

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського**

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

у п'яти томах

**Головний редактор видання
Ганна Скрипник**

КИЇВ

МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ

ТОМ П'ЯТИЙ

2007

ББК 85.103(4УКР)7
I-90

Затверджено Вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Головний редактор видання Г. Скрипник

Редколегія:

*І. Дзюба, І. Драч, М. Жулинський, В. Литвин,
В. Німчук, О. Онищенко, В. Склярєнко,
В. Смолий, В. Тимофієнко*

Науковий редактор Т. Кара-Васильєва

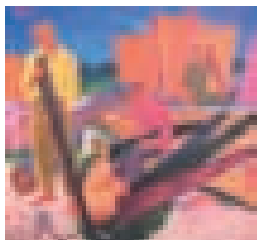
Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ
ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред.
Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ
століття. – 1048 с.: іл.
ISBN 966-02-4107-0

ISBN 966-02-4103-8 (загальний)
ISBN 966-02-4107-0 (Т.5)

© Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М.Т.Рильського НАНУ, 2007
© Авторський колектив, 2007

ЗМІСТ

Передмова <i>Г. Скрипник</i>	6
Вступ <i>Т. Кара-Васильєва</i>	11



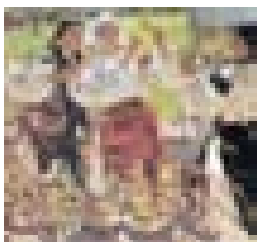
Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років

Архітектура <i>С. Кілессо</i>	30
Живопис <i>Л. Соколюк</i>	64
Український авангард <i>Д. Горбачов, В. Папета</i>	112
Графіка <i>О. Лагутенко</i>	132
Скульптура <i>Л. Лисенко, М. Протас, Н. Янко</i>	176
Декоративне мистецтво <i>Т. Кара-Васильєва</i>	206



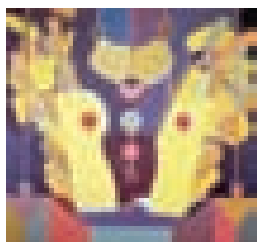
Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років

Архітектура <i>С. Кілессо</i>	240
Живопис <i>Л. Белічко</i>	286
Графіка <i>О. Роготченко</i>	308
Скульптура <i>Л. Лисенко, М. Протас</i>	348
Декоративне мистецтво <i>Т. Кара-Васильєва</i>	386



Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років

Архітектура <i>С. Кілессо</i>	414
Живопис <i>О. Петрова</i>	450
Графіка <i>О. Авраменко</i>	510
Книжкова графіка <i>О. Ламонова</i>	556
Скульптура <i>Л. Лисенко, М. Протас</i>	578
Монументально-декоративне мистецтво <i>Г. Склярєнко</i>	626
Декоративно-ужиткове мистецтво <i>Т. Кара-Васильєва</i>	664



Мистецтво 1990-х років

Архітектура <i>С. Кілессо</i>	734
Візуальне мистецтво <i>Г. Склярєнко</i>	744
Графіка <i>О. Ламонова</i>	790
Скульптура <i>Л. Лисенко, М. Протас</i>	802
Народне мистецтво <i>Т. Кара-Васильєва</i>	828
Професійне декоративне мистецтво <i>З. Чегусова</i>	852

Післямова <i>Т. Кара-Васильєва</i>	938
---	-----

Примітки	940
Бібліографія	968
Словник термінів <i>В. Тимофієнко</i>	978
Показчик імен	1013
Список умовних скорочень	1046

ПЕРЕДМОВА

Культурний простір ХХ століття формувався за принципово відмінних (у порівнянні з попередніми епохами історії людства) умов прискороеного історичного процесу, спресованого часу, нівеляції відстаней і кордонів. Детермінуючий вплив на культурні процеси цієї доби справляв глобальний політичний контекст (світові війни, розкол світу на дві системи, крах тоталітарних режимів та імперій), радикальний технічний і технологічний прорив, революційні наукові відкриття і досягнення. Впродовж цього століття змінюються самі виміри існування культури, в якій роль гуманітарної складової поступово падає, а масова культура стрімко утверджується і, в її американізованій іпостасі, набуває поширення по всій планеті.

ХХ століття посідає особливе місце в суспільно-політичній історії та процесах загальнонаціонального культуротворення і в Україні. Саме з цим періодом, позначеним непередбачуваними і калейдоскопічними змінами політичних режимів та систем, складним переплетінням ідеологій, світоглядів, конфесійно-релігійних пріоритетів; багатовекторних цивілізаційних впливів; співіснуванням різностильових мистецьких явищ та різнорегіональних культурних цінностей, пов'язане постання української державності майже в усіх її національно-територіальних межах. Вперше за кількасотній період неволі українство спромоглося об'єднати свої етнічні землі та створити передумови розвитку цілісної спільноти в єдиному політично-адміністративному, соціокультурному та мовно-інформативному просторі.

Відтак, за часів незалежності склалися передумови об'єктивного та повного викладу історії розвитку культури та пластичних мистецтв сторіччя, що щойно переступило свою завершальну межу, проте має продовження у сьогодишніх днях започаткованими раніше тенденціями і мистецькими явищами. Опублікована у 1967–1968 роках “Історія українського мистецтва” подавала огляд розвитку українського художнього життя лише за півсторіччя, до того ж, за часів УРСР про створення повноцінної праці з історії української культури чи історії мистецтва і не йшлося, оскільки тоталітарний режим не був зацікавлений у культурному самопізнанні і самоусвідомленні українського народу, а атмосфера політичного нагяду за наукою, “маніакальне вишукування і викорінення націоналізму” унеможлилювали адекватне студювання національного культурно-мистецького процесу. Саме тому, як наукова проблема цілісне дослідження історії українського мистецтва ХХ ст. може бути зrealізоване лише в часи незалежної України.

Осмилюючи художній досвід та реконструюючи процес культуротворення ХХ ст., необхідно враховувати суспільно-політичний контекст розвитку художнього життя за різних історичних епох, тенденції та особливості, успадковані від попередніх періодів, сучасні культурно-регіональні реалії, в рамках яких воно розгортається. Розчленованість (аж до 40-х років ХХ ст.) українських земель між різними державами та їх залежність від Російської імперії, Австро-Угорщини і Польщі – країн з різними культурно-цивілізаційними характеристиками – безумовно гальмувало творення загальнонаціонального культурного простору, оскільки як українське художнє життя, так і мистецтвознавча наука за бездержавних часів були зорієнтовані на різнополярні центри, серед яких домінували Москва, Відень, Варшава. Це зумовлювало виникнення в рамках української національної території художніх світів, що відрізнялися концепційними засадами, змістом та стильовими напрямками. Зокрема, якщо на землях підрадянської України, як і на всіх обширах СРСР, утверджувалось мистецтво, характерне нівеляцією його національної складової та узасаднене на соцреалістичному методі, то на західноукраїнських землях, що до кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст. належали до європейського культурного кола, усталювалися загальноєвропейські художні традиції, принципи плюралістичності, співіснування в культурі різних художніх систем, моделей, стилів, а зрештою – формувалися українські художні традиції як складова європейського культурного простору.

Загальнокультурна інтеграція українства в ХХ ст. була пригальмована також трагічними подіями революцій та війн (Першою та Другою світовими, що відбулися на території України коштом її економічного та людського ресурсів), тяжкими виявами та наслідками соціально-політичних катаклізмів (більшовицьким терором, репресіями та голодоморами 1921, 1933 років; згубними соціальними експериментами примусової колективізації; масштабним негуганням прав та свобод людини, гуманістичних цінностей за радянських часів).

Відтак, на особливу увагу мистецтвознавців та повновартісне висвітлення ними заслуговує період розвитку української культури 20-х – 50-х років ХХ ст., як і заповнення інших прогалів і темних плям на сучасній карті наукових знань про художнє життя в Україні за доби тоталітаризму. Надзвичайним творчим піднесенням, різноманітністю художніх стилів та напрямів в Україні вирізняється перша третина ХХ ст. Активізація культурно-національного життя у цей період віддзеркалювала загальнонаціональні консолідаційні процеси й була суголосна подібним процесам у інших європейських країнах.

На початку століття в рамках модернізму тривають пошуки нового стилю, нових засад образотворчості. Національне відродження 1920-х років супроводжувалося появою нових тенденцій у творчій манері мистців, формуванням національного стилю, що узасаднювався на синтезі всіх форм українського мистецтва.

Незважаючи на довготривалий негативний вплив на українське мистецьке життя ХХ ст. тоталітаризму, в Україні все ж поставали (хоч і в специфічних регіональних рисах, з певним провінційно-ізоляційним забарвленням) ті ж художні напрями та течії, що були характерними і для Європи. Зокрема, від початку ХХ ст. і до 1960-х років одним з домінуючих мистецьких напрямків доби є модернізм, який виявляється у тяжінні до персоналістичного художнього самовираження, у істотних змінах мистецької парадигми та свідомості, в утвердженні ідей художнього синкретизму (бойчукісти, авангардисти) та в одночасному співіснуванні різнохарактерних тенденцій та стилів (експресіонізм, кубізм, конструктивізм).

Деструктивні та руйнівні тенденції в українському художньому житті розпочинаються із 1930-х років і здебільшого мають вияв в утвердженні ідеологічного диктату, в домінуванні агітаційно-масових форм мистецтва. Цей період, як і здобутки мистців 30–50-х років ХХ ст., також потребують критичного перегляду застарілих оцінок та інтерпретацій, адже ідеологічний догматизм, що став панівним у гуманітарній науці, унеможлилював об'єктивний аналіз національного художнього процесу в межах всієї етнічної території України. Зокрема, замовчувалася та негувалася як націоналістична творчість низки діячів УРСР та західноукраїнських земель, культурно-мистецька спадщина яких мала виразне етнічне закорінення.

На початку 1960-х років у контексті “хрущовської відлиги” спостерігалася часткове пожвавлення мистецького процесу, трансформація різних його сфер, пошуки нової художньої мови та переосмислення вітчизняно-національної спадщини. Відбувається структурно-організаційне перегрупування мистецьких середовищ, провідне місце в якому займає Спілка художників та її молодіжна секція.

Період з кінця 1960-х – середини 1980-х років (відомий як епоха “застою”) в мистецькому житті позначився жорсткою регламентацією та ідеологічним контролем творчого процесу, посиленням офіційного нормативізму. В межах цього періоду з'являється мистецтво так званого андеграунду, яке перебувало в статусі неофіційного.

Хоча на розвитку вітчизняного мистецтва позначилася його ізолюваність від західного художнього світу, проте, властиві для постмодерністської епохи загалом переосмислення та переоцінка попередніх художніх концепцій, критика мистецтва модернізму знаходила своєрідне суголосне вираження і в художній творчості українських митців. Це виявлялося у індивідуальних авторських інтерпретаціях мистецьких реалій, піднесенні ролі декоративних мистецтв, перегляді концепції модернізму та творенні власних авторських інтерпретацій художнього образу, з'яві нових мистецьких різновидів (інсталяції, перформансу, тематичного фото).

Проголошення незалежності не лише вперше за цілі віки створило державно-політичні та географічно-територіальні передумови для реалізації ідеї цілісності

української культури, а й забезпечило можливість досягнення культурних реалій та мистецького досвіду периферійних її теренів, що були відокремлені адміністративними кордонами та прилучені до чужого культурного простору.

Відтак, при написанні історії українського мистецтва ХХ ст. особливо актуалізувалося питання критеріїв ідентифікації певних мистецьких явищ як “українських”, тобто таких, що мають посісти належне місце в контексті цілісного висвітлення мистецьких процесів та національного культуротворення в їхньому історичному розвитку.

Авторський колектив керувався принципом охоплення увагою всього українського мистецького простору, не обмежуючи українську художньо-мистецьку панораму оглядом доробку лише етнічноукраїнських мистців в Україні та діаспорі. Аналізуються як ті мистецькі явища, що ідейно й тематично пов’язані з Україною, хоча й виникли поза її територією, так і ті, що постали в Україні, хоча й пов’язані з мистцями неукраїнського походження.

Як відомо, поза рамками мистецтвознавчого аналізу впродовж майже цілого століття залишався доробок талановитих мистців та оригінальні мистецькі явища українців діаспори, діяльність якої розширює географію вітчизняних мистецтвознавчих студій. Включення до українського культурного арсеналу мистецького надбання української еміграції стає важливим здобутком мистецтвознавства кінця ХХ – початку ХХІ ст., адже згадана частина етнічного українства, витіснена із традиційно-культурного середовища наприкінці ХІХ – першій третині ХХ ст., зуміла застерегти тяглість культурного процесу, поєднавши вилучений з науково-літературного та мистецького обігу України доробок попередників з творчістю сучасних мистців. Українська культурна та наукова діаспора реально сприяла залученню за часів тоталітаризму до аналізу українського художнього процесу концепційних підходів, модерних методик та прийомів, що домінували західному мистецтвознавстві та культурології. Досягнення діаспорних учених добре можуть прислужитися сучасному українському мистецтвознавству і в засвоєнні здобутків західноєвропейської гуманітарної науки.

Процеси реорганізації та докорінних змін переживає сьогодні українська гуманітарна і, зокрема мистецтвознавча наука, адже її основні напрямки сформувалися за несприятливих умов ідеологічного диктату і партійного волонтаризму, коли з історії українського мистецтва вилучалися не лише здобутки Києво-Руської доби, але і художні досягнення мистців ХVІІІ–ХІХ ст., табуйованих тавром сепаратистів. Передусім, їй доводиться долати інерцію негативних тенденцій розвитку за довготривалих часів бездержавності, що зумовили стилеві, методологічні, концептуальні деформації у культурно-мистецькій сфері та ідеологічний догматизм у гуманітарній науці. Даються взнаки і наслідки відсутності в Україні впродовж століть ефективної державної системи охорони національної культури; превалювання донедавна позанаукових критеріїв оцінки доробку визначних культурних мистців та вчених, ідеологічні чистки та репресивні заходи радянської влади щодо дослідників, яких за будь-які національно осмислені наукові концепції переслідували, за висловом М. Грушевського, “різноманітними засобами адміністративної опали”. Це спричинило звуження предметної сфери мистецтвознавства, тематичне збіднення дослідницьких напрямків, кадрові проблеми тощо.

Негативно на мистецтвознавчий дискурс впливають зокрема і певні деструктивні тенденції, що з’явилися в мистецтвознавчій науці останнього десятиріччя. Слушні критичні закиди щодо соцреалістичного методу та згубних для мистецького життя республіки наслідків його тотального впровадження у ХХ ст., проте незрідка сусідять з домислами про те, що соцреалістичне “знеособлення” має законеність в українській фольклорній традиції, колективістські ідеали якої нібито суголосні “колективізму радянського суспільства”. Очевидно, що в подібних випадках йдеться про підміну науково-об’єктивного аналізу художніх процесів негативними етнічними стереотипами, які переносяться на шпальти академічних видань.

При підготовці фундаментальних наукових праць державної ваги не може бути прийнятною деструктивна практика останніх років, спрямована на нейтралізацію національної сутності культурно-мистецької спадщини України й трактування її як

абстрактної реалії, що формувалася і розвивалася поза контекстом національного життя. Такий підхід корелюється з активно пропагованою ідеєю мультикультурності українського соціуму, адептами якої негується національно-самобутні складові професійного мистецтва. Тезу про потребу творення адекватних, суголосних національній сутності й естетичні мистецьких явищ деякі дослідники трактують як “експансію національного нормативізму, який нібито гальмує позанормативну творчість, інновації”. Замість умілого освоєння набутків національної духовності, художньо-філософського осмислення та органічного використання української етнокультурної традиції штучно привносяться в сучасний культурний процес певні національно кодифіковані ознаки, або навпаки – під виглядом багатокультурності йдеться про моделювання в Україні абстрактної наднаціональної культури.

Негативно позначились на розвитку мистецтвознавства і певні деструктивні явища в самій царині національної культури (що оголошувалася непрестижною і неконкурентоспроможною). У містобудуванні та архітектурі зокрема, як і в інших царинах художнього життя, позитивні зрушення останнього десятиріччя теж часто межують з відвертими прорахунками. Зокрема, поліпшення художньої якості значної частини новоспоруджених об’єктів супроводжується погіршенням загальної містобудівної ситуації. Відновлення окремих пам’яток або косметичний ремонт їх фасадів на центральних вулицях міст відбувається водночас зі зменшенням фінансування реставрації існуючих об’єктів історико-культурної спадщини, спостерігається нецільове використання кадрів і ресурсів реставраційної галузі.

Деякі деструктивні тенденції і негативні процеси помітні і в розвитку народного мистецтва, художніх промислів. Хоча свобода творчої та господарської діяльності і призвела до збагачення асортименту виробів, новаторства, проте тривожним фактом є занепад мережі підприємств народного художнього промислу, зниження художньої та технічної якості виробів внаслідок комерціалізації, ліквідації експертних художніх рад.

На відміну від європейських держав, які всупереч глобалізаційним тенденціям, обстоюють національні засади в культурі, в Україні адепти формування наднаціональної культури практично сприяють творенню “антикультури”, асоціальної за своєю сутністю. Під прикриттям демократичної риторики зумисне консервуються мовно-культурні відмінності (витворені тяжкими історичними обставинами територіальної розірваності), орієнтації мистців на національну історію колишніх метрополій; формується хибна суспільна думка про нібито цивілізаційний розлом України.

Негативно позначається на становленні загальнонаціональної культури тенденція насадження тотально-руйнівної етики та естетики в культурно-інформаційній сфері України; епатажно-пародійного ставлення до суспільного порядку в його традиційному розумінні; знецінення не лише будь-яких національно забарвлених явищ культури (із національним мистецтвом включно), але й усіх інших соціальних норм та критеріїв.

Ховаючись за гаслами так званої “телевізійної розкутості”, електронні ЗМІ часто пропагують низькопробний та позбавлений морально-етичних засад іноземний культурний продукт, знецінюють традиційні принципи соціальної структури (у вигляді сім’ї та громади), підтримують субкультури та маргінальні соціально-культурні рухи, принципово несумісні із традиційною етичною та культурно-естетичною системою. Свідченням такої “телерозкутості” та “псевдодемократії” є численні спроби десакаралізації української історичної минувшини, знеславлення імен видатних вітчизняних діячів культури та мистців, що породжує масовий нігілізм, історичне безпам’ятство, формує збайдужіле, світоглядно космополітичне покоління.

Пострадянська естетика заперечення будь-якої нормативності в культурі притаманна як творам авангардної елітної культури, так і масовій псевдокультурі “з її цинічною банальністю, зовні облагородженою прагненнями розкутості та вивільнення від догм і обмежень”.

Сучасні європейські держави запроваджують певні регулятивні механізми щодо експансії космополітичної, низьких естетичних якостей маскультурної продук-

ції, що руйнує морально-етичні засади та понижує художньо-естетичну культуру соціуму. В Україні також слід шукати розумної рівноваги, збалансування в культурно-мистецькому просторі держави іноземного маскультурного продукту та творів вітчизняного високого мистецтва.

Попри зазначені негативні явища і процеси сьогодні все ж поступово долаються деструктивні об'єктивні та суб'єктивні чинники, які перешкождали оптимізації перспектив розвитку української культури та мистецтвознавства. За нових умов триває наукове переосмислення концептуальних засад розвитку мистецтвознавства, долається інерція в інтерпретації перебігу художніх процесів і культурно-мистецького життя.

Утвердження української державності уможливило усунення перешкод для вільного прочитання української класичної і сучасної художньої спадщини та зняття всіх ідеологічних табу, зумовило істотні зміни соціокультурних функцій мистецтва, з'яву нових мистецьких шкіл та напрямків, нових видів образотворення (мистецтво нових медіа та нових технологій), засвоєння національної історії та культури. Специфіка розвитку національного мистецтва часів української незалежності виявляється у його звільненні від ідеологічних утисків, трансформації художньої свідомості, характерній для епохи постмодернізму, в поновленні історичності, актуалізації найрізноманітніших традицій, стилів і художніх концепцій. У 1990-ті роках мистці активніше відгукнулися на національну тематику, зокрема з'явилися твори, присвячені голодомору, Чорнобилу, національно-визвольним змаганням українського народу; потужний творчий спалах викликала церковна тематика та канонічні тексти.

Добрим стимулом у різних мистецьких галузях і особливо – в образотворчій, стало створення правової бази для розгортання діяльності благодійних організацій та творчих спілок. Мистецьке середовище інтелектуально й організаційно употужнилося завдяки створенню нових державних та приватних наукових та освітніх установ, численних приватних галерей, які сприяють поживленню художньо-виставкового життя, проведенню розмаїтих мистецьких акцій. Нині розширився спектр мистецтвознавчих друкованих органів – з'явилася ціла низка нових культурологічних часописів, налагоджуються тісніші контакти із зарубіжними дослідниками з метою інтеграції української науки у світовий науковий процес. Показовою є участь українських мистецтвознавців у реалізації масштабного міжнародного наукового проекту в галузі фундаментального мистецтвознавства – підготовці української частини найповнішого видання “Загального словника художників усіх часів і народів”.

При написанні історії українського мистецтва ХХ ст. авторський колектив уперше зробив спробу синтетичного концептуального осмислення художньо-мистецьких явищ радянської доби в Україні, оскільки мистецтво того часу, узасаднене на соцреалістичному методі, або ж замовчувалося і негувалося, або ж інтерпретувалося як цілком негативна реалія. Проте, при зрілій розвазі, не можна ігнорувати здобутків багатьох визнаних мистців тоталітарного періоду, чия творчість збагатила палітру художніх досягнень нації.

Видається слушною реалізація запровадженого науковим редактором тому Т. Карою-Васильовою та керівником відділу “Образотворчого мистецтва” В. Тимофійенком (яким належить особлива заслуга в підготовці праці) принципу всебічного об'єктивного аналізу всіх розмаїтих мистецьких явищ радянського періоду, а не лише його новаторських течій. Втілена авторським колективом концепція осягнення культурних реалій та мистецького досвіду не лише столичних мистецьких центрів, але й периферійних теренів України, сприятиме, на наш погляд, створенню цілісного образу художнього життя України ХХ ст.

Заповнення ж “темних плям” у історії українського професійного та народного мистецтва минулого сторіччя є об'єктивною передумовою конструктивного пошуку шляхів органічної трансформації культурно-мистецького життя нації через засвоєння та гармонійне поєднання локальних традиційних культурних кодів, національних засад мистецтва із визнаними універсальними нормами і стандартами художньої творчості сучасного європейського світу.

ВСТУП

Еволюційні процеси та революційні катаклізми ХХ ст. зумовили складну панораму художнього життя України. У цей період відбувались кардинальні зміни в соціальній галузі й політичних орієнтирах, в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на зрушення у сфері культури й мистецтва.

Україна у ХХ ст. мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалась кілька разів: вона була Малоросією у складі Російської імперії, в добу УНР на дуже короткий час (1918–1919) відчула себе самостійною незалежною державою, упродовж 70 років була Українською Радянською соціалістичною республікою у складі СРСР, нарешті, у 1991 році стала незалежною державою – Україною. За кожною з цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху. Складність посилювалася ще й тим, що територіально землі України були роз'єднані як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалась Російській імперії, Західна входила до складу Польщі, Австро-Угорщини, 1939 року відбулося об'єднання цих земель у складі УРСР.

Згідно з історичним розвитком країни, цей том побудовано за хронологічним принципом, у межах якого дається аналіз подій художнього життя. Тут подано як вершинні здобутки українського мистецтва протягом ХХ ст., так і його тупикові шляхи. В основу аналізу культури покладено чітку концепцію розвитку, яка дає можливість з'ясувати переміни художніх позицій митців, появу одних і зникнення інших художніх явищ, стилів, напрямів. Відповідно до цього весь матеріал розвитку мистецтва поділено на певні відрізки часу, і саме ця хронологічна структура дала можливість виявити в кожному з них свою проблематику, пов'язану з певними соціально-економічними, політичними умовами розвитку, ідеологічними та естетичними настановами того чи іншого періоду.

Пластичні мистецтва розвивалися в єдності видів і жанрів як цілісна система художньої культури, що взаємодіяла з літературним, музичним, театральним, кінематографічним процесами з постійним звертанням до народної творчості, ставлення до якої в різні періоди було неоднозначним.

Розгляд мистецтва ХХ століття розділено на чотири основні етапи: 1) 1900-і – перша половина 1930-х років; 2) друга половина 1930-х - перша половина 1950-х років; 3) друга половина 1950-х – 1980-і роки; 4) 1990-і роки.

Перший етап ознаменований яскравими творчими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на “національну ідею”: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва. Натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Йшло самобутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерну в його різних локаль-

них варіантах. Національно-культурний рух, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час Україна, і західна і східна її частини, все гостріше усвідомлює себе як нація, гідна посісти належне місце у світовому процесі.

Початок століття в Україні ознаменований значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва.

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшари національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903–1907) визначило новий напрям українського мистецтва – звернення до джерел народного мистецтва, творче застосування принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. У споруді використано традиції дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст., декор керамічними кахлями та розписами в народних традиціях, виконаних за малюнками самого В. Кричевського. Відбувалося цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Ідеї формування національного стилю активно функціонували як у Західній, так і в Східній Україні. Цей процес був усеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Архітектура виступала як стилетворчий фактор у становленні мистецтва українського модерну. Так само як для Східної України етапним було будівництво Полтавського губернського земства, для Західної України – Народного дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі його діяльності була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з другого – розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, котрі спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва та вітчизняної історії, фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін.

Народ, а відтак і народна творчість стають першоосновою національної культури. До народного мистецтва значний інтерес виявляє творча інтелігенція, починається активне збирання й формування музейних колекцій, теоретичне обґрунтування самого поняття “народне мистецтво”.

Процес створення національного стилю був виявом патріотичних почуттів інтелігенції як Західної, так і Східної України. У Львові в 1904–1905 роках було створено Товариство сприяння руській штуці. На його запрошення до співпраці широко відгукнулися митці Східної України: С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Їжакевич, І. Бурачек.

У Львові ще з початку ХХ ст. концентрується значна частина українських митців, виникають перші українські товариства, організовуються художні виставки й починають виходити українською мовою літературно-мистецькі часописи, передусім “Літературно-науковий вісник”. Усебічний розвиток національної культури забезпечували Українське художньо-архітектурне відділення літературного гуртка у Харкові, Наукове товариство імені Шевченка у Львові, яке об'єднало у своїх лавах учених різних галузей науки, істориків, діячів мистецтва. Розгорнулися актуальні історичні, археологічні, етнографічні дослідження, почали виходити друком збірники наукових праць “Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, журнал “Зоря” та ін. Львів відіграв провідну роль у формуванні загальноукраїнського художнього процесу, очоливши рух за утвердження націо-

нальної свідомості, відстоювання національних рис українського мистецтва. Національна концепція стала однією з провідних проблем художньої культури періоду модерну. Прогресивно налаштовані діячі культури й мистецтва у своїй творчості втілювали ідею національного стилю, але виходили з різного її трактування. Так, В. Кричевський спирався на народне мистецтво, Г. Нарбут – на українське бароко, М. Бойчука надихали візантійські корені, Я. Струхманчук звертався до традицій ренесансу. Саме в цей час на західних землях постає нова українська література, остаточно утверджується літературна мова, зароджуються український театр і музика, періодична преса, формується мистецька критика, активізуються процеси піднесення української свідомості. Серед творчої, прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється інтерес до історичного минулого свого народу, його культури й мистецтва. З цього приводу цікавим є висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: “Останні три десятиліття нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам’ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину певні, що наше слово не вмере, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов’янських народів, і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли ми почуваємо себе на своїм місці в загальнім поході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи зі свого національного ґрунту – се все є заслуга передовсім останніх трьох десятиліть”¹. Цей патріотичний рух формували та очолювали два видатні представники української культури – Іван Франко та Іван Труш. Важливу роль у вивченні й популяризації народного мистецтва відіграли Л. Вербицький, В. Шухевич, М. Грушевський, Я. Головацький, І. Гнатюк. Духовний аспект цієї проблеми був у центрі уваги митрополита А. Шептицького.

На початку ХХ століття в Україні розвивалася промисловість, зростали такі міста як Київ, Харків, Львів, Чернівці, Житомир, Одеса, Катеринослав, ряд промислових робітничих і металургійних заводів. Перед архітекторами вставали нові завдання будівництва театрів, “доходних будинків”, готелів, заводів, фабрик, бірж, ринків тощо.

Найяскравіше на початку століття виявив себе український модерн, який проіснував лише 10–15 років. Характерним прикладом є вже згадуваний будинок Полтавського губернського земства (1903–1907) В. Васильківського, а також будівлі Києва: так званий “будинок з химерами” В. Городецького (1901–1903), особняк на вул. О. Гончара, 33 П. Качковського (1907), житловий будинок по вул. Великій Житомирській, 32 П. Ледоховського (1911–1912), особняк С. Аршавського на вул. Лютеранській, 23 Е. Брадшмана (1907) та інші споруди.

У той же час в архітектурі продовжувала існувати започаткована ще в ХІХ ст. ретроспективна лінія, представники якої спиралися на композиційні прийоми і засади ренесансу, класицизму, ампіру. Саме внаслідок цього сформувався неоренесанс, неокласицизм, неоампір та інші неостилі, вони готували цим своєрідне підґрунтя для майбутніх конструктивізму та функціоналізму. В Києві характерним зразком неоампіру є будинок Педагогічного музею архітектора П. Альошина (1909–1911), а неоренесансну – будинок Губернської земської управи архітектора В. Шуко (1911–1914).

На початку ХХ ст. живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво були взаємопов’язаними й виступали у складній єдності. Основною ідеєю цього часу був синтез мистецтв, що особливо яскраво виявився в книжковій справі, в оздобленні й ансамблевому вирішенні предметів побуту та інтер’єрів.

Характерною особливістю мистецького розвитку України початку ХХ ст. було співіснування тогочасних напрямів і стилів європейського мистецтва.

Культура України початку ХХ ст. як відкрита художня система діяла в тісному контакті з головними напрямами того часу, отримуючи животворні впливи від модерну Росії та Англії, паризького ар нуво, віденської та краківської сецесії, мюнхенського югендстилю. Митці О. Новаківський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, А. Маневич, М. Жук навчалися в передових центрах культури того часу — Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі.

Особливістю живопису цього часу є втрата станковою картиною своєї провідної ролі. Натомість на перший план виступає живописне панно як нова мистецька форма у творчості українських митців С. Васильківського, М. Жука, О. Новаківського та ін.

Широкої популярності набувають тематичні монументальні розписи у творчості М. Сосенка, М. Пестрякова, у будівлях як громадського, так і приватного призначення.

Великого значення набуває монументальний релігійний живопис, стилістика якого характерна багатовекторністю стильових напрямів. Це і звернення до візантійських витоків у мозаїках М. Реріха (Троїцький собор Почаївської Лаври, 1910) та в релігійному живописі М. Бойчука, і пошуки яскраво вираженого українського модерну М. Сосенком (церква Онуфрія Василіанського монастиря у Львові, св. Михаїла під Львовом, 1910), і сентиментальний варіант модерну у сакральному мистецтві І. Їжакевича (ікони трапезної церкви Михайлівського Золотоверхого монастиря і церкви на Миколаївській слобідці у Києві), і вершина сецесійного вітражництва у творчості П. Холодного (Успенська церква у Львові та церква с. Мражниця на Львівщині(1924–1929).

Найяскравішими представниками українського модерну були П. Холодний, О. Кальчицька, В. Кричевський, М. Максимович і М. Жук.

Зародження й формування авангардного мистецтва в Україні формувалося в надрах модерну, у складному симбіозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості.

У 1908 р. в Києві, а згодом у 1909–1910 роках в Одесі було організовано виставки, де вперше представлено найсучасніші течії європейського мистецтва. У них брали участь як російські, так і українські авангардисти — Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов, Н. Гончарова, П. Кончаловський, М. Ларіонов, засновник світового абстракціонізму В. Кандинський. Із 1920-х років український авангард “усвідомив” себе як самостійне й самодостатнє явище культури. Авангардний живопис в Україні було представлено всіма основними напрямами модерного мистецтва: кубізмом, фонізмом, експресіонізмом, конструктивізмом, супрематизмом, кубофутуризмом, неопримітивізмом. Характерною рисою українського живопису цього періоду було прагнення митців до органічного поєднання попередніх стильових напрямів, модерну, опанування стилістикою народного мистецтва з найсучаснішими авангардними засобами творення образу.

Створюються мистецькі об’єднання (“Салони Іздебського” в Одесі, “Кільце” у Києві, “Сім плюс три” у Харкові, “Артекс” У Львові), зорієнтовані на посилення зв’язків з авангардними течіями європейського мистецтва. Творчість молодих митців повністю направлена на вихід у сферу “чистої форми”. У роботах О. Богомазова відчутним є сплав експресіонізму й кубізму, у Б. Косарева, В. Єрмилова, Г. Цапка — неопримітивізму й кубізму, декоративність кольору і безпредметність орнаментальних форм народного мистецтва — у творчості О. Екстер, національний варіант символізму й авангарду — у творчості К. Піскорського, В. Єрмилова.

Новаторські досягнення спостерігаються в галузі декоративно-театрального мистецтва. Як сценографи в цей час прославились А. Петрицький, О. Хвостов-Хвостенко, В. Меллер, О. Екстер та ін.

Незаперечними є художні досягнення в графіці, яка в цей період сформувалася як цілісне, принципово нове явище українського мистецтва. Вона розвивається як самостійний вид мистецтва в контексті ідей модерну. У ній, як і в живопису, різною мірою відбилися загальноєвропейські течії мистецтва – модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм та інші стилі тогочасного світового мистецтва. Мистецтво графіки в цей період реалізовувало себе в різних формах. Митці активно експонували на виставках зразки станкової, журнальної й книжкової, ужиткової графіки, плаката, ескібриса, художньо самодостатні ескізи театральних костюмів та декорацій. Високому рівню графічного мистецтва сприяла широка мережа відповідних факультетів у вищих художніх закладах Києва, Одеси, Харкова, мистецька студія О. Новаківського у Львові. У графіці творили В. Єрмилов, Г. Нарбут, М. Синякова, М. Жук, В. Кричевський, С. Налепинська-Бойчук, П. Ковжун, Р. Лісовський, І. Мозалевський та ін. Книговидання стало найбільшою галуззю, де реалізували себе митці школи М. Бойчука.

Концепція розвитку українського мистецтва, створена М. Бойчуком, мала важливе значення для розробки його національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. Його метод ґрунтувався на органічному поєднанні й переосмисленні візантійських коренів української художньої культури, її народного мистецтва, ранньоренесансних джерел та тогочасних пошуків сучасного європейського мистецтва. Школа М. Бойчука, його мистецька система, спрямована на національне відродження українського мистецтва, у 1920-х роках оформилася як мистецький напрям, що дістав назву “бойчукізм”, метою якого був розвиток усіх форм українського мистецтва в їх єдності. Це була цілісна теоретично обґрунтована концепція, яка спиралася на досвід модерну й передбачала піднесення всіх форм у їх синтезі. Бойчукісти привнесли своє нове розуміння в розвиток монументального мистецтва, живопису, графіки, наблизилися до виокремлення дизайну. Вони спрямовували свої ідеї на поєднання високохудожньої творчості з виробництвом повсякденних речей – у кераміці, ткацтві, мистецтві гобелену, комплексному оформленні інтер'єрів. Бойчукізм об'єднав таких відомих митців, як М. Бойчук, В. Седляр, І. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, О. Павленко та ін.

Враховуючи важливу роль таких явищ мистецтва ХХ ст., як “М. Бойчук і його школа” та “Український авангард”, а також те, що ці яскраві сторінки художнього життя були вилучені з історії мистецтва, при написанні першого розділу цього тому виникла ідея структурно виділити ці явища, дати їм усебічну характеристику й відзначити їх незаперечний внесок в усі сфери тогочасного мистецького життя.

Скульптура на території як Західної, так і Східної України на початку ХХ ст. переживала потужний процес формування національної школи пластики. Першу третину ХХ ст. характеризує універсалізм творчих проєктів: усі мистецькі види скульптури підкорялися єдиному ансамблевому вирішенню архітектурно-просторового середовища.

Митці Західної України здобували освіту переважно в Кракові, Мюнхені, Римі, Петербурзі. Вони опановували стиль модерну, поєднуючи елементи віденської сецесії, “закопанського” стилю. Їхні пошуки відбувалися в контексті європейського мистецтва.

З 1900 року Східна Україна (і насамперед Київ) стала культурно-мистецьким осередком, де модерністські ідеї поступово завоювали впливові позиції. Митці адаптовували всю стилістичну шкалу модерністських напрямів. Не залишили осторонь і офіційні напрями, серед них – академічний класицизм, що трансформовався в пізньокласицистичну версію, іноді вироджуючись у натуралізм. Характерною ознакою початку ХХ ст. для Києва стало те, що в одному “культурному просторі” спостерігалось співіснування різностильового спектра розвитку скульп-

птури: символізм, імпресіонізм, модерн. У 1910-х–1920-х роках працювали митці, котрі навчалися в кращих європейських художніх центрах. Це старше покоління скульпторів – Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, Г. Теннер, І. Севера, Б. Кратко, Л. Блох, а також молода генерація випускників художніх закладів 20-х – 30-х роках – Ж. Діндо, І. Макогон, Г. Пивоваров, Ю. Білостоцький.

Новатором серед українських скульпторів, котрий впроваджував авангардно-модерністські засоби мистецького вираження, був Олександр Архипенко. Його пошуки вплинули на розвиток як західноукраїнської, так і східноукраїнської школи пластики.

Поступово з 1920-х – 1930-х років монументальна скульптура в Україні опинилася в центрі уваги Комуністичної партії. Цей вид мистецтва став головною політико-ідеологічною зброєю у формуванні свідомості радянської людини. Було зроблено все, щоб штучно припинити процес високопрофесійного формування національної школи пластики.

Сміливі пошуки, спрямовані на вироблення нових типів промислових, адміністративних, культурно-освітніх та житлових споруд, у 20-х – 30-х роках характерні для архітекторів. Саме тоді було збудовано Дніпрогес у Запоріжжі, будинок Держпрому в Харкові та ін.

Водночас саме на початку ХХ ст. відбувалося усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядковувалася специфічним закономірностям і мала свої засоби емоційного впливу, з'являються професійні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика.

На початку століття відбулися творчі контакти народних майстрів Г. Собачко, П. Власенко, В. Довгошиї та провідних митців авангарду К. Малевича, О. Екстер, Н. Давидової. Було розроблено ідеї творення орнаменту, сформовано лексику супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середовища.

Важливе значення мала “промислова революція” ХІХ ст., коли активно заявили про себе технічні засоби й технології, коли на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, а замість унікальних витворів народних майстрів з'явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку століття утворилася особлива галузь художньої творчості, що охопила широкий спектр – від унікальних творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до унікальних виставкових виробів із вишивки, фарфору, дерева, металу. Ці чинники соціально-економічного й культурного спрямування вплинули на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, спричинили зміни його художньо-образної мови.

Встановлення радянської влади в Україні викликало великі суспільні потрясіння, зміну естетичних позицій. Відбувається переорієнтація мистецтва на агітаційно-масовий характер, на перший план виходять плакат, політичний театр, монументально-декоративні форми. Поширення набуває художнє оформлення масових дій, демонстрацій, оздоблення громадських споруд грандіозними панно і транспарантами. В архітектурі провідними напрямками стають конструктивізм і функціоналізм.

У 1920-х роках на сході країни відбувався активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, науки. Українська культура переживала в цей період значне піднесення в поезії (П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Є. Плужник), драматургії (М. Куліш), кінорежисурі (О. Довженко), театрі (Л. Курбас). Творча активність митців виявилася у виникненні численних художніх об'єднань та угруповань, які на повну силу заявили про себе: “Пролетарська культура” (1919), “Творчество труда” (1919), “Пролетарское творчество” (1919), “Зори грядущего” (1921), Товариство ім. О. Костанді (1922–1929), Асоціація художників червоної

України – АХЧУ (1926–1930) з філіями у Харкові, Полтаві, Херсоні, Чернігові, Одесі, Миколаєві, Асоціація революційного мистецтва України – АРМУ (1925–1932), АСМУ (1928–1932) та ін. Усі вони мали свої програми й бачення розвитку українського мистецтва.

У цей час відбувається вплив партійної політики та ідеології на діяльність мистецьких об'єднань у Радянській Україні. Набувають розвитку традиційні жанри (картина, пейзаж, портрет), наповнення їх новим революційним змістом, відчутною стає спрямованість на “виробничі” форми мистецтва.

З 30-х років починається активний наступ на українську художню культуру з боку партійного керівництва. Проголошується критика, а згодом і боротьба з “формалізмом” і “націоналізмом”.

Значною подією в художньому житті України стало заснування 18 грудня 1917 року вищого навчального закладу європейського рівня – Української академії мистецтв. Ця подія справедливо вважається продовженням славетних традицій українського народу в царині мистецтва, реалізацією його заповітних прагнень у здійсненні творчих задумів. Навколо Академії гуртувалися видатні художники й педагоги різних мистецьких напрямів: М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, А. Маневич, Г. Нарбут. Саме в 1920-х роках у цьому закладі освіти й мистецтва викладали прихильники різних мистецьких напрямів та уподобань. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема в часопису “Нова генерація”. Зміни у 1920-х роках були настільки відчутними й позитивними, що деякі діячі науки і культури повернулися в радянську Україну з еміграції (наприклад, І. Севера і В. Касіян із Праги в 1926 і 1927 роках).

У другій половині 1922 року Академію було поповнено новими викладацькими силами, серед яких були В. Меллер, Л. Крамаренко, Є. Сагайдачний, С. Налепинська-Бойчук, О. Богомазов. Її було реорганізовано й перейменовано на Інститут пластичних мистецтв, а з 1924 року – на Київський художній інститут.

У 1919 році на базі місцевих художніх училищ у Харкові та Одесі було організовано Вільні художні майстерні. Згодом їх реорганізували, відповідно, у Харківський художній технікум та Одеський політехнікум образотворчих мистецтв, які існували на правах вищих навчальних закладів. 1928 року їх було перейменовано в художні інститути.

У 1920-х роках виникла і розвинулась мережа державних середніх художніх навчальних закладів-профтехшкіл у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську, а також вищої та середньої художньо-промислової освіти: Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми (на правах вищих навчальних закладів), художньо-промислові школи в Кам'янці-Подільському, Умані, Глинську, Опішному, навчально-виробничі майстерні в Кролевеці, Дехтярях, Решетилівці та ін.

У 1930-х – першій половині 1950-х років відбулося приєднання західних земель, що значно розширило панораму мистецтва, творчі контакти та взаємовпливи.

1930-і – перша половина 1950-х років – складний і суперечливий у своїх напругах, здобутках і прорахунках період в історії художньої культури України.

1930-і роки в історії української культури мали кардинально протилежний напрям розвитку порівняно з попереднім десятиліттям. На Сході короткі, але сповнені надії часи “українізації” завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів – М. Скрипника і М. Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання до жорсткого контролю. За короткий час українська культура зазнала жахливих втрат. Фізично знищили М. Бойчука та його учнів. Хвиля еміграції діячів культури пролягла через Галичину. До Львова перебралися художники М. Бутович, П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний, архітектор і мистецтвознавець В. Січинський.

Напередодні Великої Вітчизняної війни українці Галичини, що перебувала у складі Польщі, опинилися між двома режимами – сталінським і нацистським. Та попри це у Львові ще вирувало повнокровне мистецьке життя, відбувалися яскраві мистецькі акції, в яких брали участь як місцеві, так і приїжджі українські художники, працювали численні мистецькі угруповання. Важливими подіями були “Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні 30 літ” (1935) та “Виставка виробів українського промислу” (1936) в Народному домі.

Художнє життя Львова мало суперечливий і складний характер. Проте основним покликанням львівських митців було збереження національної самобутності й неповторності як народного, так і професійного мистецтва, а також пошук власного шляху розвитку в контексті причетності до тогочасних європейських тенденцій розвитку художнього життя.

