори М.Альошкін, А.Крушинський, Т.Целіковська) з важкими бронзовими рельєфами із викарбуваними на них цитатами з творів В.І.Леніна у нижньому вестибюлі та декоративними композиціями із зображенням птахів та квітів у верхньому, що наче унаочнювало динаміку художньо-ідеологічної кон’юнктури. Або розпис „Біль землі” художників В.Пасивенка та В.Прядки у вестибюлі Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В.Вернадського (1986-1989), багатослівність та пластична описовість якої, у поєднанні із жорсткою ієрархічністю композиції та відвертою ідеологічністю сюжетних алегорій, продовжувала стилістику попередніх часів. Наслідування сюжетно-стилістичних принципів 1980-х років простежується і в монументально-декоративних творах в палаці „Україна” в Києві (1996, художники В.Прядка, О.Владимирова, М. та Н.Литовченки, О.Олійник).

З іншого боку, в оформленні громадських споруд частіше використовуються твори декоративного характеру, що мають доповнювати інтер’єр кольором та ритмом, вільними образними асоціаціями та просторовими акцентами. Серед вдалих прикладів можна назвати стилізоване

в дусі давньоруської архітектури оформлення станції метро „Золоті Ворота” в Києві (1989, архітектори Ф.Заремба, А.Крушинський, В.Жежерін, М.Жаріков, Б.Жежерін, художники С.Адаменко, М.Ралко, Г.Корінь, В.Федько), або станції „Видубичі” (1991, архітектор Т.Целіковська, художники О.Бабак, О.Бородай) із яскравими декоративними панно з емалі. Проте вже з середини 1990-х років в оформленні громадських споруд все більше відбиваються нові художні тенденції, що використовують суто дизайнерські засоби вирішення простору

Ознакою ідеологічних змін в культурі 1990-х років та помітним явищем художньої практики стають реконструкції старих та побудова нових церков та релігійних споруд, в яких знаходять місце твори монументалістів. І хоча більшість з них залишаються в царині історико-художніх стилізацій, „відновлюючи” в суспільній уяві традиції релігійного мистецтва минулих епох, їх створення стає важливим явищем культурного та духовного життя країни. Серед найбільш важливих з них – відновлення зруйнованого у 1930-ті роки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві (1998-2000) із комплексом монументального живопису в ньому, реконструйованого сучасними методами, та знищеного у 1940-ві Успенського собору Києво-Печерської Лаври як пам’ятника загально національного духовного і історико-культурного значення.

Одночасно релігійні споруди новітніх конфесій відкрили можливості для сучасних авторських монументальних творів, чия художня мова та стилістика репрезентує в них свої символіко-декоративні змісти. Так значним твором сучасного стінопису стали вітражі О.Дубовика у Ново-апостольській церкві в Києві (1995, архітектори С.Бабушкін, Р.Шнауфер). Властива художнику абстрактно-конструктивна художня мова виявилася співзвучною правилам протестантського обряду та просторовому рішенню сучасної архітектури, надала їй додаткового образно-декоративного звучання. Проте цей приклад – скоріше виняток у сучасній вітчизняній художній практиці, де твори мистецтва у релігійних спорудах найчастіше відтворюють старі зразки, виступаючи певними авторськими реконструкціями історичних стилів.

Отже, підводячи підсумок розвитку українського монументально-декоративного мистецтва у другій половині ХХ століття, можна зазначити, що його шлях був найтісніше пов’язаний із суспільним життям країни, відбивав загальні зміни в естетичних уявленнях та художній свідомості. І хоча його ідейні навантаження та пріоритетне місце в художній культурі відійшли в минуле разом з ідеологічними завданнями мистецтва, його художній досвід та багато значних творів, що залишилися у спадок від попередньої доби, складають важливу сторінку історії українського мистецтва.

2. Широка дискусія про самоцінність монументального твору проходила на сторінках журналу „Декоративное искусство СССР” протягом 1976-1981 років.
3. *Базазянц С.* Зазначена праця.
4. Комплексное оформление города: из опыта Львовской парторганизации \ сост. Ю.Н.Скрипченко. – К.,1980.
5. „ О мерах по улучшению качества жилищно-гражданского строительства»\ Постанова КПРС та Ради Міністрів СРСР від 28 травня 1969 року; «Про заходи до поліпшення монументального та архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР”\ Постанова ЦК Компартії України та Ради Міністрів УРСР від 2 квітня 1969 року.