Українські кооператори, промисловці й керівники банків часто виступали в ролі доброчинців та ініціаторів в організації культурно-мистецьких акцій. Опікувався українським мистецьким середовищем і Галицький митрополит Андрей Шептицький. Чимало художників були стипендіатами митрополита, навчалися за кордоном (М. Бойчук, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш та ін) ².

Офіційне мистецтво 1930-х – першої половини 1950-х років формувалося в основному на засадах соцреалізму, функції, художня мова та семантика якого знайшли своє першорядне та яскраве втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. За всіма подіями тодішнього життя приховувались глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва. Його загальні контури формувалися в партійних документах і директивах, резолюціях з’їздів, суспільних науках, офіційній літературі, кіно. Адже всі апологети та ідеологи ідейності мистецтва (починаючи з Леніна, А. Луначарсько-го) стояли на чітких позиціях підкорення всієї культурної діяльності єдиній партійній волі, регламентації та контролю мистецтва партійними органами. Проголошений на Першому Всесоюзному з’їзді радянських письменників (1934) метод соціалістичного реалізму фактично знищував усі інші стилі й методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій було обрано одну-єдину, що відповідала партійним цілям, і проголошено єдино правильною. Літературна сюжетність у живопису, графіці, скульптурі вийшла на перше місце, витісняючи власне пластичний образ твору. Ця загальна тенденція панує в декоративному мистецтві. Впровадження настанов станковізму, оповідності штовхало до створення картин на зразок живопису, але виконаних у gobelenі, ткацтві або в круглій скульптурі з дерева, фарфору чи глини.

Апологети методу соцреалізму особливого значення надавали народності. По-перше, тому що поняття “народність” пов’язувалось із уявленнями про органічність та цілісність і протиставлялося механічному, абстрактному; по-друге, воно означало простоту і зрозумілість на протигагу складності елітарного мистецтва; по-третє, заради здорової народності відбувалася боротьба з хворобливим “занепадництвом”. Головним у цих постулатах було те, що “народність” ще асоціювалася зі “своїм” мистецтвом, на протигагу мистецтву “інших народів”, а фольклорність протиставлялася професійному мистецтву як ідеальний зразок ³. Постійно декларувалася єдність народу і вождя, формувалося “мистецтво для народу” й заради цього 1936 року було розпочато кампанію проти формалізму ⁴.

Художнє втілення, тобто візуальне творення, “образу епохи” відводили живопису, архітектурі, скульптурі, частково декоративному мистецтву. Відбувалося цілеспрямоване, ірраціональне формування і становлення “великого стилю” 1930-х – 1950-х років. Він виробив низку пропагандистських кліше: зображення упевненої ходи колгоспників, ударників праці, спортсменів, готових здійснити героїчний вчинок, по-святковому вбраних жінок із букетами квітів тощо. Було

розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. В основі мистецтва цієї доби лежить ідея святково-оптимістичної, а скоріше — ідеалістичної атмосфери, звідки й пішли штампи сюжетів “радість праці, свята”. Позірний оптимізм такого мистецтва не мав нічого спільного з реаліями життя, він був лише ідеологічною настановою. Так, саме в часи голодомору, нав’язаної колективізації митці соцреалізму створювали роботи, що прославляли колгоспний лад.

Для виконання функції образотворчої пропаганди за методом соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійсненої мрії. Люзія в реалістичному образі мала трактуватися як відображення “правди життя”. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичності, станковізмом побутували до 1940-х — 1950-х років. Художні образи вождя, радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста стали основною категорією естетики соцреалізму й основним критерієм оцінки художнього твору.

В архітектурі 1930-х—1950-х років утверджується стиль „радянського класицизму”⁵, який пройшов кілька фаз розвитку. На 1930-і роки припала його перша фаза. Житлові будинки зберігали геометричність і чіткість масивних об’ємів і в той же час почали з’являтися нові стильові тенденції, такі як рустований цоколь, рельєфні фризи (Житловий будинок на вул. Б. Хмельницького, 35 архітектора Г. Шлакотьова, 1935, Київ). В Будинку Ради Народних Комісарів УРСР архітектора І. Фоміна (1936—1939) суворо симетрична композиція головного фасаду поєднується з деформацією класичних форм, розміщенням колон модернізованого коринфського ордера на тлі низьких іонічних пілястр. Монументальності і яскравій образності досягає В. Заболотний у будинку Верховної Ради (1939).

Стиль “радянського класицизму” розквітнув у другій половині 1940-х — на початку 1950-х років. Будівлі цього періоду відзначалися образною неповторністю, майстерно проробленими пластичними формами, добре знайденим масштабом і дістали статус пам’яток архітектури. Це передусім такі споруди в Києві, як будинок Головопштамту (архітектори Б. Приймак, В. Ладний, З. Хлебникова, В. Слущкий, 1952—1957), будинок міськвиконкому (архітектори О. Власов, О. Заваров, О. Малиновський, 1952—1957)⁶.

Зазначимо, що в 20-х — на початку 30-х років ХХ ст. в українському мистецтві відбувалися процеси, що синхронно об’єднували його зі світовими тенденціями. Митці широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об’ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні було створено мережу вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовували найновіші принципи й методи навчання. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, міцніли зв’язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Посилено велися пошуки національних форм мистецтва, які у західних та східних регіонах України мали різні джерела інспірації та принципи формотворення.

Запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво поступово ізолювалося від світу, шляхом репресивних заходів було запроваджено одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від партійних настанов. Образотворче мистецтво, архітектура набували рис помпезності. Період 1930-х—1950-х років — це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва.

Водночас в образотворчому, передусім у декоративному, мистецтві вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту в станково вирішених гобеленах або плакатних тематичних панно чи

рушниках. Проте незважаючи на пресинг та зміцнення тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення ⁷.

Українській скульптурі, після архітектури, у цей період відводили провідну роль в ідеологічній пропаганді. В архітектурі запанувала орієнтація лише на класичні зразки. Станкова пластика перейшла на типово передвижницькі жанрові композиції, монументальна скульптура втілювала спотворене розуміння монументальних форм, що були великі за розміром, але станкові за суттю. Утім, чимало українських скульпторів як старшого покоління (Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, Б. Кратко, І. Севера), так і нової генерації (Ю. Білостоцький, Ж. Діндо, М. Гельман, М. Лисенко, А. Писаренко, Г. Петрашевич, Г. Пивоваров, М. Панасюк та багато інших талановитих митців) поряд з кон'юнктурними роботами створили чимало талановитих творів.

Український живопис, який у 1920-х роках ще перебував у руслі загальносвіттового процесу, з другої половини 1930-х років переходить на рейки соцреалізму. Водночас чимало талановитих митців як старшого покоління (Ф. Кричевський, І. Іжакевич, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко), так і нової генерації (М. Дерегус, В. Костецький, І. Штільман, І. Хворостецький) створили ряд високохудожніх робіт.

Саме в цей період народилися полотна “Переможці Врангеля” Ф. Кричевського (1934–1935), “Кадри Дніпробуду” К. Трохименка (1937), “Дорога до колгоспу” М. Бурачека (1937) та ін.

Лихоліття Великої Вітчизняної війни, звільнення України, її відбудова надихнули нові сили в реалістичному живописі. Саме він був здатний на той час розповісти про біль і трагедію всього народу, оновлення країни. У 1940-х–1950-х роках з'являються глибоко психологічні портрети О. Шовкуненка, С. Григор'єва, В. Шавикіна, пронизливо зворушливе полотно В. Костецького “Повернення” (1947), радісно-оптимістична робота Т. Яблонської “Хліб” (1949).

Відчутними були здобутки пейзажистів, передусім С. Шишка, І. Штільмана, М. Глушенка, цілої плеяди закарпатських митців – Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Ерделі, А. Коцки та ін.

Складно розвивалося в цей період мистецтво графіки. Особливо відчутну підтримку в 1930-х роках отримав політичний плакат. Образ вождя, політичні гасла і цитати стали притаманними також станковій і книжковій графіці. Фізичного знищення зазнали представники школи М. Бойчука, велася рішуча боротьба з різними проявами “формалізму”. У найкращому становищі опинилися представники реалістичної школи графіки – І. Іжакевич, В. Заузе, В. Мироненко, М. Дерегус, Г. Пустовійт, які в цей складний період створили чимало високохудожніх робіт. У 1920-х–1930-х роках розпочав свою творчу активність В. Касіян.

У період Великої Вітчизняної війни графічне мистецтво було найбільш дієвим і мобільним. Роботи були різні за жанром – фронтові зарисовки, станкові роботи, портрети, листівки. Розширилась і збагатилась лексика образотворчої мови плакату. Етапними стали роботи А. Страхова, І. Кружкова, В. Литвиненко, В. Касіяна.

Одним із основоположних принципів “соцреалізму” було гасло мистецтва “соціалістичного за змістом і національного за формою”. У народному мистецтві це розглядалося як введення в органічну структуру народного орнаменту поширених сюжетів радянської дійсності. Великі маси людей, червоні прапори, сонячне саяво – ці штампи кочували у творах образотворчого мистецтва, їх механічно переносили у твори декоративні. У народне мистецтво вводяться ознаки і принципи станковізму. Це призвело до зміни функціонального призначення виробів народного мистецтва; утилітарна та обрядова функції повернулися в бік сувенірно-агітаційного, виставкового напрямку.

Загальна централізація всього мистецького життя викристалізувалася у створення Укрхудожспілки (1936), яка керувала всім творчим і виробничим життям художніх артілей, затверджувала еталони-зразки професійним художникам, вимагала виконання виробничого плану, впроваджувала систему державних замовлень. Саме в цей час відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощеності орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями.

Зауважимо, що процес формування художнього образу в декоративному мистецтві періоду соцреалізму мав кілька фаз. Якщо на перших етапах відчувалося механічне дотримання всіх норм і канонів, особливо в плані станковізації творів (ця тенденція зберігалася протягом 30–50-х років, то поступово наростала й інша тенденція. Чимало митців, передусім графіків, живописців, скульпторів, уникаючи жорстких вимог офіційного мистецтва, масово відійшли до сфери мистецтва “декоративно-прикладного”, унаслідок чого воно набуло інших функцій, зокрема було позбавлене речей їх ужитковості з переважанням декоративного начала. Саме в цій царині розв’язувалися важливі проблеми та проводилися несподівані експерименти. Творчі пошуки в таких галузях, як художня кераміка, скло, текстиль, дерево, метал, підготували ґрунт для піднесення розвитку професійного декоративного мистецтва на небувалий рівень ⁸.

На цей період припадають трагічні часи Великої Вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва і відбувалося їх поступове відновлення, накреслюється чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси.

Наступний період другої половини 50-х – 80-і роки – це складний, неоднозначний і суперечливий у своїх здобутках і прорахунках час.

60-і роки сприймалися як “час відлиги”, а 70-і – 80-і роки – як “час застою”, але це був період, коли в соцреалізмі намічається кардинальне оновлення, народжуються новації, відбувається накопичення нових якостей, а згодом відбувається радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Унаслідок цього паралельно з офіційним мистецтвом створюється “андеграунд”. Хронологічні рамки самого явища та його різні назви – “дисидентський рух”, “мистецтво неоконформістів”, “інше мистецтво”, “андеграунд” – дослідники окреслюють у межах кінця 1950-х – 1980-х років. Це час неофіційного мистецтва, що перебувало в ізоляції і протистояло соцреалізму. Так, у Львові, де ще живі були традиції вільного мистецтва, де працювали представники старшого покоління, які отримали довоєнну мистецьку освіту й досвід перебування в європейському мистецькому оточенні, свідомо не сприймали офіційні настанови соцреалізму, “тихою опозицією” були майстерні Я. Музики, І. Севери, М. Сельського, О. Кульчицької, Г. Смольського. Справжньою “духовною академією”, або, як її називали, – “підпільною академією”, була майстерня К. Звіринського, де не лише формувалася нова мова мистецтва, а й плекалися неповторні особистості його учнів, які в подальшому стали яскравими творчими митцями – А. Бокотей, П. Маркович, Р. Петрук, О. Минько, Л. Медвідь, З. Флінта.

У Києві такими центрами вільного мистецтва були творчі майстерні Г. Гавриленка, М. Вайнштейна, О. Дубовика, Ю. Луцкевича, Г. Якутовича, кінорежисера С. Параджанова. Становленню альтернативної культури в 60-х рр. сприяла тимчасова лібералізація режиму. В цей час були повернуті імена Леся Курбаса, Миколи Куліша, зняті звинувачення в “буржуазному націоналізмі” з Володимира Сосюри, Олександра Довженка, створюються українські фільми, народжується український поетичний кінематограф. Саме в цей час з’явилося ціле покоління молодих митців-“шістдесятників” – Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро

Павличко, Василь Стус, Василь Симоненко. Поступово часи змінювалися, і в 70-х роках суспільно-політична ситуація перейшла в стадію “застою”. Частина митців, не згодних з “генеральною лінією партії”, залишає країну. У 1970 р. Ілля Кабаков у своєму есе “On Emptiness”⁹ називає цей період терміном “порожнеча”, маючи на увазі стан безвиході, відчаю. У середовищі творчої інтелігенції чітко викристалізовується розуміння того, що комуністичне суспільство, за висловом Льва Гумільова, було “хімерою”.

У скульптурі другої половини 1950-х – 1970-х років провідним жанром виступає монументальна скульптура, в якій поряд з портретом розвивається групова композиційна скульптура, широкого розмаху набуло спорудження монументів. Трагічні події Другої світової війни значно розширили сюжетний репертуар усього образотворчого мистецтва, і насамперед монументальної скульптури. У повоєнні роки з’явилася можливість в рамках дозволеного соцреалізму говорити про народну драму і лихоліття Великої Вітчизняної війни. Ця тема стала визначальною у творчості В. Бородая, В. Зноби, Г. Кальченко, В. Борисенко, М. Лисенка та ін. У 70-х – 80-х рр. активно заявили про себе М. Грицюк, Ю. Сінкевич, А. Фуженко, Е. Мисько, які шукають нові шляхи розвитку скульптури, розширюють її художньо-виражальні можливості.

У 60-х – 70-х роках офіційним напрямом мистецтва залишався соцреалізм і в цей період можна говорити про поліфонічний характер фігуративного живопису, урізноманітнення індивідуальних спрямувань митців, які створили цілий ряд цікавих живописних полотен. Провідними митцями того часу в живописі виступають Т. Яблонська, О. Шовкуненко, С. Шишко, С. Григор’єв, Й. Бокшай, М. Глущенко, В. Костецький, С. Подерв’янський, А. Ерделі, Ф. Манайло, молода генерація живописців 70-х – 80-х років: Т. Голембієвська, М. Божій, В. Чеканюк, В. Патик, В. Микита, М. Гуйда, В. Рижих, Г. Васецький, В. Губарев, В. Григоров, О. Заливаха та ін. Усе відчутнішим стає пріоритет творчої індивідуальності, на протигагу загальноживаним ідеям колективізму. В Києві в мистецькому середовищі відбувається яскравий прорив національно-патріотичних сил, що засвідчує творчість В. Забашти, В. Задорожного, В. Зарицького, Ф. Гуменюка.

Високих досягнень у 60-х – 70-х роках набуває книжкова графіка, особливо в створенні цілісного ансамблю книги. Провідними митцями виступають А. Базилевич, Г. Якутович, О. Данченко, Г. Гавриленко, С. Гебус-Баранецька, з 80-х років – А. Чебикін, О. Івахненко, В. Перевальський та ін.

70-і – 80-і роки характерні зміцненням творчої співдружності художників, насамперед монументалістів та архітекторів. На відміну від попередніх воєнних та післявоєнних років, коли синтез мистецтв існував переважно в унікальних спорудах, тепер творчість художників-монументалістів і скульпторів знаходить своє застосування також і в масовому будівництві. Тут плідно працюють В. Прядка, М. Стороженко, В. Григоров та ін. У цей час широко виконуються масштабні декоративно-монументальні розписи і мозаїки, що повинні були прикрасити типові уніфіковані споруди масового будівництва. Негативною рисою більшості цих панно, виконаних переважно через систему Художнього фонду, був стандартний набір символів та фольклорних образів.

При Академії архітектури УРСР було створено спеціальний Науково-дослідний інститут художньої промисловості з низкою експериментальних лабораторій, який розробляв нові зразки декоративних тканин, керамічних виробів і меблів з метою подальшого їх впровадження у масове виробництво для прикрашання побуту та оздоблення громадських інтер’єрів. Це сприяло не лише збільшенню кількості виробів масового вжитку, а й підвищенню їх мистецького рівня. Діяльність митців художньої промисловості спрямовувалася на вивчення народного мистецтва, використання його традицій. Провідним у творчості художників був фольклоризм, хоч

на різних етапах він усвідомлювався по-різному і розвивався від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, формах керамічних виробів 50-х – 60-х років до чіткого усвідомлення в 70-х – 80-х роках специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народної творчості. Ознакою цього періоду були широке введення творів художньої промисловості в оздоблення громадських споруд, співпраця з архітекторами на стадії проектування та пошуки художнього образу споруди, в якій би відбивався національний колорит. Були створені цілісні за своїм художнім рішенням інтер'єри таких унікальних споруд Києва, як Республіканський будинок кіно, готелі “Київ”, “Русь”, “Золотий колос”, “Феофанія”, “Тарасова гора”(Канів), де керамічні вироби й декоративні тканини мали національне забарвлення. Їхні автори застосовували оригінальні прийоми організації архітектурного простору засобами декоративного мистецтва.

Період 60–80-х років став найплідотворнішим у пошуках індивідуальних особливостей професійних митців та розвитку художньої промисловості. Уже наприкінці 50-х років українська промисловість відновила свою діяльність, почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні текстильні комбінати. На цих підприємствах працює чималий загін художників, що здобули професійну освіту у Львівському Інституті прикладного та декоративного мистецтва, Київському училищі прикладного мистецтва, школах декоративного мистецтва, навчальних закладах Москви та Ленінграда. У галузі склярства це передусім художники І. Зарицький, П. Аверков, І. Аполонов, А. Зельдич, Л. Митяєва, С. Голембовська, С. Сміян, у фарфоро-фаянсовій промисловості: О. Рапай, В. та М. Трегубови, П. П'яніда, І. Сень, Г. Кломбицька, В. Щербина. О. Жнікруп, у кераміці: Н. Федорова, Н. та В. Проторєви, Т. Драган, З. Флінта та ін. Важливою ознакою 70–80-х років є поява молодих художників, вихід керамістів, насамперед Львова, на міжнародну арену, а головне – перехід їх на засади вільної творчості, чітке розуміння специфіки професійного декоративного мистецтва. Це львів'яни І. Ярошевич, Т. Левків, І. Франк, О. Безпалків, Я. Мотика; кияни О. Миловзоров, Н. Ісупова, О. Рапай, Г. Севрук та ін.

Декоративне мистецтво розвивається в сфері народного мистецтва, системи художніх промислів, а також численного загону художників-професіоналів, які в своїй творчості ґрунтуються на тенденціях розвитку світового мистецтва. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де працюють талановиті митці, які створюють як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності.

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. На різних його етапах співвідношення “народний майстер-художник” набувало різних форм і значення та творчого осмислення. Роль художника в системі промислів, форма його спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 50-х роках в українському декоративному мистецтві відчувається вплив засад станкового мистецтва, не зовсім правильне розуміння специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, “цитування” образотворчого фольклору, шкідливого для творчості народного майстра. Намітилася тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 70-і роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-і роки. Впроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів дістає підготовку в спеціальних навчальних закладах освіти – училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто зорієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. У ткацькому, вишивальному, килимарському промислах основною фігурою виступає народний майстер, який зберігає і творчо продовжує традиції майстерності. Водночас намітилася тенденція до ствердження ролі художника на фабриці.

У 1971 році організовано низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів в основних осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: “Вінничанка”, київське імені Тараса Шевченка, харківське “Україна”, полтавське “Полтавчанка”, косівське “Гуцульщина”, львівське імені Лесі Українки та ін.

Розвиткові художніх промислів сприяла постанова 1975 року “Про народні художні промисли”. 70-і – 80-і роки прикметні бурхливим розвитком художніх промислів, що одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва.

У галузі вишивки слід відзначити творчість вишивальниць О. Василенко з Решетилівки, О. Великодної з Полтави, Г. Герасимович з Косова, М. Федорчак-Ткачової зі Львова, М. Коржук та П. Березовської з Клембівки, ткацтва – Г. Верес з Обуховичів, що на Київщині, та Г. Василячук із с. Шешори Івано-Франківської області, які у 1968 році отримали звання лауреатів Державної премії ім. Тараса Шевченка.

У цей період плідний розвиток отримали також гончарство, декоративний розпис, різьблення по дереву. Серед майстрів кераміки, які уславилися на міжнародних виставках, слід назвати Л. Головка, П. Цвілик, О. Залізняка, родину Пошивайлів та інших майстрів з Опішні, яку називають гончарною столицею України. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Це насамперед творчість К. Білокур, Г. Собачко-Шостак, М. Тимченко, Є. Миронової, численний загін майстрів з Петриківки. Значного розвитку набуває в 60-х – 80-х роках різьблення по дереву, у центрі уваги в цей час перебувають західні області України, зокрема Косів, де працюють М. Кищук, В. Корпанюк, Ф. Шкрібляк, І. Грималюк, М. Тимків.

У 50-х – 60-х роках на Наддністрянщині продовжує працювати найстарший майстер жанрової круглої скульптури П. Верна, у 70-х – 80-х роках – майстер з Чернігівщини А. Штепа, лемківські майстри круглої скульптури – М. Орисик, В. Одрехівський, А. Сухорський, закарпатський різьбяр В. Свида.

Період 90-х років кардинально відрізняється від попередніх періодів розвитку мистецтва України і характеризується у першу чергу переходом від закритого до відкритого суспільства.

Найактуальнішою проблемою сучасності є проблема самоідентифікації та самовизначення як усередині країни, так в контексті розвитку світового мистецтва, утвердження високого авторитету українських митців і, в цілому, української культури. Відбувається активний рух за національне відродження, переосмислення феномену української культури, кардинальний перегляд, а іноді й принципова зміна шкали мистецьких цінностей. У цей час відбувається поглиблене вивчення штучно втрачених у процесі історичних катаклізмів і нині повернутих у культурний простір імен, цілих мистецьких явищ і напрямів.

Художнє життя цього десятиліття відзначається надзвичайною широтою і калейдоскопічністю. Мистецьке середовище України стає багатоманітним, творчо

адаптує найсучасніші напрями світового процесу. Виникають різноманітні галереї, що формують арт-ринок, численні “проекти”, “акції”, поширення набуває концепція “артефакту”, з’являються і стають популярними інсталяція, відео-арт, перформанс тощо. Головним є те, що в умовах надзвичайно динамічних змін, що відбуваються як у суспільстві, так і в художньому середовищі, українське мистецтво активно функціонує, шукає нових форм і шляхів самовираження, відбуваються виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій розвитку мистецтва. Незважаючи на мозаїчність художнього процесу, переважають авангардистські течії, змінюються функції мистецтва, його мова і стилістика. Саме 90-і роки характеризуються як постмодерністський етап в історії українського мистецтва, а відповідно відбувається і переоцінка художниками попереднього досвіду та естетичних орієнтирів, визначальним моментом стає процес омолодження мистецької спільноти, вихід на арену митців, творчість яких збіглася з часом змін 90-х років.

На сучасному живописному полі України в 90-х роках яскраво виокремлюється львівська школа, серед митців якої плідно працюють Б. Буряк, С. Гай, А. Лисик, М. Демцю, В. Москалюк, Р. Романишин, С. Савченко, В. Федорук, Л. Медвідь, А. Максименко, представники одеської школи – В. Басанець, О. Волошинов, Ю. Єгоров, В. Кабаченко, Ю. Коваленко, В. Маринюк, В. Меживчук, Є. Рахманін, С. Савченко, В. Цюпко, а також М. Максименко з Житомира, В. Микита з Ужгорода. Досить потужна когорта митців Києва – як тих, хто починав свій шлях у попередні роки, так і нова генерація творчої молоді, яка активно виставляється за кордоном, торує незвідані шляхи, розвиває нові виражальні засоби образотворення. Серед митців слід назвати киян – В. Сидоренка, П. Бевзу, М. Гуйду, А. Зорко, В. Рижих, В. Баринову, О. Івахненко, О. Дубовика та ін.

Важливою подією в інтелектуальному просторі країни стало заснування в грудні 1996 року Академії мистецтв України, що має важливе культурно-мистецьке й політичне значення для подальшого розвитку українського мистецтва, відродження, збереження та розквіту духовних традицій. До складу Академії мистецтв України входять видатні митці сучасності – художники, композитори, архітектори, вчені-мистецтвознавці, які своєю активною багатогранною діяльністю зробили великий внесок у збагачення духовної скарбниці Української держави. Це відомі в Україні та за її межами художники-живописці, графіки, митці декоративного й монументального мистецтва: президент Академії А. Чебикін, А. Бокотей, Т. Голімбієвська, М. Гуйда, В. Гурін, А. Гайдамака, В. Гонтаров, О. Губарев, О. Івахненко, П. Маков, В. Перевальський, О. Міщенко, О. Лопухов, В. Рижих, В. Микита, В. Сидоренко, М. Стороженко, Л. Медвідь, В. Баринова, Г. Васецький, В. Фелько, В. Прядка, В. Шостя, Г. Якутович та ін., скульптори В. Бородай, А. Куш, В. Чепелик. До останніх років життя до складу Академії входили М. Дерегус, В. Зноба, Є. Мисько, В. Шаталін, Т. Яблонська, Г. Якутович, О. Скобликов, В. Чеканюк, О. Хмельницький.

Свідченням високої творчої активності членів Академії є значна кількість персональних та групових виставок як в Україні, так і за її межами. Важливою подією для художнього життя України стала участь митців у Міжнародних Бієнале сучасного мистецтва у Венеції, зокрема авторських проектів “Жорна часу” В. Сидоренка на п’ятому Бієнале та в Денверському музеї сучасного мистецтва (США), турне персональної виставки творів М. Стороженка в США, великі персональні виставки академіків Т. Яблонської, М. Гуйди, В. Микити, Т. Голімбієвської та ін.

Важливими культурними акціями стали масштабні міжнародні виставки сучасного декоративного мистецтва в ЮНЕСКО в Парижі, “Джерела свободи: Берлін-Вроцлав-Львів” (Вроцлав, Польща), “Пункт перетину” за участю мистецьких академії Львова, Лодзі та Штутгарта й багато інших художніх акцій, виставок,

симпозіумів, міжнародних пленерів, що демонструють високий творчий потенціал сучасних українських митців різних напрямів.

Разом із здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки і природи народного та професіонального мистецтва, законів їхнього розвитку. У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як мистецтво високої естетичної наснаженості, мистецтво, яке дає можливість відчувати живий суперечливий і водночас яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис.

Сучасні митці беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Творення “образу” митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки митців професійного декоративного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, втілене в особливій манері виконання — емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна “дифузія” декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали — скло, дерево, глина, нитки — використовуються як засоби художнього формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 90-х років — це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і ширше — світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною. Митці знаходять нові шляхи, шукають різноманітні засоби художньої та емоційної виразності, вирішують загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з навколишнім середовищем, звернення до новітніх технологій.

Основна мета цього тому — показати в історичній ретроспективі шлях, що його пройшло українське мистецтво впродовж усього двадцятого століття. Шлях цей був складним, суперечливим, де кожний відрізок часу, що відповідав основним тенденціям культури, перекреслював попередні етапи розвитку. Так, явища символізму, авангардні течії, що виникли на початку століття, були знищені, оголошені ворожими, вилучені з історії мистецтва пануючим у 30-х — 50-х роках соцреалізмом, з яким у свою чергу вели боротьбу представники андеграунду, новітні авангардистські течії.

У той же час назріла необхідність переглянути з позицій сучасного бачення історії розвиток української культури впродовж ХХ століття, дати всебічний аналіз українського мистецтва в усій повноті й багатоманітності художніх явищ. До наукового обігу ввійшли нові імена, замовчувані або фізично знищені, окремі періоди історії потребують ґрунтовного осмислення з об'єктивних, позаідеологічних позицій сучасного мистецтвознавства. Назріла нагальна потреба відтворення цілісного образу української культури і мистецтва в усьому розмаїтті тенденцій, явищ і напрямів.

“Історія українського мистецтва” вийшла друком у 1967–1968 роках і охоплює період лише до середини століття. Останнім часом з'явилася велика кількість наукових розвідок, глибоких монографій з різних видів образотворчого і декоративного мистецтва, архітектури, які значно поглибили й розширили наші знання й уявлення про шляхи розвитку українського мистецтва ХХ століття.

Монографії, що вийшли друком у Європі та Америці і присвячені культурі ХХ століття, розглядають мистецтво минулого століття лише в аспекті розвитку новаторських течій, що виникли на початку століття¹⁰. До того ж, у художньому

просторі Україна присутня не як цілісна країна, а як частина Росії¹¹. Якщо авангардні напрями початку століття висвітлювалися зарубіжними дослідниками, то мистецтво після 30-х років, яке було зафіксоване як мистецтво тоталітарного режиму, і вся складність цього періоду зводилися до спрощеного розгляду лише під цим кутом зору. У той же час мистецтво соцреалізму було достатньо повно проаналізоване в мистецтвознавчій літературі¹² і сьогодні потребує свого неупередженого розгляду.

Отже, у томі розглядається весь період мистецтва ХХ століття в усіх його проявах і стилістичних напрямках. Дослідження такого характеру і спрямування могло з'явитися в Україні лише тепер. До цього часу висвітлення авангардних течій українського мистецтва, особливостей мистецтва “соцреалізму”, розгляд сучасного розвитку не були предметом глибокого і всебічного культурологічного й мистецтвознавчого аналізу через об'єктивні причини розвитку нашого мистецтвознавства і, в цілому, нашої історії. Адже вивчення і, відповідно, написання історії мистецтва за радянських часів перебувало під пильною ідеологічною увагою, категоричною заборонаю як самих “формалістичних течій”, національних особливостей, так і, відповідно, їх дослідження, з історії були викреслені численні імена митців, окремі періоди і художні явища. Це створювало викривлену картину мистецького життя України.

Кожне покоління переглядає і засвідчує своє бачення історії. ХХ століття завершилося, і саме це спонукає науковців до підбиття підсумків, пройдених нашим мистецтвом. Нині важливим є свіжий погляд і викладення історії українського мистецтва з позицій нового, вже ХХІ століття.

Цей том, присвячений мистецтву минулого століття, є, власне, першою спробою накреслити і дати об'єктивну оцінку основним процесам, що відбувалися впродовж усього ХХ століття в художньому житті на теренах нашої країни, намаганням відтворити цілісну картину мистецького життя, що розвивалося в контексті загальноєвропейського художнього процесу, єдиному річищі світового художнього розвитку.





МИСТЕЦТВО 1900-х - ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1930-х РОКІВ

АРХІТЕКТУРА

ЖИВОПИС
УКРАЇНСЬКИЙ
АВАНГАРД

ГРАФІКА

СКУЛЬПТУРА

**ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО**

О. Богомазов. ПРАВКА ПИЛОК. 1926

АРХІТЕКТУРА

АРХІТЕКТУРА 1900–1910-х РОКІВ. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА. Одним із яскравих періодів у розвитку архітектури України був початок ХХ ст., коли на засадах ринкової системи розвивалась промисловість, формувалися нові типи споруд, стрімко народжувались і згасали нові стилі, швидко змінювалися художні смаки та уподобання суспільства; завдяки плідній співпраці зодчих і талановитих інженерів було винайдено нові конструктивні системи і будівельні матеріали, які збагачували можливості формотворення, робили архітектурну палітру різноманітною. Інтенсивно формувалася забудова більшості міст України, їхніх центральних магістралей і площ, виростали нові міста і робітничі селища.

Приватна власність на землю була основною перешкодою у здійсненні значних містобудівних заходів та у створенні ансамблевої забудови. А розроблені генплани майже завжди лишалися не здійсненими. До числа значних реалізованих пропозицій київських архітекторів належить розпланування приватної садиби професора Ф. Мерінга, де створено сучасну мережу вулиць – Архітектора Городецького (кол. Миколаївської), Ольгинської, Мерінговської (нині Заньковецької) і нової площі перед театром Соловцова (тепер ім. І. Франка). У Львові сформо-

Забудова Олександрівської (тепер Європейської) площі у Києві. Початок ХХ ст.





Забудова вулиці Хрещатик у Києві. Початок ХХ ст.

вана ансамблева забудова – проспект Свободи, бульвар Т. Шевченка, вулиця Валова. Важливі архітектурні заходи здійснено в центрі Чернівців. У доволі складних умовах талановиті архітектори створювали своєрідну, естетично довершену забудову центрів Харкова, Одеси, Катеринослава, Полтави, Сум.

МІСТОБУДУВАННЯ. Бурхливий розвиток залізорудної промисловості в районах Донбасу та Придніпров'я сприяв інтенсивному розвитку як історичних, так і заснуванню нових міст, робітничих селищ при промислових підприємствах. Швидко зростало населення міст України. У Києві кількість населення в 1913 році досягла 505 тис. жителів. Місто розвивалося з урахуванням економічних, природних і технічних умов. Головними містоформувальними чинниками стали лінії зовнішнього (залізниця) і внутрішнього (трамвай) транспорту, які прокладали з урахуванням рельєфу місцевості (долина р. Либідь, Хрещатий Яр та ін.), а також спорудження вздовж цих ліній головних архітектурних ансамблів і комплексів. Розвиток міського рельсового транспорту – конки, а потім і першого в Росії трамваю (1893) сприяв розвитку не тільки міського центру, а й передмість – Передмостної Слобідки, Пущі-Водиці, Святошина. У 1915 році довжина ліній трамваю досягла 172 км. Ці фактори значною мірою визначали характер розміщення забудови і зростання території міста.

Інтенсивно розвивалася Одеса. На початку століття почалася забудова території міста вздовж моря, велося спорудження фешенебельних дач – так виникла мережа вулиць у районі Аркадії і Фонтанів, а також біля Куяльницького лиману. Радіальна схема вулиць з одним загальноміським центром навколо Університетської гірки визначила містобудівний розвиток Харкова. На початку ХХ ст., у зв'язку з розміщенням у місті великої кількості промислових підприємств, будів-



Е. Брадтман. Садибний будинок С. Аршавського на вулиці Лютеранській у Києві. 1907

промислові підприємства, виникали робітничі квартали і селища. Важливе значення в містобудуванні Львова кінця XIX – початку XX ст. мало формування нового загальноміського центру. Найзначнішою містобудівною акцією стало взяття у колектор р. Полтви (1905) і створення вздовж її річища нової парадної магістралі – широких озелених проспектів, які об'єднали в єдиний архітектурний ансамбль площі Театральну, А. Міцкевича, Галицьку, Бернардинську та Академічну. Показником зростання міста є збільшення кількості мурованих споруд від 2,5 тис. у середині XIX ст. до 5,4 тис. у 1910 році. Освоєнню нових районів сприяло розширення мережі трамвайного сполучення. Довжина трамвайних колій, що перетиналися в центрі міста в 1914 році, складала 24,4 км. У Львові виникають райони вілл та особняків у найсприятливіших для проживання підвищених ділянках південно-західних районів міста. До них належить Новий Світ, Софієчка, Новий Львів, так звані Професорська та Кривченська колонії.

Великим адміністративним і культурним центром Волині став Житомир, населення якого у 1914 році складало понад 87 тис. жителів. Тут, як і в Києві, важливим містоформувальним чинником стало трамвайне сполучення (третє у Російській імперії) від залізничного вокзалу через центр міста. У центральній частині Житомира зводять багатопверхові будинки, банк, новий театр, впорядковують і озеленоють схили вздовж р. Тетерів.

У зв'язку з будівництвом в Юзівці Новоросійським товариством металургійного заводу і першої доменної печі, було побудовано колонію “Новий світ”. Її було розплановано у вигляді регулярного міста-саду з упорядкуванням і озелененням території та електричним освітленням. У котеджах жили інженери і майстри, котрі приїхали з Великобританії. Робітничі селища з глузливими назвами “Соба-чійка”, “Злодійка”, “Шанхай” не мали елементарних зручностей ¹.

ництвом нової залізниці, адміністративних і торговельних закладів, навчальних установ, населення міста інтенсивно зростало і в 1910 році становило майже 540 тис. жителів. На територіальний розвиток міста, формування мережі його вулиць і площ певний вплив мав генплан 1895 року. Якщо в 1900 році населення Катеринослава становило 113 тис. жителів, то завдяки будівництву гігантів промисловості – металургійного, трубопрокатного, машинобудівного заводів – його кількість зросла у 1912 році до 455 тис. жителів.

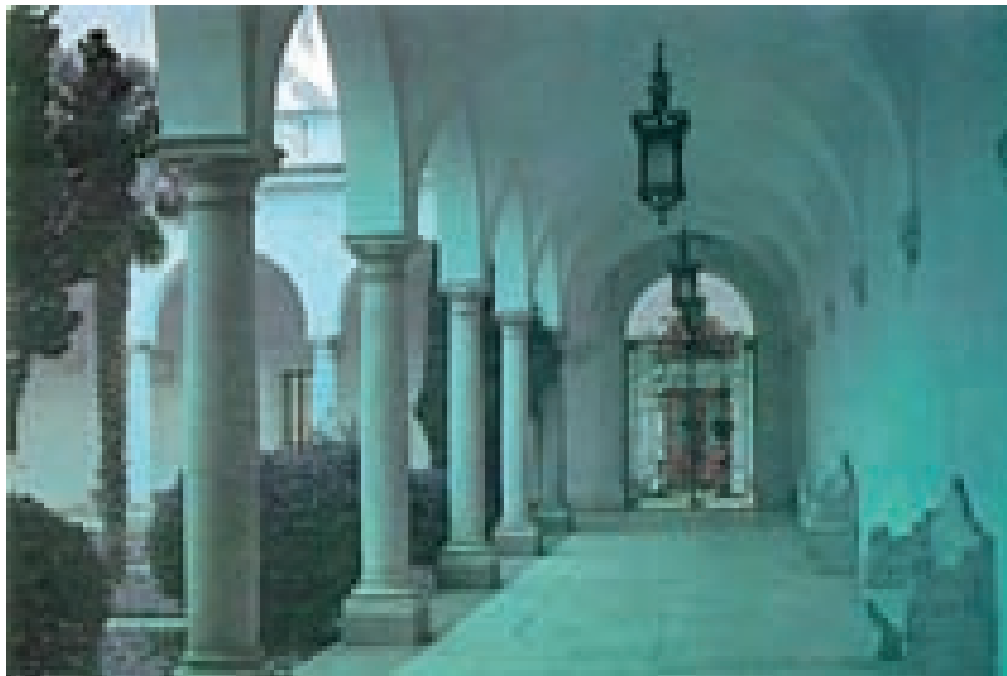
Будівництво залізниць і Центрального вокзалу (1904, архіт. В. Садловський) перетворило Львів на важливий транспортний вузол, зв'язаний через Краків і Відень із Західною Європою, через Чернівці – з Балканами, через Карпати – з Угорщиною, через Тернопіль і Броди – з Росією. Швидка забудова в західному та східному напрямках зумовлювалася розташуванням вокзалу і залізничної станції “Підзамче”. Поблизу споруджували

Бурхливий розвиток металургійної промисловості та залізничного транспорту вимагав створення таких інженерних споруд, як шляхопроводи і мости. Так виникла нова галузь інженерної справи – проектування і спорудження різних за конструктивними схемами металевих, а з початку ХХ ст. і залізобетонних мостів – аркових, балкових, висячих (у тому числі вантових), рамних, консольних і комбінованих. Для розвитку мостобудування велике значення мали теоретичні праці і проекти мостів М. Белелюбського, Д. Журавського, Л. Ніколаї, Є. Патона, Г. Передерія, Л. Проскурякова, М. Стрелецького, О. Струве, Ф. Ясинського та ін.

АРХІТЕКТУРА ЖИТЛА. Найбільші зрушення відбувалися в житловому будівництві. Житловий будинок будь-якого об'єму зводили всього за два роки: перший рік – мурування стін, другий – усі опоряджувальні роботи. Із розвитком водопостачання, каналізації і появою електричних ліфтів на початку ХХ ст. стало вигідним будувати великі багатоповерхові будинки на відносно невеликих земельних ділянках. Основою планування прибуткового будинку була секція – сходові клітина, на яку виходила певна кількість квартир. Залежно від цього прибуткові будинки мали різноманітне планування і кількість кімнат – від 3 до 12, з кухнями і санітарними вузлами. Планування багатокімнатних квартир не було однаковим, але вони мали спільну схему – через головний передпокій можна було потрапити у вітальню, кабінет, їдальню, які виходили на чільний фасад. Ця група приміщень через неширокий коридор була зв'язана зі спальнями, дитячими кімнатами, кухнею та санітарними вузлами, що здебільшого виходили на дворовий фасад. Друга група приміщень мала свої, так звані чорні сходи.

Розвиток планування багатоповерхового житла Львова мав свої особливості. Тут сформувався тип триповерхового секційного будинку, що складався з головного корпусу з великими багатокімнатними квартирами, та дворових флігелів, де були розміщені невеликі квартири або допоміжні приміщення – кухні, санітарні

М. Краснов. Італійський дворик у Лівадійському палаці. 1910–1911





Е. Брадтман. Цирк П. Крутикова на вулиці Миколаївській (тепер Архітектора Городецького) в Києві. 1903. Старовинне фото

взули. Планування цих будинків мало змішану секційно-галерейну структуру – головний корпус був з'єднаний із флігелями за допомогою відкритих сходів.

Ціни на землю в центрах міст швидко зростали. Це зумовило збільшення кількості поверхів від 3–4 наприкінці ХІХ ст. до 5–6 – на початку ХХ ст. Складне інженерне обладнання поступово перетворювало прибутковий будинок на об'єкт, що потребував великих витрат як на будів-

ництво, так і на експлуатацію. Так 8–10-поверховий житловий будинок підриядчика Л. Гінзбурга в Києві (1911–1914, архітектори Ф. Троупянський, А. Мінкус) було споруджено за 1,5 млн. рублів – рівно стільки, скільки коштував славнозвісний оперний театр в Одесі (1887)!

У багатоповерхових прибуткових будинках, які споруджували на центральних магістралях великих міст, на першому поверсі розміщували магазини, ресторани, перукарні, кравецькі майстерні. Для малозабезпечених квартиронаймачів було запроєктовано тип житлового будинку з коридорною системою планування і квартирами, що складалися з однієї чи двох кімнат. До одного з різновидів житла належали готелі й так звані мебльовані кімнати, що також мали коридорне планування. Якщо в середині ХІХ ст. для готелів пристосовували звичайні житлові будинки, то в кінці століття готель уже став окремим типом житла з розвиненою сферою громадського і побутового обслуговування – ресторанами, пральнями, перукарнями, казино. Номери різної місткості та комфорту розміщували обабіч коридору. Готелі завжди мали претензійні назви – “Континенталь” і “Палє-Рояль” у Києві, “Лондонський” і “Бристоль” в Одесі, “Гранд-отель” і “Жорж” у Львові, “Савой” у Вінниці, “Париж” у Крижополі. Найкращі готелі в Україні побудовані за проектами Г. Артинова, Е. Брадтмана, Г. Шлейфера, Л. Влодека, А. Краусса та ін.

До окремої групи жител належать міські та позаміські вілли і палаци. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. зміна соціальної структури суспільства визначила велику кількість замовлень саме на таке житло. Проектування садибних будинків було для архітекторів творчою темою, вільною від певних нормативних обмежень, які з'явилися в цей період.

У Києві за проектами видатних зодчих, прихильників модного тоді стилю модерну створено садибні і прибуткові будинки, про архітектуру яких писали журнали. Вони ставали знаковими спорудами не лише для міста; їх спеціально оглядали фахівці, про них вже тоді складали фантастичні легенди і перекази. Це двоповерховий садибний будинок С. Аршавського на вулиці Лютеранській, 23 (1907, архіт. Е. Брадтман) у Києві. За розміщення на його фронтоні жіночого скульптурного маскарону його називають “Будинком скорботної вдови”. Прибутковий будинок на вулиці В. Житомирській, 32 (1912, архіт. І. Ледоховський) вражає напрочуд красивим декором, площа фасаду тут не перевантажена, що

свідчить про талант і майстерність зодчого.

Багато садибних будинків зведено у Харкові на вулицях Садово-Куликівській (1911–1912, архіт. В. Велічко), Сумській (1912–1913, архіт. А. Горохов). У Катеринославі майже все житлове будівництво на початку ХХ ст. було зосереджено на Катерининському проспекті. Тут будували і численні одноповерхові садибні будинки, і невеликі палаци, більшість з яких запроєктована міським архітектором Д. Скоробогатовим. Найзначнішим за розмірами і оригінальністю архітектури (український модерн) став чотириповерховий житловий і багатофункціональний будинок В. Хренникова, тепер готель “Україна” (1910–1913, архіт. П. Фетисов). Тут крім одно- і двокімнатних квартир було влаштовано зал для організації театральних вистав і читання лекцій товариства “Просвіта”, а також для модних магазинів.

Одеса блискавично реагувала на архітектурну моду. В її забудові початку ХХ ст. можна одночасно зустріти неокласику і неоготику, неоренесанс і необароко, різні варіації модерну. Серед кращих прибуткових будинків міста початку ХХ ст. можна назвати прибутковий будинок на вулиці Гоголя, 21 у стилі неоренесансу (1908–1909, архіт. В. Прохаска), прикладом раціоналістичного модерну стали будинки на вулицях Троїцькій і Ніжинській (1910, архіт. А. Мінкус).

Найзначніші палацові комплекси та вілли було споруджено на Південному березі Криму. Це насамперед царська резиденція в Ливадії – ансамбль різних за призначенням споруд, що привертає увагу не лише майстерністю зодчого (1910–1911, архіт. М. Краснов), а й упорядкованим пейзажним парком. Найекзотичнішою віллою є знамените “Ластівчине гніздо”, яке стало своєрідною візитівкою Кримського півострова (1912, архіт. В. Шервуд). Цей твір – вишукана мистецька репліка на теми мініатюрних середньовічних замків Швейцарії. Прекрасна, сповнена романтики споруда немовби сама приліпилася до скелі – настільки органічно вона пов’язана з рельєфом.



О. Енберг, В. Фельдман. Будинок Панорами обори Севастополя 1854–1855. Севастополь 1902–1905

Ф. Нестурх. Будинок міської бібліотеки в Одесі. 1904–1906





П. Альошин. Педагогічний музей ім. цесаревича Олексія (тепер міський будинок учителя) в Києві. 1909–1911

Для Криму проектували О. Бекетов і О. Ржепішевський, О. Вербицький та І. Фомін, К. Жуков та Л. Шаповалов. Деякі дачі і вілли створювали за участю їхніх власників. Вони віддзеркалювали їхні індивідуальні, притаманні лише їм уявлення про комфорт – варто згадати дачу А. Чехова в Ялті (1899, архіт. Л. Шаповалов). Конкурсні проекти вілл давали змогу зодчим саме тут реалізувати свою фантазію, обмежену в місті умовами щільної забудови.

Архітектура житла початку ХХ ст. репрезентує всі його типи: житло для робітників (бараки, казарми), зблоковані квартирні будинки, будинки з дешевими квартирами, прибуткові будинки, міські та позаміські садиби і вілли, дачі, мебльовані кімнати, готелі різного класу. Зодчі розробили типи секцій і прийоми їх компонування на основі розміщення ліфтово-сходових вузлів. У цей час будуються як односекційні, так і багатосекційні житлові споруди. Склалися основні типи квартир, сформовано принцип трансформації квартир із застосуванням розсувних перегородок. Було удосконалено притаманні житлу типи функціональних елементів (входи, еркери, балкони, лоджії). Нові завдання й технічні можливості матеріалів і конструкцій значно збагатили палітру зодчих. У надрах старих історичних архітектурних форм народжувалася нова планувальна структура житла, в якій з'явилися паростки раціоналістичної архітектури 20-х років ХХ ст.

ГРОМАДСЬКІ СПОРУДИ. На початку ХХ ст. виникають нові типи громадських споруд. Це іподроми, велотреки, цирку, кінотеатри, спортивні зали тощо. Зосередження у великих за розмірами транспортних і торговельних спорудах великої кількості виробничих засобів, робочої сили, тисяч пасажирів і покупців стимулювало

вдосконалення об'ємно-просторових композицій цих споруд, насамперед раціонального перекриття великих прогонів, що можна було здійснити за рахунок сміливого використання новітніх досягнень, у першу чергу металевих просторових конструкцій різних типів. На рубежі віків у будівництві почали широко застосовувати залізобетон, який згодом привів до революційних змін в естетиці архітектури.

Майже в усіх губернських містах України наприкінці XIX – на початку XX ст. було зведено нові театри на основі традиційної осьової планувальної системи з послідовним розміщенням касового вестибюля, фойє, що півколом чи підковою охоплювало зал для глядачів, і сцени з групою приміщень обслуговування. У процесі проектування і будівництва театрів у Києві, Одесі, Євпаторії та Сімферополі вдосконалювалася планувальна організація залів, замість лож все частіше влаштовували балкони та амфітеатри.

Поширеною видовишною спорудою став цирк. Стационарні цирку було зведено в Києві, Харкові, Херсоні, Одесі та Катеринославі. Планувальна структура цирку вже тоді була визначена міжнародним стандартом арени (манеж діаметром 13 м). Формується типовий інтер'єр з багатоярусним амфітеатровим залом і центральною ложею навпроти виходу для акторів.

Однак, наймасовішим типом видовищних споруд початку XX ст. є сінематограф, або ілюзіон. Так, у Києві у 1912 році існувало 57 кінотеатрів, більшість з яких розміщувалась у пристосованих приміщеннях. Кращим був кінотеатр Шанцера на Хрещатику, проект якого розробив архітектор В. Риков². На початку XX ст. удосконалився новий тип громадських споруд – народний будинок або народна аудиторія, що зводили на кошти різних товариств або й самих робітників. У їх створенні брали участь передові діячі вітчизняної культури. Так у 1901 році в Полтаві за безпосередньої участі письменників М. Коцюбинського і П. Мирного відкрили народний будинок ім. М. Гоголя (архіт. А. Трембицький). Основним складовим елементом споруди був зал, призначений для зборів, лекцій, спектаклів. Крім того до складу приміщень входили бібліотека-читальня, книжкова крамниця, приміщення для репетицій хору та духового оркестру. При товариствах тверезості влаштовували ресторани.

У пропаганді культурних надбань велику роль відігравали художні та історичні музеї. Це історико-археологічний музей у Катеринославі (1903, архіт. Г. Панафутін), Панорама обори в Севастополі (1905, архіт. В. Фельдман, худож. Ф. Рубо). Серед публічних бібліотек досконалою об'ємно-просторовою організацією вирізняються споруди в Києві (1911, архіт. Е. Клаве) та Одесі (1904–1906, архіт. Ф. Нестурх).

В. Городецький. Власний будинок на вулиці Банковій у Києві. 1901–1903. Загальний вигляд



На початку ХХ ст. остаточно склалися типологічні ознаки банків – найпрезентабельніших споруд того часу. Центром їх об'ємно-просторової організації став дво-світний операційний зал з галереєю. Багато банків було споруджено в Одесі. Це Селянський банк (1908–1914, архіт. Ю. Дмитренко), Азово-Донський банк (1912, архіт. А. Мінкус), Друге кредитне товариство (1903, архіт. О. Бернардацці), Російсько-Азіатський банк (1911, архіт. С. Гальперсон). У Києві майже всі банківські споруди були зосереджені на Хрещатику. Серед них Петербурзький обліковий і позичковий банк (1911–1914, архіт. Л. Бенуа), Волго-Камський банк (1912–1914, архіт. П. Андреев), Російський банк для зовнішньої торгівлі (1913–1915, архіт. Й.-Ф. Лідваль). Варто звернути особливу увагу на будинок Державного банку (нині Національного банку України) на вулиці Інститутській у Києві (1902–1905, архітектори О. Кобелев і О. Вербицький, скульптори Е. Сая, Ф. Соколов), який вважається досконалим за планувальною організацією та оздобленням фасадів, адже зовнішній вигляд засобами архітектури мусив символізувати багатство, надійність і непорушність капіталу, що зберігається за могутніми стінами фінансових бастионів.



В. Городецький. Власний будинок на вулиці Банковій у Києві. План

Початок ХХ ст. позначений розвитком фізичної культури і спорту. Багато спортивних змагань із боротьби, боксу, важкої атлетики, гімнастики, відбувалося на аренах цирків. Кінні змагання потребували спеціальних споруд – іподромів, які будували у великих містах. Кращим вважається іподром у Києві (1915–1916, архіт. В. Риков, скульп. Ф. Балавенський). У цей час з'явилися відкриті спортивні споруди – футбольні стадіони і тенісні корти. Один із стадіонів, де відбувалися перші міжнародні футбольні матчі, відкрито у 1910 році в Харкові, один із перших яхт-клубів побудовано в 1913 році у Києві. Новим типом спортивних споруд стали скеттинг-ринки – криті зали для катання на ковзанках. В Одесі вперше для цього збудовано капітальну споруду (1910–1912, архіт. Ф. Троупянський). В основі планувальної організації скеттинг-ринків була арена овальної форми – дво-світний зал (17 x 38 м) заввишки 11 м з ложами на першому і галереями на другому рівні. Тут передбачено приміщення для місцевого оркестру, пожежників, для одягання ковзанів і для буфету. Це був своєрідний прообраз сучасного палацу спорту.

АРХІТЕКТУРА ПРОМИСЛОВИХ СПОРУД. У великих містах України промислові підприємства звичайно будували на околицях, що пояснювалося меншою вартістю земельних ділянок і зручним зв'язком із транспортними магістралями. Промислові території поступово оточували місто, значна ж частина підприємств через подальшу забудову з часом опинилася в його центрі.

На початку ХХ ст. відбулися зміни не лише в розміщенні, а й у структурі промисловості. Якщо в другій половині ХІХ ст. в Україні інтенсивно розвивалася переважно харчова промисловість (цукрова, борошномельна, винокуріння), то на початку ХХ ст. ці галузі відігравали другорядну роль. Промислові центри перемістилися у східні райони, багаті на вугілля і залізну руду – в Дон-

бас і Подніпров'я. Саме тут розвивалися нові галузі промисловості – вугільна, металургійна, машинобудівна, і саме тут у 1913 році було сконцентровано більше половини виробництва колишньої Російської імперії.

Наприкінці ХХ ст. інженери й архітектори перейшли від застосування мурованих несучих конструкцій до клепанних металевих, що викликало появу новітніх архітектурно-конструктивних форм, які прокладали шляхи для нової промислової архітектури. Металевий каркас багатопронних цехів став основою при спорудженні промислових підприємств. Зростали площі цехів, було розроблено різні типи металевих ферм (трикутні, полігональні, з паралельними поясами, сегментні). Для освітлення цехів природним світлом було запропоновано більше світлових і аераційних ліхтарів різних форм і конструкцій – трикутних, прямокутних, зубчастих (шедових), трапецієподібних, пілкоподібних та ін.

Функціональною досконалістю компонування позначені монтажно-збірні цехи машинобудівного заводу в Олександрівську (нині Запоріжжя), побудовані в 1915 році за проектом інженера Л. Серка. Їхньою особливістю стала розробка стандартних секцій поперечних профілів прогонами 12 і 24 м.

Перехід до використання електричного силового обладнання на початку ХХ ст. викликав необхідність у спорудженні електромеханічних заводів і окремих цехів. Одним із найбільших таких підприємств став Харківський електромеханічний завод (ХЕМЗ), для якого в 1915–1916-х роках на території, що перевищувала 20 га, було побудовано нові корпуси.

На початку ХХ ст. бурхливо розвивалася будівельна промисловість. Нову, досконалішу технологію впроваджували у виробництво цегли, скла і особливо цементу, що все більше перебирав на себе роль провідного будівельного матеріалу.

Значними спорудами харчової промисловості були механічні млини, цукрові, спиртогорілчані та пивоварні заводи. Найбільшими будівлями початку ХХ ст. були млини: в Києві – знаменитий млин Лазаря Бродського (1904); і “Антар” (1906) в Одесі, що був першою в місті шестиповисловою спорудою з внутрішнім залізобетонним каркасом і силосами. Виникають нові типи споруд харчової і легкої промисловості, створені за проектами відомих архітекторів О. Гінзбурга, О. Вербицького, Д. Скоробогатова, І. Багенського. Так, за проектом О. Гінзбурга споруджено пивоварний завод у Харкові (1905), спиртогорілчані – в Коломаку (1906) та Бретаніці (1908). За проектами О. Вербицького побудовано комплекс паперової фабрики в Малині (1907), цукровий завод у Верхнячці (1901). За його проектом збудовано елеватор в Одеському порту (1903).



В. Городецький. Власний будинок на вулиці Банковій у Києві. Інтер'єр кабінету. Фото 1904

СТИЛІ АРХІТЕКТУРИ. Найцікавішими на межі XIX і XX ст. були пошуки естетичної виразності архітектури, її зв'язок із монументальним мистецтвом. Розмаїття стилістичних напрямів можна зрозуміти, визначивши поняття стилю. Стиль в архітектурі – це чітко окреслена суть образної системи, засобів і прийомів художньої виразності, обумовлена єдністю ідейного та функціонального змісту. У межах того чи іншого стилю існували регіональні школи та угруповання. Ця сторона архітектурної творчості дуже складна, тут є багато суперечностей, адже на ру-



О. Гінзбург. Театр-клуб у Катеринославі. 1909–1912

бежі XIX і XX ст. у художньому житті України відбувався швидкий, майже карколомний процес зміни смаків і уподобань, паралельно існували різні творчі напрями, деякі стилі народжувалися і згасали протягом десяти років, залишивши після себе високохудожні твори, що стали помітним явищем вітчизняного мистецтва.

У XIX ст. панувала свобода вибору стилів залежно від бажань замовника – стилізації та еkleктика. Це мистецьке явище збереглося і на початку XX ст., коли історичні стилі називають з приставкою нео- – неорене-

санс, необароко, неокласицизм, неоготика тощо. Головним кредо представників цих напрямів були пошуки правильно обраного прототипу для стилізації та створення нових зразків.

Неоренесанс в Україні найповніше проявився у творчості архітекторів Одеси, де склалася місцева архітектурна школа в особі архітекторів О. Бернардацці, Л. Влодека, Ю. Дмитренка, В. Прохаски та ін. У 1904–1905-х роках В. Прохаска спорудив міський ломбард у монументальних формах італійського ренесансу. У дусі неоренесансу витримано Обліковий банк (1906, архіт. Ю. Дмитренко), Друге кредитне товариство (1903, архіт. О. Бернардацці) та численні прибуткові житлові будинки, серед яких слід виділити прибутковий будинок на розі вулиці Гоголя та Сабанєєвського провулку (1908–1909, архіт. В. Прохаска). У Києві в стилістиці неоренесансу працювали архітектори В. Ніколаєв, Г. Шлейфер та В. Риков, який був найпопулярнішим представником цього напрямку. Синтезом архітектури і скульптури позначені запроєктовані ним будинок Товариства сприяння початковій освіті на вулиці Бульварно-Кудрявській (1909), лікарня Маріїнської громади сестер-жалібниць Червоного хреста на вулиці Саксаганського (1912–1913), іподром (1915–1916), ряд прибуткових будинків.

Неокласицизм і неоампір як стилістичні напрями особливо поширилися в Україні у 1910–1915-х роках. Характерною рисою було те, що ордерні форми в руках здатих стали звичною темою для сміливої імпровізації. Вони властиві творчості таких архітекторів, як І. Багеньський у Львові, П. Андреев, В. Осмак, О. Кобелев у Києві, О. Красносельський у Катеринославі, О. Бекетов та А. Горохов у Харкові. Київський архітектор П. Альошин, отримавши замовлення на проектування Ольгинської жіночої гімназії (нині будинок сесійного залу, Зоологічного та Геологічного музеїв НАН України) та Педагогічного музею ім. цесаревича Олексія (нині Міський будинок учителя), рахувався з оточенням. Споруду Педагогічного музею було вирішено на основі новаторської імпровізації ордерної системи.

Класицистичні й ампірні засади, на яких створено споруду, підкреслює фриз із алегоричними скульптурними постатями на тему “Освіта”. Цей скульптурний фриз майстерно виконаний за малюнком П. Альошина скульпторами В. Козловим та І. Дітрихом. Ті самі принципи лягли в основу будівництва Ольгинської жіночої гімназії з тією різницею, що ордер трактовано тут великими масами ³.

Неоготика в архітектурі України представлена Миколаївським костьолом у Києві (1899–1909, архітектори В. Городецький, С. Воловський) та костьолом св. Єлизавети у Львові (1903–1907, архіт. Т.-М. Тальовський) та багатьма іншими зразками цього стилю. Перший збудовано у вигляді хрестоподібної в плані тринефної базиліки із розвиненим трансептом, з двома високими баштами по головному фасаду, невеликою баштою-сигнатуркою над середохрестям. Він відтворює об’ємно-планувальну структуру готичних соборів європейського середньовіччя. На відміну від споруди в Києві костьол Єлизавети у Львові не повторює середньовічні прототипи, а має ускладнену асиметричну об’ємно-просторову композицію з п’ятьма різновеликими вежами, що не властиво цьому типу споруд. До кращих споруд київської неоготики належить зведений у 1912–1914-х роках будинок Товариства швидкої медичної допомоги на вулиці Рейтарській. Автори проекту архітектори Й. Зекцер і Д. Торон відтворили на фасадах будинку майже весь арсенал архітектурних форм, притаманних цьому стилю.

Неороманський стиль. До кращих споруд Києва, зведених у неороманському стилі, можна віднести будинок садибного типу, що належав М. Ковалевському. Він розміщений у наріжній частині між сучасними вулицями Липською і Пилипа Орлика. Проектуючи цей будинок, архітектор П. Альошин хотів створити житло, яке б задовольнило усі можливі примхи гонорового замовника. Архітектурні форми будинку нагадують середньовічні замки, його фасади оздоблено романською аркатурою вишуканих пропорцій, стіни прорізано вузькими, схожими на бійниці вікнами, а наріжну частину акцентовано баштою приземкуватих пропор-

В. Кричевський. Будинок Полтавського земства. 1903–1908





І. Левинський, О. Лушпинський, Т. Обмінський, Л. Левинський. Будинок акціонерного товариства “Дністер” у Львові. 1906. Фрагмент і деталь

цій. Цікаво, що один із опорних каменів аркатури північного фасаду зодчий прикрасив своїм шаржовим портретом. У тому ж напрямі майстерно стилізовано фасад шестиповерхового житлового будинку на вулиці В. Житомирській, 8-а (1912, архіт. М. Бобрусов). Його облицьовано жовтою київською цеглою у поєднанні з бетонними деталями, виконаними за шаблонами зодчого.

Неоросійський стиль не слід ототожнювати з російсько-візантійським, який уособлював ідеологічну “політику офіційної народності” в Російській імперії. Неоросійський стиль переважно ґрунтувався на творчій стилізації форм стародавніх соборів Новгород і Пскова, а також дерев’яних храмів північних регіонів Росії. Талановитим представником цього напрямку був О. Шусев. Серед його робіт чільне місце посідає Троїцький собор Почаївської лаври (1905–1912) та Спаська церква (1911–1913) у маєтку Наталіївка на Харківщині. За проектом відомого зодчого В. Покровського в с. Пархомівка на Київщині за участю художника М. Реріха у 1903–1906-х роках збудовано Покровську церкву. Це велика однокупольна тринефна споруда, що об’єднала високу п’ятиярусну дзвіницю і невелику каплицю-усипальницю. В архітектурних деталях тут поєднуються форми романського і давньоруського зодчества. Цей стилістичний напрям притаманний і прибутковим будинкам – це будинок на розі площі Толстого і вулиці Пушкінської (1901); а також громадським спорудам – Лук’янівський народний дім у Києві (1902, обидва архіт. М. Артинов).

Неомавританський стиль добре представлено в Криму творами М. Краснова. Це витримані, за висловом автора, в “кримськотатарському дусі” маєток “Сосно-

вий гай” князя Ф. Юсупова біля мису Ай-Тодор; “у східному стилі” – дача К. Короб’їна і вілла “Ельвіра” у Сімеїзі; у “татарському стилі” – “Мисливський будинок” у Коккозі (нині Соколине). З елементами форм мавританського зодчества зведено споруди різного призначення в Сімферополі, Одесі, Миколаєві, а також численні архітектурні форми – фонтани, садові лави, альтанки в парках.

Модерн в Україні. Стилїстика нових форм визначалась у різних країнах різними термінами – модерн, сецесіон, ар-нуво, югендстиль, але всі вони означали відхід від старого і пошуки нового. В Європі новий стиль формувався в середовищі архітекторів і художників-новаторів, котрі об’єднувалися в творчі угруповання. У Росії його формування пов’язано з іменами архітекторів А. Іванова-Шіца, Ф. Шехтеля та Л. Кекушева. В Україні палкими прихильниками нового напрямку стали кияни Е. Брадтман, О. Вербицький, І. Ледоховський та В. Городецький, харків’яни О. Ржепишевський, А. Горохов, одесити Л. Влодек, М. Лінецький, Ф. Троупянський, вінничани М. Ваксман і Г. Артинов.

Майстром модерну був Е. Брадтман. Він першим при забудові вулиці Миколаївської (нині Архітектора Городецького) в Києві в неоренесансному оточенні сміливо й рішуче застосував форми нового стилю. Це житловий прибутковий будинок Л. Гінзбурга на вулиці Миколаївській, 9 (1901) і цирк дресирувальника коней П. Крутикова (1903), зруйнований під час Другої світової війни. Цирк мав не тільки компактну і продуману планувальну організацію, а й оригінальне архітектурне обличчя з близьким до параболічного завершенням фасаду над великими вікнами-вітражами з переборками, виконаними з тонкого гнучого металу. Зал на 2500 місць мав три яруси і був перекритий металевим куполом діаметром 33,6 м. На рівні першого поверху зручно розміщено каси, вестибюль, гардероби. З вестибюля до залу вели широкі сходи. Тут було застосовано багато технічних новацій: трансформація арени і частково залу для глядачів – за три години цирк ставав концертним залом із прекрасною акустикою.

Характерною спорудою цього стилістичного напрямку є і вже згадуваний власний будинок архітектора В. Городецького на вулиці Банковій, 10, відомий усім як “Будинок з химерами”. Спритний підприємець, співвласник фірми, що торгувала цементом, талановитий архітектор і мисливець, закоханий в екзотичну природу Африки, він сприймав модерн як можливість не накреслити, а швидше намалювати асиметричний план і дуже складний за пластичною обробкою фасад зі скульптурним зображенням африканської фауни – численних голів слонів, носорогів, антилоп, дельфінів, казкових русалок. Використовуючи бетон і залізобетон як матеріал, здатний втілювати в життя будь-які пластичні форми, архітектор створив унікальний витвір модерну, в якому фантастика форм поєднується з прагматизмом конструкції, чіткістю та зручністю в планувальній організації⁴.

На початку ХХ ст. у Харкові почав працювати архітектор, проекти і споруди якого позначені раціоналістичними тенденціями. Це О. Гінзбург – архі-

П. Альошин та ін. Житловий район “Новий Харків”. 1929–1931. Проект



тектор, педагог, учений. Уже в перших будівлях, здійснених у стилістиці модерну, привертає увагу гранична простота форм. А створений ним театр-клуб громадського зібрання в Катеринославі (1909–1912) має незвичайне об'ємно-просторове вирішення. Асиметрична композиція споруди позначена динамізмом, тут гармонійно поєднано криволінійні та прямолінійні форми. Пластика об'ємів,



В. Лавров, Г. Орлов. Проект Третього кварталу Шостого селища в Запоріжжі. 1935

притаманна споруді, насичує її незвичною досі грою світла і тіні та створює багатство несподіваних ракурсів і різних об'ємів з вертикальними щілинами вікон і напівкруглими еркерами, плоским залізобетонним дахом-терасою. Ця споруда стала предтечею українського конструктивізму.

У розвитку раціоналістичного напрямку модерну важливу роль відіграло будівництво критого Бесарабського ринку в Києві. На проект споруди було оголошено всесвітній конкурс, в якому переміг варшавський архітектор Ю. Гай, а втілював проект у життя архітектор П. Бобрусов. Головною новацією цієї велетенської для того часу споруди було

те, що його конструкції майже не декорували, вони самі стали засобом художньої виразності. Підковоподібний у плані торговельний зал площею понад 3000 кв. м перекрито металевими тришарнірними арками прогоном в 32 м (інж. П. Рабцевич).

Аналогічні тенденції простежуються на теренах Західної України, де працюють будівельні фірми, які інтенсивно впроваджують у практику монолітний залізобетон і просторові металеві конструкції. Єдність конструктивної основи і засобів її художнього осмислення простежуються у великому торговельному закладі Львова – Товарному будинку (нині ЦУМ), зведеному у 1912–1913-х роках фірмою М. Уляма за проектом Р. Фелінського. Вражає гранична простота і навіть аскетичність об'єму споруди.

Раціоналістичний напрям в архітектурі України довів на практиці можливість створення нових архітектурних форм на основі естетичного осмислення функції і конструкції, зокрема каркасної системи, для створення багатофункціонального вільного плану. Уперше було застосовано плоскі дахи і впроваджено скляні стіни-вітражі, що не несли навантаження. Відмовившись від будь-яких традиційних декоративних прикрас, функціоналісти оперували лише об'ємно-просторовими архітектурними формами.

Український модерн, неоукраїнський стиль. Грунтовні пошуки національної своєрідності в архітектурі відносяться до початку ХХ ст. і пов'язані зі спорудженням губернського земського будинку в Полтаві. У 1903 році було затверджено проект архітектора О. Ширшова, але вирішення фасадів не задовольнило замовника, і в тому ж році було оголошено конкурс. З п'яти представлених проектів відібрали один, розроблений В. Кричевським. Саме за цим проектом і було збудовано славнозвісне Полтавське губернське земство (нині Полтавський краєзнавчий музей), яке стало своєрідним еталоном українського модерну. Високі чотирисхилі, криті полив'яною черепицею дахівки, вікна у формі трапеції (характерна форма для української народної дерев'яної архітектури), виті колонки, соковиті орнаментальні мотиви – все це дало можливість автору створити унікальний за своєю художньою виразністю образ⁵.

Доцільно згадати також творчість інших архітекторів, які шукали власних шляхів у мистецтві. Це передусім Є. Сердюк, котрий, подібно до В. Кричевсько-

го, ґрунтовно вивчав народну архітектуру та ужиткове мистецтво. Першою його спорудою була школа в Полтаві, потім комплекс селекційної станції в Харкові. Вагомий внесок у розвиток українського модерну зробили К. Жуков і С. Тимошенко, які довгий час плідно працювали в Харкові.

Локальну течію неоукраїнського стилю репрезентує неobaroco, що ґрунтується на стилізації зразків українського мураваного зодчества Наддніпрянщини кінця XVII – середини XVIII ст. (українського бароко). Вона представлена перш за все творами Д. Дяченка. Одним із кращих творів цього напрямку є Георгіївська церква-мавзолей (1910–1914, архіт. В. Максимов), побудована в с. Пляшева на місці Берестецької битви 1651 року, де зазнало поразки військо Богдана Хмельницького. У формах споруди напрочуд вдало синтезовано елементи українського бароко з характерними прийомами модерну.



В. Троценко. Житловий будинок у Селищі робітників заводу ХПЗ у Харкові. 1924

Своєрідною є Галицька школа українського модерну. Над пошуками специфічних для Прикарпаття архітектурних форм плідно працювали львівські зодчі І. Левинський, О. Лушпинський, Т. Обмінський, Л. Левинський. Палким пропагандистом стилю був І. Левинський, під керівництвом якого було зведено будинок страхового товариства “Дністер” (1906) і бурсу Українського педагогічного товариства (1908) у Львові з високими чотирихилими дахами з великими виносами карнизів, баштами з шатровим покриттям, фасадами, оздобленими орнаментальними композиціями в народному стилі. Програмним твором українського модерну на Галичині мав стати музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (1913–1916, архітектори І. Левинський, О. Лушпинський, Т. Обмінський, Є. Червинський). Разом із архітекторами тут працювали відомі митці М. Сосенко, Г. Кузневич. Первісний задум повністю реалізувати не вдалося. Значний інтерес становлять інтер’єри концертного та актового залів з монументальними розписами плафонів і стін художника М. Сосенка, де зображені натхненні образи народних музикантів-бандуристів, сопілкарів, лірників, трембітарів та скрипалів. Доповнюють загальний задум зображення Т. Шевченка та М. Лисенка ⁶.

ОХОРОНА І РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ’ЯТОК АРХІТЕКТУРИ. Зацікавлення історичною спадщиною викликало до життя необхідність науково обґрунтованих проєктів реставрації унікальних архітектурних об’єктів минулих епох. Класичними зразками є дослідження і реставрація Успенського собору (Мстиславового храму, 1160) у Володимирі-Волинському, здійснена у 1900 році за проєктом Г. Котова на основі археологічних досліджень і обмірів А. Прахова; відбудова у 1907–1911-х роках церкви св. Василя в Овручі (1190) за проєктом О. Щусєва на основі ґрунтовних досліджень П. Покришкіна.

Ініціатором проведення робіт з реставрації пам’яток архітектури Волині й засновником української школи реставрації шедеврів вітчизняного зодчества був професор В. Леонтович, котрий у 1905–1914-х роках обіймав посаду єпархіально-го архітектора Волинської губернії. Невдовзі він розпочав власні дослідження архі-



О. Молокін, В. Іконников. Студентський гуртожиток “Гігант” на вулиці Пушкінській у Харкові. 1927–1929

тектурної спадщини Волині. За його проектами було реставровано і пристосовано для розміщення історичного музею та міської бібліотеки вежу “Дім мурований” Острозького замку. Він же розробив проект консервації Нової круглої вежі (XV–XVI ст.) цього замку. Під час будівництва меморіального комплексу на честь козаків і селян, які загинули у Берестецькій битві 1651 року, В. Леонтович організував перенесення і включив до складу меморіального комплексу на Козацьких могилах у с. Пляшева дерев’яну Михайлівську церкву (1650) з с. Острів, де за переказами перед битвою молився

Богдан Хмельницький. Це один із перших прикладів музеєфікації стародавніх споруд з метою їх подальшого збереження.

Серед найцікавіших робіт із реставрації пам’яток початку ХХ ст. слід акцентувати увагу на реставрації остерської Юр’євої божниці (1098) – таку назву має давньоруська Михайлівська церква, реставрована в 1907 році за проектом П. Покришкіна. Пізніше він здійснив ґрунтовні дослідження і реставрацію церкви Спаса на Берестові в Києві. До пам’яток Чернігівщини, реставрованих на початку ХХ ст., належить Палац Розумовських у Батурині, споруджений у 1799–1803-х роках за проектом зодчого Ч. Камерона. Проект реставрації основного корпусу, флігелів і пейзажного парку було розроблено в 1912–1913-х роках архітектором А. Білогрудом.

На основі досліджень і реставрації пам’яток архітектури на початку ХХ ст. було закладено наукові підвалини історії архітектури України, висвітлено питання її формотворення. Вони мали велике теоретичне і практичне значення, оскільки виявили самотність українського зодчества, його зв’язки як зі східними, так і з західними архітектурними школами

Загалом архітектура України початку ХХ ст. – вельми складне явище, і вивчена вона доволі фрагментарно. Ще донедавна дослідники вважали цей період в історії вітчизняного зодчества не вартим уваги, де не було талановитих творів, а панувала лише безпринципність архітекторів-еклектиків і сваволя замовників. Насправді ж архітектуру початку ХХ ст. можна розглядати як принциповий відхід від монотипів імперських епох до співіснування різноманітних стилістичних форм. Це відбивало складний процес національного відродження, боротьбу в соціальному і культурному житті між вимогами невпинного технічного розвитку промислового виробництва й одвічними духовними потребами людини, котрій притаманна любов до національних культурних цінностей, до справжнього мистецтва.

* * *

АРХІТЕКТУРА 1920-х РОКІВ. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА. Період 20-х – початку 30-х років ХХ ст. в історії вітчизняного зодчества сповнений суперечностей, сміливих пошуків, прикрих прорахунків і значних мистецьких здобутків.

Після закінчення громадянської війни наступив довгоочікуваний мир, але й в умовах “миру” нашому народові довелося пережити страшні соціальні експерименти над людьми – воєнний комунізм, безробіття і вічну примару голоду в містах, крайнє зубожіння та рабську працю селянства, НЕП із поживавленням економіки, індустріалізацію промисловості, колективізацію сільського господарства. По-різному бачили шляхи розвитку нової архітектури. Ідеологічний пафос, що тримався на соціальній демагогії, відкидав “на смітник історії” все мистецьке надбання людства на користь утопічних радикальних програм створення “Нового побуту” і “Загального усупільнення”. Велику роль у пошуках шляхів розвитку архітектури відігравали конкурси й дискусії, в яких брало участь багато архітекторів, художників, літераторів. Водночас ці дискусії були ареною боротьби різних поглядів на напрями розвитку радянського зодчества.

Помітну роль на початку формування архітектури радянської доби відігравали представники “Пролеткульту”, що виступали під гаслом “винятковості пролетарської культури” і відкидали культурну спадщину людства як нібито чужу і ворожу пролетаріатові, а тому й непридатну для того, щоб бути основою формування нової культури. Вони твердили, що сучасне їм мистецтво може створити сам пролетаріат лабораторним шляхом на основі прийомів і форм промислового виробництва. Цю платформу пролеткультівців поділяла і частина архітекторів, що займалася побудовою символічних образів, що не мали нічого спільного з формотворенням архітектурних споруд. Так архітектор Г. Гриншпун запроєктував у 1921 році для Харкова житлові будинки у вигляді велетенських погрудь Маркса і Леніна. Цей проєкт викликав лише подив громадськості, і втілювати його в життя ніхто не збирався ⁷.

Більшість митців розуміли, що прогрес архітектури залежить від загального зростання економіки і культури країни. Архітектура України пішла шляхом, в основу якого лягли пошуки нових архітектурних форм і планувальної організації споруд залежно від їх функціонального призначення, раціонального застосування будівельних конструкцій і матеріалів, нових органічних принципів розселення. Проте розуміння нового і творчі позиції зодчих були вкрай розбіжними. Новаторство і національна форма, шляхи естетичного осмислення нових для того часу будівельних матеріалів і конструкцій, архітектурна творчість та індустріалізація будівництва, новації в містобудівній організації міст і вплив нового побуту на архітектуру – вирішення цих проблем бачили по-різно-

В. Троценко. Будинок-комуна в Кривому Розі. 1931. Фрагмент



му як окремі майстри, так і творчі об'єднання, між якими точилася безкомпромісна боротьба, коли брак аргументів підмінявся звинуваченнями в контрреволюції і в зраді інтересів пролетаріату. Найвпливовішими творчими угрупованнями були ОСНОВА (Об'єднання сучасних архітекторів України), ОСА (Об'єднання сучасних архітекторів), АРУ (Асоціація революційних урбаністів), ВУОПРА (Все-



І. Багенський. Палац Бельських (тепер міський будинок учителя) у Львові. 1923

українське об'єднання пролетарських архітекторів) та ін. У 1928 році у Харкові, Києві та Одесі було створено об'єднання ТСАУ (Товариство сучасних архітекторів України).

Найактивнішим у пропаганді своїх теоретичних постулатів було ОСА, що видавало журнал “Современная архитектура” і стояло на позиціях конструктивізму. Все, що не відповідало поглядам цього об'єднання, безжально відкидалось. Але водночас треба констатувати, що програмна декларація цього об'єднання заклала в основу своєї діяльності прогресивні тенденції – широке використання досягнень світової та вітчизняної будівельної техніки, творчі пошуки нових архітектурних форм та створення нових типів споруд, викликаних до життя соціально-економічними умовами, здійснення ідеологічного впливу на формування естетичних ідеалів суспільства й форми використання або, краще сказати, форми сприйняття архітектурної спадщини. Вітчизняні конструктивісти, на відміну від зарубіжних, продекларували врахування в архітектурній творчості національно-побутових, кліматичних та економічних передумов розвитку архітектури. Ця програма конструктивістів, їх новаторський підхід до вирішення функціональних проблем і ставлення до наукової розробки питань побуту привернули увагу не лише професіоналів, а й широких кіл громадськості.

Слід наголосити, що саме конструктивізм дав змогу створити в Україні споруди, які увійшли до скарбниці світового зодчества, чому сприяли перш за все численні архітектурні конкурси. Саме творче змагання професіоналів породжувало твори, що вражають досконалістю форми і змісту. До найвідоміших конструктивістів належать І. Малозьомов, О. Вербицький, Г. Яновицький, Г. Шведсько-Винецький, І. Мілініс, О. Молокін, Я. Штейнберг, а також росіянин О. Дмитрієв, майже вся творчість якого пов'язана з Україною.

Менш активними в пропаганді своїх творчих позицій, але послідовними в реальному проектуванні та будівництві були зодчі, котрі продовжували використовувати в своїх творах форми класики. Це харків'яни В. Естрович і О. Бекетов, кияни П. Альошин, В. Риков, львів'яни І. Багенський та Є. Червинський, дніпропетровці О. Красносельський та В. Самодрига.

Третій напрям у стилістичній спрямованості архітектури представлений майстрами, котрі займалися пошуками національної своєрідності в сучасній їм архітектурі. Одні надихалися формами дерев'яного зодчества, інші – українського бароко. У 1920-х роках посилюється інтерес до відродження в архітектурі націо-

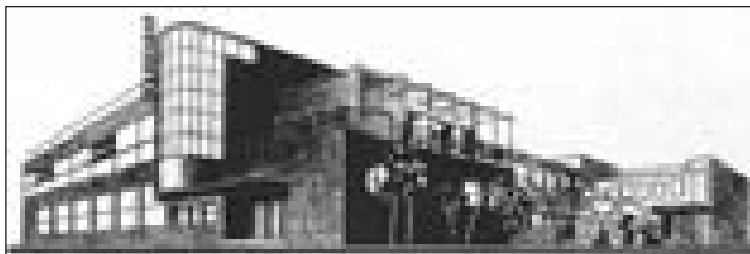
нально своєрідних форм з боку нового покоління архітекторів – Д. Дяченка, М. Даміловського, В. Троценка, Ю. Мазуленка та ін. Цей напрям залишив після себе відомі твори, але саме його в наступні роки рішуче засудили більшовицькі ідеологи, і майже всіх зодчих, котрі у своїй творчості спиралися на використання національної спадщини, було репресовано.

МІСТОБУДУВАННЯ. Найпривабливішою в архітектурі на початку ХХ ст. була ідея англійського архітектора Е. Говарда, котрий запропонував людству будувати “міста-сади” – різновид ідеального міста, заснованого на гуманістичних принципах тісного співіснування людини і природи. Е. Говард оптимальним вважав місто з кількістю населення 20 тис. мешканців. Разом з ідеями Е. Говарда розвитку міст Європи сприяв й інший, діаметрально протилежний концептуальний проект необмеженого розвитку “промислового міста”, що належить французькому архітектору Т. Гранье. Ці дві принципово відмінні ідеї “міста-саду” і “промислового міста” зумовили чіткий розподіл типів розселення на “дезурбанізм” і “урбанізм”, які найповніше виявили себе в 1920-х роках.

Дезурбаністи (ідеолог М. Охитович) обстоювали теорію поступового знищення міст як форми розселення і пропонували розвиток малоповерхового житлового будівництва головним чином уздовж магістральних шляхів. Втілення в життя теорії дезурбаністів призвело б до повної втрати громадських колективних форм співжиття. Урбаністи (ідеолог Л. Собсович) вважали за необхідне негайно приступити до перетворення суспільства на соціалістичних засадах з індустріалізацією промисловості, реорганізацією сільського господарства та докорінною реконструкцією транспортної мережі. Вони пропонували якнайшвидше почати зводити нові соціалістичні міста на 50–60 тис. мешканців з повним усупільненням усіх побутових процесів.

На розвиток міст України вплинули теоретичні розробки на основі запропонованої М. Мілютіним лінійної потоково-функціональної схеми, де її автор пропонував зонувати міську територію на паралельні смуги, що розміщувалися в такій послідовності: залізниця; виробництво; комунальні та наукові заклади; захисна зелена смуга з шосейною магістраллю; житлова зона, що в свою чергу складалася з трьох паралельних смуг – громадських, житлових споруд і дитячих закладів; паркова зона з місцями для відпочинку, спортивними спорудами, водними басейнами; “зона садових і молоко-городніх радгоспів”. За цією схемою споруджували соціалістичне місто “Новий Харків”, розроблене в 1929 році колективом архітекторів під керівництвом П. Альошина. Автором соціалістичного міста Кривого Рогу є В. Заболотний, а окремі споруди спроектували Й. Каракіс і П. Юрченко. Соціалістичне місто “Велике Запоріжжя”, що також зводили з 1929 році, складалося з шести містобудівних утворень, які й досі називаються селищами. Так, наприклад, Шосте селище налічує понад 200 тис. мешканців. Авторами “Великого Запоріжжя” є Г. Орлов і В. Лавров. Соціалістичне місто Краматорська будували за проектами архітекторів під керівництвом О. Дмитрієва. Своє соціалістичне місто мав і Київ – у Дарницькому районі (архітектори М. Холостенко, П. Юрченко). Всі соціалістичні міста, за винятком “Великого Запоріжжя” і Дарницького в Києві, відділяє від промислової зони і транспортної магістралі зелена захисна смуга завширшки 300 м.

О. Вербицький. Конкурсний проект фабрики-кухні. 1928



При створенні соцміст архітектори-новатори необачно відкинули периметральне розпланування кварталу. Їх основною складовою частиною є чотириповерхові житлові будинки без кухонь, або з кухнями-нішами з плоскими дахами і так званими горизонтальними “лежачими” вікнами; будинки розмішували на вільній від забудови території по геліотермальній осі – бічні фасади орієнтовано на схід і захід, а всі торці тільки на південь і північ. Таку саму орієнтацію мали будинки-комуни, дитячі ясла-сади, фабрики-кухні та інші складові тогочасної забудови соцміст⁸. Наймасовішим було будівництво невеликих робітничих і шахтарських селищ, прикладом чого є Штергрес Луганської області. Спорудження його розпочалося в 1924 році. Воно має вільне планування, основні вулиці прокладено вздовж ставка по горизонталях, а другорядні – перпендикулярно до нього. Селище забудовано двома типами споруд – двоповерховими двосекційними і одноповерховими, зблокованими торцями по вулицях, що перпендикулярні до схилу. Одночасно із житлом тут зведено школу, магазини, стадіон. Особливо вдалим є зелене вбрання селища. Проект розробив архітектор О. Бекетов.

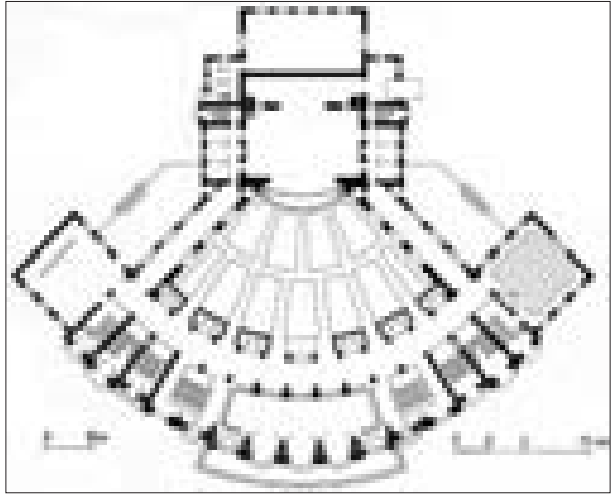
Селища будували не лише біля шахт і промислових підприємств автономно, вони входили і до структури великих міст. Таким є селище Харківського паровозобудівного заводу (ХПЗ), забудоване у 1927 році за проектом В. Троценка двоповерховими зблокованими житловими цегляними будиночками з квартирами в двох рівнях. У їхній архітектурі використано художньо осмислені форми українського народного зодчества. Це дахи своєрідних обрисів з великими виносками, що нагадують зразки народного житла, ганочки з різьбленими дерев'яними колонами, трапецієподібні вікна.

Для розробки проектів планування та забудови міст і наукового вирішення проблем містобудування в Україні в 1930 році на базі проектно-будівельних організацій було організовано Державний інститут проектування міст (Діпромiсто) з філіалами в Києві, Дніпропетровську та Одесі. За три роки інститут склав генеральні плани 27 українських міст і великих селищ, зокрема “Великого Запоріжжя”, Донецька, Одеси, Краматорська, Горлівки, Алчевська, Кривого Рогу, Херсона, Миколаєва, Дніпропетровська, Нікополя, Вінниці, Кам'янського (Дніпродзержинська), Кадіївки та багатьох ін. У Діпромiсті почала формуватися вітчизняна школа архітекторів-містобудівників, добре відома нині за межами України.

О. Дмитрієв. Палац культури залізничників у Харкові. 1928–1932



Генплан Донецька (1929–1930, архітектори П. Головченко, А. Станіславський) уперше в історії вітчизняного, і не лише вітчизняного містобудування найповніше врахував специфіку шахтарського міста. Група маркшейдерів на чолі з І. Потьомкіним розробила зведений план уже відомих і перспективних розробок вугільних пластів, і ці рекомендації були враховані в генплані при трасуванні нових вулиць та розміщенні споруд. Основна містобудівна ідея генплану – це створення магістралі вулиці Артема, на яку “нанизуються” колишні непорядковані шахтарські селища старої Юзівки, що мали глузливі назви “Собачіївок”, “Шанхаїв”. Вулиця Артема проходить по гребеню пагорба між річками Бахмуткою та Кальміусом.



О. Дмитрієв. Палац культури залізничників у Харкові. План

У проєкті передбачено не лише будівництво в центрі міста театру, кінотеатру, житлових і громадських споруд, але й озеленення річок, створення нових зелених насаджень та розміщення тут спортивних баз. Цей проєкт було втілено в життя.

У 1930 році почали роботу над генпланом “Великого Запоріжжя”, якій судилося стати однією з класичних робіт у галузі містобудування (архітектори І. Малоземов, В. Орехов, В. Андреев, О. Касьянов, Б. Приймак, С. Клевацький, під керівництвом проф. П. Хаустова, інж.-економіст Г. Шелеховський). “Велике Запоріжжя” було розраховане на 500 тис. жителів і включало старовинний Олександрівськ і селище Павло-Кічкас. Визначалося 7 самостійних, але з’єднаних магістралями районів, кожний з яких мав систему розміщення житлових і громадських територій з рівномірним розподілом установ обслуговування. Загальноміський центр планували на Вознесенці. Прийнята в проєкті система основних лінійних магістралей з поперечними розподільними і другорядними вулицями забезпечувала, на думку авторів, диференціацію магістралей і створювала для населення найкоротші шляхи до місця роботи. Віддаючи належне проєктові “Великого Запоріжжя”, треба зазначити і його недоліки. Так, на легендарній Хортиці – одному з 7 його районів – передбачали житлові будинки і громадські споруди у 30–40 поверхів для створення нових сучасних обрисів міста та економії площі.

У 1929 році на східній околиці Харкова розгорнулося спорудження комплексу тракторного заводу, поруч з ним створювалося соцмісто на 126 тис. мешканців, яке отримало назву “Новий Харків”, що є класичним прикладом втілення запропонованої М. Мілютіним лінійної потоково-функціональної схеми планування міст, де чітко простежувалися функціонально відмінні паралельні смуги – залізниця, промислова смуга, територія ХТЗ із системою пропускних пунктів, Московський проспект як головна транспортна артерія, захисна зелена смуга завширшки 500 м. Далі автори дещо відступили від схеми М. Мілютіна – громадські споруди розмістили не у вигляді вузької смуги, а через певні проміжки в широкій житловій зоні. Далі в зоні відпочинку на значній віддалі від житлової смуги роташовано школи-гіганти, а ще далі – сади й радгоспи з вирощування овочів. Основною житловою одиницею були “житлові комбінати” на 2700–3000 мешканців – комплекси житлових корпусів для різних категорій населення з “кабінами для снання” площею до 6 кв. м, які критими переходами з’єднували з клубами, їдальнями та дитячими будинками (яслами і дитячими садками).

АРХІТЕКТУРА ЖИТЛА. У 1920-х роках з'явилися нові типи житла. Якщо раніше найпоширенішими були лише секційні прибуткові будинки та будинки-особняки, то після революції арсенал житла поповнили будинки-комуни (їх називали ще житловими комбінатами), розповсюдженими були будинки кооперативів з малометражними квартирами, що споруджували на власні кошти мешканці, а також державні будинки галерейного і секційного типів.

Архітектура будинків-комун — це завжди форми конструктивізму. Але конструктивізм інколи використовували і у вирішенні фасадів будинків житлових кооперативів і гуртожитків. Однак, більшість будинків 1920-х років має риси класицизму, рідше українського бароко. Поширеними були і так звані “безстильові будинки”, що взагалі не мали ніяких стильових ознак і були досить примітивними і в планувальному вирішенні квартир.

Будинки-комуни багато чим нагадували звичайні гуртожитки і мали коридорне планування з двостороннім розміщенням “кабін для снання”. Туалети були, як правило, в торцях корпусів, все обслуговування зосереджено в спеціальних двоповерхових блоках, де знаходилися їдальня, бібліотека. Ці блоки критими переходами були сполучені із житловими корпусами, а інколи — з дошкільними дитячими закладами. Планувальними засобами і перш за все площею “кабіни для снання” жертви соціального експерименту були позбавлені можливості організації подружнього життя. Насправді у людей виникали сім'ї, народжувалися діти. Люди не могли користуватися їдальнею, і примуси стояли в коридорі біля дверей. Будинки-комуни проектували переважно для соцміст. Такі будинки на 3 тис. місць було споруджено в Шостому селищі Запоріжжя, у соцмісті “Новий Харків”, у соцмісті Краматорська та інших селищах.

Майже всі будинки-комуни було перебудовано. Повністю зберігся до нашого часу лише “будинок-комуна” у соцмісті Кривого Рогу (1930, архіт. В. Троценко). Складається він із чотирьох чотириповерхових блоків, об'єднаних в композицію невеликим двоповерховим блоком обслуговування з переходом у рівні його першого поверху. Замість буфету-їдальні на другому поверсі блоку обслуговування розміщено бібліотеку-читальню і зал “тихих ігор” — шашок, шахів. Житлові кімнати тут мають порівняно велику для тих часів площу — 10–12 кв. м, і тому нині споруду використовують як робітничий гуртожиток. Недоліком будівлі є обмежена площа умивальної кімнати, передбачена лише одна душова кабіна і один туалет на поверх.

Ф. Мазуленко. Робітничий клуб у Кременчуці. 1925–1926



Житлові будинки галерейного типу зводили в південних районах України. Прикладом є триповерховий будинок у Другому селищі Запоріжжя (1929, архіт. Г. Орлов). Він складається з квартир із однією житловою кімнатою, кухнею і туалетом. Входи організовано з галереї, в торцях якої розміщено дві сходові клітини. Саме за рахунок будівництва лише двох сходів і досягнуто певної економії.

Використання класичних архітектурних форм засвідчує секційний будинок на вулиці Сум-

ській, 116 у Харкові (1926–1928, архітектори М. Покорний, О. Линецький). Цікавим зразком є перший будинок лікаря в Києві, увігнута лінія його головного фасаду своєрідно вирішує гострий ріг кварталу. Будівля вирізняється симетричною композицією, врівноваженістю об'ємів та вдалим поєднанням червоної та жовтої цегли в оздобленні фасадів. Їх пластику формує застосування трикутних і прямокутних еркерів, балконів-лоджій і криїої тераси над центральною частиною. Планування квартир у секціях забезпечує вдалий функціональний зв'язок між приміщеннями⁹.

Для студентів зводили різні за місткістю гуртожитки. Серед них найпомітніші “Гігант” на вулиці Пушкінській у Харкові (1928–1929, архітектори О. Молокін, В. Іконніков) і гуртожиток студентів Дніпропетровського інституту інженерів залізничного транспорту (1931, архіт. К. Щукін).

Архітектура житла західних областей України у 1920-х – початку 1930-х років має багато спільного з тенденціями розвитку архітектури східних областей, однак темпи зростання міст були там менш інтенсивними. У Галичині в оздобленні фасадів найпопулярнішою була традиційна модернізована класика, але з нею співіснували неороманський стиль, неоготика, неоренесанс. Прикладом можуть бути палац Бельських (нині Будинок учителя, 1923, архіт. І. Багеньський), збудований у формах модернізованої класики.

Паралельно розвивається суто функціоналістичний напрям, що цілком пориває з архітектурною спадщиною та національними традиціями. Йому притаманні геометризовані архітектурні форми, так звані лежачі або “стрічкові” вікна. Прикладом можуть бути будинки у Львові на вулиці Крижовій, 8 (1929, архіт. В. Мінкевич), у Станіславі на вулиці Галицькій, 13 (1928, архіт. С. Рибка).

ГРОМАДСЬКІ СПОРУДИ. Новим типом громадських споруд, що виникли в 1920-х роках, стали “фабрики-кухні”, які були обов'язковим атрибутом соцміст. Споруджували їх і при промислових підприємствах у містах. Це – масова робітнича їдальня, де харчувалися за талонами, виданими на заводах і фабриках, і де уперше було впроваджено систему самообслуговування. Основною складовою “фабрики-кухні” був велетенський обідній зал і кухонне приміщення. Потреба у цих спорудах була настільки великою, що оголосили конкурс на кращий проект. У конкурсі 1928 року брали участь кияни О. Вербицький, О. Скобелев, П. Альошин, В. Риков, харків'яни М. Покорний, Г. Яновицький та ін. Переможцем став О. Вербицький, який виконав свій проект у традиціях конструктивізму. Це двоповерхова споруда з плоским дахом і балконом, сходи знаходяться у модному тоді скляному футлярі, є тут і круглі вікна. Цей проект використали і при спорудженні “фабрики-кухні” заводу ім. Артема на вулиці Глибочицькій у Києві. Однак цей тип громадських споруд не витримав випробування часом – “фабрики-кухні”, як і сама ідея тотального усупільнення побуту, втратили свою актуальність, їх було або перебудовано, або знесено¹⁰.



В. Гамзе. “Школа-гігант” у Харкові. 1931–1932



Д. Дяченко. Лісотехнічний корпус Сільськогосподарської академії в Голосієві. Київ. 1925–1927

Наймасовішими спорудами цього часу стали робітничі клуби, які будували на кошти профспілок залізничників, харчовиків, металургів. Кожна профспілка, замовляючи проект, ставила перед архітектором певні вимоги не лише з його планувальної організації, а й щодо дотримання певних естетичних принципів. Основний принцип планування клубів і палаців культури полягав у досягненні можливості роздільної експлуатації їх масово-видовищної та клубної частини, що майже завжди приводило до створення асиметричних складних планів. Творчій роботі архітекторів України над проектуванням клубів великою мірою сприяло проведення численних конкурсів та обговорення проектів на творчих дискусіях і в пресі.

До найцікавіших прикладів будинків культури з компактным планом у формах конструктивізму належить Палац робітника в Харкові (нині Палац культури залізничників), споруджений у 1928–1932-х роках за проектом О. Дмитрієва. Споруда розташована на невеликій площі і замикає собою перспективу вулиці Котлова. Центром композиції є зал для глядачів секторної форми на 2 тис. місць із двома ярусами балконів. Із трьох боків його оточують кулуари і фойє. Безпосередньо до сцени примикають кімнати для артистів, а до ар'єрсцени – гімнастичний зал з набором приміщень обслуговування. Найвдалішим є парадне вирішення вестибюля з гардеробом і фойє з двома широкими сходами. Забезпечено зручний зв'язок вестибюля із залом невеликого ресторану з одного боку, і лекційною аудиторією – з другого, а також із клубними кімнатами в рівні двох верхніх поверхів, які мають ізольовані виходи на вулицю. Внутрішньому просторові основних приміщень притаманна одна загальна риса – він немовби перетікає в різні рівні, тут вдало використано фактуру і колір оздоблювальних матеріалів, які поєднуються з полірованою міддю, що “осучаснює” інтер'єри, надає їм особливої вишуканості. Інтер'єр фойє прикрашений у торцях монументальними розписами художника Є. Лансере. Зовнішні форми клубу повною мірою відбивають

його планувальну структуру, сегментований об'єм у центральній частині пластично збагачений хвилястою поверхнею стіни, форму якої повторюють вітражі вікон і входу. О. Дмитрієв спроектував ще дві клубні споруди у формах конструктивізму, але вже з асиметричними планами і роздільною експлуатацією видовищної та клубної частини. Це Палац культури металургійного заводу із залом для глядачів на 2 тис. місць у Донецьку і клуб для Новокраматорського машинобудівного заводу із залом на 800 місць у Краматорську.

До числа довершених за планувальною організацією належить клуб у Кременчуці (1925–1926, архіт. Ф. Мазуленко). Дві третини його об'єму займає видовищна група зі зручним залом на 500 місць із балконом, а клубна частина функціонально ізольована і має свій вхід, вестибюль і гардероб, що зручно в експлуатації. Архітектурне обличчя клубу утворюють форми, навіяні українським народним теслярством. Це велика ніша-портал з балконом, верхня частина якої має форму трапеції, а масштаб ніші майстерно підкреслено двома невеликими баштами. Пілони, що обрамляють портал, пластично збагачені невеликими заглибленнями, в яких розміщено декоративні вази. Особливу красу споруді надають декоративний картуш над нішею-порталом, рустовка першого поверху і характерної форми череп'яний дах з великим виносом.

На відміну від клубу в Кременчуці, клуб ЗАЗу в Запоріжжі (1924–1925, архіт. Д. Тіссен), має компактний кубоподібний об'єм, куди вкомпоновано і видовищну, і клубну частини. Цей прийом планування, незважаючи на високу майстерність зодчого, не виправдав себе при експлуатації. У декоративній обробці фасадів та інтер'єрів тут використано форми класики.

Аналіз архітектурної практики 1920–1930-х років у західних областях свідчить про те, що в Галичині та на Волині теж інтенсивно будували робітничі клуби. Найбільшу активність проявляли залізничники, які збудували перші клуби у Львові, Тернополі та Ковелі. Цікавим є клуб у Львові на вулиці Федьковича, 10 (архіт. Р. Мюллер) із залом для глядачів, клубними кімнатами та лекційно-танцювальним залом. Значну увагу приділено й створенню оригінального архітектурного образу, що визначається ритмом вузьких пілонів на всю висоту споруди, вертикальним об'ємом, що підкреслює розміщення входу з вікном-вітражем. Своєрідна гармонія прямокутних об'ємів, поєднання скляних вітражів і площин, вимуруваних із цегли, білі тиньковані деталі – все це притаманно клубу трамвайників, спорудженому у Львові на вулиці Виговського (архітектори Т. Врубель, Л. Красинський).

В. Естерович. Друга міська поліклініка в Харкові. 1925–1927





Л. Юровський. Лікарня і поліклініка в Шостому селищі в Запоріжжі. 1931

Якщо на землях Східної України вже в 1920-х роках почалося руйнування храмів як “пам’ятників проклятого минулого”, то в західних регіонах продовжували зводити культові споруди різних конфесій. Найбільше українських греко-католицьких храмів споруджено за проектами Є. Нагірного, котрий спирався у своїй творчості на осмислення місцевих традицій. Серед найкращих можна назвати церкву св. Миколая в м. Стебнику Львівської області.

Школи були предметом особливої уваги, оскільки саме тут закладалися основи формування “нової людини”. Уже в 1926 році було запропоновано лабораторно-кабінетну систему, згідно з якою кожна група учнів – клас – не була закріплена за певною кімнатою, а переходила протягом дня з лабораторії до лабораторії, які були обладнані для занять з фізики, хімії, біології, іноземних мов тощо. Крім кімнат-лабораторій лишалася обмежена кількість приміщень, де учнів молодших класів учили лише читати і писати. Цей метод навчання в ті часи важко було реалізувати на практиці, і він став доміную-

чим лише в 1970–1980-х роках. В альбомах типових проектів тоді вперше з’явився термін, що визначає комплектність школи. Під цим поняттям слід розуміти кількість паралельних класів у школах.

Програми шкіл-гігантів складала на основі панівної тоді педагогічної системи, спрямованої на те, щоб максимально наблизити школу до дитячого будинку, який вважався перспективною дитячою спорудою, де діти виховувалися б “без негативного впливу батьків”. Педагоги вважали, що лише дитячий будинок “...усуває роздвоєння дитини між сім’єю і школою при відмиранні сім’ї”¹¹. Найповніше репрезентують школи-гіганти, зведені за цією програмою, споруди в “Новому Харкові” (1930–1932, архітектори А. Аль, П. Доліщинський) і на розі Московського проспекту і вулиці Крайньої в Харкові (архіт. Є. Гамзе). Ця школа має ускладнену планувальну структуру. В окремих її об’ємах запроектовано гуртожитки для дівчаток і хлопчиків, ще один блок відведено під гуртожиток для викладачів і медичний ізолятор. Крім класів і численних лабораторій тут є великий актовий зал з гуртковими кімнатами, два спортивних зали. Шкільний комплекс займає наріжну ділянку, і монотонний ритм його вікон поживляють лише два горизонтальних еркери на рівні другого і третього поверхів, які є основними пластичними акцентами на всій площині фасадів.

Радянська влада проводила послідовну політику залучення жінок до суспільно-корисної праці, і саме тому виник і активно формувався тип громадських споруд – дитячі садки-ясла. У “Новому Харкові” це порівняно невеликі (фасад завдовжки 58 м) двоповерхові об’єми з коридорним плануванням (1930, архітектори Н. Манучарова, Л. Фельдман). Особливістю їх є те, що сходи тут замінені пандусами, розміщеними у спеціальних об’ємах, і напівкруглими в плані верандами для літнього сну (площа 63 кв. м), які формують оригінальне архітектурне обличчя споруд.

За типологічними ознаками найближчими до шкіл є середні спеціальні навчальні заклади. У 1931 році за проектом архітектора В. Самодриги в Дніпропе-

тровську зведено комплекс металургійного технікуму, що має розвинений план, який об'єднує в єдиний комплекс різні за призначенням споруди. Перший вищий навчальний заклад побудували в Києві. Це Сільськогосподарська академія в Голосієві. За проектом Д. Дяченка планували протягом шести років (1925–1931) звести дванадцять корпусів – навчальних з аудиторіями і лабораторіями, житловий будинок для професорів і два студентських гуртожитки. Архітектурний ансамбль академії віддзеркалює кредо зодчого, суть якого полягає у творчому використанні мальовничих форм і прийомів українського бароко XVII–XVIII ст. Серед інших кращим є корпус лісотехнічного факультету, що має коридорне планування з чіткими симетричними об'ємами. Фасаду споруди притаманна активна пластика – великий фронтон вишуканих пропорцій, розвинені у висоту багато-профільні карнизи, декоративна кремезна аркада, що прикрашає перший поверх. Майстерно пророблені деталі фасаду. Проте лісотехнічний корпус дещо перевантажений декором.

Пошуки нових форм і прийомів об'ємно-просторової організації та художньої характеристики притаманні архітектурі Інженерно-будівельного інституту в Дніпропетровську (1929–1931, архіт. Г. Швецько-Винецький) і Гірничого інституту в Донецьку (архіт. Я. Штейнберг). Їм властиве коридорне планування аудиторій, які звернені на головні фасади і стали їхніми головними акцентами разом із “лежачими” або “стрічковими” вікнами, скляними еркерами та іншими деталями, притаманними конструктивізму. Характерними планувальними особливостями цих вищих навчальних закладів є те, що основні сходи тут замінені зручними пандусами, які дають змогу пропускати більше студентів.

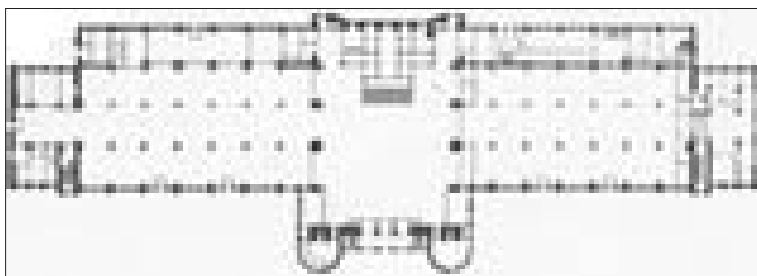
Гірничорудний інститут у Кривому Розі (1926, архіт. В. Кундерт) зведено в дусі класицизму. Класицистична об'ємно-просторова схема і відповідний декор в обробці фасадів та інтер'єрів притаманні і будинку зразкової робітничої поліклініки, побудованої в 1925–1927-х роках за проектом Е. Естеровича в Харкові. В одному розвиненому об'ємі зручно розміщені клінічна лікарня, поліклініка і зал саносвіти.

Централізована схема планувальної організації властива поліклініці та лікарні на 300 ліжок, зведеної у Шостому селищі Запоріжжя (1931, архіт. Л. Юровський). Лікарня з'єднана з поліклінікою критим переходом, а мініатюрний об'єм аптеки



О. Вербицький. Залізничний вокзал у Києві. 1927–1933. Фото 1935

О. Вербицький. Залізничний вокзал у Києві. План



розміщено окремо біля входу на територію лікарні. Планування традиційне – коридор з холами для освітлення. Будівлі облицьовані великими блоками рваного темно-черевоного вірменського туфу. Матеріал цей добре вписується в систему конструктивістської естетики – це уступ солярію на третьому поверсі, балкон з ажурною металевою огорожею на другому, напівкруглі виступи в місцях розміщення сходів, великі вікна горизонтальних пропорцій, тоненькі залізобетонні стовпчики, що підтримують перехід і козирок з чотириметровим виносом над головним входом. Усе це виконано зі знанням справи і хорошим художнім смаком.

Найбільшою лікувальною спорудою Львова стала зведена коштом каси взаємодопомоги хворих санаторій-лікарня на 240 ліжок на вулиці Лисенка, 31 (1926–1930, архіт. А. Каменобродський). П'ятиповерховий корпус санаторію-лікарні запроектовано в стилі конструктивізму з урахуванням усіх тогочасних вимог організації медичного обслуговування з досконалим плануванням палат для хворих, кабінетів і операційних. Фасади з боку вулиці формують балкони по всій довжині корпусу, що вирізняє споруду з навколишньої забудови.

Лікувально-оздоровчі функції в 1920-х роках виконували лазні. Про виключну увагу до їх будівництва свідчить проектування і спорудження лазні № 4 при харківському заводі “Серп і молот” (1925–1927, архіт. В. Богомолів). Над серединою двоповерхового об'єму здійснюється вгору паралелепіпед. Така композиція зумовлена розміщенням у центрі споруди басейну і потребою добре освітити його природним світлом. Тому тут зроблено вікно. На той час басейн був найбільшим у Харкові – розміри ванни 8,6 x 10,7 м (на чотири доріжки), що дало змогу проводити змагання з плавання і стрибків у воду (з 10-метрової вишки). Для глядачів обладнано 120 місць на другому поверсі. Добре сплановано роздягальні, зали для миття, холи з буфетами, зали для відпочинку і санітарного виховання.

Транспортні споруди представляє залізничний вокзал у Києві (1927–1933, архіт. О. Вербицький). Його найсучасніші конструкції (монолітний залізобетонний каркас стін із заповненням шлакобетонними блоками, грибкові конструкції перекриттів тощо) органічно поєднані з елементами українського бароко в образах шипця головного фасаду. Вдало обрано графік руху пасажирів у двох рівнях – завантаження через два надколіїних переходи на другому рівні і розвантаження через два підколіїних тунелі.

У 1920-х роках у всіх великих містах України зводяться загальноміські пошти-телеграфи. Один із найбільших головпоштамтів став до ладу у Львові (архіт. Є. Червинський). Після реконструкції в 1923 році споруда набула форм, властивих неокласицизму. Кремезний доричний ордер оздоблює фасади та інтер'єри споруди. Для будівництва поштамту в Харкові прийнято конкурсний проєкт тоді ще студента О. Мордвинова, що мав чітке планування. З боку площі споруда розділялася високою баштою зі сходами на дві частини – двоповерхову (операційний зал) і чотириповерхову (експедиція).

Значну увагу приділяли адміністративним спорудам. Це банк у Донецьку (1930, архіт. О. Молокін), будинок Рад у м. Первомайську Миколаївської області (1927, архіт. В. Естрович). Найбільшою будівлею у західному регіоні є восьмиповерховий Будинок канцелярій у Львові (1928, архіт. Р. Мюллер), споруджений у формах функціоналізму. Найзначніший ансамбль адміністративних споруд зведено у Харкові на пл. Ф. Дзержинського (нині пл. Свободи). Її форму визначив В. Троєнко. Площа складається з двох частин: одна – у формі кола діаметром близько 300 м; друга – прямокутна, що примикає до першої з боку вулиці Сумської (430 x 115 м). З висоти площа дещо нагадує хімічну реторту. У 1925 році архітектори СРСР і один архітектор зі США взяли участь у конкурсі на кращий проєкт Держпрому. Компетентне журі зуміло виявити кращий проєкт, а також групу цікавих пропозицій. Першу премію отримав проєкт під девізом “Незваний гість” (архітектори С. Сера-

фімов, М. Фельгер, С. Кравець), який і прийняли для реалізації. Керівником будівництва призначили інженера-будівельника П. Ротерга.

Будівельний об'єм споруди – 350 тис. куб. м. Вона складається з дев'яти радіально розміщених різновисоких корпусів, об'єднаних у три великих об'єми, з двома проїздами (на вулицях Анрі Барбюса і Ромена Ролана) між ними. Через кожен вулицю-проїзд зроблено три горизонтальних мостових переходи на рівні третього, п'ятого і сьомого поверхів. Головне в архітектурі Держпрому – досконале поєднання вертикально розміщених паралелепіпедів. Робочі приміщення для управлінь найбільших промислових трестів згруповані за функціональним принципом і сполучаються між собою в горизонтальному рівні широкими коридорами, а у вертикальному – ліфтами та сходами. Тут передбачено два зали засідань – великий на 1000 місць і малий на 250 місць; технічну бібліотеку з читальним залом, пошту-телеграф, їдальню-ресторан, невеликий готель, банківську і нотаріальну контори, радіостанцію та інші служби. Суттєва особливість планування – кожний трест має доступ до приміщень і служб загального користування.

Конструктивною основою Держпрому є залізобетонний каркас із заповненням цегляним муруванням і подальшим ретельним отинькуванням гладких площин стін і велетенських віконних вітражів – горизонтальних і вертикальних. Важко назвати іншу споруду, яка б мала такий вплив на архітектурну творчість, стимулювала пошуки нових форм і прийомів художньої виразності.

Наступною складовою частиною ансамблю мав стати Будинок уряду, на проєкт якого було проведено конкурс. Однак цю споруду будувати не стали, і на цьому місці спорудили Будинок проєктних організацій (1930–1933, архітектори С. Серафимов, М. Зандерберг-Серафимова). Будинок проєктних організацій (тепер Харківський університет) складається з двох об'ємів, що нарастають до центру, з'єднаних легкими переходами з головною висотною частиною. Горизонтальні стрічкові вікна споруди добре узгоджено з композицією Держпрому.

Ще в 1929 році виникло питання про зведення ще однієї споруди в ансамблі – Будинку кооперації, розробку якого доручили О. Дмитрієву і О. Мунцу. За задумом зодчих формою і пластикою фасадів він мав бути узгоджений з двома першими спорудами. До архітектурного ансамблю входили також готель “Інтернаціонал” (1931–1934, архіт. Г. Яновицький) і будинок ЦК ВКП(б) – результат реконструкції та надбудови архітектором Я. Штейнбергом невеликого будинку. Ці споруди репрезентували чітко окреслений конструктивістський напрям.

У 1930 році було оголошено міжнародний конкурс на проєкт нового типу “Театру масового музичного дійства” для Харкова. Конкурс привернув увагу ба-

гатьох архітекторів – було представлено 144 проєкти, в тому числі 100 – з Німеччини, Франції, США, Японії, Італії, Швеції та інших країн світу. За умовами конкурсу сцена і зал для глядачів на 4 тис. місць мали складати одне ціле і використовуватись не лише для постановок окремих спектаклів, а й для інших популярних у ті часи видів масового дійства – народних святкувань, де-

О. Мордвинов. Конкурсний проєкт Головного штабу в Харкові. 1927



монстрацій та мітингів, спортивних і циркових виступів, постановок за активної участі глядачів.

У своєму проєкті брати В. та О. Весніни запропонували організацію внутрішнього простору єдиним об'ємом. Спеціально розроблений механічний пристрій міг збільшити місткість залу від 4 до 6 тис. місць. Центральним ядром споруди



В. Троценко. Варіант розвитку ансамблю майдану Ф. Дзержинського в Харкові. 1929

був овальний зал для глядачів, запроєктований у вигляді амфітеатру з поступовим підйомом для забезпечення найкращих умов огляду сцени з найвіддаленіших точок (40 м). Великі просторі та світлі фойє з відкритими терасами півколом охоплюють зал для глядачів і через систему модних тоді пандусів у центрі і двох бічних сходів з'єднуються із загальним фронтом гардеробів вестибюля. Велетенський зал буфету (600 кв. м.) примикає безпосередньо до фойє залу для глядачів і до відкритої тераси, спроєктованої над головним входом. Сцену проєктували з таким розрахунком, щоб її можна було використовувати при різних трансформаціях у безперервному русі об'ємних декорацій, створюючи “просторовий верстат для гри акторів”, а дійство виносилося в центр амфітеатру. Через авансцену пропонували пропускати не лише демонстрації трудящих, а й військові паради з участю кавалерії і танків. У такий спосіб мали реалізувати нову концепцію реформування театру, розроблену режисером В. Мейєрхольдом.

Проєкт братів Весніних було відзначено першою премією, журі наголосило на реальності його спорудження. У Харкові було організовано бюро для проєктування остаточного варіанта театру. Однак, у зв'язку з переносом у 1934 році столиці республіки з Харкова до Києва ці роботи було припинено. Конкурс на проєкт Театру масового музичного дійства підбив своєрідний підсумок розвитку архітектури 1920-х – початку 1930-х років.

АРХІТЕКТУРА ПРОМИСЛОВИХ СПОРУД. Найбільше значення для розвитку економіки мала енергетика. Відповідно до плану ГОЕЛРО в Україні планували спорудити чотири електростанції. Заснована в 1921 році в Москві під керівництвом проф. І. Александрова проєктно-пошукова організація Дніпробуд у 1925 році закінчила розробку проєкту Дніпрогесу. Дніпровська гідроелектростанція стала символом індустріалізації країни. Її проєктування та будівництво (1927–1932, архітектори В. Веснін, М. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський) мали величезний вплив на розвиток промислової архітектури і будівельної техніки. У комплексі споруд гідровузла лише три складові – машинний зал, гребля мосту та шлюз. Але у світовій практиці знайдеться небагато промислових споруд, які можуть стати символами епохи, вразити досконалістю форм, органічним злиттям із природою. Пружна лінія, що утворена ритмом залізобетонних “биків”, спрямована проти те-

чії Дніпра і зорво віддзеркалює колосальний тиск води, втілює міць, раціональність і чіткість художньо осмисленої інженерної конструкції, а порівняно невеликий об'єм машинного залу ще більше підкреслює гігантські масштаби греблі.

Дніпрогес – одна з найпотужніших у світі тогочасних ГЕС – 558 тис. кВт. На її базі було створено енергопромисловий комплекс. Його вигідне географічне положення на кордоні двох басейнів – Донецького кам'яновугільного і Криворізького залізорудного – дало можливість створити Дніпрокомбінат, де працюють один із гігантів чорної металургії завод “Запоріжсталь”, алюмінієвий, феросплавний, карборунний та інші підприємства, яких раніше в Україні не існувало.

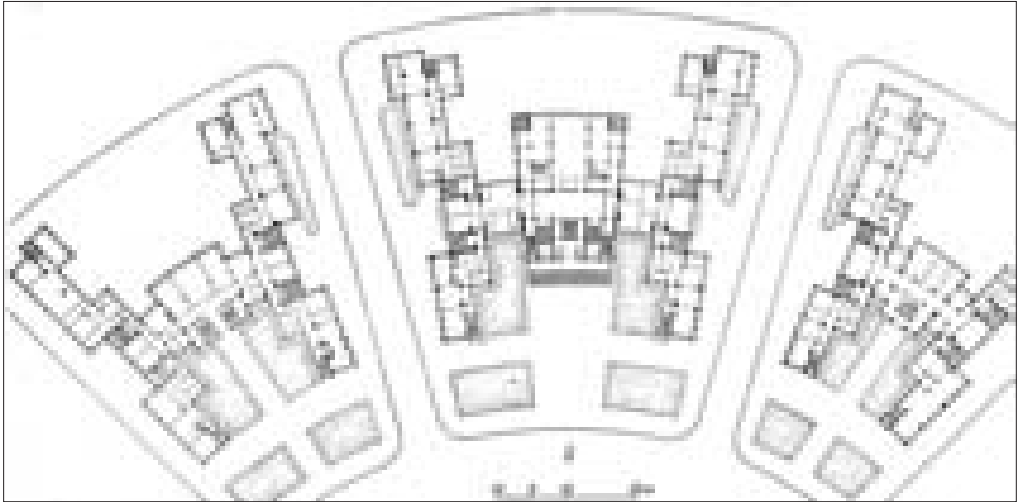
У порівнянні з Дніпрогесом мабуть не варто було б і згадувати крихітну гідроелектростанцію в глибокому каньйоні річки Гнилий Тікич у с. Буки на Черкащині. Споруджена вона в 1928 році за проектом О. Молокіна у формах конструктивізму. Потужність її лише 20 тис. кВт, і використовується тут енергія води, що спадає з висоти двадцяти метрів по бетонному жолобу до двох турбін.

Енергетичні потреби України забезпечували потужні теплові електростанції. Це Харківська ТЕЦ (1925–1930, архіт. Л. Еберг) – перша станція з компонуванням однорядної котельні та машинного залу в суміжних паралельних прогонах. Цю композиційну структуру використано і під час спорудження Зуївської ДРЕС (1930, архіт. П. Басков). Пошуки нових архітектурних форм під впливом конструктивізму простежуються у вирішенні об'ємно-просторових композицій Київської районної електростанції (1926–1930, архітектори А. Буров, М. Парусников, Г. Гольц) та ін.

У стислі строки було споруджено комплекс Харківського тракторного заводу (1930, Держпроектбуд-І, Укрпромаш, під керівництвом архіт. В. Богомолова). У вирішенні його генерального плану гармонійно поєднано технологічну та архітектурну ідеї. Головна заводська вулиця – бульвар – є основною композиційною віссю, що збігається з напрямком технологічного потоку.

С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець. Будинок Держпрому в Харкові. 1925–1929. Фото 1930





С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець. Будинок Держпрому в Харкові. План

Багато архітектурно довершених споруд з'явилося у зв'язку з розвитком легкої та харчової промисловості: головний корпус взуттєвої фабрики № 4 в Києві (1927–1928, архітектори А. і М. Мінкуси), портовий холодильник в Одесі (1926–1927, архіт. А. Мінкус), цукровий завод біля станції Веселий Поділ на Полтавщині (1928–1929, архітектори Я. Штейнберг, В. Костенко) – усі ці споруди зведено у формах конструктивізму.

В. Веснін, М. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський, інж. І. Александров. Силова станція і гребля Дніпрогес у Запоріжжі. 1927–1933



ОХОРОНА І РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ. В Україні першим нормативним актом про охорону пам'яток історії і культури був декрет Раднаркому від 1 квітня 1919 року “Про передачу історичних і мистецьких цінностей у відання Народного комісаріату освіти” (ЗУ УРСР 1919 року № 34, ст. 395). Ось фрагмент цієї постанови: “Рада Народних Комісарів постановила, що будинки, приміщення мистецько-історичного значення в межах Української Соціалістичної Радянської Республіки, а саме: старовинні церкви, монастирі, каплички, мечеті, синагоги, кірхи знаходяться під охороною Народного комісаріату освіти та не підлягають ні реквізиції, ні заняттю будь-якими відомствами та установами.

Примітка: Будинки, палаци та взагалі будівлі в колишніх поміщицьких маєтках, визнані Народним комісаріатом освіти мистецькими та історичними, передаються до Народного комісаріату освіти по згоді з губземвідділом...”. Водночас список втрачених пам'яток української архітектури можна вести саме з часу прийняття вищенаведеної постанови, і тут найсумнішою акцією є знищення пограбованого в 1919 році маєтку князів Кочубеїв у Диканьці на Полтавщині, який належав до видатних ансамблів садово-паркової архітектури України кінця XVII – початку XIX ст. (архітектори М. Львов і Л. Руска).

Протягом 1920-х – початку 1930-х років на виконання прийнятих законодавчих актів в Україні створено державні історико-культурні заповідники в Києво-Печерській лаврі (Музейне містечко), Софії Київській і Кирилівській церкві, Ольвії та Херсонесі, Кам'янці-Подільському та ін. У ці роки в пам'яткоохоронній справі основну увагу приділяли науково-дослідним розвідкам, фотофіксації та обмірам споруд. Ще не було створено відповідних будівельних структур для проведення реставраційних робіт.

* * *

Архітектура 1920-х – початку 1930-х років – явище багато в чому унікальне і вкрай суперечливе, що передусім визначалось існуванням трьох несхожих стилістичних напрямів. Представники переважно старшого покоління, використовуючи ордерні форми, продовжували будувати добротні споруди різноманітного призначення. Молодь, що прониклась ідеєю національного відродження України, широкі і запевнято торувала шляхи у пошуку національно своєрідних і художньо-довершених споруд. Проте не таку архітектуру хотіли бачити партійні функціонери, і невдовзі майже всі зодчі, котрі розробляли цей напрям, закінчили своє життя трагічно з тавром українських буржуазних націоналістів. Найбільшу увагу громадськості привертала гасла пролеткультівців і конструктивістів, котрі пропонували “новий побут”, “відмирання сім'ї та ізоляцію дітей від буржуазного впливу сім'ї”.

Мистецтво треба було поставити під пильний партійний контроль – у 1933 році було ліквідовано всі творчі організації зодчих і незабаром створено Спілку архітекторів СРСР, яка нав'язала митцям творчий метод соціалістичного реалізму. Так усі здобутки архітектури 1920-х років було перекреслено.

ЖИВОПИС

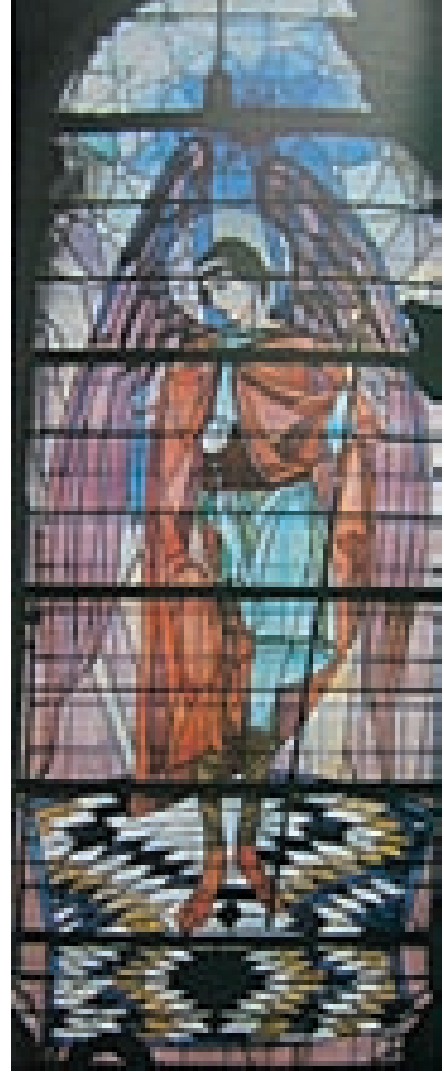
Входження України в новітню історичну епоху ХХ століття супроводжувалося загостренням проблеми національної самоідентифікації та стихійним формуванням концепції “українського стилю” і його змістового наповнення по всьому периметру етнічних українських земель. Класичним прикладом втілення ідеї “українського стилю” став будинок Полтавського земства (1903–1907), споруджений за проектом В. Кричевського, де після надто довгого періоду відходу від синтезу знову поєдналися мистецтва. “Український стиль” починав шлях як повноцінний стильовий напрям доби модерну.

**М. Сосенко. Св. Йосафат. 1900-і роки.
Дошка. Темпера. Музей УКУ в Римі**



Утім, не всі види образотворчого мистецтва виражали сутність стилю цієї доби. Синтез, до якого він тяжів, підносив роль монументально-декоративних форм. Станкова картина втрачала своє панівне значення. Повсюдне зведення в Україні грандіозних на той час споруд адміністративного, культурного, промислового призначення викликало небувалий попит на монументально-декоративні роботи. Поширюючись, утверджуючись, цей вид малярства набував провідного значення. Жанровим новостворенням ставала монументальна картина-панно, якою захоплювалось чимало українських митців. У монументальній формі найповніше відображався інтерес до порушення важливих історіософських та культурфілософських проблем, для вираження яких з'явилася необхідність у символістському змісті. У стильових рисах модерну фіксуються символістські ідеї, а твори символізму зберігають стильову оболонку модерну.

Монументальний живопис, вийшовши на авансцену, яскраво заявив про себе у формі передмодерну вже у розписах В. Васнецова у Володимирському соборі в Києві ще у 80-х роках ХХ століття, що справило чималий вплив на подальший розвиток церковного стінопису у Східній Україні, хоч із того мало що дійшло до нашого часу. Більше модерних творів релігійного живопису, які до того ж мають риси “українського стилю”, збереглося на західноукраїнських землях, де “боротьба з релігією” не набула таких масштабів, як за радянських часів на сході.



М. Сосенко. Христос благословляє дітей. Картон вітража для церкви в с. Підберізці під Львовом. 1907. Темпера, гуаш. НМЛ

П. Холодний Старший. Архангел Гавриїл. Фрагмент вітража вівтарної частини Успенської церкви у Львові. 1928

МОДЕРН І СИМВОЛІЗМ. В історії українського церковного малярства початку ХХ століття в контексті становлення нового стилю – “українського модерну” – почесне місце займають постаті Модеста Сосенка (1875–1920) та Юліана Буцманюка (1885–1967). М. Сосенко розпочав професійну мистецьку діяльність у Львові у 1906 році. За меценатської підтримки митрополита Андрея Шептицького він закінчив Краківську академію красних мистецтв, пройшов короткий курс навчання у Мюнхенській академії мистецтв та в Парижі, а також подорожував по Святій землі (Палестина, Греція, Єгипет) з метою вдосконалення знань зі східної християнської традиції. Особливо плідною була його праця в галузі церковного стінопису (розписав 11 церков). На той час основним замовником сакральних творів на західноукраїнських землях була греко-католицька церква в особі мит-

рополита Андрея Шептицького, котрий водночас виступав і духовним наставником художників, що започатковували український стиль тогочасного церковного малярства. Цей стиль спирався на національне коріння у поєднанні з найновішими мистецькими течіями. Для М. Сосенка це були принципи образно-пластичної системи нового на той час загальноєвропейського стилю, який у нашій науковій літературі прийнято називати модерном.

До найважливіших пам'яток, що відбивають особливості якісно нового стилю церковного малярства М. Сосенка, належать стінопис та вітражі в церкві св. Михайла у с. Підберізіці під Львовом (1907–1910) та в церкві св. Миколая у Золочеві (1911–1913), іконостас Онуфріївського монастиря у Львові (1907–1909), розписи церкви св. Духа у Львові (1910), проекти розписів Успенської церкви у Львові (1910–1911). В них характерна для візантійського живопису й українського іконопису монументальність поєднується з лінійно-декоративною стилізацією, привнесеною модерном. Це, до прикладу, проект вітража “Христос благословляє дітей” для церкви в с. Підберізіці під Львовом, де виразне силуетне трактування фігур сполучається з рослинною та геометричною орнаментикою. Приглушені плями доповнювальних кольорів – червоного й зеленого у вбранні Христа та жовтого й фіалково-бузкового в сукнях дітей – разом з витонченим лінійним візерунком тла надають зображеному сюжету значущості й поетичності звучання.

Діалог з традиційним українським релігійним мистецтвом та пошуками нового простежується і в іконописі М. Сосенка. Так, в іконі із зображенням першого канонізованого греко-католицького святого – Йосафата – митець використовує той же принцип “вилучення внутрішньої плоти” для підкреслення духовності пер-

М. Жук. Чорне і біле. 1912–1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. Приватна збірка в Одесі



сонажа, як це мало місце у середньовічних іконописців, і водночас користується мистецькими засобами, привнесеними модерном, одним з яких є примат ритму над рівновагою. Зокрема, виведені за межі поля, в якому знаходиться сам святий, і подані фризоподібно у нижній і верхній частинах ікони паралельні ряди ченців, що рухаються вліво і вправо, нагадують композиційний прийом швейцарця Ф. Ходлера.

Модерна “українізована візантика” панувала і в монументальних працях послідовника М. Сосенка – Юліана Буцманюка. Його поліхромії знаходяться в с. Конохах під Бережанами та у Жовкві на Львівщині (Василіанська церква Різдва Христового – фрески і вітражі в каплиці Покрови, виконані у 1910–1914-х, розпис головної нави – в 1931–1939-х роках). Вишуканою декоративністю відзначаються вітражі Ю. Буцманюка в каплиці Покрови. Архангел Гавриїл зображений з крилами, що нагадують оперення одного з найулюбленіших птахів модерну – павича, що приваблював митців своєю екзотичністю. Окрім того, павич використовувався у християнській іконографії як один із символів райського дерева життя. З його багатоколірного хвостового оперення художник виокремлює особливо шановані в модерні зелений і фіалковий, гармонійно поєднуючи їх в офарбленні крил Архангела та доповнюючи вкрапленням жовтих “вічків”.

Завершальний етап розвитку вітражного мистецтва у стилі “модерн” в Україні знаменують вітражі П. Холодного Старшого (1876–1930), який після поразки визвольних змагань залишив Київ і з 1922 року мешкав у Львові. Упродовж 1924–1929-х років митець працював над проектами вітражів для львівської Успенської церкви. Три з них (“Архангел Михаїл”, “Богородиця Покрова” і “Архангел Гавриїл”) у 1928 році було встановлено в абсиді церкви, решту виконано після смерті художника. В інших країнах на той час модерн уже вичерпав себе. У вітражах П. Холодного зберігається місія модерну в українській культурі як українського національного стилю, що поєднує давнє українське



М. Жук. Чорний ангел. Фрагмент панно “Чорне і біле”. 1912–1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. Приватна збірка в Одесі



М. Ткаченко. Вечір. Кипариси. 1910-і роки. Приватна колекція у Харкові

коріння й активне прилучення до народного мистецтва як джерела натхнення з основними принципами пластичної мови модерну. Такими принципами виступали декоративність форм, витонченість силуетів, особлива роль графічної лінії, її пластичність і динамізм.

Втім, досить спокійний рух ліній у вітражних творах М. Сосенка змінюється у П. Холодного більш енергійним, динамічним. Площини кольорового скла у нього окреслені надзвичайно гострими лініями свинцевої спайки. Митець широко використовує кутасті лінії у візерунку барвистого килима, що займає майже третину кожного вітража і нагадує гуцульський народний ліжник, на який поставлено кожну з трьох постатей. Гостроти додають скельця трикутної форми, до того ж із вигнутими краями, що утворюють своєрідну розетку у верхній частині вітражних композицій. Підкреслюють експресію паралельні лінії, смугастість форм. Митець явно виходить за межі авангарду і робить крок назустріч експресіонізму.

Ідея суспільного й духовного оновлення України впродовж усього життя хвилювала творчу уяву ще одного з найяскравіших представників українського модерну – Олекси Новаківського (1872–1935), так само вихованця Краківської академії красних мистецтв. З 1913 року він працював у Львові, заснував тут художню школу, з якої вийшло чимало видатних майстрів. Темі пробудження, сповненій глибокого символічного змісту, О. Новаківський присвятив 17 тільки малярських творів, не враховуючи графічних. Найвиразніший з них – монументальне малярське полотно “Пробудження на тлі Розп’яття” (1914). Зображена в центрі композиції крилата дівчина, яка, стоячи, потягується від сну на тлі хреста з ро-

зіп'ятим Христом, сприймається як іносказання, символізуючи Україну, що пробуджується до нового духовно-суспільного життя.

У цьому полотні, позначеному вишуканістю колористичного рішення, як і в творах цієї серії взагалі, простежуються особливості символістської теми О. Новаківського з її багатозначністю образу, полісемантизмом міфологізованого трактування, що споріднює його творчість “із західноєвропейським символізмом кінця XIX – початку XX століття, зокрема з малярськими рішеннями таких всесвітньовідомих художників-символістів, як француз Густав Моро, швейцарець Фердинанд Годлер, поляк Яцек Мальчевський, норвежець Едвард Мунк чи англійський художник-романтик, екзальтований візіонер і прокурсор символізму – Вілліам Блейк”¹.

О. Новаківський використовує схильність модерну до стилізації, однією з форм якої є звернення до минулих стилів. Таким, що відповідав його мистецьким завданням, виявився готичний. Утім, мистецьких засобів цього стилю йому вже було замало, аби передати вкрай піднесений душевний стан, адекватний світосприйняттю людини нового часу. Таку спробу було здійснено в картині на релігійну тему “Серце Ісуса” (1913), де Христос з'являється Марії Магдалині. Взявши від середньовіччя видовженість та витонченість постатей персонажів, “вилучення внутрішньої плоти”, художник, однак, цілковито не відмовляється від об'єму, хоч і наближує його до плями, а пляму – до силуета. Інакше, ніж це робилося у попередніх стилях, він маніпулює драпуванням: у Новаківського воно не повторює рухів тіла, а розвівається вгорі над Христом, який наче на мить спускається на землю, наближаючись до Марії. Червоний колір драпування, особливо німб навколо голови Спасителя, подібний до полум'я, стає символом, здатним передати жар душі, запал любові до людей у серці Ісуса. Напруженість ритмів і кольорова гама, в якій лейтмотивом звучать бузково-фіалкові тони, свідчать про те, що О. Новаківський все більше занурювався в стихію експресіонізму.

Атмосфера національно-культурного пожвавлення, що панувала в Україні на межі століть, відлунилася в серії панно

М. Жук. Казка. 1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. Херсонський художній музей





О. Новаківський. Наука. 1915–1916. Полотно, олія. НМЛ

сом стрімкий біг відтворює загальну емоційну атмосферу композицій.

Особливою співзвучністю з природним началом приваблюють темперні розписи М. Сосенка (1914–1915), сконцентровані у Великому та Малому залах уже згаданого вище Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Серед представників інших національних шкіл важко знайти митця, який би спромігся на такому високому рівні артистичного виконання органічно поєднати чистоту модерного втілення теми з яскравою красою народного мистецтва, його життєствердним духом. Охристі, помаранчеві, червоні, брунатні, зелені, блакитні кольори наче взято з розписів народних скринь, вишиванок, кераміки тощо. А застосування золота додає композиціям притаманної модерну вишуканості. Народні таланти в національному вбранні – лірники, трембітарі, бандуристи, танцюристи як достойні герої історії розмістилися з-поміж гнучких стилізованих рослинних форм, що рухаються по поверхні і вгору, і вбік. Ритми цих майже позбавлених гострих кутів форм, то плавні, то прискорені, сприймаються як нескінченна мелодія, що наближує живопис до музики.

Олекси Новаківського для Львівського Музичного інституту ім. М. Лисенка. Монументальні панно прямокутної, овальної чи іншої форми з позбавленими просторовою глибиною зображеннями, розміщені на стіні в громадському інтер'єрі або на фасаді будівлі, набували поширення за доби модерну. Алегоричні панно О. Новаківського “Народне мистецтво”, “Наука”, “Музика” та “Виховання”, розпочаті в 1914 році, не були розміщені як частина єдиної композиції з розписами М. Сосенка у Музичному інституті, що передбачалося проектом, і тепер сприймаються як станкові твори. Ці панно стали не тільки новою віхою у творчості самого О. Новаківського, а й плідно вплинули на творчість багатьох львівських митців, збагативши львівський модерн, як відзначав В. Овсійчук, “експресивно-динамічним відчуттям сучасності”².

В усіх чотирьох панно домінує алегоричний образ матері, яка надихає дітей на творчість, науку і любов. Особливої самостійної виразності митець надає лінії, що було так характерно для модерну. Вона формує об'єм, силует, підкреслює кольорову пляму, стрічкоподібність форм. А її мелодійний, ча-

Образний зміст панно Михайла Жука (1883–1964), який на час їх створення мешкав у Чернігові, визначається величезною кількістю рослинних форм, використаних як принцип побудови живописного твору. Любов до зображення квітів не в їхньому пейзажному, а в символічному значенні. М. Жук перейняв від свого вчителя в Краківській академії красних мистецтв С. Виспянського, в котрого завершував професійне навчання після рисувальної школи М. Мурашка в Києві та Московського училища живопису, скульптури та архітектури. Буяння квітів у його панно “Чорне і біле” (1912–1914) створює своєрідну ауру, коли все навколо живе, квітне, співає, кохається. Тут впізнається одна з іконографічних ознак модерну про єдність усього живого. Квіти у митця своїм буянням ніби ведуть журливу мелодію, яку грає на сопілці чорнокрилий худорлявий темноволосий юнак, риси



К. Стефанович. Ангел. 1912–1913. Місцезнаходження невідоме

обличчя якого відтворюють образ 20-річного Павла Тичини, вчителем якого на той час був поет і художник М. Жук.

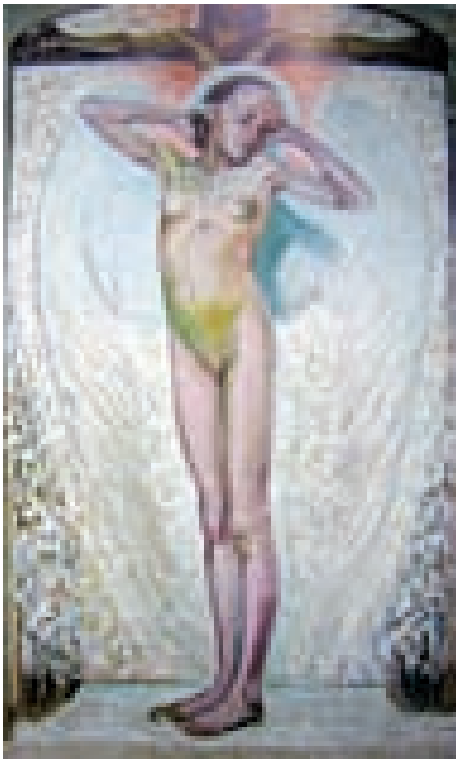
Поруч із чорним ангелом – білий. Він зображений як тендітна дівчина з молитовно складеними руками, у стані внутрішньої зосередженості. Її крила у неї згорнуті, і очі опущені долу. Образ нагадує доньку чернігівського поета і драматурга І. Вороньківського – юнацьке кохання П. Тичини. Чорний і білий ангели наче проходять крізь велике вікно, що підкреслюється поясином зображенням фігур і темними смугами, які поділяють панно на чотири частини. Але немає гармонії душ і почуттів. Чорний і білий ангели виступають як два антиподи.

Сюжетним джерелом твору, що взагалі притаманно іконографії модерну, став міф. М. Жук, як і інші представники різних національних шкіл тієї доби, вивчав і творчо переробляв античні міфи. Обидва його ангели зображені в легкому одязі, що нагадує туніку. А в основі символіки панно – античний міф про Орфея, який своїм чудовим співом зачаровував не тільки людей і тварин, а навіть і каміння. Свої чудеса творить у природі й сопілка, на якій грає чорний ангел. Ме-



М. Сосенко. Фрагмент розпису Мало-го залу Музичного інституту у Львові. 1914–1915

О. Новаківський. Пробудження (на тлі Розп'яття). 1914. Фанера, олія. Приватна збірка у Львові



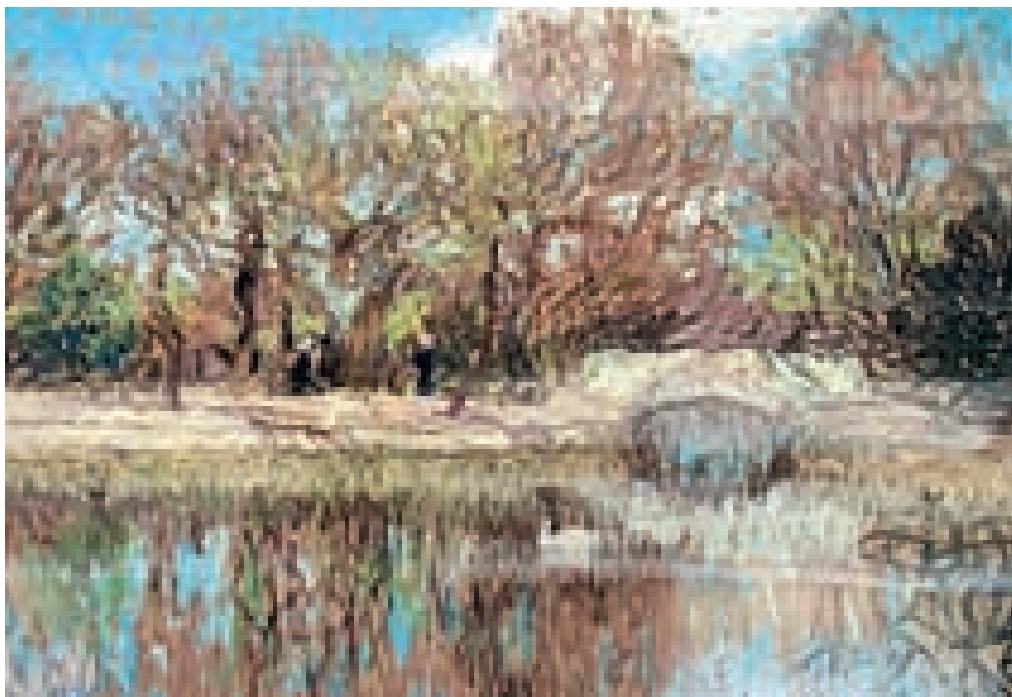
лодія любові наче перебігає з квітки на квітку, тягнучись угору в клубах різнокольорового диму, утворюючи арку над головами центральних персонажів. “Рослинні” частини панно своїм життєствердним буянням ніби ведуть журливу мелодію.

Через символіку квітів митці модерну відображали стан душі, її поривання, неусвідомлені почуття, душевні якості персонажів. У колі біоритмів чорного ангела квітують соняшники і чорнобривці, що символізують горіння, сяяння сонця, жагу життя. Гордовито рафіновані татарська гвоздика, віоли, синюха лазорева своїми холодними тонами більше відповідають постаті білого ангела. Художник віддає перевагу світові любові, добра, краси, що відтворюється в життєдайній мелодії чорного ангела.

Поряд із міфом у вигляді його молодшої сестри, як відзначав видатний російський дослідник модерну Д. Сараб'янов, розташовується казка³. Український модерн не залишився осторонь “ моди на казку”, що поширилась у численних творах німецьких, польських, скандинавських, фінських, російських митців. Цей інтерес у 1910-і роки спостерігається у творчості майстрів з різних регіонів України. І хоч вони по-різному демонструють союз натурності й умовності, їх об'єднує приналежність до однієї живописної системи, створюваної модерном. М. Жук у своїй “Казці” (1914) повністю не відмовляється від натурального сприйняття. Розміщена в центрі композиції дівчина, що нахилилась і зачаровано розглядає дивне коло жуків, що швидко рухаються по ньому, зображена об'ємно. Доповнює образ “ царство квітів”. Приємно стилізовані, вони зберігають привабливість природного мотиву. Цей “квітковий коментар” відіграє не тільки декоративно-живописну роль, а й сприймається як казковий сад, повний щастя. Прагнення М. Жука до точності в зображенні квітів у поєднанні із символіко-поетичним началом взагалі характерне для доби модерну, “для специфічного натурфілософського струменя його світосприйняття”⁴.

Надзвичайно великого значення надавав ролі квітів для формування людської духовності бельгійський письменник-символіст Моріс Метерлінк — автор книжки “Розум квітів” (1904). Сам він надзвичайно любив прості старовинні квіти, “які супроводжували нас упродовж століть і стали частиною нас самих, бо привнесли частину своєї чарівності й життєрадісності в душу наших предків”⁵. В Україні такими квітами “наших предків” завжди були мальви, ромашки, чорнобривці, які й стали джерелом багатой символіки “Казки”.

Іншу лінію розвитку модерну, пов'язану з його подальшою орнаменталізацією, що використовується як принцип побудови живописного твору, знаходимо



Т. Дворников. Пейзаж. 1910-і роки. Полотно, олія. ОХМ

Т. Дворников. Вечірні тіні. 1910-і роки. Полотно, олія. ОХМ





К. Богаєвський. Романтичний пейзаж. 1908. Полотно, олія. Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського у Феодосії

К. Богаєвський. Ескіз панно для особняка М. П. Рябушинського в Москві. 1912. Полотно, олія. Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського у Феодосії



у полтавця Всеволода Максимовича (1894–1914). Учень І. Мясоєдова в Полтаві та Ф. Рерберга у Москві (навчався в його студії), В. Максимович писав пейзажі, картини на міфологічні й казкові теми, портрети, сповнені “загадковості, містичної недоговореності, що нагадують прекрасне видово, подібне сну або мрії”⁶. Саме так сприймається його полотно “Казкові царівни” (1910-і роки), де тло, одяг перетворені на декоративні площини. Автор виявляє ритм витончених пружних ліній, повторює деякі пластичні елементи, віддаючи перевагу рисунку над живописом, і таким чином створює орнаментально й декоративно трактовану картину.

Захоплення майстрів модерну східними мотивами відобразилось у творчості Каєтана Стефановича (1886–1920), який походив з родини львівських вірмен і мистецьку освіту одержав у Краківській академії красних мистецтв у Ю. Панькевича та Ю. Мегоффера, в Мюнхенській академії мистецтв і в Парижі. К. Стефанович використовував “класичні” для модерну і символізму сюжети і теми мрії, сновидіння, вогню, танцю, міфів та казок (“Полум’я”, “Фавн”, “Жінка та змія” тощо). Ю. Бірюльов стверджує, що художник знаходився “під впливом вождя віденської сецесії Г. Клімта”⁷. Певною мірою це підтверджується характером орнаментативності в картинах на релігійну тему – “Ангел” (1912–1913), “Розп’яття” (1913). Але відсутність у творах, присвячених східним легендам, – “Королівна та невільник” (1911–1913), “Східна царівна” (1913) – прямих ліній, прямих кутів та переважання

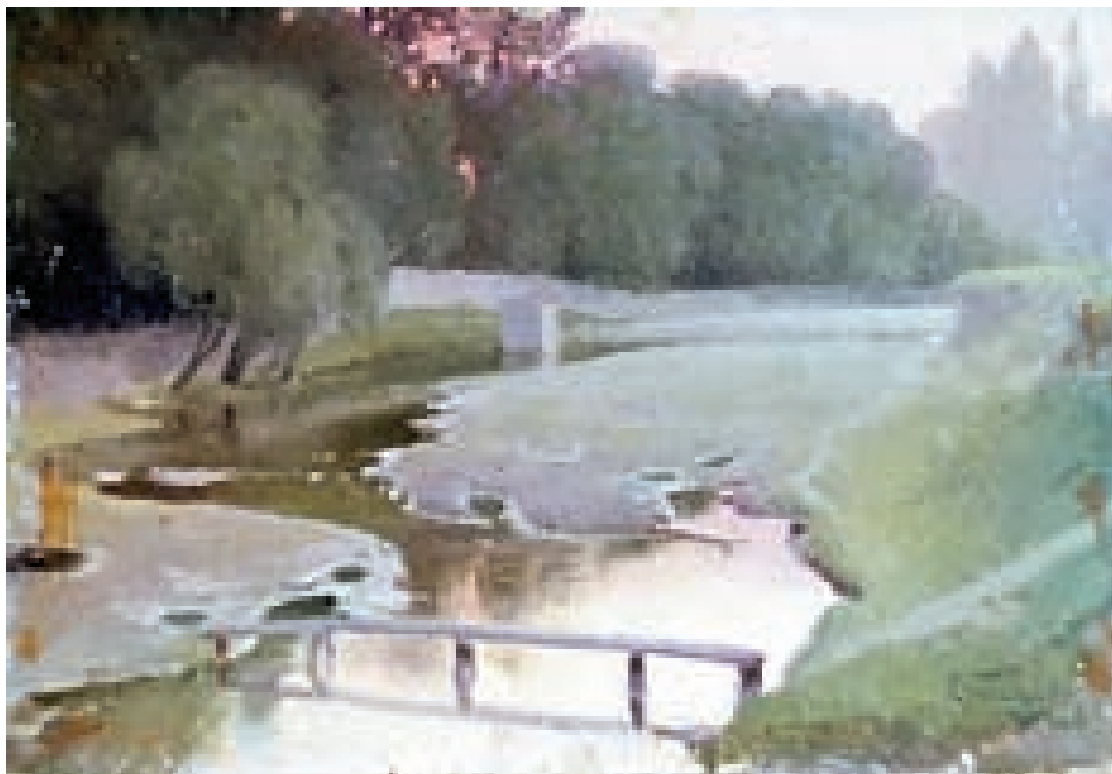
гнутих форм, наче привнесених з природного світу, є свідченням того, що художник виходив на власний шлях.

Витоки модерну в Україні були досить різними. Певною мірою його предтечею міг бути і пізній академічний живопис у Росії, де здобували освіту й українські митці. Далеко не всі бачили у декоративізмі чи алегоричному трактуванні кінцеву мету своїх шукань. Це, зокрема, стосується одеських митців К. Костанді, П. Нілуса, П. Ганського, у творчості яких зберігалась така співвіднесеність з реальністю, коли художній образ не сприймався як іносказання.

Особливий серпанок суму, як акомпанемент, супроводжує твори Петра Ганського (1867–1942), який здобув професійну освіту у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, а потім у Парижі в Жерома. Подібним до сновидіння сприймається його полотно “Біля ставка” (1902), колористичний лад якого вирішений у характерній для модерну кольоровій гамі, що будується головним чином на поєднанні бузкових і зелених тонів. Тендітні жіночі фігури, скоріше їх оболонки, зачаровують глядача, занурюючи у світ доби садиб, що минає. Цей елегійний міраж не потребує алегоричного тлумачення, як це часто буває в модерні. Втім, реальність у П. Ганського поєднується з примарністю. Полотно викликає у глядача почуття незворотності часу. Аристократ за походженням, художник наче передчував хід подій. У 1917 році його садиба була розгромлена, а сам він засуджений до розстрілу. Уникнувши кари, художник з 1919 року назавжди оселяється у Франції.

Захоплення “новим стилем” серед одеських митців на початку 1900-х років спостерігається майже одночасно як у творчості вихованця місцевої художньої школи Петра Нілуса (1869–1943), так і його вчителя Кириака Костанді (1852–1921), які у різний час продовжували професійну освіту в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Їх поєднувало бажання осмислити внутрішню сутність

Л. Тракал. Захід сонця. 1906. Картон, олія. ХХМ



форм, що відповідало естетиці символізму. Тільки джерелом образів К. Костанді була природа, а П. Нілус черпав ці образи з власної уяви. Асоціації з чарівною мелодією старовинного романсу викликає його полотно “На сходах” (1901).

Розвиток певних стильових напрямів, що раптом отримали можливість перерости в модерн, спостерігається не тільки в сюжетній картині, як це відбувалося у творчості тільки-но розглянутих представників одеської школи живопису, а й у пейзажному жанрі. Харківський художник Михайло Ткаченко (1860–1916), вихованець місцевої школи малювання, який після закінчення Санкт-Петербурзької академії мистецтв мешкав у Парижі, постійно приїжджаючи на етюди додому, на батьківщину, пробивався до модерну крізь пленеризм та імпресіонізм. Поєднання натурного й декоративного підходів спостерігається в його пейзажах “Весна” (1906), “Весняний день” (1900-і роки). Новий етап являє його твір “Трибанна церква. Тарашанський повіт Київської губернії” (1915).

Написана пастозно на тонованому картоні, робота зберігає свіжість етюду. Мазок лягає з розривами, крізь які просвічує тепла охриста поверхня картону. Чудово передано повітря: воно живе, вібрує. Відчуття тиші, зачарованого замилювання

К. Богаєвський. Хмара. 1920. Полотно, олія. Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського у Феодосії





П. Ганський. Біла ставка. 1902. Полотно, олія. ОХМ
П. Нілус. На сходах. 1901. Полотно олія. ОХМ

красою рідної землі передусім досягається колоритом, що будується на протиставленні холодної сині неба й теплості картону в розривах ритмічного дотику пензля, локального кольору зелені і складного кольору стіни церкви з рожевими, бузковими, жовтими та оранжевими відтінками. Легко, невимушено митець ліпить мазком форму і разом з тим досягає враження монументальності образу.

Особливості пластичної мови модерну з її підкресленою силуетністю використовує М. Ткаченко і в пейзажі “Вечір. Кипариси” (1910-і роки), створюючи ідилічну картину таємничості, упокореності внутрішнього стану куточка південної природи, що підтримується і теплою кольоровою гамою, хоч холодна гама, що остуджувала тепло пульсуючого життя, була більш усталеною прикметою живопису модерну. Саме в ній і вирішує вечірній пейзаж у “Заході сонця” (1906) інший митець у Харкові, випускник Празької художньо-промислової академії Ладислав Тракал, який викладав у місцевій декоративно-малярській школі (1899–1919). Подібний мотив, розроблений у контексті модерної поетики, знаходимо і у вихованця Харківської школи малювання М. Раєвської-Іванової та учня К.Костанді в Одеській рисувальній школі, талановитого майстра пейзажного живопису Тита Дворникова (1862–1922). Його полотно “Вечірні тіні” (1910-і роки), написане в холодній гамі, в якій переважають темно-бузкові та зелені тони, відтворює характерну для мистецтва модерну атмосферу таємничості, суму.

Майстром популярного за доби “нового стилю” (особливо у Франції) романтичного пейзажу в Україні виступив художник з Феодосії Костянтин Богаєвський (1872–1943) – учень А.Куїнджі у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Його своєрідний творчий метод, що базувався на зверненні до мистецтва живописців минулого, його переосмислення задля завдань нової доби, був не до кінця оцінений сучасниками. Улюбленими митцями К. Богаєвського були французькі майс-



К. Стефанович. Східна царівна. 1913. Папір, акварель, гуаш. ЛГМ

К. Богаєвського в особняку М. Рябушинського у Москві (1912) створювало ілюзію замкненого романтичного середовища, виступаючи втіленням мрії, нездійсненої в реальному житті.

Основою сюжетів митців “нового стилю” в Україні часом ставав прадавній епос, народна міфологія, що взагалі характерно для модерну. Улюбленою темою К. Богаєвського була Кіммерія з її легендарним народом — кіммерійцями, що за далеких часів мешкали в Криму. З його творами, присвяченими кіммерійській природі, перегукуються акварелі чудового російського поета і художника М. Кириєнка-Волошина (1877–1932), який з 1917 року жив у Коктебелі. У своїх пейзажах К. Богаєвський і М. Волошин відкривали новий спосіб усвідомлення часу, нову міру взаємозв’язків людини і природи, людини і Всесвіту, людини і духовності. З початком 1-ї світової війни М. Волошин вже не працює з природою і пише свої акварелі за уявою, створюючи узагальнений образ Східного Криму, в якому закарбоване його романтичне марення про щасливу кіммерійську добу. Символічний зміст зображення часом доповнюється поетичними рядками, як, наприклад, “Черной тушью

три пензля XVII століття Нікола Пуссен і Клод Лоррен, а також італійські малярі раннього Відродження Андреа Мантенья і Фра Беато Анджеліко. Український живописець їх не дублював, не інтерпретував, а переосмислював зміст, стилістику, поетику, образну структуру їхнього мистецтва, створюючи свій поетичний світ. Його стилізація мала суто естетичний характер, оберігаючи образ від тотожності з природою, робила умовним втілений світ.

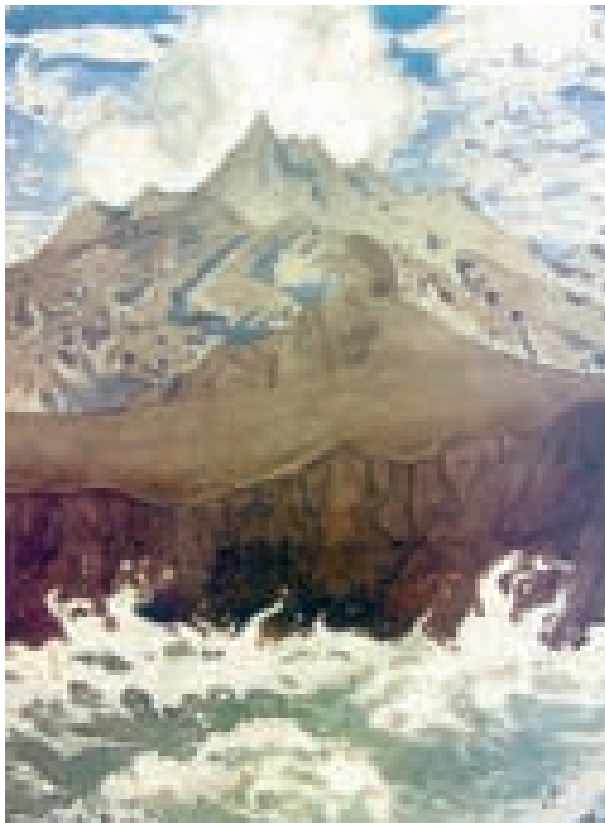
“Романтичний пейзаж” (1908) К. Богаєвського сприймається як символ старого Криму, що зберігає сліди своєї давньої історії. Художник поповнює коло мотивів, поширених у пейзажному жанрі стилю модерн, зокрема зображення пориву вітру, бурі, хвилі тощо. Таким поняттям для митця стає хмара. Величезною, таємничо-погрозовою, такою, що приносить бурю, спричиняє катаклізми в природі, зображена вона в його однойменному творі (1920).

Пейзажну тему К. Богаєвський розвиває і у формі монументальної картини-панно, що вже сама по собі була породженням творчих інтенцій символізму з його спрямованістю до синтезу мистецтв. Панно

черных теней отпечатанная даль” (1925).

За доби модерну поширилася ідея синестазії – прагнення поетів, живописців уподібнити живопис музиці. Яскравим представником цього напрямку був литовський митець і композитор М. Чурльоніс, посмертна виставка творів якого на початку 1916 року стала визначальною в оформленні шукань на шляху до “музичного символізму” українського живописця Юхима Михайліва (1885–1935). Уродженець Херсонщини (з Олешків), виходець з давнього козацького роду, Ю. Михайлів у період навчання в Москві – у Строганівському училищі технічного малювання та Московському училищі живопису, скульптури й архітектури – опинився в епіцентрі символістського руху в Росії. Особливо духовно близькими йому виявились М. Реріх, який захоплювався сюжетами давноминулих часів, та В. Борисов-Мусатов, у творчості якого природа ставала ліричним романсом.

Переїхавши до Києва (1918), Ю. Михайлів зближується з музичним світом міста, продовжуючи шукати свій шлях до музичного живопису. Знаходить він його у властивостях колориту, що “уникає різких переходів, а дає тонкі нюанси, поступові, ледве помітні відміни, що їм вже давно дана назва “гами”, “тональності”, що їм з таким же правом, в такому ж метафоричному сенсі можна було б дати назву “колоратури”⁸. Уподібненню живописної композиції музичній мелодії сприяв і вибір матеріалів – акварель, пастель, що уможливлювало перехід реальної форми в напівреальну, “перехід матерії в духовний стан”⁹, а з цим пов’язаний і символічний підтекст творів.



М. Волошин. Коктебель. 1924. Папір, акварель. Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського у Феодосії

М. Волошин. “Черной тушью черных теней отпечатанная даль”. 1925. Папір, акварель. Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського у Феодосії





Ю. Михайлів. Чайка. 1923. Папір, пастель. Український культурний центр. Бавнд Брук, Нью-Джерсі. США

У 1910-х роках митець віддає перевагу романтиці минулого (“Творець Бога”, “До богині Лади”, “Душа каменю”, “Кам’яні баби”, триптих “Соната України”). У 1920-х роках у картинах Ю. Михайліва все більше заявляє про себе нова тематика, все настійніше звучать мотиви суму, великої туги, непевності людського життя. В. Світлицький, історик мистецтва з діаспори, вважає, що все це – характерні прояви бароко, а символізм Ю. Михайліва у 1920-х роках “цілковито допасувався до барокового стилю “Нарбутової доби”¹⁰. Втім, безумовно, свою роль у таких виявах душі митця відіграли обставини особистого життя – перебування на пруському фронті 1-ї світової, а після повернення – в огні воєнних дій в Україні, смерть маленького сина.

Тривожне передчуття передає своєю брунатно-сірою колористикою картина Ю. Михайліва “Мій сон” (1921), на якій зображено шибеницю, що п’ятою впирається у земну сферу на тлі затемненого сонця. Цей символ зла доповнюється ще одним – зеленим змієм, що переможно в’ється навколо вертикальної опори. Замість сонця – кругла пляма сірого кольору з тонкою смужкою світлої корони і збляклими, спрямованими в різні боки променями на потемнілому небі.

Облудну привабливість життя митця символізує картина “За завісою життя” (1923), що так само сприймається як мистецька візія. Рука часу відтягує блакитну завісу з великими декоративно трактованими квітами і листям. А за нею, на підлозі, розкинувши руки, в білосніжному костюмі лежить нещасний П’єро, придавлений величезними ведмедеподібними лапами страховища з жадливими кігтями. Біля актора – зів’ялі квіти, позаду горить будівля з колонами – храм його ідеалів. Не важко здогадатись, хто і які події 1920-х років в Україні стоять за цими символами. Безумовно, лише висока мистецька репутація Ю. Михайліва сприяла тому, що картина демонструвалась на кількох виставках, поки

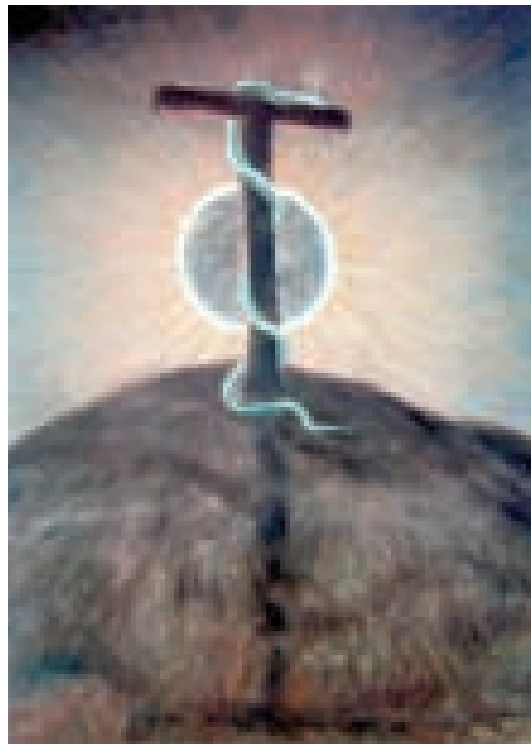
представники влади не заборонили її експонування ¹¹.

Потужний струм алегоричного протесту проймає і картину “Закуте мистецтво” (1925), де на тлі величезних просторів зображене дерево, обкручене важким ланцюгом, що не дає рости гілкам, а лихий вітер, розхитуючи стовбур, гне до землі тоненькі, ще не зміцнілі дерева.

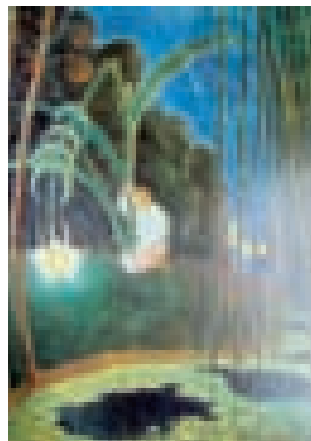
Гіркі передчуття чутливої душі художника знов і знов привертають його увагу до теми смерті. Характерний для модерну мотив пробудження до життя перетворюється на свій антипод. Пригнічена картина кінця життя розкривається в картині “На грані вічності” (1926), де у центрі похмурої кімнати з темно-фіолетовими стінами стоїть саркофаг сірого мармуру зі срібною труною, покритою чорною пеленою. Жовта завіса на задній стіні наче розходить посередині, і туди починає просуватись труна, в якій поховано надії, кохання багатьох із тих, хто був сучасником Ю. Михайліва. Враження руху підтримується спрямованою до центру ритмікою круглих отворів у стінах та вінками на завісі вгорі, а також шашковим візерунком, створеним плитами підлоги. І хоч сама труна як центральний символ зображена реалістично, однак стіни, подані декоративно, переводять картину у світ уявного, символічного.

І знову, відповідно до сучасності, тема нетривкості, хисткості життя вже на самому його початку звучить в одному з найдивніших творів Ю. Михайліва – триптиху “Місячна соната” (1927), що, як і більш рання “Соната України” (1916), побудована за законами музичної форми. Яскравий потік світла у першій частині (“Золоте дитинство”), напружений ритм велетенських синіх кристалів у другій

Ю. Михайлів. Місячна соната. Триптих (“Золоте дитинство”, “Крихке дитинство”, “Апофеоз”). 1927. Папір, пастель. Збірка Т. та Ю. Чепленків. США



Ю. Михайлів. Мій сон. 1921. Папір, пастель. Збірка Т. та Ю. Чепленків. США



(“Крихке дитинство”) та атмосфера зачарованої казковості в них, створена кольористичним ладом, і зламана квітка, серп місяця внизу разом зі скорботною кольоровою гамою, де переважають приглушені брунатно-зеленкуваті кольори, — все це викликає музичні асоціації. Міжвидовий мистецький синтез у Ю. Михайліва поєднується із міжжанровим: в усіх трьох частинах пейзажний мотив зливається із сюжетним. А розвиток теми в часі — від чудового сну до початку кошмару — значно розширює можливості символічного підтексту триптиха, де так широко, через звернення до іносказання, відображено період в історії України, в якому митцеві довелося жити і творити.

Про те, що художник не втрачає віри у вищу справедливість, своїми мажорними акордами переконує його “Чайка” (1923). У символічній концепції вона уособлює Україну, а річка, над якою пролітає цей монументально трактований птах, — шлях історії. Такими градаціями синьо-блакитних і золотавих тонів Ю. Михайлів передає відображені у воді безмежну глибину неба, великі пухнасті хмари. На гармонійному поєднанні насамперед цих тонів будується кольорова гама. Картина сприймається як кольорова мелодія, що у фарбах розкриває емоції, настрої душі митця, особливості його національного світосприйняття, які відповідають ліричній природі українського мистецтва. Утім, владу давно насторожувала

Вс. Максимович. Поцілунок. 1910. Полотно, олія. НХМУ



творчість Ю. Михайліва. 1934 року його було заслано до Котласа Архангельської області, де наступного року він помер.

В умовах суспільно-історичних потрясінь в Україні першої третини ХХ століття, коли дух смерті шугав над країною, соціальна проблематика в завуальованій символістській формі знайшла відображення і в творчості ще одного майстра мистецтва модерну – Михайла Сапожникова

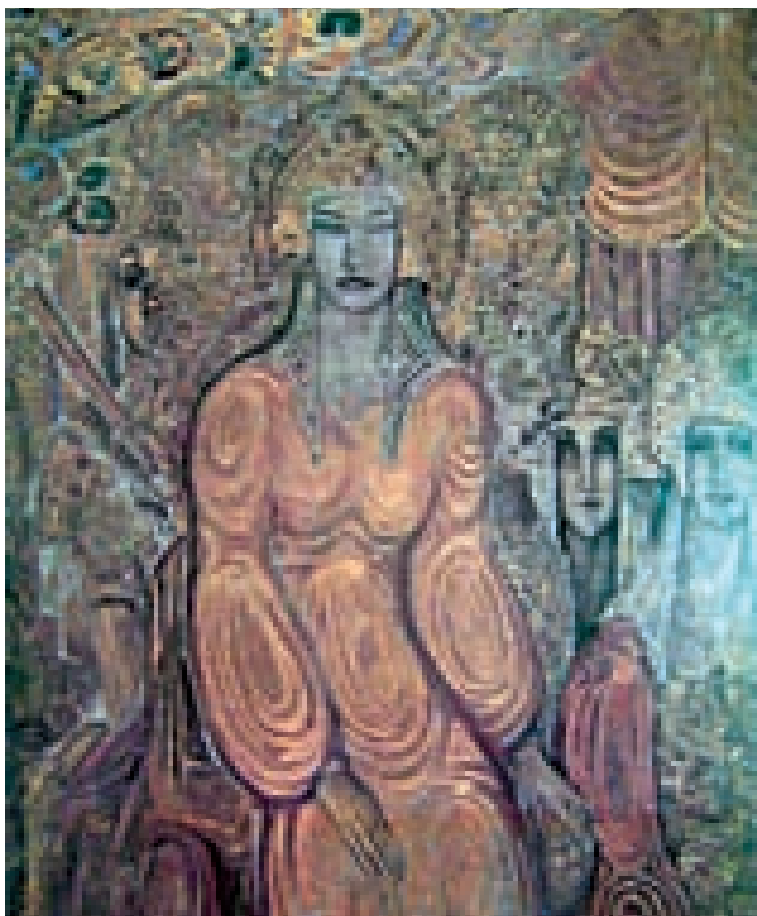
(1871–1937), який після закінчення Санкт-Петербурзької академії мистецтв працював у Павлограді та Катеринославі–Дніпропетровську. Своєрідним “ключем” до сприйняття творів М. Сапожникова може бути назва виставки його картин у Петрограді у квітні 1917 року: “Відображення революції у дзеркалі вічності – символізм”¹². Суспільні катаклізми, свідком яких став митець, навівають на нього сумні, трагічні настрої, іноді почуття безвиході. Жахливі образи темної сили переходять з картини в картину (“Цар Мороку”, “Привиди”). В одній з них – “У затоці” – чудовисько отожднюється з містом, що перетворилося на монстра й руйнує цивілізацію.

Послідовним представником модерну в українському мистецтві першої третини ХХ століття був Федір Кричевський (1879–1947). До кінця 1980-х років його творчість у такому аспекті не вивчалася: у “рам-



Ю. Михайлів. На грані вічного. 1926. Папір, пастель. Збірка Т. та Ю. Чепленків. США

Вс. Максимович. Казкові царівни. 1910-і роки. Полотно, олія. НХМУ





Ф. Кричевський. Триптих “Життя”. Ліва частина. “Любов”. 1925–1927. Полотно, темпера. ХНМУ

Ф. Кричевський. Права частина “Повернення”. 1925–1927. Полотно, темпера. ХНМУ

ках дозволеного” виявлявся хіба що зв’язок з народним мистецтвом. Утім, як відзначав академік П. Білецький, вже “дипломна робота молодого художника “Наречена”, створена в стінах Петербурзької академії мистецтв, привертала увагу досконалим етнографізмом, впевненим рисунком постатей на повний зріст у дусі Фердинанда Ходлера. Інший варіант модерну бачимо в триптиху Кричевського “Життя”. Центральна стулка тут з першого погляду видає джерело натхнення художника – “Поцілунок” Клімта з характерним гротескним вигином шиї. Знамените полотно Кричевського “Довбуш” вельми нагадує манеру Ходлера – дещо “виламані” пози, низький горизонт і навіть синьо-блакитний колорит. (...) Коли художник відійшов від модерну, нічого видатного вже не створив (хіба що сумні та прозаїчні “Веселі доярки”) ¹³.



Ф. Кричевський. Центральна частина. “Сім’я”. 1925–1927. Полотно, темпера. ХНМУ

Стиль “модерн” у більшості країн, включаючи й Росію, вичерпав свої можливості вже на межі першого і другого десятиріч ХХ століття. В Україні він продовжував свій шлях і в 1920-і роки, а деякі його риси спостерігались і пізніше. Зберігаючи стильову оболонку “нового стилю”, збагачуючи її чи то привнесенням ознак експресіонізму, чи новими якостями, відкритими в багатющих джерелах українського народного мистецтва, модерн розширював коло символістських ідей мистецтва, що відбивали особливості історичної обстановки і духовного життя, світосприйняття народу України.

МИХАЙЛО БОЙЧУК ТА ЙОГО ШКОЛА. Одне з найяскравіших явищ української художньої культури ХХ ст., відоме як школа М. Бойчука (1882–1937), своїм виникненням зумовлене проблемами, поставленими перед українським мистецтвом національно-культурним рухом, що активізувався в Україні з кінця ХІХ ст. і мав безпосередній зв'язок із процесами національно-культурного відродження, що відбувалися в Європі. На початок ХХ ст. українське мистецтво, розв'язуючи власні національні проблеми, досить активно включилося у європейський художній процес. У реалізації наданого історією українському народові шансу, щоб самоусвідомитись як нація і зайняти належне місце у світі, особливо важлива роль відводилася культурі. М. Бойчук як митець став однією із ключових фігур цього процесу, створивши свою школу, що, повертаючи українському мистецтву втрачену самотність, здобула широке визнання у світі. Ця людина до кінця залишалася серед діячів українського національного відродження, поки воно не було розстріляне в колишньому СРСР у 1937 році.

Формування та самовизначення М. Бойчука відбувалося у кризовий період початку минулого сторіччя, коли світове мистецтво у пошуках шляхів створення стилю епохи зверталось до періоду, коли художня творчість ще зберігала цілісність, стародавнього та середньовічного. Художник народився і виріс у селі Романівка (нині Тернопільська обл.), на стародавній Теребовлянській землі, де міцно зберігся зв'язок із культурною пам'яттю поколінь, із візантійськими і більш ранніми язичницького походження коріннями українського мистецтва. Це не могло не відбитися у підсвідомості майбутнього митця, його світосприйнятті і багато в чому

М. Бойчук. Урожай. 1910-і роки. Папір, гуаш. НМЛ



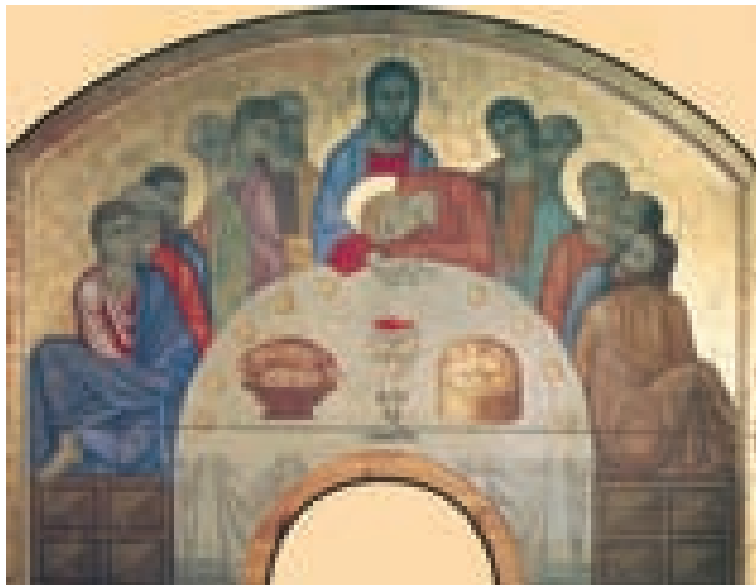
спричинило пильний інтерес до своєї національної спадщини із самого початку професійної освіти у Львові.

На момент приїзду Бойчука до Львова (1898) розпочався новий етап національного відродження в Україні, відомий як “франківський період”. Український національно-культурний рух, центром якого тоді, в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., став Львів, мав міцну ідейно-політичну спорідненість із національно-визвольними рухами, що охопили Європу в ХІХ ст., починаючи від “Молодої Європи”, що об'єднувала “Молоду Італію”, “Молоду Німеччину”, до “Молодої Польщі”, “молодочехів” та ін. На жаль, “Молода Україна” не була оформлена організаційно, а її одноіменний часопис не став генераційною трибуною¹.

Особливо важлива роль у відродженні українського мистецтва і формуванні нової генерації митців, здатних виконувати цю місію, у Львові в кінці ХІХ ст. належить “Товариству імені Шевченка”, очолюваному тоді М. Грушевським і перетвореному на наукове, та греко-католицькій церкві під проводом А. Шептицького, який багато робив для виховання національ-

ної самосвідомості українців. З діяльністю “Товариства” пов’язані перші кроки професійної мистецької діяльності М. Бойчука. На піднесення мистецького і взагалі культурного життя українського населення у Львові робило значний вплив засноване у 1898 році. “Товариство для розвою руської штуки”. Все це створювало особливу атмосферу в регіоні.

Атмосфера Львова кінця ХІХ – поч. ХХ ст., в якій відбувалося формування М. Бойчука як митця, перегукувалась з національним піднесенням у Західній Галичині, що, як і Східна, була час-



М. Бойчук. Тайна вечеря. 1910-і роки. Дерево, темпера. НМЛ

тиною Австро-Угорської імперії. Скероване Товариством імені Шевченка продовження навчання М. Бойчука в Краківській академії мистецтв (1899–1905), яка стала ідейно-естетичним центром польського національно-культурного руху, відомого під назвою “Молода Польща”, зближення із цвітом тогочасної польської інтелігенції (С. Виспянський, С. Віткевич, С. Жеромський, Т. Міцинський, В. Сірошевський), участь у роботі української громади в Кракові, все це мало велике значення для усвідомлення М. Бойчуком проблем українського мистецтва, утвердження його патріотичних спрямувань, знайомства з найславнішими досягненнями європейської культури – сецесією, символізмом, експресіонізмом. Тут Бойчук уперше зіткнувся з проблемою інтеграції мистецтв та її практичним розв’язанням ².

Подальша робота над осмисленням шляхів розвитку українського мистецтва вимагала більшої обізнаності в досягненнях європейської культури, як у минулому, так і новітньої. Навчання, хоч і недовге, в Мюнхені, знайомство з музейними художніми колекціями Відня, Кракова, Дрездена, а також столиці Баварії мали неабияке значення для розширення мистецького кругозору М. Бойчука, впевнюючи в необхідності продовження професійної освіти в найвизначнішому центрі художнього життя Європи – Парижі. Перебування і навчання у французькій столиці, куди молодий художник прибув навесні 1907 року, а також дворазові поїздки по мистецьких центрах Італії, здійснені, як і навчання у Мюнхені, завдяки меценатству А. Шептицького, відіграли вирішальну роль у самовизначенні М. Бойчука як митця.

У Парижі Бойчук очолив групу молодих митців, виступивши як автор нового мистецького напрямку, що там отримав назву *Rénovation Byzantine* (Відродження візантійського), або неовізантизму. Це була нова концепція розвитку українського мистецтва в ХХ ст. у контексті завдань українського національного відродження. В її створенні та виборі Бойчуком свого шляху в мистецтві чималу роль відіграло спілкування з меценатом митрополитом Андреем Шептицьким. Виступ групи прихильників М. Бойчука в 1910 році в “Салоні незалежних” мав успіх і приніс молодому художнику визнання на європейському рівні.



В. Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926–1927. Київ. Полотно, темпера. НХМУ

На хвилі національно-культурного руху в Україні в кінці XIX ст. в суспільстві сформувалася потреба у сучасному національному стилі. Свідомо осмислене звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, яке ніколи раніше спеціально не висувалося, стало надзвичайно важливою віхою в історії української культури, відображаючи широке суспільне визнання її ідейної і художньої специфіки, прагнення української спільноти до своєї культурної ідентифікації. Стиль творів паризької групи митців, які об'єдналися навколо М. Бойчука, був відповіддю на загальну потребу часу в подальшому художньому розвитку України. І хоч перші кроки у неовізантійському напрямку належали попередникам (Ю. Панькевич, М. Сосенко), концептуального характеру йому надав М. Бойчук, який зробив неовізантизм одним з нових визначних мистецьких явищ у художньому житті Європи.

Ще в 1910 році, перебуваючи в Парижі, М. Бойчук відзначав умовність назви “*Réno- vation Byzantine*”, акцентуючи, що в себе вдома – в Україні його школа стане школою українського мистецтва. Зорієнтованість М. Бойчука на національні традиції середньовічної культури вирішувала не лише суто “українське питання”, хоч і підкреслювалась особлива цінність

своєї художньої спадщини. Подібне відбувалося у багатьох країнах Європи.

Неовізантизм М. Бойчука був не тільки новою стильовою програмою, а й цілісною, теоретично обґрунтованою концепцією розвитку українського мистецтва, що, спираючись на уроки модерну, передбачала піднесення різних форм мистецької діяльності та їхній синтез із національною за своїм характером архітектурою, відкидаючи академічний розподіл мистецтва на “вищі” і “нижчі” форми. Синкретизм середньовічного та народного мистецтва розглядався як дороговказ для досягнення цієї мети, як інструмент для оновлення і фонд художньо-виразних засобів мистецької творчості новітньої доби. Неовізантизм М. Бойчука був однією із об'єднувальних ланок між українською культурою і європейським художнім процесом, ставав у один ряд із пошуками численних діячів європейської

культури своєї національної самобутності та нових естетичних принципів, спрямованих на інтеграцію мистецтв. Західноукраїнські землі, на відміну від Росії і Східної України, зберігали тісніший зв'язок із західноєвропейською культурою.

Вивчивши в період закордонних студій принципи і техніку видів мистецької діяльності, необхідних для відродження національної традиції (особливо стінопис, реставрацію), М. Бойчук міг працювати як професіонал. Розпочавши практичне втілення своєї концепції на Батьківщині, митець досить активно працює в релігійному малярстві, як реставратор, береться за художнє оформлення книжок на основі художнього синтезу. Вийшовши за межі вузької спеціалізації, відроджуючи українське мистецтво, М. Бойчук відновлює гравюру на дереві (одне з найвизначніших досягнень української культури минулого). Втілення нових мистецьких принципів у художній практиці поєднує з педагогічною діяльністю у своїй львівській майстерні.

Головним у творчості М. Бойчука у першій половині 1910-х років стало релігійне малярство. Він був першим у країнах візантійського кола, хто відновив забуті техніки “вічного живопису” – темпері і фрески, став визнаним реставратором на теренах України і Росії. У Галичині Бойчук у цей період зробив настінні розписи в кількох храмах, малював іконостаси. Особливий інтерес для вивчення внеску М. Бойчука у розвиток українського релігійного мистецтва як представника неовізантизму викликає його вітварна композиція “Тайна вечеря” (Національний музей у Львові), що розкриває синтетичний принцип творчого методу митця, головною складовою якого були традиції національної мистецької спадщини. Перекидаючи міст між минулим і сучасним, неовізантизм М. Бойчука, поєднуючи всі форми українського малярства, ставав умовною назвою його сучасного стилю.

М. Бойчук. Дівчина. 1910-і роки. Картон, темпера. ЛГМ.



Він створює свій сюжетно-тематичний репертуар, що зберігає зв'язок з першооб-
 разами (архетипами) національної культурної пам'яті. У першій половині 1910-х
 років художника приваблюють постаті видатних діячів української культури – Та-
 раса Шевченка, митрополита А. Шептицького, історика М. Грушевського (Львів-
 ська галерея мистецтв). Це начерки і рисунки, виконані олівцем або ж олівцем у
 поєднанні з чорною аквареллю. У них вирішуються різні завдання, пов'язані з ви-
 ражальними можливостями лінії, штриха, світлотіні. Але їх об'єднує дещо загаль-
 не – прагнення митця, як на іконі,

**М. Бойчук. Молочниця. Початок 1920-х років.
 Полотно, темпера. НХМУ**



показати не грубу матеріальність, а ду-
 ховну основу образу. Це знайшло ві-
 дображення і в портретах жінок, вико-
 наних олівцем та аквареллю (ЛГМ), де
 показано не просто двійника моделі, а
 скоріше її символ, який має глибокий
 внутрішній підтекст. Нехтуючи подро-
 бицями, узагальнюючи образ, М. Бой-
 чук прагнув знайти засоби вираження
 переваги духу над натурою як антитези
 схиляння сучасників перед суто
 зовнішніми життєвими враженнями.

Пошук митцем гармонії через
 звернення до художньої культури
 Київської Русі був зумовлений не
 тільки намаганням досягнути витоків, а
 й новим розумінням буття людини і
 Всесвіту, привнесеним ХХ ст. Духов-
 ну значущість “візантизму” М. Бой-
 чук переносив у образи сучасного
 життя, що привело його до неоміфо-
 логізму. Міфологічний метод набув
 поширення у творчій практиці
 художника, надаючи можливість ви-
 йти за рамки застарілих принципів
 мистецтва, звернутися до загального і
 вічного. Цим пояснюється і транс-
 формація архетипних символів та сю-
 жетів мистецтва Київської Русі в
 М. Бойчука під новим, оригінальним
 кутом зору. Такі архетипи-першо-
 образи знайшли відображення в ком-
 позиціях “Під яблунею”, “Врожай”, у
 яких побутові сцени сприймаються як
 обряд.

Глибинний зв'язок із сакральною
 традицією, прагнення до втілення ду-
 ховного спостерігається і в низці ма-
 люнків М. Бойчука із зображенням се-
 лян. На межі століть народна тема на-
 бувала актуальності і в українській, і в
 польській, і в російській культурах.
 Образ народу тією мірою, якою він є
 міфологічним, втілював ідею спасіння.

Художньо-естетична програма і творча практика модерну, досвідом якого скористався митець, створюючи власну концепцію розвитку українського мистецтва, із занепадом стилю після закінчення Першої світової війни не втратили своєї актуальності й у нових суспільно-історичних умовах в Україні. Соціально-реформістські ідеї модерну, спрямовані на всезагальне перетворення довкілля, естетичну організацію та демократизацію художньої творчості, сприймалися як такі, що відповідають новим завданням доби великих революційних перетворень не тільки в Україні, а й у Росії та інших європейських країнах.

Національна ідея продовжувала зберігати свою об'єднуючу роль у духовному житті українського суспільства і сприяла розвитку інтересу до видів мистецтва, що історично склалися в Україні – монументального, декоративно-прикладного. Національна революція, утворення УНР стверджували

думки про винятковість історичного моменту, його слушність для мистецтва великих ідей і форм. Як один із фундаторів Української академії мистецтва, професором якої був обраний при її створенні в грудні 1917 року, М. Бойчук взяв активну участь у розбудові в Україні вищої мистецької школи нового типу. Очолити майстерню, що спочатку мала назву майстерні ікони і фрески, потім – монументального малярства, він створив оригінальну педагогічну систему, що ґрунтувалася на попередніх пошуках митця, спрямованих на відродження українського мистецтва. М. Бойчук розумів, що це справа не однієї генерації художників і буде вирішуватись і його учнями, і учнями учнів протягом тривалого часу у майбутньому.

У запровадженій в майстерні системі навчання зберігався основний художньо-педагогічний принцип перших двох шкіл М. Бойчука (у Парижі та у Львові), що нагадували доакадемічну цехову систему, коли всі необхідні професійні знання передавалися безпосередньо від майстра учневі. Знаходила продовження закладена в концепції неовізантизму загальна спрямованість школи на розвиток різних форм



Т. Бойчук. Під яблуною. 1920. Картон, темпера. НХМУ



Майстерня М. Бойчука. В єднанні сила. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Друкарський відбиток

І. Падалка. Панно з оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Друкарський відбиток



днерну, художник свої попередні здобутки у храмовій архітектурі переносить у мистецтво агітпропу, до якого його залучає Наркомос України.

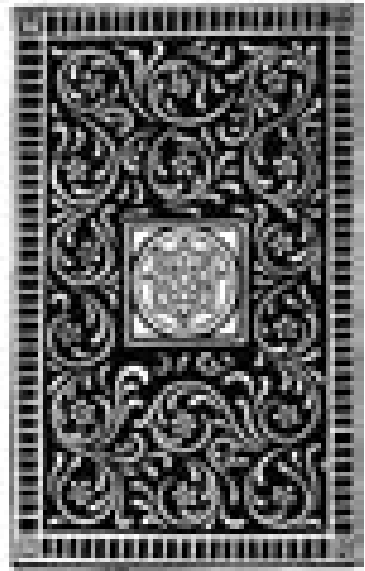
В умовах громадянської війни та економічної розрухи агітпроп витіснив усі інші види художньої творчості і став самобутньою сторінкою українського мистецтва, що відбивала дух тієї доби. Сприймавши запевнення радянської влади у тимчасовості випробувань та про небачений розквіт мистецтва майбутнього, М. Бойчук і його учні поєднували комуністичні ідеали з ідеалами національного відродження. Створювані ними художні образи зберігають зв'язок з українським фольклорним світом, історичною традицією, з усталеним колом образів-архетипів митця.

Агітаційно-масовий стиль наклав відбиток не тільки на живописні панно, виконані учнями майстерні М. Бойчука під його керівництвом і призначені для оформлення будівель з нагоди певних революційних подій, а й на їхні розписи, виконані в архітектурі в кінці 1910-х – першій половині 1920-х років. Про створення оригінального національного стилю монументального живопису бойчукістів свідчать фотовідбитки розписів, виконаних навесні і влітку 1919 року на стінах приміщень і

мистецтва відповідно до національної традиції і з використанням новітніх досягнень європейської художньої культури. Особливе значення надавалося методам, що сприяли вихованню відчуття монументальності в молодих митців. Монументальність ставала однією з найголовніших ознак школи, надаючи їй неповторної виразності. Учні М. Бойчука склали перший і єдиний випуск УАМ у 1922 році.

За нових історичних умов в Україні після революційного перевороту в Росії, з падінням УНР і ЗУНР М. Бойчук продовжував розбудову школи, сприйнявши революцію як можливість втілення своїх вимріяних ідеалів – творити мистецтво для народу в найрізноманітніших формах, близьких і зрозумілих йому. Втративши у зв'язку з антирелігійною політикою радянської влади можливість працювати в церковному живописі, посилений інтерес до якого спостерігався за доби мо-

сходових майданчиків Луцьких казарм у Києві. Творчий метод М. Бойчука, що передавався і учням, зберігав свій синтетизм, зв'язок з візантійською традицією. Втім акцент переносився на народно-лубочне начало, що мало відповідати естетичним потребам нового глядача – народних мас, втягнутих у перебіг революційних подій. Особливо виділяються фольклорним підходом роботи І. Падалки із зображенням селян, що повертаються з косовиці, і “Вечір” Тимка Бойчука. М'який ритмічний лад надає цим творам поетичного забарвлення, музичності, викликає асоціації з українською ліричною піснею.



М. Бойчук. Обкладинка до книги Альфонса Доде “Пригоди Тартарена з Тараскону”. 1913. Дереворит. ЛГМ

Композиції для арочних ніш, як це видно на фотографіях, що збереглися, виконані вже не в ліричному, а скоріше в гумористичному плані, характерному для українського лубка. Особливо це помітно в образі запорожця, який наближається до козака Мамаю, по-молодецьки підкручуючи вуса.

Бригада, очолена М. Бойчуком, розписала агітпароплав “Більшовик”. Навесні 1919 року цей колектив блискуче оформив Київський оперний театр до I Всеукраїнського з’їзду волвиконкомів. У 1921 році М. Бойчук з учнями виїжджав до Харкова для оформлення приміщення V Всеукраїнського з’їзду Рад, яке було декороване під завод. У 1922–1923 роках у будинку Кооперативного інституту в Києві ними були написані портрети відомих революціонерів, філософів, діячів кооперативного руху. Деякі репродукції, що збереглися, дають уявлення, що тематика, породжена революційною дійсністю, вирішувалась бригадою М. Бойчука з розумінням природи монументального образу.

Школа “українського монументалізму” М. Бойчука в Києві зі своєю оригінальною системою навчання сформувалася до середини 1920-х років і водночас стала новим напрямком в українському мистецтві вже радянського періоду, відомим як бойчукізм, з його представниками-бойчукістами. Бойчукізм виходив з концепції неовізантизму, продовжуючи її за нових історичних умов, служачи людству, а не матерії, за словами самого митця³, відновлюючи високе духовне начало в мистецтві. Головним принципом стильової системи засновника бойчукізму залишався відхід від безпосереднього натурного відтворення світу, що поєднувало пошук митцем сучасного стилю із загальноєвропейським художнім рухом. Монументальність як особливість світосприйняття бойчукістів відзначала їхні настінні розписи, графіку, розпис по кераміці, інші види багатогранної творчості, до яких вони зверталися. За різнобічністю видів і жанрів художньої практики школи М. Бойчука подібного в той період в Україні не було, що було свідченням масштабності її програми і планів.

Близькими бойчуківській концепції щодо напрямку розвитку українського мистецтва в обстановці революційних перетворень виявилися деякі з прогресив-



О. Мизін, М. Шехтман, М. Рокицький, К. Гвоздик. Свято врожаю. Фреска Селянського санаторію в Одесі. 1928. Друкарський відбиток

них представників “пролетарської культури” в Росії, зокрема “виробничники”, які, відкидаючи станкові форми, вбачали завдання мистецтва у створенні естетичного довкілля для народних мас через поєднання мистецтва з виробництвом. Ідеї “виробничого” руху мали помітний вплив на художню культуру України. Втім, на відміну від “виробничників”, М. Бойчук не відкидав і станкові форми, яким притаманне монументальне звучання. У передбаченій ним системі мистецтв станковим формам відводилася другорядна роль. Основні зусилля спрямовувалися на поєднання високохудожньої творчості з виробництвом побутових речей. Для піднесення усіх видів українського мистецтва необхідний був новий тип митця, митця-універсала, якого і виховував у своїй майстерні М. Бойчук.

Одним із важливих видів у системі мистецтв, розвиток яких був обумовлений попитом народних мас за нової революційної доби, бойчукісти вважали кераміку. В 1923 році один із перших учнів М. Бойчука – В. Седляр став директором Межигірського керамічного технікуму, що відіграв особливу роль у розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва в 1920-і – на початку 1930-х років, зокрема художньої кераміки.

У 1923 році, через рік після того, як у Межигір’ї з’явилися представники школи М. Бойчука, було розроблено шістдесят зразків декоративної скульптури і майоликового посуду з розписом. Вже через рік було організовано виставку, на якій представлено близько тисячі робіт. Протягом 1922–1923 років твори межигірців експонувалися на художніх виставках у Празі, Венеції, Парижі, Берліні, а в березні 1923 року – на Всесоюзній художньо-промисловій виставці у Москві⁴. Все це стало підставою для перетворення у 1923 році школи в технікум.

Основну частину педагогічного колективу склали вихованці М. Бойчука – О. Павленко, П. Іванченко, І. Падалка, О. Мизін. Система навчання у технікумі розвивала педагогічні принципи М. Бойчука. Найважливіший з них – підготовка різносторонніх та високоосвічених фахівців, які б добре знали технологію ке-

рамічного виробництва, розуміли взаємозв'язок між формою і матеріалом, формою і декором і т. ін.

Спираючись на традиції та мотиви українського народного мистецтва та формальні досягнення Заходу, бойчукісти в другій половині 1920-х років створили своєрідну і різноманітну за формами та використаними матеріалами художню кераміку, що відбивала колорит часу і мала широке визнання у світі. Розширився асортимент виробів. Це були глечики, таріли, вазочки, баклаги, скульптурні посудини “півники”, “баранці”, “куманці” і таке інше, відомі в традиційному українському народному гончарстві. Введення малюнків по вертикалі на вазах надавало їм стрункості, витонченості. Експонувалися речі з різних матеріалів: фаянсу, майоліки, кам'яної маси. На жаль, оригінальна кераміка межигірців другої половини 1920-х років не збереглася. Проте певне уявлення можуть дати репродукції, зокрема керамічних виробів О. Павленко⁵ на Всеукраїнській виставці АРМУ в 1927 році.

У творах мижигірців містяться традиції високої трипільської культури і мистецтва скіфів, відголос візантійських традицій, що збереглися в глибинних шарах народного мистецтва України, сучасні пошуки європейського авангарду.

Сформувавшись до середини 1920-х років як художній напрям з відповідною часовою концепцією розвитку українського мистецтва, мистецтва великих ідей, втілених у адекватній монументальній формі, бойчукісти переходять до активнішої форми впливу на свідомість народу. Часи агітаційно-масового мистецтва минули. Поширення в Україні претензій АХРРу, спрямованих на завоювання глядацької аудиторії, підштовхувало до створення художніх об'єднань, одним із яких і стала Асоціація радянських митців України (АРМУ, 1925), що у визначенні своїх програмних засад виходила з концепції М. Бойчука з її орієнтацією на “виробничі” форми мистецтва. Бойчукіст В. Седляр виступив із критикою АХРРу, яка суто професійні проблеми творчості переводила в річиче політичних гасел. Позиція бойчукістів викладена в брошурі В. Седляра “АХРР та АРМУ”. Бойчукізм протистояв русифікації, поширюючись у великих художніх центрах України (Київ, Харків, Одеса).

Зарубіжне відрядження (1926–1927) М. Бойчука і В. Седляра, їхнє ознайомлення із новітніми тенденціями європейської художньої культури переконали в правильності обраного шляху, в актуальності підготовки художника-інженера. На нові плани надихнули й успіхи мексиканських монументалістів, чий муралі вже визначили обличчя національного мистецтва в досить широкому регіоні Латинської Америки. Школа М. Бойчука мала чимало спільного з мексиканським муралізмом. У світовому мистецтві визначилися дві самобутні школи монументального малярства зі своїм неповторним національним обличчям – “мексиканський муралізм” і “український монументалізм” як типологічно близькі явища, що виникли майже одночасно у різних кутках Землі.

М. Рокицький. Селянський санаторій. Фреска Селянського санаторію в Одесі. 1928. Друкарський відбиток.



Самобутність “нового, революційного” українського мистецтва другої половини 1920-х років знайшла відображення у циклі монументальних розписів у Селянському санаторії під Одесою, розписаному бойчукістами в 1928 році у відродженій техніці фрески. То була визначна подія в мистецтві не тільки України, але й усього колишнього СРСР. Цей перший архітектурно-художній ансамбль радянського періоду, в якому було здійснено синтез архітектури, скульптури, монументального і декоративного малярства, розкривав високий творчий потенціал школи. Тільки озброєний глибокими теоретичними знаннями, практичними навичками та високою технічною культурою колектив міг за досить короткий час (близько півроку) створити в Хаджибеї художній ансамбль, що включав 600 кв. м фрескового розпису та 240 кв. м декоративно-альфрейних робіт у інтер'єрі санаторію і дванадцять скульптурних барельєфів на фасаді будинку, об'єднаних тематично і стилістично. Цей пам'ятник українського мистецтва так само не зберігся, як і майже все, пов'язане із творчою спадщиною школи М. Бойчука.

Санаторій було розташовано у спеціально зведеному двоповерховому будинку простих прямокутних окреслень. Фрески прикрашали клубну залу та вестибюль. Розміри зали були досить скромними: довжина – 20 м, ширина – 12 м, висота – 4,5 м. Приміщення освітлювалося десятьма високими, майже триметровими вікнами, по п'ять з кожного поздовжнього боку, між якими розмістилися по чотири багатофігурні композиції таким чином, що нижній край був майже на рівні очей глядача. Розмір кожної з них – 170 см × 130 см при висоті фігур від 80 до 90 см ⁶.

М. Бойчук, А. Іванова. Сім'я селянина. Фреска Селянського санаторію в Одесі. 1928. Друкарський відбиток



Виходячи з архітектурної ситуації, розроблялося загальне композиційне рішення, яке б визначало єдність художнього задуму. Всі фрески, що збереглися в репродукціях, прийняті єдиним спіральним ритмом. Максимально використані ритмічні повтори, закладені в самій архітектурі. Вгорі кожна композиція завершувалася півкрусом подібно до півкруглих окреслень орнаментальних картушів, розташованих над вікнами. Таким чином, у залі по всьому периметру створювався хвилеподібний плавний ритм, що пом'якшував жорсткість прямокутних віконних отворів. Заради єдності ритмічного руху такі ж півкруглі картуші, як над вікнами, були розміщені над двома фресками на торцевій стіні при вході до зали ⁷. Ритм віконних та дверних сплетень у поєднанні з мотивами кола, дуги використано в монументальному розписі стелі. Формат і пропорції великої фрескової композиції у вестибюлі (5 м × 3 м) відповідали характеру простору сходового майданчика, перед яким вона розташована. Все це надавало загальному композиційному рішення гармонії та цілісності.

Враження чарівної єдності, урочистої піднесеності живописного вбрання невеликого будинку, розташованого в південному парку, підтримувалося і колоритом. Золота-

ві фрески на стінах перегукувалися із золотистими орнаментальними вставками плафона, де вільні блакитні поля майстерно були декоровані золотими зірками. Зала завдяки цьому сприймалася світлою, просторою. Із теплою, золотою тональністю фресок інтер'єру контрастував холодний колорит зовнішнього керамічного пояса, виконаний Б. Кратко, Ж. Діндо, А. Писаренко, К. Бульдіним та Білоскурським і Василевичем.

Жанрова структура фресок Селянського санаторію поєднувала портретні композиції та тематичні розписи, зміст яких, згідно із соціальним віянням часу, мав показати, з одного боку, бідне, пригнічене життя українського селянства до революції, а з другого – визволення і радість, принесені радянською владою. Певний досвід роботи в цьому жанрі школа М. Бойчука вже накопичила раніше.

На торцевій стіні, де входні двері, розмістилися у нішах фрескові портрети Т. Шевченка та І. Франка (худ. М. Юнак), як національні символи. На протилежній стіні ліворуч і праворуч від сцени вміщено портрети вождів пролетаріату К. Маркса та В. Леніна (худ. В. Киселенко), виконані у фресці. Портрети були орнаментовані восьмикутними рамками, а мотиви їхніх орнаментів перегукувалися з тими, що прикрашали всі тематичні композиції та укоси віконних отворів⁸. Окреслення рамок впливало на характер ритмічної структури портретів, вимагаючи певної динаміки, проте образи зберігали величну урочистість, що підкреслювало їхню суспільну значущість.

Ліворуч від дверей вертикальні простінки між вікнами займали чотири композиції на історико-революційну тему. Дві перші – “Пани на селі в минулому і їхнє життя” та “Жахи імперіалістичної війни і життя трудящих” – написані М. Шехтманом, а дві інші – “Революція на селі” і “Поділ панської землі” – К. Гвоздиком. На той час М. Шехтман у своїх станкових роботах, що демонструвалися на виставках, показав себе як надзвичайно емоційний художник, якому болять тяжкі бідування єврейського народу. Народне горе, страждання – тема, особливо близька його творчій індивідуальності. Зрине втілення біль душі художника знаходить в емоційно напружених образах. Діагональний рух мас, спіралеподібні ритми підсилюють драматичну виразність фресок М. Шехтмана. Схожі прийоми використовує К. Гвоздик у композиції “Революція на селі”.

Інакше вирішені чотири фрески, присвячені життю селянства після революції і розташовані паралельно на правій поздовжній стіні також у простінках між вікнами – “Індустріалізація” і “Кооперація”



С.Налепинська-Бойчук. Катерина. 1927. НХМУ

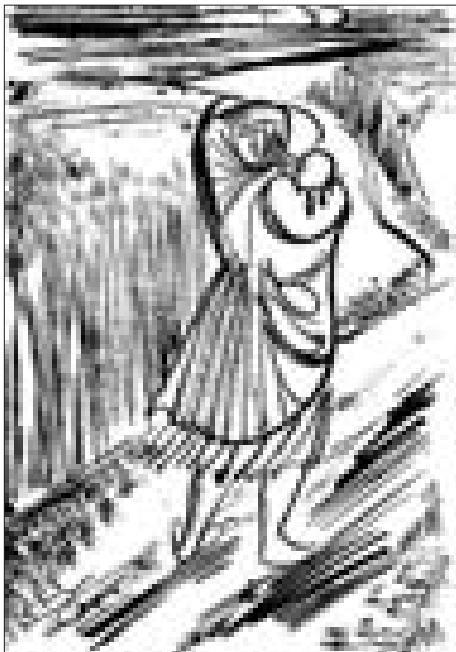
С.Налепинська-Бойчук. Голодні діти (Голод). 1927. НХМУ





В. Седляр. Ілюстрація до поезії Тараса Шевченка “Мені тринадцятий минало”. 1931

В. Седляр. Ілюстрація до поеми Тараса Шевченка “Катерина”. 1931



вій стіні, м'які, плавні окреслення постатей контрастують із чіткими вертикалями простих і суворих архітектурних членувань заднього плану композиції. Обидві фрески об'єднує одухотвореність образів, висока моральна чистота.

(О. Мизін), “Наука” (М. Рокицький, О. Мизін) і “Селянський санаторій” (М. Рокицький). Тут немає ні драматичних емоцій, ні стрімких рухів. Замість них – спокійна авторська інтонація. Фрески учнів зберігають риси школи М. Бойчука, особливо в розумінні значення ритму в монументальному живописі, але водночас помітне зниження інтересу до художньої, формальної сторони. З'являється розповідність, зосередженість на другорядних деталях, що суперечило природі монументального малярства. Подібне простежується і на великій фресці “Свято врожаю” (5 м × 3 м) над сходами у вестибюлі (О. Мизін, М. Шехтман, М. Рокицький, К. Гвоздик). Прагнення до життєвої достовірності призводило до втрати символічної значущості образів. У художній виразності роботи учнів помітно поступалися перед композиціями вчителя з їх складною простотою.

М. Бойчук працював зі своєю ученицею А. Івановою. Ними була створена фреска “Сім'я селянина”. За репродукціями, що збереглися, можна скласти уявлення, що за своїм звучанням це і піднесено епічна, і водночас найпоетичніша композиція циклу. М. Бойчук за натурою був ліриком. Він надзвичайно тонко відчував музичну ритміку кола. М'які, плавні окреслення постатей разом із криволінійними абрисами пагорбків, жмутка пшениці і серпа в руках селянки, вигинами складок її фартуха, колін своєю ритмічною узгодженістю надають фресці музичної виразності. У повній відповідності з ритмічним ладом віднайдено емоційне вирішення образів, світлих, піднесених.

Ескізи жіночого образу, що збереглися, свідчать, що були й інші його варіанти, і один із них – досить аскетичний. За основу було взято підготовчий рисунок А. Іванової, що більше відповідав загальному задумові – виразити в образах радість, принесені революцією надії землеробів на щасливе життя.

Композиційні прийоми фрески М. Бойчука та А. Іванової близькі до тих принципів побудови, яких дотримувався Д. Рівера у розписах Міністерства народної освіти: симетрична рівновага мас, підкреслені вертикалі поєднуються з м'якими криволінійними ритмами. Але стиль Д. Рівери суворіший. Робота М. Бойчука та А. Іванової сповнена поезії, їхній монументалізм ліричний.

У другій фресці “Сім'я робітника”, виконаній М. Бойчуком і розміщеній, як і перша, на торцевій

У роботі над фресковим розписом Селянського санаторію бойчукісти розв'язували ряд проблем, актуальних тоді не лише на теренах колишнього СРСР, над якими досить довгий час до того працював сам М. Бойчук (проблема класичної спадщини і новаторства, творчого методу, структури художньої форми, природи і завдань монументального малярства, синтезу мистецтв). Особливої ваги набувало питання стилю нової доби. Тематика революційної боротьби народних мас, певна близькість у розумінні характеру творчого методу та особливостей монументального образу зумовили чимало спільних стилістичних рис у творчості представників школи М. Бойчука, Дієго Рівери, Пітера Альми, Бели Уїтца, молодих вхутеїнівців.

Проте широке визнання бойчукісти отримали не стільки завдяки своїм настінним розписам, де їм не судилося повністю себе реалізувати, а завдяки графіці⁹, особливо друкованій – найдоступнішій для широких мас в соціально-політичних умовах 1920-х років, представленій у таких різновидах як плакат, книжкова та прикладна графіка, естамп. У кінці 1920-х – першій половині 1930-х років графічні роботи представників школи Михайла Бойчука широко експонувалися на різних виставках (всеукраїнських, всесоюзних, зарубіжних), отримували схвальні відгуки критики і сприяли поширенню їхньої популярності далеко за межами України. Тиражована графіка, яку неможливо до кінця винищити, найкраще збереглася серед інших видів мистецької спадщини бойчукістів.

На засадах бойчукізму ґрунтувалася творчо-педагогічна робота дружини художника Софії Налепинської-Бойчук, яка зосередилася головним чином на графічному мистецтві. Як і сам М. Бойчук, вона спробувала себе в станковій графіці, книжковій, ужитковій. Проте одна з найважливіших її заслуг – у відродженні мистецтва ксилографії, що в минулому в Україні відзначалася великими здобутками.

У 1923 році С. Налепинська-Бойчук, митець сз професійною освітою європейського рівня (після закінчення 1905 року Санкт-Петербурзької школи заохочення митців у 1906–1907 роках навчалася у Мюнхені, далі – в Парижі в Академії Рансона), заснувала майстерню ксилографії при Київському інституті пластичних мистецтв (таку назву отримала Українська академія мистецтва після реорганізації у 1922 році). Тут перед С. Налепинською-Бойчук постало завдання продовжити справу, розпочату Георгієм Нарбуттом, а саме – створення школи сучасної української графіки. У 1925 році художниця взяла активну участь в організації поліграфічного факультету при Київському художньому інституті (таку назву в 1924 році отримала колишня Академія), розробила методику і програму навчання у цій першій поліграфічній школі в Україні.

Як і засновник московської школи гравюри В. Фаворський, українська художниця відновила дерев'яну гравюру як суто книжкову техніку, тісно пов'язану з поліграфічним виконанням книги. Обидва майстри на відміну від білого штриха на

О.Сахновська. Заставка до оповідання “Перше яечко” Марії Іваницької. 1929



чорному тлі, яким широко користувалися попередники і сучасники, повернули гравюрі чорно-штрихову манеру. Проте звернулися не до поздовжньої дошки, як це робили старі майстри, а головним чином до торцевої. На відміну від класичної, вишуканої манери В. Фаворського, мова гравюр С. Налепинської-Бойчук ближча до народної творчості, що багато в чому визначило національну специфіку її графіки і особливості художньо-педагогічної діяльності. Як писав один із відомих українських графіків того періоду П. Ковжун, у творах художниці ми спостерігаємо “ту дивну красу, що мають у собі твори світового мистецтва”, в них “немає ніякої зайвої риси, у них усе звернене до повної гармонії всіх ліній, з яких ці твори складаються”, а за їх “простотою криється величезне знання мистця, величезна мистецька культура та велике мистецьке чуття”¹⁰. На міжнародних виставках отримали визнання її ксилографії “Катерина”, “Дівчина з книгою”, “Гармоніст”, “Молодий робітник”, ілюстрації до творів Гі де Мопассана та ін.

Педагогічна діяльність С. Налепинської-Бойчук сприяла виникненню цілої школи дерев'яної гравюри в Україні, не менш самобутньої, ніж школа Г. Нарбута. Серед її учнів — О. Рубан, О. Сахновська. Остання, як і її вчителька, зайняла помітне місце серед європейських майстрів ксилографії. Її твори експонувалися майже у всіх головних центрах Європи й Америки. “Декілька її праць, — відзначав П. Ковжун, — закуплено для приватної збірки англійського короля. Багато придбали до своїх збірок аристократи або короновані меценати інших держав і націй”¹¹.

Під впливом С. Налепинської-Бойчук розпочав свою роботу в ксилографії І. Падалка, який виробив на засадах бойчукізму свій індивідуальний стиль, створив свою

М. Бойчук. Свято врожаю. Фрагмент фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933–1934. Друкарський відбиток



графічну школу в Харкові. У Харківський художній технікум І. Падалка — представник першого і єдиного випуску Української академії мистецтва в 1922 році, який склали учні майстерні М. Бойчука, був запрошений як “знавець українського стилю” і почав працювати тут з 1925 року. Вже в кінці 1920-х років критика відзначала значні успіхи харківської школи гравюри на чолі з І. Падалкою, її особливе тяжіння до ліногравюри¹².

Якщо звернутися до творчості організаторів київської і харківської граверних шкіл, то досить помітно, що їхні мистецькі принципи багато в чому сходились. Перш за все обидві відновлювали гравюру на дереві, що мала в Україні значні набутки в минулому. Як відзначала критика, спільне виявлялося “в лаконізмі, синтезованості художньої форми і максимальному використанні особливостей художньої техніки і матеріалу”¹³. До цього можна додати монументальність композицій,

високу майстерність їх ритмічної організації, національну визначеність, вміння органічно поєднувати елементи європейського мистецтва з особливостями художньої мови народного мистецтва України.

Але, за всієї спільності художніх принципів, С. Налепинська-Бойчук та І. Падалка виявляли себе в гравюрі по-різному. Ксилографії Налепинської-Бойчук, що з'являлися на виставках у другій половині 1920-х років, притягували особливим поетичним сприйняттям світу, ліризмом, артистизмом. Манера Падалки грубувата, мужня. В емоційному складі його гравюр завжди відчувається притаманне митцеві почуття гумору, в них багато від чисто народного сприйняття світу. Можна сказати, що серед бойчукістів його графічні роботи найбільше виділяються фольклорним підходом. Але “неопримітивізм” Падалки визначався не лише цим, а несподіваним зіткненням народного і професійного мистецтв, що було досить характерним для парадоксів художньої культури ХХ ст.

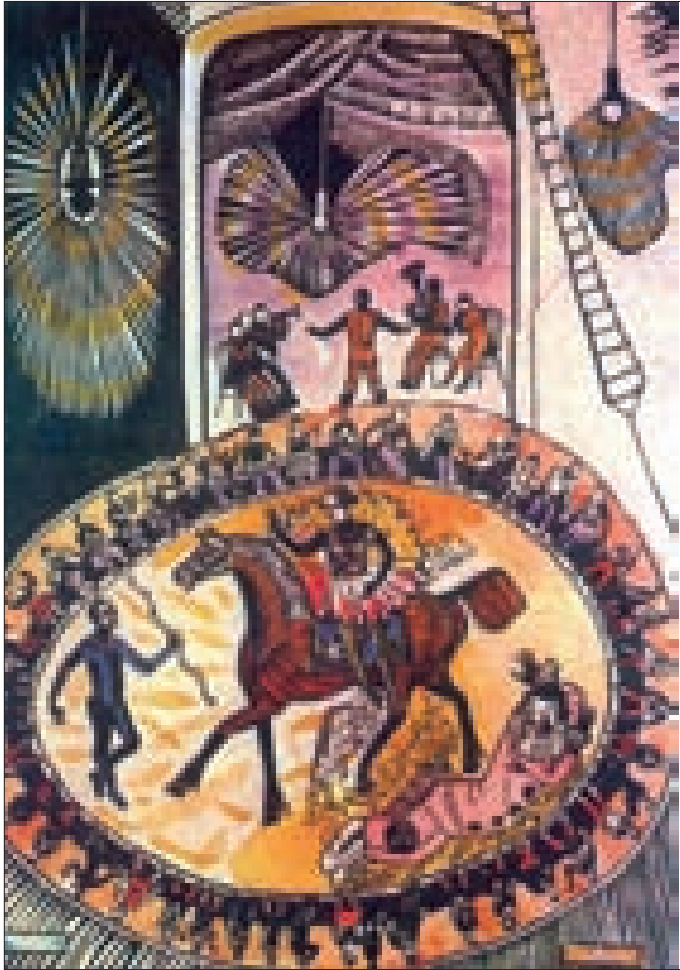
На відміну від С. Налепинської-Бойчук, яка віддала перевагу ксилографії, І. Падалка працював у різних видах гравюрі – літографії, цинкографії, ліногравюрі. Серед графічних творів бойчукістів гравюрі Падалки виділялися багатством фактури. Тут свою роль могло відіграти співробітництво з конструктивістом В. Єрміловим, який захоплювався фактурними композиціями і досяг у цьому високої майстерності.

За доби “українізації” та ліквідації неписьменності небачений раніше розквіт переживала українська книжка. Взяти активну участь у книжковому оформленні, повертаючи книжці втрачену національну самобутність, представники школи І. Падалки, як і С. Налепинської-Бойчук, вводять, як це було у стародруках, крім ілюстрацій, заставки, кінцівки, ініціали, досягають єдності всіх елементів.

Учні І. Падалки віддавали перевагу ліногравюрі. Найбільшої популярності набули О. Довгаль, М. Котляревська, Б. Бланк, М. Фрадкін, які брали участь у вітчизняних і зарубіжних виставках і зарекомендували себе як представники нової української графіки. Надзвичайно активно І. Падалка зі своїми вихованцями виступав на виставці української гравюрі й рисунка, організованій Державною академією художніх наук (ДАХНом) у Москві в 1929 році. Їхні твори склали трохи не третину всіх експонатів, що демонструвалися. З гравюр представників харківської школи була показана ксилографія “Портрет Коцюбинського”, ліногравюра “Полільніці”, літографія “Несуть товариша” І. Падалки, ліногравюрі “Сільський мотив”, “Розподіл пайка”, “Цирк” О. Дов-

В. Седляр. Індустріалізація. Фрагмент фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1934. Друкарський відбиток





О.Довгаль. Цирк. 1927. НХМУ

виставках із гравюр представників школи І. Падалки, найчастіше демонструвалися, користуючись постійним успіхом, “Несуть товарища”, “Яблучко” І. Падалки “Розподіл пайка”, “Сільський мотив”, “Цирк” О. Довгалья, “Єврейський похорон” М. Фрадкіна.

На засадах бойчукізму з учнів Падалки знайшли себе єврейські художники Б. Бланк і М. Фрадкін зі своєю національною тематикою. Радість життя як вищий сенс людського буття – ця особливість світосприйняття, що знайшла відображення в їхніх роботах, має спільне зі стилістикою М. Шагала, а живий гумор сприймається не тільки, як одна з особливостей школи І. Падалки, а викликає асоціації з образним світом Шолом-Алейхема.

Визначним явищем у історії українського мистецтва є графіка ще одного учня М. Бойчука – В. Седляра. На відміну від С. Налепинської-Бойчук та І. Падалки, він не працював у гравюрі, але був віртуозним майстром малювання пензлем. Критика 1920-х років не раз відзначала спільне в малюнках В. Седляра і французьких митців, писала про вплив на його творчість А. Дерена, Р. Дюфі, П. Пікассо, А. Матісса¹⁶.

На жаль, із численних малюнків В. Седляра, які називалися в тодішніх каталогах виставок, до нас дійшло мало, та й ті відтворені в різних газетах, часописах, книгах. Але навіть ця невелика кількість відтворених у пресі малюнків українського митця

галья і ряд інших творів, які вже стали класикою українського мистецтва.

Виступаючи на відкритті виставки, Вчений секретар ДАХНу О. Сидоров назвав ім'я І. Падалки серед українських митців, які “вже є майстрами європейського масштабу”¹⁴. У передмові до каталогу виставки він охарактеризував художника і його учнів Б. Бланка, О. Довгалья, М. Котляревську як одних із кращих українських митців, які вже “виробили собі зовсім свою “художню мову”, те, що називається стилем”. “Цей стиль, – писав О. Сидоров, – простіший, монументальніший і декоративніший, ніж гравюра РРФСР. Українці вміють досягати гарних ефектів плоскісного візерунка, карбованої напруги малюнка, в якому є дещо від так званих “народних картинок”, лубків, або від малюнків дітей, якими так захоплюється все сучасне мистецтвознавство. Саме ця близькість до примітивної, не спокушуваної ще народної мови, а не рафінованого бажання знайти в примітивах екзотичні емоції, керує українською графікою”¹⁵.

На зарубіжних художніх

свідчить про великого і самобутнього майстра. Їм притаманне велике знання і вміння конструктивної побудови форми на площині, жорстка економія у використанні зображувальних можливостей лінії, виразність ритмічної організації, артистизм. Це зближує його з кращими французькими майстрами того періоду – А. Матіссом, А. Дереном, Р. Дюфі.

Порив, з яким працюють селяни на збиранні врожаю, співзвучний настроєм епохи великих соціальних надій, відображено у графічній композиції В. Седляра “Збирають яблука”, відтвореній у газеті “Правда”¹⁷. Точно знайдена ритмічна організація у цьому творі, монументальна виразність вказують на великого майстра. Велична простота передається засобами пластичної форми без психологічної загостреності і сюжетної розшифровки. Суворі монолітність фігур викликає асоціації з народним примітивізмом, із творчістю Д. Рівєри. Звертаючись до образотворчого фольклору, В. Седляр залишається митцем ХХ ст., який володіє засобами формотворення нового мистецтва, одним із творців якого був сам.

Ці особливості стилю українського митця знайшли продовження в єдиному повному циклі його малюнків, що дійшли до нас у друкарських відбитках, – графічному оформленні “Кобзаря” Тараса Шевченка, виданому в 1931 році і перевиданому з деякими змінами в 1933 році. Легкість, віртуозність ілюстрацій, кінцівок В. Седляра до цієї всевітньо відомої книги Кобзаря нагадує скоропис, викликає асоціації з творчістю А. Матісса, Р. Дюфі. Але у цих французьких майстрів є дещо від віртуозної каліграфії. Скоропис малюнків Седляра відзначається більшою простотою, безпосередністю. Вони справляють враження мистецтва, яке створюється експромтом. Але і в цьому вони особливо близькі до поезії Т. Шевченка, що нагадує імпровізації народного українського співака-кобзаря. Краса декоративної структури малюнків В. Седляра, створена лініями, поєднувалася з монументальністю – прита-

О.Павленко. Делегатки. 1925





О. Павленко. Відпочинок під час маневрів на селі. 1929. Друкарський відбиток

ності як основоположної філософської категорії, притаманної бойчукізму. Посилення станковості супроводжувалося відходом від головної опори школи М. Бойчука – народного мистецтва.

У цілому ж графіка бойчукістів 1920-х років, щонайповніше збереглася з багатогранної спадщини школи М. Бойчука. Це дає підстави твердити, що в цій галузі мистецької діяльності школа “українського монументалізму” займає одне з визначних місць не тільки в українському, але і в світовому мистецтві першої третини ХХ ст., як яскраве явище національної художньої культури. Експоновані на численних зарубіжних виставках їхні гравюри, малюнки квачем (пензлем), напівживописні-напівграфічні твори у техніках акварелі, гуаші, темпері несли подих часу в оригінальному, сповненому монументальності стилі школи М. Бойчука, що поєднував національну традицію з пошуками нової художньої мови в європейському мистецтві ХХ ст. Вони сприймалися як визначне явище, що зба-

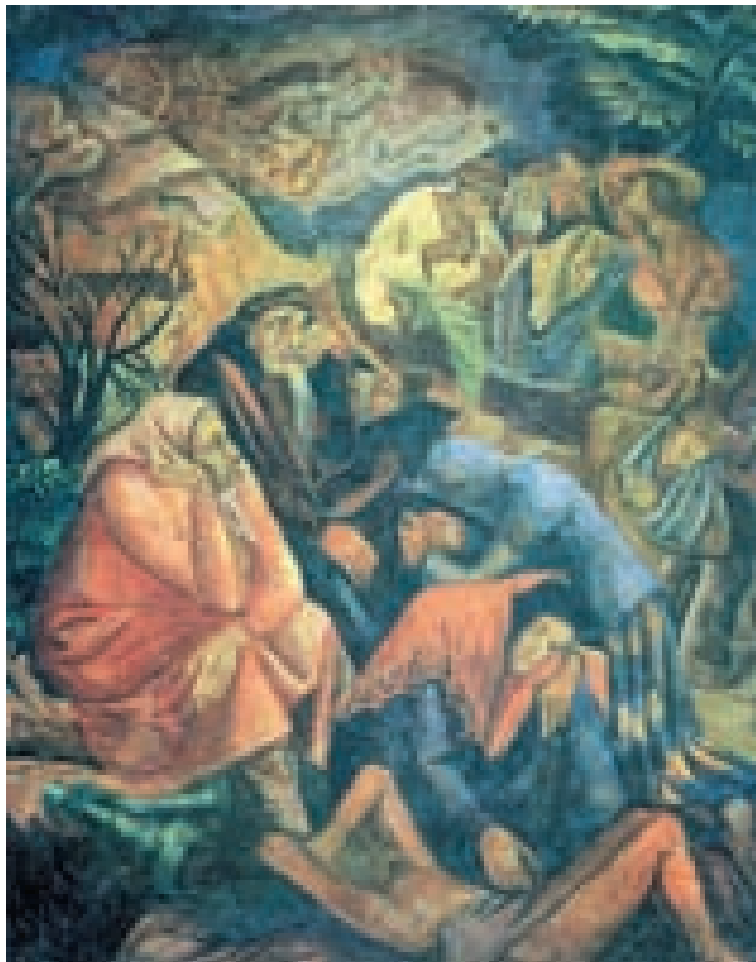
манною бойчукістам особливістю художнього бачення. Виконані квачем, вони глибиною сягають народного мистецтва України.

Загальна картина графічної творчості бойчукістів була б неповною без доробку в цій галузі ще однієї учениці М. Бойчука – О. Павленко. Значна частина графічної спадщини художниці, на відміну від С. Налепинської-Бойчук, І. Падалки, їхніх учнів, В. Седяра, має допоміжний характер (замальовки олівцем, пером, натурні штудії, ескізи до народних та керамічних виробів). Проте закінчені композиції, особливо 1920-х років, виконані у туші, гуаші, акварелі, темпері на папері, часто у різних сполученнях, сповнені яскравою виразністю школи “українських монументалістів”, збагачують малюнок як самостійний вид графіки бойчукістів.

З другої половини 1920-х років у малюнках О. Павленко помічаються зміни. Художниця намагається поєднати умовність і живе спостереження, поступово віддаючи перевагу конкретному. Тенденція до зміни в узагальненості, до звуження загальнолюдського змісту образів, зростаючи, призвела до втрати монументальності як особливості світосприйняття бойчукістів, до втрати розуміння Віч-

гачує загальну картину світового художнього процесу.

Станковий живопис у мистецькій системі бойчукістів займав досить скромне місце, хоч вони і не заперечували його зовсім на відміну від російських лефівців. З другої половини 1920-х років у станкових творах представників школи М. Бойчука відбуваються помітні зміни: усталені мотиви витісняються історико-революційними сюжетами, спресованість змісту порушується. Відтворюючи шалений драматизм громадянської війни, звертаючись до селянської теми або портрета сучасника, бойчукісти (В. Седляр, І. Падалка, К. Гвоздик, М. Шехтман) продовжують спиратися на творчий метод М. Бойчука. Утім кожен з них — неповторна творча особистість. На перетині професійної творчості і лубка з його гротескністю, бурлескністю працює



М. Шехтман. Погромлені. 1927. Полотно, темпера. НХМУ

І. Падалка. Експресіоністські тенденції оригінально нагадують про себе у М. Шехтмана. Особливою виразністю монументальної форми притягують станкові роботи В. Седяра.

З появою критичних висловлювань з приводу “селянської обмеженості” та “куркульської психології” бойчукізму (1928) його молоді представники починають опановувати “пролетарську” тематику. Найактивнішими представниками таких молодих сил серед бойчукістів стали М. Рокицький та М. Холостенко.

У станкових творах кінця 1920-х — початку 1930-х років М. Рокицький певною мірою зберігає зв'язок із мистецькою системою М. Бойчука, що виявляється у майстерності її композиційної побудови, її ритмічної організації. Проте зростаюча зосередженість на ідеологічних завданнях і зневажливе ставлення до завдань художньої форми, що впроваджувало партійне керівництво, призводять до проблем естетичних уявлень молодого митця. Набуваючи агітаційної сили, його станкові твори переймають чужі природі цих художніх форм риси плакатного мистецтва, а з ними приходять схематизм, шаблонність засобів.

Принципи бойчукізму в художньому текстилі продовжував розвивати С. Колос, який у 1925 році увійшов до педагогічного складу КХІ¹⁸, очоливши тут відділення художнього текстилю при живописному факультеті. Розвиваючи засади бойчукізму

в художньому текстилі, С. Колос працює над створенням сучасного сюжетно-тематичного килима (гобелена). Досить успішним кроком у цьому напрямку став його килим-гобелен “Карл Маркс” (1926), де орнаментально-декоративні елементи несуть значне змістове навантаження. Зубчасте колесо навколо голови Маркса, нагадуючи шестерню, сприймається і як німб, і як пролетарський символ, а колоподібний рух його зубців – як рух історії. Квіти навколо – не просто оригінальне обрамлення українським килимовим орнаментом, а й символіка: квітка, що тягнеться вгору над цифрою “1818”, втілює ідею народження Маркса, пагінець від неї вгорі – його життя, розвиток, а спущена голівкою вниз біля цифри “1883” – кінець життєвого шляху. Стилізована літера “С” угорі ліворуч з колосом – символічна монограма автора, симетрична даті створення “1926” угорі праворуч. Цифри, назва твору, орнаментально-декоративні елементи та витканий портрет Маркса в центрі складають одне ціле, а гобелен сприймається як твір не стільки декоративно-ужиткового, скільки монументально-декоративного мистецтва.

Бойчукісти стояли на порозі створення сучасного українського дизайну, що відповідав європейському рівню і зберігав національну специфіку. Вони ставили питання про необхідність виховання художників-інженерів, але не знаходили розуміння в офіційних колах.

Успіхи школи М. Бойчука вже йшли врозріз із політичною метою Й. Сталіна. Каменем спотикання із другої половини 1920-х років стала проблема національного стилю та національної форми в концепції розвитку українського мистецтва М. Бойчука, входячи у протиріччя зі сталінською національною політикою, з його концепцією “соціалістичної культури – пролетарської за змістом та національної за формою”. Втім від національної форми радянський вождь залишав лише зовнішні, поверхові риси, що ніяк не відбивали особливості сприйняття картини світу українським народом та її відображення її в його художній творчості.

Ставлення Й. Сталіна до українського національного відродження ще в квітні 1926 року було однозначно сформульовано в листі до першого секретаря ЦК КП(б)У Л. Кагановича: “...щоб присмирити новий рух за українську культуру в Україні, екстремістські погляди Хвильового треба розбити”¹⁹. Європейська орієнтація відомого письменника насторожувала більшовицького вождя. Офіційно проголошена “українізація” починала помітно згортатися. У 1926–1928 роках розгорнулася широкомасштабна літературна, а по суті політична кампанія проти “хвильовизму”, а в 1929 році надійшла черга школи М. Бойчука. На шпальтах газет і часописів розпочалося її активне цькування.

Відома постанова ЦК ВКП(б) 1932 року про ліквідацію літературно-художніх об’єднань і створення замість них централізованих структур унеможливлювала творчі змагання. Спущений згори в директивному порядку “соціалістичний реалізм” ставав частиною ідеології тоталітарного режиму, що утверджувався в СРСР. Підпорядкування художньої культури партійному і пролетарському контролю, зневажливе ставлення до творчої особистості як носія високих духовних цінностей, до таланту митця відображало особливості державної художньої політики сталінської епохи.

Для системи, що ґрунтується на національних коренях, яким і був бойчукізм, не лишалося місця. Та фатального значення для української художньої культури серед методів, використаних владою для впровадження сталінської концепції “соціалістичної культури – пролетарської за змістом та національної за формою”, набув “класовий підхід”, що ставав основним критерієм при визначенні цінності художнього твору чи творчості митця. Класову неповноцінність бойчукізму критика, що вважала себе марксистською, вбачала в “релігійності” його мистецтва, “селянській стихії” та “куркульській психології” образів, розцінюючи школу М. Бойчука як “класово неповноцінне явище”, звинувачуючи у “націоналізмі” та “формалізмі”.

У т. зв. період “завершення соціалістичної реконструкції” (1933–1937) головним засобом державного управління в колишньому СРСР став масовий терор, масові репресії проти представників творчої інтелігенції, перша хвиля яких в Україні прийшла на 1933 рік, що розпочинав період “завершення соціалістичної реконструкції”. До “завершальних” заходів щодо вирішення “українського питання” додавався штучний голодомор 1932–1933 років, що коштував життя мільйонам українців. Страх опанував суспільством. Бойчукісти змушені були прийняти соціалістичний реалізм з його нормативним началом, але посилення в їхній творчості пропагандистського змісту, введення образів радянських вождів ніяк не сприяло новим творчим досягненням. Звернення, у відповідності з офіційними вимогами, до принципів реалістичної станкової картини, чужих за своєю природою мистецьких виявлень бойчукістам, призвело до руйнації цілісної системи школи. Як результат – трансформація творчого методу в усіх формах професійної діяльності.

У 1933 році в тодішній столиці України – Харкові розпочалося будівництво Червонозаводського театру. Проте конструктивізму, що пустив у місті глибокі корені, вже відводилася роль ідеологічно-негативного явища зі знаком “буржуазності”. І хоча театр було спроектовано у конструктивістському стилі вихованцем Харківського художнього інституту, архітектором В. Пушкарьовим (переможцем конкурсу), в процесі будівництва відбувалися суттєві зміни, які “виправили” його архітектуру, надали їй “ідеологічної насиченості” яка відбивала “досягнення соціалізму” в Україні. Для кращого втілення завдання було вирішено звернутися до синтезу мистецтв, який, відповідно до досвіду проектування Палацу Рад, трактувався як єдність трьох найвизначніших мистецтв – живопису, скульптури й архітектури.

І. Падалка. Фотограф. 1927. Папір, темпера. НХМУ



Архітектор В. Пушкарьов, проектуючи Червонозаводський театр, передбачав задіяння скульптури й живопису. Скульптурні роботи повинні були виконати Ж. Діндо і Б. Кратко, розписи – М. Бойчук, В. Седляр, О. Павленко, І. Падалка. Живописні композиції на теми “Соціалістична індустріалізація” (В. Седляр) і “Соціалістична перебудова села” (М. Бойчук) розміщувались у головному фойє. Розписами на теми “Фізкультура і спорт” (О. Павленко) і “Відпочинок трудящих” (І. Падалка) прикрашалися бічні фойє. Розписи, присвячені соціалістичній індустріалізації та соціалістичній перебудові села, несли головне ідеологічне навантаження і мали досить великі розміри – до 40 кв. м кожен. Дві інші композиції, що розміщувались у бічних фойє, були удвічі меншими. Для розписів було обрано фреску, яка, здобувши визнання від часу приїзду Д. Рівери в СРСР у рік десятиріччя радянської влади, все ще залишалась популярною як довговічний матеріал для втілення ідей монументальної пропаганди. Політичні завдання партії

В. Седляр. Сталін. Килим-гобелен. Виткали Г. Буряк, П. Іванець, Т. Іваницька. 1936. Друкарський відбиток



розглядалися як найактуальніші теми для розпису будівель будь-якого функціонального призначення, в тому числі й театру.

У розписах Червонозаводського театру помітно, як представники школи М. Бойчука йдуть на компроміс. З'явилися розповідність, літературність, тенденція до звуження загальнолюдського змісту образів. Помітний вплив станкового мистецтва, особливо це проявилось в роботі Павленко “Фізкультура і спорт”. У композиціях самого М. Бойчука, В. Седяра, І. Падалки, незважаючи на вимоги рахуватися з новими критеріями, присутнє більше прагнення зберегти особливості пластичної мови бойчукістів.

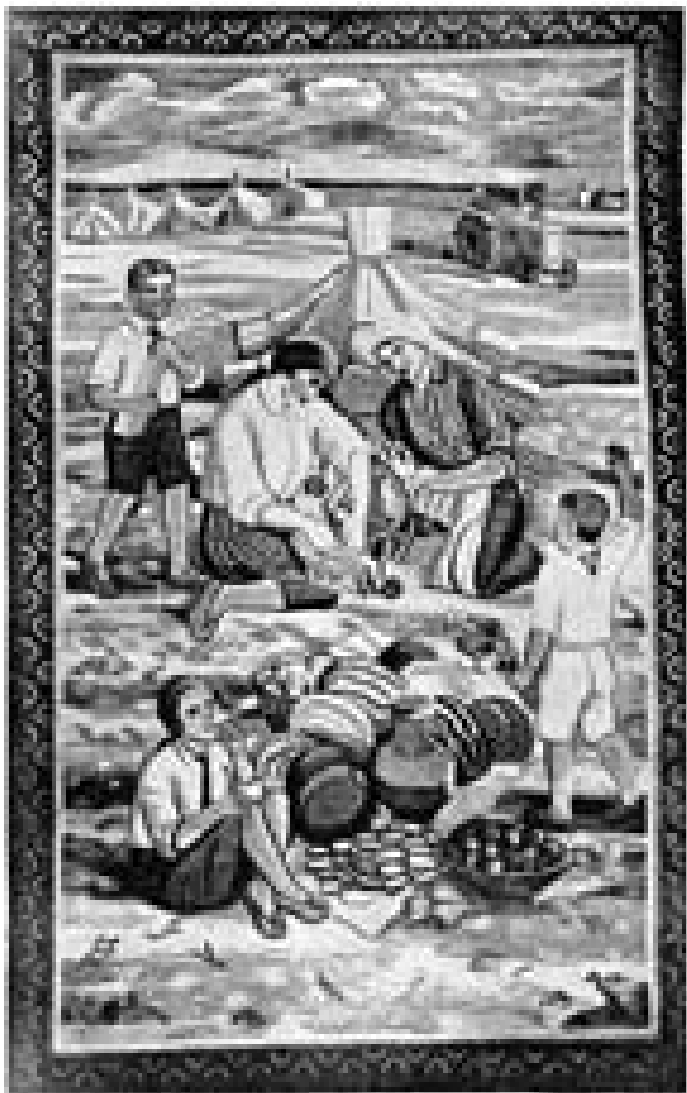
М. Бойчук розробив і передав учням унікальне вміння синтезувати стилістично споріднені явища – іконопис, образотворчий фольклор, живопис Джотто, певні явища найновішого мистецтва, що поривали з канонізованою академічною естетикою (зокрема, фовізм, експресіонізм), і робили це з винятковою інтуїцією та майстерністю. Проте необхідність дотримуватися засад соціалістичного реалізму, особливо ілюзорності в передачі простору, трактуванні форми, призводили до сполучення надто різних за стилістикою явищ, до

трансформації творчого методу школи.

У мистецтві графіки бойчукісти продовжували зосереджуватись на художньому оформленні книжок, але звинувачення критики в націоналізмі і формалізмі, репресії українських письменників у 1933 році відштовхують представників школи М. Бойчука від сучасної української літератури. Звертаючись головним чином до російської і зарубіжної класики, “наближуючись до життя”, до його реалістичного трактування, вони, хоч і не втрачають повністю рис школи “українського монументалізму”, проте посилення станковості супроводжується відходом від синтезу в мистецтві художнього книжкового оформлення, тобто відмовою від одного з основоположних принципів бойчукізму. У творчості О. Павленко, яка стає майстром станкового малюнка, посилюється жанровий підхід. У графіці С. Налепинської-Бойчук з'являється радянська символіка, образ вождя.

Наскільки зміни мистецьких орієнтирів, впроваджені партійним керівництвом, виявилися чужими В. Седляру, видно з його картини “Трактор на селі” (1931, НХМУ), де автор робить спробу поєднати несумісне – натуралістичну правдоподібність (образ трактористки та інших колгоспників) з фольклорним підходом у зображенні здивованих новою технікою коней.

Мистецтво художньої кераміки, де бойчукісти досягли видатних успіхів у 1920-х роках, вже не переживалося з новими соціально-політичними завданнями періоду “завершення соціалістичної реконструкції” і було знівельоване. З декоративно-прикладних форм, що розробляла школа, залишався художній текстиль. Цей вид мистецтва був скерований владою на прославлення вождів та надзвичайних досягнень в будівництві соціалізму в Україні, що мала продемонструвати виставка народного мистецтва, влаштована НКО в 1936 році. Принцип бойчукізму, коли в одній особі поєднувалися і автор композиції і виконавець, відкидався. Художник запрошувався для підготовки картону, а виконанням килима мали займатися народні майстрині. З одного боку, такі державні замовлення



М. Бойчук. Обжинки. Килим-гобелен. Виткали В. Блоха, М. Харченко, М. Шебиченко. 1936. Друкарський відбиток

сприяли розвитку мистецтва тематичного килима, з другого – диктат некомпетентного партійного керівництва призводив до втрати художніх якостей.

Із витканих за картонами бойчукістів гобеленів були показані “Обжинки” М. Бойчука, “Ленін” і “Яблуня” І. Падалки, “Сталін” В. Седляра, “Ворошилов з колгоспниками” М. Рокицького, “Жнива” М. Азовського, “Танець” М. Цівчинського, що дійшли у репродукціях (окрім “Леніна” І. Падалки). Тематичні килими, експоновані на виставці, мислилися замовниками як станкові твори і не пов’язувалися з конкретним архітектурним середовищем.

Поставлені вимоги, що мали на меті наближення до станкової реалістичної картини в гобелені, вступали у протиріччя з природою цього мистецтва, порушуючи цілісність бойчукової системи. Бойчукісти, наскільки вдавалося, на практиці чинили спротив, трактуючи свої килими-гобелени як твори монументально-декоративного мистецтва.

Сам М. Бойчук намагається відійти від штампів. Він обирає тему обжників, традиційного святкування закінчення жнив українським селянством. Змушений звертатися до засобів реалістичного мистецтва, художник намагається якщо не уникнути, то зменшити відчуття просторовості. “Витягуючи” композицію вгору, митець робить головним другий план, розташовуючи його над першим, розміщуючи тут більші за розміром фігури, завдяки чому жонглює між просторовістю і площинністю.

Зовсім обійшовся без просторової глибини М. Цівчинський. Відкритий, захоплюючий глядача ритм, який використав митець у коці “Танець”, відтворюючи радість безтурботного дитинства, сприймається не тільки як певне зображення, а й як виразний візерунок, викликаючи асоціації з “Танцем” А. Матісса.

Випередивши свій час, М. Бойчук ставив перед собою і своєю школою надзвичайно важливі і великі завдання, розуміючи, що далеко не все зможе здійснити. Серед інших явищ українського “розстріляного відродження” його школа, з

В. Седляр. Розстріл у Межигір’ї. 1927. Полотно, темпера. НХМУ



одного боку, була частиною цілісної системи художньої культури доби, з другого, своїм зверненням до візантійських витоків, оригінальністю творчого методу вона збагачує загальну картину цього яскравого, неповторного періоду.

Будучи цілісною системою мистецьких і педагогічних принципів, бойчукізм був частиною не тільки глибокої за змістом системи, яку являє світова художня культура ХХ ст., а й складовою одного з її структурних елементів, розстріляного в 1930-х роках українського національного відродження. Фізичне знищення у 1937 році провідних бойчукістів – М. Бойчука, С. Налепинської-Бойчук, І. Падалки, В. Седяра не могло знищити власне бойчукізм. Його засади продовжували жити в пам'яті безпосередніх учнів і їхніх учнів, яким вдалося вижити. У цьому списку О. Павленко, А. Іванова, О. Кравченко, Я. Музика, М. Федюк, Б. Бланк, О. Довгаль, М. Фрадкін, М. Котляревська, М. Зубар, С. Колос, П. Мусієнко, Н. Федорова, Г. Синиця та ін.

Принципи мистецької системи засновника бойчукізму продовжували жити у творчості митців поза межами колишнього СРСР. Учень Г. Нарбута і М. Бойчука – Р. Лісовський, працюючи у Львові, а потім у Празі, спирався на уроки монументалізму, засвоєні в майстерні М. Бойчука. На бойчуківському підґрунті (на межі візантійських традицій і сучасних напрямків), як відзначав М. Драган, творили Я. Музика і М. Осінчук²⁰. Більша схильність до першого в М. Осінчука і до другого у Я. Музики підтверджували багатоваріантність обраного М. Бойчуком шляху в мистецтві. Тією ж дорогою йшли В. Крижанівський і емальєрка М. Дольницька. До списку неовізантистів як послідовників М. Бойчука з української діаспори, які зробили “той чи інший внесок”, В. Попович додав Ю. Новосельського, А. Яблонського, Ю. Козака, Г. Мазепу²¹.

Представниця першої школи М. Бойчука в Парижі С. Бодуен де Куртене, працюючи в Польщі, продовжувала звертатися до візантійських традицій, поєднуючи їх з традиціями старопольської готики²². Під впливом ідей М. Бойчука його товариш по Краківській академії А. Бушек у Польщі створив свою школу ужиткового мистецтва²³.

Із 1950-х років бойчукізм у своїй первісній неовізантійській концепції став домінуючим стилем в українському релігійному мистецтві США і Канади. Продовжуючи традиції школи “українського монументалізму”, з 1949 року жив і працював у Австрії, Франції, Аргентині, Чілі, Уругваї, Бразилії, а з 1974 року в США надзвичайно плідний і широковідомий у світі І. Денисенко – учень І. Падалки. У Німеччині й США працювала учениця В. Седяра – В. Дражевська (Дражко).

З 1960-х років в Україні, всупереч партійним закликам дотримуватися засад соціалістичного реалізму, посилювався інтерес до мистецької системи школи “українського монументалізму”. В “рецидивах бойчукізму” особливо звинувачувався І. Задорожний, але “рецидиви” проявлялись все більше. І. Бізюков – учень М. Бойчука, який відбував заслання у Куйбишеві (нині Самара), заснував там свою студію, де вчив молодь, спираючись на основи педагогічної системи засновника бойчукізму. Значною мірою ці принципи у своїй школі монументального малярства в Харкові використав сучасний український митець В. Гонтарів.

“Бойчукізм, – писав ще на початку 1920-х років В. Антонович, – “явище надто велике в українському мистецтві”²⁴. І як усе велике, він став безсмертним, не перетворився на археологію із загибеллю митця, а залишившись “вічно живою правдою”, до якої тягнуться нові покоління митців.

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД. Поняття “український авангард” уперше введено до наукового обігу паризьким мистецтвознавцем А. Наковим для виставки “Tatlin’s dream”, улаштованої в Лондоні 1973 року. Тоді світ уперше побачив твори невідомих авангардистів України В. Єрмилова й О. Богомазова, що стали справжнім відкриттям. Ця подія дала імпульс до переоцінки мистецької належності багатьох всесвітньовідомих майстрів, які за походженням, вихованням, самосвідомістю і національними традиціями були пов’язані з Україною. Серед них – Д. Бурлюк, О. Архипенко, К. Малевич, О. Екстер, В. Татлін.

На кінець ХІХ ст., тобто на той час, коли почали з’являтися перші паростки, що згодом розвинулися у явище “український художній авангард”, периферійне становище і національна впровадженість усе більше стимулювали рух у колах місцевої інтелігенції до культурної автономії. Цей рух далеко не завжди був пов’язаний власне з прагненням до національної автономії, адже чимала кількість людей, що мешкала в Україні, пов’язувала себе із загальнодержавною російською культурою. Проте і українофіли, і русофіли все більше відчували штучно створену культурну задуху через концентрацію всіх інституцій у столицях Російської імперії – Петербурзі й Москві. Врешті, якщо у своїх радикальних формах український національний рух проявився у прагненні до створення самостійної держави, то в царині мистецтва це виявилось у пошуках національного стилю.

Передумови виникнення авангардного мистецтва в Україні формувалися в надрах модерну, у складному поєднанні європейської традиції з формами традиційно-

го народного мистецтва. Потужної інспірації український модерн зазнав через художників, які навчалися у Кракові, Мюнхені, Відні: М. Жука, О. Новаківського, Ф. Кричевського, О. Мурашка, А. Маневича. Провідником витонченого графізму російського “Мира искусства” став Г. Нарбут.

Колоризм і пластика українського народного орнаменту надихають художників на більш якісне декоративне вирішення зображувальної площини. Поміж найяскравіших представників українського модерну варто назвати В. Максимовича, В. Кричевського, О. Судомору, П. Холодного, О. Кульчицьку.

1908 року в Києві відбулася перша виставка часопису “В мире искусства”, де разом із лідерами російського модерну взяли участь такі українські художники, як О. Екстер, А. Маневич, М. Бурачек, Г. Бурданов.

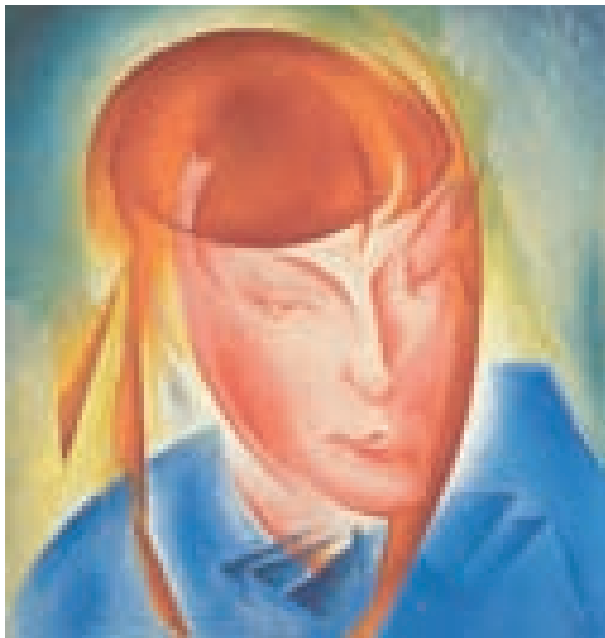
Неабияке значення мала й “Виставка прикладного мистецтва та кустарних промислів”, що відбулася у Києві 1906 року.

О. Екстер. Міст. Севр. 1912. Полотно, олія. НХМУ



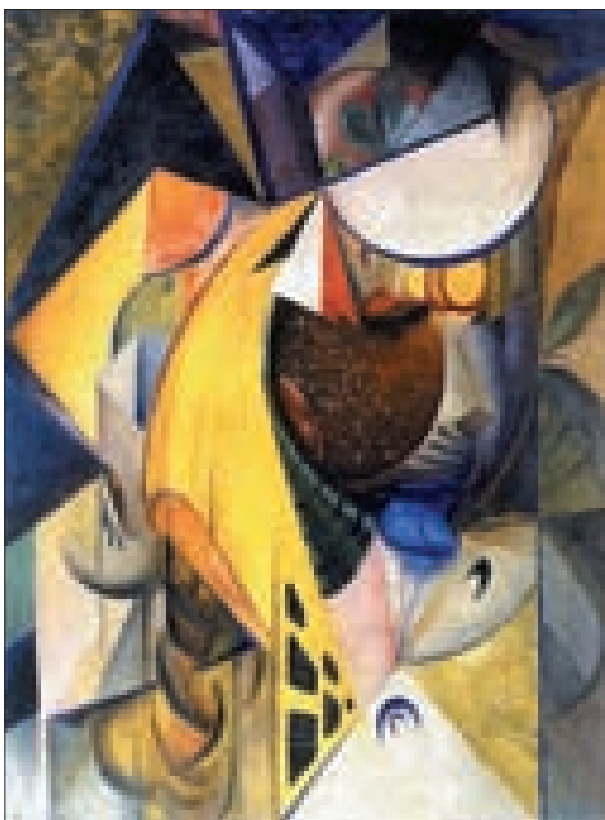
МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ. 1908 рік став тією межею, від якої можна починати відлік власне авангардного руху в Україні: в листопаді у Києві відкрилася виставка “Ланка”, де було представлено модерні твори Д. і В. Бурлюків, О. Екстер, В. Баранова-Россіне, М. Ларіонова, О. Богомазова. На вернісажі разом із каталогом поширювалася декларація Д. Бурлюка “Декларація імпресіоніста на захист живопису” – перший теоретизуючий документ із проблем модернізму в Україні.

Наступна значна авангардна акція відбулася впродовж 1909–1910 років, коли спочатку в Одесі, а потім у Києві пройшла виставка-салон В. Іздебського (“Інтернаціональна виставка картин, скульптури, гравюри та рисунків”), де було представлено найсучасніші течії у європейському мистецтві. Тут експонувалося 746 творів, серед яких українські глядачі вперше познайомилися із творами фовістів і кубістів Брака, ван Донгена, Вламінка, Глеза, Дерена, Дені, Матісса, Марке, Сіньяка, Руссо, Фрієза, Метценже. Активізацію мистецького життя в Україні відзначив О. Бенуа у спеціальній статті, присвяченій виставці В. Іздебського. Зокрема він вважав винятковим, що зі французьким мистецтвом Росія тепер знайомиться по провінційній виставці з Одеси, що побувала в Києві, а наостанок прибула до столиці Російської імперії. 1911 року відбувся другий “Салон Іздебського” (Одеса – Миколаїв – Херсон). На ньому було експоновано близько 450 робіт, серед яких – чимало творів українських і російських авангардистів: Д. Бурлюка, О. Екстер, Н. Гончарової, П. Кончаловського, М. Кульбіна, М. Ларіонова, І. Машкова та ін. Окремий розділ “Салону” складала перша персональна виставка засновника світового абстракціонізму В. Кандинського. Цікавою особливістю обох “Салонів” був показ, поруч із професійними художниками, дитячих малюнків. І це не випадково, оскільки “невчене” мистецтво було джерелом натхнення для створення такого напрямку, як неопримітивізм.



О. Богомазов. Портрет дочки. 1928. Дикт, олія

О. Богомазов. Вірменка. 1916. Полотно, олія



Як і будь-який складний багатоаспектний процес, формування принципів художнього авангарду в українському мистецтві не можна укласти у хронологічно послідовну схему. У деяких локальних осередках, завдяки ініціативі радикально налаштованих художників, бурхливо розквітали авангардні форми мистецтва, випереджаючи аналогічні процеси у великих культурних центрах. Так, скажімо, сталося у Чорнянці на Херсонщині, куди 1908 року перебралася родина Бурлюків на постійне проживання. Із цього часу маєток Бурлюків протягом декількох років існував як “штаб” лівого мистецтва не лише в Україні, але і в масштабі цілої Російської імперії. У різний час тут перебували М. Ларіонов, В. Хлебников, В. Іздебський, В. Татлін та ін. В орбіту культурного впливу гостей Бурлюків потрапив і Херсон. Зокрема О. Кручених видав альбом “Весь Херсон в карикатурах”, а також разом із Д. Бурлюком організував видання перших футуристичних збірок Б. Лівшиця, В. Хлебникова й ін.

1909–1911 роках у Харкові створено групу “Блакитна лілея”, до якої ввійшли молоді художники, захоплені пошуками стилістики в дусі найновіших течій в мистецтві. Поміж них – відомі в майбутньому авангардисти Д. Гордєєв, М. Си-

О. Богомазов. Провка пилок. 1927. Полотно, олія. НХМУ



някова. Тоді ж молодими художниками В. Єрмиловим, М. Синяковою, Д. Гордєвим утворено групу-студію “Будяк”, де вивчалися сучасні течії в мистецтві, розроблялися нові художні прийоми.

На 1910–1912 роки припадає активний творчий період паризької групи М. Бойчука, до якої входили М. Касперович, С. Налєпинська, С. Сєгно та ін. Художники розробляли оригінальну манеру письма, винайдену М. Бойчуком, – “неовізантинізм”.

1913 року в Києві утворено футуристичну групу українських письменників і художників “Кверо”, організаторами якої були М. Семенко, В. Семенко, П. Ковжун. У більшості випадків український футуризм, на відміну від російського, підтримував проголошені італійськими футуристами декларації. Зокрема про остаточний розрив із минулим і зосередження на прогресивному русі до майбутнього. У збірці “Кверо-футуризм”, виданій у Києві 1914 року, було надруковано футуристичний маніфест.

Найрадикальнішим авангардним угрупованням Харкова передреволюційної доби став “Союз Сімох”, утворений близько 1914–1915 років сімома студентами Харківського художнього училища: Б. Косарєвим, Б. Цибісом, М. Міщенком, В. Бобрлицьким, М. Калмиковим, В. Дьяковим, Г. Цапком. Члени “Сімки” не відносили себе до жодної художньої течії. Проте продекларовані ними принципи були на вістрі мистецьких пошуків свого часу: “проблема передачі форми по суті, як форми буття, а не тимчасового явища”, “завдання композиції”, “робота над цілісністю нерозбіленого тону, над зведенням кольорової гами до найпростішої конструкції”, “спроба створення нового декоративного стилю”.

У мистецькому житті України варто відзначити 1914 рік, коли О. Богомазов закінчив головну теоретичну працю “Живопис і елементи”, якою дебютував як один із провідних ідеологів українського авангарду. Аналізуючи живопис, О. Богомазов визначив його як перенесення відчуття художника в картинну площину. Перший елемент живопису – Лінія, яка розвинулася з руху Первісного Елемента – крапки. Другий елемент – Форма, утворена замиканням лінії. Середовище мистецтва Живопису утворює третій елемент – Картинну Площину. Форма, розвиваючись, виділяє із себе четвертий елемент – Фарбу (Зміст). Зв'язок елементів між собою забезпечує Ритм.

Загальні положення своєї теорії О. Богомазов проілюстрував на прикладі формування національного мистецтва, зок-

М. Синякова. Єва. 1916. Папір, акварель



рема українського. Середовище, яке оточує, а надто ландшафт, із притаманними йому динамічними силами, не лише створює збуджуючі стимули до творчості нації, а й формує її характер, психіку. Для України притаманні багатство і розмаїття динамічних сил, адже всім відома захоплююча краса її природи. Це багатство надає національній творчості відмінних самобутніх рис. Невичерпне розмаїття ліній, кольорів, форм в Україні виповнене життєвою енергією, радісної бадьорості. Тут відчувається широчінь і багатоманітний розмах контрастів поміж елементами, що утворюють ландшафт.

1914 року відбулася етапна для розвитку українського авангардного мистецтва виставка “Кільце”. Серед організаторів виставки чільне місце займали О. Екстер і О. Богомазов. На ній експонувалися новаторські роботи в дусі примітивізму, кубізму, футуризму. Із 306 номерів робіт 84 належали О. Богомазову. Власне його творчість стала головним відкриттям виставки.

1916 року в Одесі створено “Товариство незалежних” на чолі з М. Гершенфельдом, де об’єдналися постімпресіоністи, експресіоністи, кубісти (Т. Фраерман, С. Олесевич, С. Фазіні).

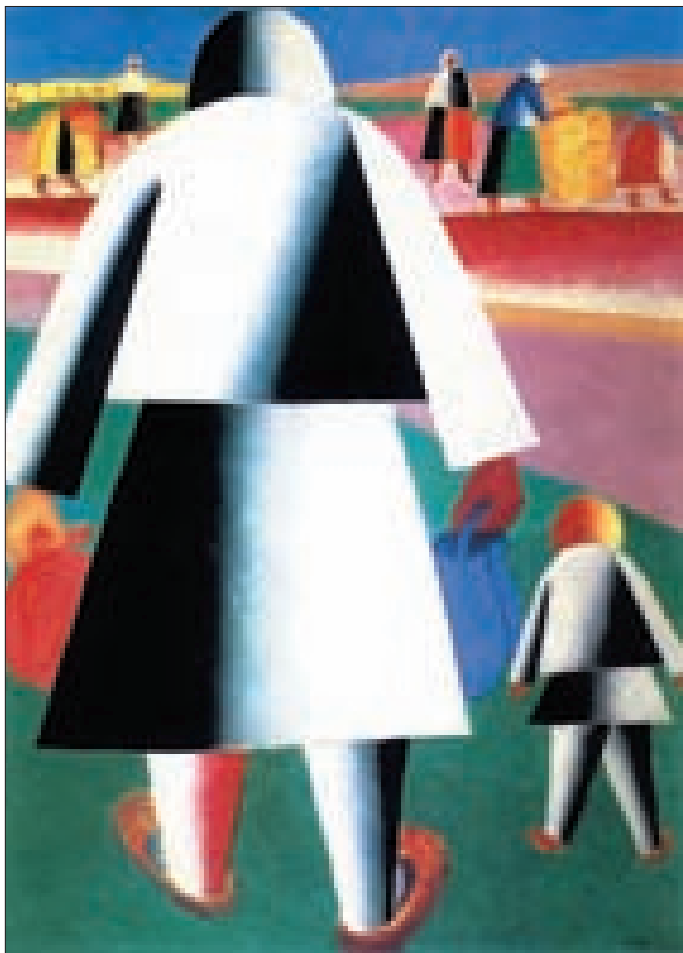
У 1910-х роках в Україні розпочався унікальний експеримент, який полягав у тому, що було проведено вивчення естетичних і художніх засад народного мистецтва, з якого живилися найсучасніші мистецькі течії, у якому було залучено народних художників до спільної з авангардистами роботи. За мету ставилося створення оригінальної стилістики, де б органічно поєднувалися принципи народного й авангардного мистецтва. Експеримент, безумовно, мав генетичний зв’язок із пошуками українського стилю.

Зразком унікального, наддивовиж органічного співробітництва народних майстрів і художників-авангардистів послугувала робота кустарних пунктів у селах Скопці й Вербівка. З 1910 року до керівництва окремих майстерень прийшли митці авангардного табору (Н. Генке-Меллер, Є. Прибильська, О. Екстер, Н. Давидова), що відразу дало свої наслідки як у стилістиці виробництва майстерень, так і у творчості художників-професіоналів.

Протягом 1910–1914 років Київське кустарне товариство підтримувало тісні контакти з авангардними групами України, Росії, Німеччини, Парижа.

1917 року розпочалася історія незалежної української дер-

К. Малевич. На жнива. Марфа й Іванко. 1928. Полотно, олія



жави. Із цього часу українське авангардне мистецтво усвідомило себе як самостійне й самодостатнє явище. Спробу сформулювати завдання митців у нових умовах було зроблено 1918 року на Першому з'їзді діячів українського мистецтва О. Богомазовим: “Нам не треба тепер поглядати з надією і кивати на Петербурзьку академію. Якщо раніше талановиті сили йшли на Північ і там розчинялися, знеособлювались, то наше пряме завдання – втримати їх тут”¹.

22 листопада 1917 року відбулося відкриття першого в історії України вищого художнього навчального закладу – Української академії мистецтва (УАМ). Щодо провідних художніх напрямів, яким надавалася перевага керівниками майстерень УАМ, потрібно відзначити досить широкий спектр стилів: імпресіонізм, постімпресіонізм, модерн, а на завершальному етапі – й кубофутуризм.

Першим представником радикальних авангардних течій в УАМ був В. Меллер, як провісник тих змін, що зазнала система вищої освіти в Україні протягом 1920-х років. В особі В. Меллера учні УАМ уперше навчалися у викладача, який послідовно впроваджував принципи авангардного мистецтва і втілював це у власній творчості.

Зі встановленням у Києві радянської влади, розвиток авангардного мистецтва перейшов у стадію співробітництва з більшовиками. На початку 1919 року художній авангард знайшов могутнього покровителя в особі нової влади і перетворився на головного виконавця ідеологічних замовлень і, власне кажучи, “головного конструктора” стилю майбутньої радянської пропаганди. Таке співробітництво, а насправді – попутництво, стало можливим завдяки своєрідній плутанині, що у метушні боротьби за владу прогавили більшовицькі ідеологи. Революційний характер авангардного мистецтва деякий час здавався їм суголосним революційним перетворенням у суспільстві, як їх розуміли більшовики, проте ненадовго. Насправді ж, так звана революційна тематика на цьому етапі виявилася лише зовнішнім оздобленням формального по суті модерного мистецтва.

Набагато серйознішим, ідеологічно неврахованим фактором, що перетворив деякі “агітки” на світові шедеври, стало, за висловом художника Б. Косарева,



О. Екстер. Фігура з кинджалом. Ескіз костюма до спектаклю “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. 1920. Картон, гуаш

“повітря часу”. Здебільшого байдужі до ідеологічного змісту перетворень, художники-авангардисти чутливо відгукувалися на темп, ритм, напругу часу, що стрімко змінювався. Революційні події вони переживали як домінують вибухових кольорових сполучень, вимогливу пульсацію динамічних композиційних ритмів, переважання спрощено-брутальних форм. Таким чином, агітаційне мистецтво перших років революції набуло яскраво вираженого компромісного характеру, де провідну роль грало вирішення формально-естетичних завдань, сформульованих у попередні роки існування модерного мистецтва.

У березні 1918 року в Києві почала діяти студія О. Екстер. Попри те, що студія проіснувала лише один рік, значення зробленого за цей час для розвитку авангардного мистецтва в Україні набагато перевершує звичайний вимір подій. Своє завдання О. Екстер вбачала у тому, аби спрямувати того чи іншого учня у русло сучасних європейських шукань, зорієнтувати його у проблемах, висунутих новим мистецтвом. За час існування студії у ній перебували В. Меллер, А. Петрицький, І. та Р. Рабиновичі, Н. Шифрін, О. Тишлер, К. Редько, С. Нікрітін, Б. Аронсон, Й. Чайков, П. Челішев, С. Шор, І. Рибак, М. Епштейн, П. Ковжун, В. Чекигін, І. Рабичев, Л. і Г. Козинцеви, Н. Хазіна (Мандельштам), С. Юткевич та ін.

Головну увагу О. Екстер приділяла аналізу таких формальних елементів образотворчої граматики, як ритм, композиція, колір, фактура, що в авангардних творах перетворилися на змістовні елементи. Чи не вперше у світі в студії О. Екстер

А. Петрицький. Ексцентричний танок. Ескіз костюмів до балетного номера в постановці К. Голейзовського. 1922. Папір, акварель, гуаш



систематичним курсом навчання стала сценографія. Радикальні зміни стосувалися і розуміння сценічного простору й кольору. Окрім планшета сцени, підлога та горішні ряди сценічної коробки з'єднувалися архітектурними обсяговими декораціями або каркасними конструкціями. Простір став пульсуючим: то розширюючись, то звужуючись. Видовищний ефект спектаклю досягався рухом різнокольорових декорацій і пластиком актора, який сприймався як барвіста пляма. Карнавальна кольорова стихія сценічного дійства була близька до українського весільного обряду, коли, за спогадами С. Делоне, червоні й зелені строї, рясно прикрашені кольоровими стрічками, кружляли в нескінченному вихорі.

Революційні події сприяли також активізації культурного руху численного єврейського населення України. З метою консолідації та централізації такої діяльності, 1918 року в Киє-

ві було створено організацію “Культур-ліга”, що мала свої осередки в багатьох містах країни. У період із 1918 по 1920 роки “Культур-ліга” існувала як незалежна інституція, що практично монополює здійснювала роботу в усіх сферах культури на їдиш, а з 1920 по 1924 роки розпочався процес поступового її підпорядкування радянським державним установам, зокрема Наркомосові.

Кредо “Культур-ліги” було сформульовано в такому афоризмі: “Культур-ліга” засновується на трьох стовпах: єврейська народна освіта, єврейська література і єврейське мистецтво”. Влітку 1918 року створено Художню секцію “Культур-ліги”. До її складу ввійшли найталановитіші єврейські митці Києва, а також утікачі з охоплених голодом і громадянською війною Москви й Петербурга. Поміж них – І. Рибак, Б. Аронсон, М. Епштейн, О. Тишлер, Й. Ельман, І. Рабичев, І. Рабинович, С. Нікрітін, Е. Лисицький, Й. Чайков, А. Маневич та ін.

Спільною рисою розвитку стилістичних засад національного єврейського стилю з аналогічними процесами у тогочасному українському мистецтві було органічне поєднання художніх прийомів архаїчного мистецтва зі сти-

лістикою найсучасніших авангардних течій. Розгорнуту програму новаторської формотворчості 1919 року представили члени Художньої секції Б. Аронсон та І. Рибак у статті “Шляхи єврейського живопису”. Вони категорично відкинули натуралістичність і літературність, стверджуючи, що лише в абстрактній формі відбувається втілення “національного елемента”.

Після студії О. Екстер найпотужнішою “лабораторією” художнього авангарду в Києві став Київський художній інститут (КХІ). Освітню програму нового вищого навчального закладу багато в чому визначила позиція ректора І. Врони. Прихильник авангардного мистецтва, він усіляко сприяв вивченню формальних дисциплін, створенню майстерень під керівництвом видатних художників-авангардистів, запрошував фахівців із Москви й Ленінграда. Поміж викладачів КХІ – ціле сузір’я світових знаменитостей: О. Богомазов, В. Пальмов, М. Бойчук, В. Татлін, К. Малевич.

У 1920-і роки активізувалася діяльність українських футуристів. Ідеї кверофутуризму трансформувалися в панфутуризм. 1922 року в Києві в журналах “Ка-



Д. Бурлюк. Час. 1910-і роки. Полотно, олія, колаж

тафалк мистецтв” і “Семафор у майбутнє” було викладено провідні принципи панфутуризму. У цих виданнях М. Семенко зробив спробу створити багатоцільове футуристичне видання в Україні. Але його мета здійснилася лише 1927 року, коли у Харкові розпочали видавати журнал “Нова генерація”. Видавці журналу, головним редактором якого був М. Семенко, проголосили нове видання спадкоємцем “Катафалку мистецтв” і “Семафора у майбутнє”, а також взяли на себе функцію “органу лівої формації української культури”. Із цього часу і до закриття у 1930 році “Нова генерація” стала трибуною найрадикальніших ідей в сучасному мистецтві. Тут було видрукувано 13 статей К. Малевича, де крок за кроком простежувалася еволюція авангардного мистецтва від кубізму до супрематизму. Серед художників, які були найближчими сподвижниками М. Семенка, – А. Петрицький, В. Меллер, В. Пальмов.

Близькою за ідеологією до панфутуристів була літературно-художня асоціація “Авангард”, утворена 1926 року в Харкові письменником і критиком В. Поліщуком. До складу асоціації входили харківські художники Г. Цапок, О. Левада, В. Єрмилов. “Авангард” формував свою діяльність виходячи з того, що життя потрібно оформлювати конструктивно, оскільки так краще проявляється його динамізм. Це була апологія практичного конструктивізму, найяскравішим виразником якого був В. Єрмилов. У якості символу асоціація “Авангард” обрала образ спіралі, а її члени почали називати себе спіралістами.

Авангардний живопис в Україні було представлено практично всіма основними напрямками модерного мистецтва Європи та Росії. Це – кубізм, фовізм, експресіонізм, кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм, неопрimitивізм тощо. Характерною рисою українського живопису залишається прагнення до гібридних стилістичних рішень. У творах окремих живописців можуть гармонійно поєдну-

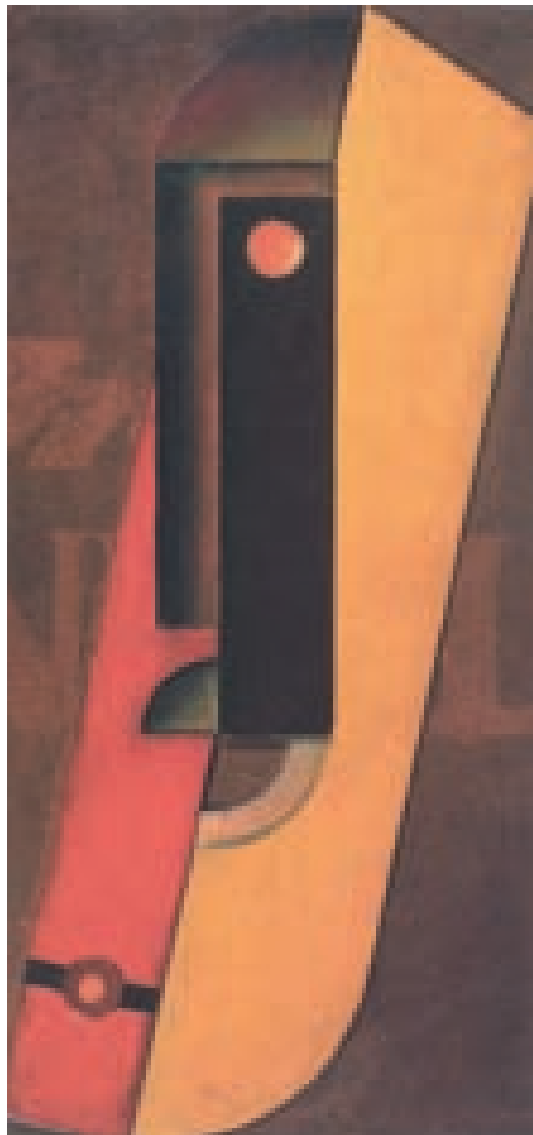
Д. Бурлюк. Карусель. 1921. Полотно, олія. НХМУ



ватися риси попередніх стилів, скажімо модерну, з найостанніми авангардними рішеннями. Разом із тим, існують митці, які йдуть власним шляхом, знаходячись поза рамками будь-якої стилістичної схеми. Поміж таких талановитих одинаків варто згадати К. Піскорського. У його відомій роботі “Цивілізація” (1917) передусім впадає в око витончене графічне мереживо, що суцільним килимом укриває площину. Художник демонструє тонке розуміння логіки лінійних ритмів у двовимірному просторі площини, досягає симфонічного звучання обрисів геометричних фігур, виразності цілого та його частин. Вишуканим геометризмом площин, чистотою ліній і акварельною прозорістю колориту тішить око інша його робота – “Човен-всеплав” (1919). Організуючи архітектоніку композиції, К. Піскорський використав ритмічний повтор великих площин напнутих вітрил і “напнутих” пагорбів із вигнутими й опуклими берегами.

КУБОФУТУРИЗМ. Ключовими фігурами на початковому етапі розвитку українського авангардного живопису були О. Богомазов і О. Екстер. Їхня творчість означила ту межу, за якою український художній авангард вийшов на рівень найсучасніших шукань у галузі мистецтва, перетворившись на самостійне явище в системі європейської та російської культур. Оригінальним явищем, що зросло на перехресті кубізму, футуризму і народного мистецтва, став кубофутуризм. О. Екстер, зачарована свіжою колористикою народних виробів, рішуче відійшла від “міського” (за К. Малевичем) гризайля французьких кубістів. Її твори після 1914 року насичуються взятими на повну силу фарбами, де ритмічні сполучення кольорів перетворюються на самоцінний зміст твору. 1913 року “стрибок” у кубофутуризм зробив О. Богомазов. На відміну від прагматично-раціонального погляду на світ, його художнє бачення заглиблюється в енергетичні шари життя, де, як у танці, виникають щоразу нові ритми.

О. Богомазов у картині “Монтер” (1915), проходячи крізь “зовнішні оболонки”, пов’язує, ніби заряджені струмом, лінії, форми-площини, зміст-колір спільним ритмом. Загальній динаміці мас, спрямованій вгору, підпорядковані “падаючі” стовп і будинок, “скельця”, покрояного лініями дротів, неба, кутасті форми фігури монтера. Головною “дієвою особою” малюнка 1914 року “Київ. Хрещатик” є динамізм ритмізованих ліній. Художник подав основне враження – оголений рух, де точиться постійна боротьба і взаємодія різноспрямованих векторів силових ліній. Протягом 1914–1916 років О. Бо-



В. Єрмилов. Арлекін. 1924. Рельєф, дерево, олія

гомазов створив цілу низку, тепер уже всесвітньовідомих, картин: “Боярка”, “Портрет дружини за читанням”, “Трамвай”, “Потяг” та ін.

О. Екстер від майже монохромних кубістичних композицій початку 1910-х років (“Міст. Севр”, “Мости Парижа”) стрімко перейшла до гранично напружених у кольорі, майже абстрактних робіт. Відлуння реальних предметів у картинах “Фундуклеївська вночі” (1914), “Місто” (1915) розчиняється у протиборстві абстрактних фігур, де панують лише ритм і колір. У цей час виникла серія “Кольорових ритмів” – художниця досліджувала якості динаміки і статичності через різноманітні комбінації абстрактних форм. У роботі “Кольорова динаміка” (1916–17) О. Екстер експресивно розтинає статичну композицію, зіставлену з нашарувань декількох кіл, чужинною формою гострого трикутника, ніби ілюструючи теоретичне положення щодо динаміки однієї форми, яка руйнує загальну статистику.



В. Ермилов. Рельєф “А”. 1920-і роки. Фанера, дерево, олія

Вплив творчості О. Екстер позначився на доробках багатьох українських художників того часу. Наприклад, у картині К. Редька “Світло й тіні в симетрії” (1922) головна колізія, як і в “Кольоровій динаміці” О. Екстер,

розігрується між колом і трикутником, що руйнує статистику і цілісність. Стиль “Композиції” (1919), одного зі всесвітньовідомих лідерів авангарду Е. Лисицького, також має чимало перегуків з експресивним кубофутуризмом О. Екстер. До статичного, кубістично трактованого площинного об’єму Е. Лисицький вводить контрастную “серповидну” (як це пізніше назве у своїй теорії “додаткового елемента” К. Малевич) форму. Динаміку протиборства форм Е. Лисицький посилив потужними кольоровими ритмами. Відгомін поглибленого аналітичного осягнення формальної мови авангарду в студії О. Екстер зустрічаємо і в картині С. Нікрітіна “Зв’язок живопису й архітектури: Тектоніка” (1922). Безперечно, робота С. Нікрітіна виконана під враженням французького кубізму, з дотриманням класично врівноваженої композиції, переважанням статичних, пропорційно співвіднесених форм, стриманого колориту.

Відчутним впливом творчості О. Богомазова відрізняється “Кубофутуристичний пейзаж” Н. Шифріна (1919). У цій роботі ландшафт, як об’єкт природи, знаходить вираз саме через стан його форм (згідно з теорією О. Богомазова). У місцях, прилеглих до різких перепадів ландшафтних форм, відчувається, як маса концентрується щільніше і навпаки, у місцях слабо окреслених – напруження і приплив маси відчувається менше.

Кубофутуристичний період творчості К. Малевича наповнений враженнями від селянського життя і народного мистецтва. Його картинам початку 1910-х років притаманний богатырський масштаб і епічна широта. Персонажі цього циклу демонструють архетипну, безособову природу селянського світу, в якому до повноліття зростав художник. Від ускладнено-витонченого імпресіоністичного живопису К. Малевич повернувся до простих тем (“Жнива”, “Колють дрова”), великих кольорових зон, потужних контрастів. До речі, вплив селянської колористи-

ки згодом відгукнувся і в супрематизмі, зокрема у широковідомій роботі “Червоний квадрат”, зхарактеризований автором як “реалізм селянки у двох вимірах” – червоне на білому.

У кубофутуристичному різьбярстві шукання українських митців знайшли втілення у видатних творцях О. Архипенка, цього “Пікассо від скульптури”. Перебуваючи за межами України, він продовжував працювати з образами “кубістичних” скіфських баб, мозаїк Софії Київської. Його кубофутуристичні скульптури не втрачають зв'язок із живою пластикою, їм притаманна рослинна гнучкість. Поєднуючи тривимірність і площинність, використовуючи порожнечу як внутрішній простір, О. Архипенко творив в оригінальній, притаманній лише йому манері. Можливо, що саме українське походження спонукало майстра й до повернення у скульптуру кольору (“скульптуро-малярство”). Інший видатний український скульптор – І. Кавалерідзе – зробив свій внесок у світовий авангард, вперше використавши стилістику кубофутуризму в монументальній пластиці. Серед кращих робіт майстра варто згадати пам'ятник Артему в Арте-



В. Пальмов. Рибалка. 1928. Полотно, олія

мівську (1924), Т. Шевченку в Полтаві (1925). Скульптурам Й. Чайкова початку 1920-х років притаманне поєднання рис кубофутуризму і конструктивізму: геометричні об'єми і площини, що одночасово асоціюються з деталями якоїсь конструкції чи механізму, виповнені бурхливою, іноді вибуховою енергією. Цей варіант своєрідного експресивного конструктивізму особливо наочно втілений у таких творах, як “Електрифікатор” (1921), “Акробат” (1922). Вишукану графічну пластику барельєфа “Скрипаль” (1921) скульптор динамізує за рахунок хвилясто-го силуету тіла, водночас схожого на обрис скрипкової деки; ніг, що незалежно від тіла роблять крок; гострокутних площин, що порушують статику. Кубістична аналітичність, енергетична сконцентрованість форми характерна для манери М. Епштейна. У скульптурі “Робітник” (1922) тіло автор трактує не як сукупність кісток і м'язів, а як поєднання об'ємних модулів, змонтованих у цілісну монументальну форму. Логіка і ясність просторових співвідношень об'ємів “Робітника”, в іншій роботі – “Робітниця” (1922), змінюється абстрактною грою площин та обсягів. Навколо нерозчленованого центрального об'єму постаті скульптор

групує всі пластичні елементи. Маса кубоциліндричного об'єму урівноважує динамізм винесених назовні ліній і площин.

АБСТРАКЦІОНІЗМ. Перші прояви абстрактного мистецтва одночасно з'являються в Україні з аналогічними явищами у розвинутих країнах Європи. Біля витоків абстрактного живопису на початку 10-х років XX ст. стояли В. Кандинський, О. Екстер, О. Богомазов. Зокрема перша у світі абстрактно оформлена обкладинка була створена В. Кандинським 1910 року для каталогу Інтернаціональної виставки "Салон Іздебського" і вийшла друком в Одесі. Починаючи з 1913 року, тобто із часу ак-

В. Пальмов. Побачення (L'amur). 1926. Фанера, олія



тивної роботи над трактатом “Живопис і елементи”, відчутна абстрактна складова починає переважати в роботах О. Богомазова. Художник виявляв у звичних для ока фігуративних образах їхній внутрішній зміст через лінію, ритм, колір, як, скажімо, у роботах “Перехожі” (1914), “Жінка, що читає” (1914), “Пожежа у Києві” (1916) тощо. У цей час О. Екстер, працюючи і в стилі кубофутуризму, створювала цілі серії абстрактних картин під узагальнюючими назвами “Кольорові ритми”, “Кольорові динаміки” й ін.

У багатьох безпредметних композиціях О. Екстер виразно читається вплив декоративних робіт селянських гончарів, вишивальниць. Мисткиня знайшла спонтанні й водночас витончені прийоми побудови композиції, форми та використання кольору. Її картина “Венеція” (1915) – один із численних прикладів вивільненого кольору, розсипаного вітражними скельцями, як у дитячому калейдоскопі. Звертає на себе увагу кількість білих площин, що великими цезурами розріджують концентровані згустки червоних, чорних і синіх. Домінуючий білий колір тут виконує роль тла, по якому святково розсипано коштовні скельця інших кольорів. Мимоволі виникає образ білого вишитого полотна, де орнамент вийшов за встановлені береги і розташувався в новому алогічному ритмі.

Поміж багатонаціональної художньої еліти Парижа помітне місце в розвитку абстрактного живопису займала українка С. Делоне. Зауважимо, що дзвінка колористика її абстрактних творів (“Бал Бюльє”, 1913; “Електричні призми”, 1914) вплинула на одного з лідерів абстрактного живопису Р. Делоне: від стриманої гами в душі кубізму він звертається до більш інтенсивних кольорових сполучень.



В. Меллер. Блакитна танцівниця. Ескіз костюма для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919–20. Папір на картоні, гуаш, акварель

СУПРЕМАТИЗМ. Мистецтво геометричної абстракції, блискуче втілене в теорії та практиці його засновника К. Малевича, відчутно вплинуло на творчість багатьох видатних українських авангардистів. Укоріненість супрематизму в селянському малярстві зумовила органічне сприйняття його лаконічних форм та інтенсивної колористики на теренах України не лише професійними художниками, але й народними майстрами. Еволюція супрематичного живопису у творчості самого К. Малевича проходить через кубофутуризм до “нуля форми” (“Чорний квадрат”), звідки народжується супрематичний фігуратив. При цьому потрібно зазначити, що провідна тематика, асоціативні зв’язки, художня мова переважно звернені до селянського світовідчуття. Про це промовисто свідчить персональна виставка майстра в Києві 1930 року. З первинних форм – квадрат, коло, хрест – К. Малевич комбінує строкаті, немов плахти, прямокутніки полів, святкові конусоподібні тіла селян.



В. Меллер. Композиція. 1919–20. Полотно, олія

Прямий чи опосередкований вплив супрематизму К. Малевича відлунує у живопису, книжковій графіці, сценографії. Зокрема прямий вплив можна відзначити в роботах К. Редька (“Супрематизм”, 1920-і роки), Б. Косарева (“Супрематичний пейзаж”, “Ейфелева вежа”, 1920-і роки).

Народне й авангардне мистецтво органічно поєдналося у творчості Н. Генке-Меллер. Дотепер дійшли лише дві композиції-вишивки другої половини 1910-х років. Композиційно і формально роботи подані в супрематичному дусі, проте у колористиці вбачається вплив народного мистецтва, зокрема вишивок.

У процесі взаємодії народного й авангардного мистецтва важливим виявився і зворотній зв'язок – тобто вплив авангардистів на формування народних майстрів нового покоління. На думку

О. Екстер, еволюція народного мистецтва була можливою лише за умови поповнення його із живих джерел, а саме молодими талантами з народу, які б, у свою чергу, знаходилися у контексті сучасного мистецтва. Найбільш яскравими представниками молодих народних талантів були Г. Собачко, Є. Пшеченко, В. Довгошия.

КОНСТРУКТИВІЗМ. Початок конструктивізму в Україні датується 1922 роком. Вищі здобутки цього стилю пов'язані з харківською школою конструктивізму, передусім із творчістю В. Єрмилова. Його знамениті рельєфи вирізняються супрематичним аскетизмом площин і обсягів, простотою і виразністю конструкцій, винахідливою комбінацією фактур і кольорів різноманітних матеріалів (“Експериментальна композиція з вікном”, 1922; “Чоловічий портрет”, 1923; “Експериментальна композиція”, 1923). У проектах меморіальних дошок супрематична пластика площин поєднується із суворюю ритмікою рублених шрифтів (“Марк. Ленін”, 1924; “Горки”, 1924). Проекти святкових трибун, постаментів, навіть промислового графіка монументальні й урочисті.

Конструктивізм яскраво проявився в архітектурі, сценографії, промислового дизайні. Зокрема першою у світі громадською спорудою в стилі конструктивізму став харківський Держпром (“будинок-гора”). Видатним зразком новітньої промислової архітектури залишається також грєбля Дніпрогесу.

НЕОПРИМІТИВІЗМ. Особливість українського неопримітивізму полягає в тому, що він одночасно живився з двох джерел: фольклору та європейського експресіонізму. Від першого – орнаментальна барвистість, архетипна вітальність; від другого – бруталність форм, колористичні дисонанси. Одним із перших осередків неопримітивізму із середини 1910-х років була дача сестер Синякових у с. Красна Поляна під Харковом. Найобдарованіша М. Синякова малювала акварелі яскраві й безпосередні, немов лубок. В її роботах – “Руська Венера”, “Весна”, “Джентльмен і няня біля Дерева життя” (усі 1914) – співіснують вселенське і буденне, наївне і спокусливе. Творчість М. Синякової вплинула на творчість харківських художників В. Єрмилова, Б. Косарева, В. Цапка. Зокрема Б. Косарев звертався до сценок народного життя (“Жнива”, 1919). В якості декору він використовував стилізовані “квітки” селянських скринь і рушників – символи світового дерева, риби – еротичні символи, корів і кіз – символи добробуту.

Глибинною архаїкою віє від неопримітивістських творів Д. Бурлюка. Фактура стародавнього глиняного черепка, шорсткої, насиченої сонцем землі відчувається в картині “Жнива” (1915). В іншому його творі – “Карусель” (1921) – силует примітивного “коника” подано в сполученні неолітичних спіралей, немов перенесених із трипільської кераміки. Деякі риси неопримітиву прочитуються і у творчості М. Бойчука, і “бойчукістів” (М. Бойчук, “Молочниця”, 1922; Т. Бойчук, “Жінки біля яблуні”, 1920; О. Павленко, “Хай живе Восьме березня!”, 1930–1931; І. Падалка, “Фотограф”, 1927; В. Седляр, “В школі лікнепу”, 1929). Окреме місце через неповторність авторської манери письма займає неопримітивіст і експресіоніст В. Пальмов. Його кольоропис – це драматичне зіткнення яскравих барв життя з інфернальним холодом смерті. У полотнах В. Пальмова сюжет і річ лише доповнюють колір, не маючи чітких меж: у нетрях пливких кольорових хмар форма – невагома оболонка, виокремлена білим контуром (“Господар”, 1927; “L’amur”, 1926; “Рибалка”, 1928). Серед гурту молодих художників Кракова “Живі” вирізнявся своєю дитинністю і експресивністю манери Л. Левицький: офорти “Водонос”, “В’язниця”, “Замріяна”, “Робітник”, “Передмістя” (початок 1930-х років). У душі єврейського народного примітиву працювали в 1920-х роках художники “Культур-ліги”. Використовуючи традиційний орнамент, символіку, наївне тлумачення сюжету й експресивно обіграну невправність рисунка, єврейські художники створювали надзвичайно виразну стилістику зображень (І. Рибак, “Погром”, 1919; Б. Аронсон, “Без назви”, 1920).

АВАНГАРДНІ ПОШУКИ В СЦЕНОГРАФІЇ. Поміж явищ українського художнього авангарду сценографія посідає одне із чільних місць. З одного боку, її розвиток живився блискучим модерним оформленням спектаклів у Москві й Петербурзі, з іншого – авангардною стилістикою школи О. Екстер. У цей час, разом із традиційними формами драматичного мистецтва, сценічне оформлення використовувалося для проведення публічних лекцій, диспутів тощо. Тут застосовували найрадикальніші художні засоби, аби шокувати публіку, як це було на славнозвісному концерті футуристів у Києві 1914 року, коли В. Маяковський жартівливо пояснив, що рояль висить над сценою, оскільки він не буде на ньому грати.

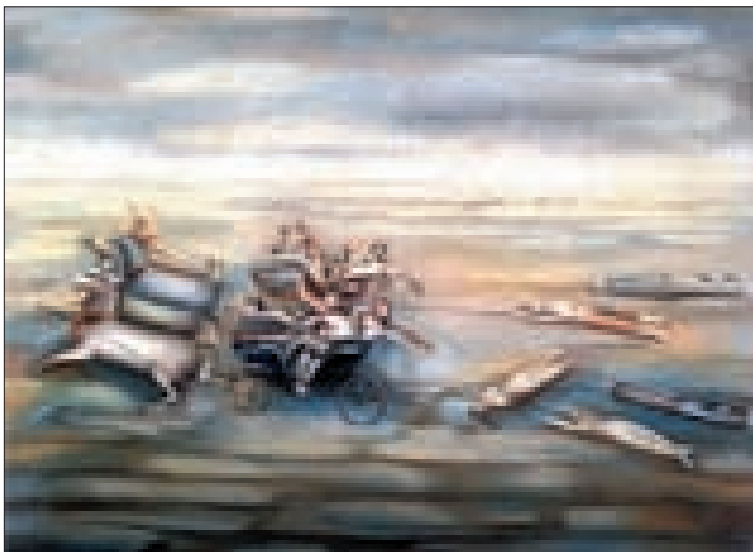
У цей період українська авангардна сценографія досягла свого апогею. У Києві силами студії О. Екстер виконувалися декорації до спектаклів балетної трупи М. Мордкіна, Б. Ніжинської. В ескізах костюмів 1919 року для балетів Б. Ніжинської О. Екстер пішла шляхом кубістичного аналізу форми. Художниця вирішувала композицію, ритм, колір у динамічному ключі, реалізуючи власне художнє кредо. В ескізі “Іспанський танок” О. Екстер протиставляє статичну композицію тла і рвучку, просякнуту рухом фігуру танцюристки. Загальне враження від костюмів О. Екстер цього періоду сформулював мистецтвознавець Я. Тугендхольд:

“Кожен костюм мислиться художницею як тривимірне і пластично тверде ціле, як живий рельєф, що рухається, як жива кольорова скульптура”².

Принципи авангардної сценографії О. Екстер ефективно втілювали молоді художники І. Рабинович, В. Меллер, А. Петрицький. “Пластично тверді живі рельєфи” бачимо у виконанні І. Рабиновича в ескізах костюмів до “Саломеї” (1919). В ескізах до вистави “У катакомбах” (1921) А. Петрицький балансував на межі абстракції, дотримуючись одного з правил О. Екстер – остаточно не переривати зв'язок із реальністю. Свідомо комбінуючи елементи композиції, ритму, форми й кольору, він виходив за межі вирішення лише формальних завдань, створюючи неповторні за виразністю сценічні образи. Риси зрілого кубофутуризму бачимо в ескізі театрального костюма “Блакитна танцівниця” (1919) В. Меллера. Тут футуристична динаміка стрімкого руху балерини майстерно поєднується з кубізованими формами її тіла.

На початку 1920-х років на сценах театрів Харкова, Одеси, Києва розквітнув конструктивізм. Новації режисерів Л. Курбаса, Б. Глаголіна, хореографа М. Форрегера реалізувалися завдяки конструктивістському оформленню В. Меллера, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова. Рідкісним явищем в європейській культурі була практика українських театрів опери і балету: конструктивістська сценографія з тактом і чуттям вживлювалася в громіздкий організм музичної вистави. Навіть традиційний репертуар було настільки осучаснено, що це приголомшувало тодішнього глядача. У “Севільському цирульнику”, оформленому О. Хвостенком-Хвостовим, ширми крутилися, коли крутій Фігаро збивав із пантиліку героїв опери; зупинялися, ніби ціпеніючи, у момент небезпеки; з'їжджалися, оточували акторів, як стіни помешкання, а коли рухалися, глядач бачив Севілью очима людини, що біжить вулицею. Ритм їхнього руху був узгоджений з ритмом музичної фрази. В оформленні “Турандот” А. Петрицький використав прийоми народних майданових лицедійств, де неодмінно порушується єдність місця і часу, глядач вільно переміщується між минулим і сучасним. Багатоярусність конструкцій, їхнє швидке перемонтування забезпечили публіцистичність, динаміку та експресію масових мізансцен. Поруч із традиційним репертуаром в Україні ставилися наймодерніші додекафонічні опери й балети (“Джонні награє” О. Кшенека, 1929; “Футболіст” В. Оранського, 1930; “Машиніст Гопкінс” М. Брандеса, 1931).

О. Тишлер. Махновщина. Гуляй-поле. 1927. Полотно, олія



А. Петрицький і О. Хвостенко-Хвостов в оформленні цих спектаклів віртуозно поєднували раціональний “креслярський” конструктивізм з емоційною розкутістю супрематизму. Такий стиль блискуче проявився в оформленні опери Р. Вагнера “Валькірія” О. Хвостенком-Хвостовим 1929 року. Ця робота художника, на думку дослідників театру Р. Вагнера, є чи не найкращим проектом в історії вагнерівських постановок. У міфах стародавніх германців, що їх вивчав художник, готуючи “Валькірію”, існувало

уявлення про світ як про житло, розміщене навколо дерева життя, а також як про храм із священним стовпом посередині. Долі героїв заховані в цьому дереві життя – ясені Іггдрасіль. Стрижнем сценічної композиції О. Хвостенка-Хвостова став циліндричний стовп, що уособлює сакральний ясен. Панно служило знаком долі й удачі легендарних персонажів. У щитоподібній формі панно втілено тему войовничого Хундінга; у м'якій формі кола – тему жіночної Зіглінди. Могутній Вагнеровій музиці відповідала монументальність і рухливість сценічної установки.

Унікальною сторінкою в театральному мистецтві ХХ ст. був перший у світі професійний театр абсурду “СОЗ” (соціалістичне змагання) на чолі з режисером і художником І. Терентьевим (Херсон). Парадоксальні його умовності виводили мистецьку свідомість на новий образно-поетичний, сказати б, метафізичний щабель. У спектаклі “Інкогніто” за М. Гоголем і Г. Квіткою-Основ'яненком (1929) на сцені стояло кілька шаф, які правили за вбиральню, кімнати, браму будинку, в'їзд до міста. Коли із шафи виймалася сукня, на ній з'являлася табличка “Шафа”. Слуга Хлестакова Осип сидів мовчки на шафі впродовж вистави, читаючи газету “Комуніст”, перевернуту догори ногами. В Одеському драматичному театрі І. Терентьев та М. Ладур у спектаклі “Чудак” (1930) біля порталів сцени розмістили два куби з триколірними площинами – білий, сірий, чорний. Закріплені на кронштейнах, вони оберталися з різною швидкістю, підкреслюючи драматизм того, що відбувалося. Після загибелі головної героїні куби починали обертатися все повільніше і зрештою зупинилися чорною площиною напроти глядачів.

УЧАСТЬ АВАНГАРДИСТІВ В АГІТПРОПІ. Агітаційно-пропагандистське мистецтво виникло в перші роки після перемоги більшовицької революції 1917 року під впливом ленінського плану монументальної пропаганди. Це проявилось у таких монументальних і станкових формах, як плакат, вуличні декорації, настінні розписи, скульптура, поліграфія тощо.

В якості ілюстрації того, як представники різних шкіл і напрямів мали змогу апробувати свої авангардні ідеї, наведемо приклад оздоблення Києва до святкування 1 Травня 1919 року. Місто буквально було поділено на райони, оформленням яких опікувалися М. Бойчук, О. Богомазов, Ф. Кричевський, Г. Нарбут, І. Рабинович, В. Чекрыгін, П. Челішев, Н. Шифрін, С. Нікрітін та ін. К. Редько у своїх спогадах писав: “Центральна вулиця – Хрещатик – під владою найбільш передового авангарду живописців. Тут, на противагу Софійській площі, майже немає сюжетних елемен-



О. Хвостенко-Хвостов. Готель на глетчері. Ескіз до опери Е. Кшенека “Джоні награє”. 1929. Папір, гуаш, аплікація

тів. Упоперек вулиць паралельними рядами висять різнокольорові в оригінальних формах скомпоновані прапори. Естетика абстрактних форм. Елементи кубізму, але не машинна динаміка футуризму. Це оформлення було виконано групою під керівництвом художниці Екстер і Меллера³. У Харкові оформленням вулиць дореволюційних свят займався “Союз Сімох” і “Художній цех”, в Одесі – “Товариство незалежних”.



Г. Србачко-Шостака. Рух кольору. 1919. Папір, гуаш

Потрібно зазначити, що художники-авангардисти менш за все переймалися ідеологічним змістом творів, передусім вирішуючи суто формальні завдання. Б. Косарев згадував: “Розмальовували агітпотяги найяскравішими фарбами, найфантастичнішими сюжетами”. В. Єрмилов порівнював агітпотяг “Червона Україна” з розмальованою весільною скринєю на колесах.

1919 року було створено перші зразки революційного космізму, наприклад, панно О. Хвостенка-Хвостова “Бережись, Антанто, труд іде”. Динамічними декоративними формами вирізнялися вуличні панно, що прикрашали вулиці Одеси до 1 Травня 1919 року, виконані О. Екстер, А. Нюрнбергом, С. Фазіні, Т. Фраерманом, С. Олесевицем. Великий фриз (6 × 30 м) “Червона Армія не знає перешкод” ро-

боти А. Страхова було змонтовано на фронтоні триумфальної арки, зведеної влітку 1920 року в Катеринославі (Дніпропетровськ) до зустрічі 1-ї Кінної армії.

Важлива роль в агітпропі відводилася монументальному живопису. Авторами розписів червоноармійських Луцьких казарм 1919 року були М. Бойчук, І. Падалка, Т. Бойчук, О. Павленко, В. Седляр. Розпис “Стіни Героїв Трипілья” у Подільському комсомольському клубі в Києві створив 1920 року Ш. Толкачов. В. Єрмилов, 1920 року, в настінних розписах харківського гарнізонного клубу застосував манеру кубофутуризму в поєднанні з прийомами неопримітивізму. Динамічним ритмом і площинною декоративністю позначено 8-метрове панно О. Хвостенка-Хвостова “Труд, наука, мистецтво” для зали УкрОСТА в Харкові (1921).

У розписах агітпотягів та агітпароплавів переважали традиції народного декоративного малярства. Елементарність змісту авангардисти ілюстрували з брутальною наочністю лубка, через гранично спрощені форми й максимально напружений колорит. В оформленні агітпотягу “Червона Україна” брали участь В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов, С. Прохоров, О. Кокель; агітпотягу ім. Сталіна – О. Хвостенко-Хвостов; агітсанпотягу 12-ї армії – О. Богомазов; агітпароплаву “Пушкін” – О. Екстер, К. Редько, О. Тишлер.

Одним із найбільш розповсюджених видів агітпропу був плакат. У перші роки радянської влади він багат в чому перебрав на себе функції станкового живопису. У київському Бюро української преси (1919) виготовленням плакатів займалися Б. Єфимов, М. Кочергін, І. Рабинович. Зразком кубофутуристичного плаката стала робота І. Рабиновича “Червоній Армії” (1919). Поєднання авангардного геометризму з традицією народної витинанки застосовує А. Петрицький в плакаті “Революційний тримайте крок” (1919). З харківським відділенням УкрОСТА співпрацювали О. Хвостенко-Хвостов, В. Єрмилов, Г. Бондаренко, Л. Каплан та ін.; Державною малярсько-декоративною майстернею в Києві – М. Бойчук,

І. Падалка, О. Павленко, О. Богомазов, К. Редько; одеським відділенням ЮгРОСТА – Б. Єфимов, Б. Косарев, С. Фазіні, С. Зальцер, О. Глузкін; художньою секцією Політуправління Київського військового округу – Б. Силкін, Л. Хижинський, М. Алексєєв, М. Бріммер. Плакат Б. Силкіна “Вступайте до Червоної кінноти” (1920) увійшов, щоправда анонімно, до антологій світового плакатного мистецтва, виданих у Нью-Йорку, Лондоні, Парижі. У цій роботі яскрава декоративність фовізму перетворилася на драматизм і кольорове напруження. Серію листівок “Азбука революції” видав у Харкові 1921 року А. Страхов. Він також став автором класичного агітпропівського плаката “Ленін” (1924), що здобув золоту медаль на Паризькій виставці 1925 року. Зокрема варто відзначити супрематичне походження стилістики цього твору А. Страхова.

* * *

Проте, починаючи з другої половини 1920-х років, в образотворчому мистецтві, як і в радянській культурі загалом, починає набирати силу заідеологізоване кон'юнктурне мистецтво. З'являються художні об'єднання, такі, скажімо, як АХРР або АХЧУ, що захоплюють мистецький ринок. Як відомо, на початку 1930-х років нетривала боротьба закінчилася абсолютною перемогою нової генерації радянських митців, які пристосували передвижницьку концепцію мистецтва до потреб будівництва соціалізму.

Натомість український авангард продовжував свій розвиток у демократичних країнах світу. Французький абстракціонізм збагатили А. Старицька, М. Андрієнко-Нечитайло, експресіонізм США – Д. Бурлюк. Українські митці мобільно включилися в розвиток нової стадії авангардного мистецтва – сюрреалізму. У Львові протягом 1929–1935 років існувало об'єднання “Артес”, художники якого працювали в дусі європейського сюрреалізму: метафізичний простір картини виповнений аморфними напіврозкладеними органічними утвореннями, що засмоктують, як драговина у страшному сні. Сюрреалізм зачепив і деяких речників паризької української групи, наприклад, М. Андрієнка-Нечитайла. За художнім походженням він конструктивіст – послідовник О. Екстер. Проте відчуття безладдя, тривоги, притаманне тогочасному життю, штовхало від конструктивізму до ірраціонального сюрреалізму. Це відбилося у його “Натюрморті з годинником” (1931). Данину сюрреалізму віддали також П. Челіщев (приятель С. Далі) та В. Баранов-Россіне.

Паростки сюрреалізму пробивалися і в радянській Україні. У роботі А. Петрицького “Голод в Німеччині” (1932) трагічні знівечені фігури, моторошний колорит, безглузда вакханалія життя – замаскована реакція художника на голод в Україні. Атмосферу агресивного радянського мілітаризму відтворює картина С. Йоффе “У тирі” (1932). Жорсткі маріонеточні фігури бездушних “ворошилівських стрілков” в образі молодих дівчат бентежать підсвідомість абсурдною невідповідністю запропонованої їм ролі.

Сюрреалізм на заключній стадії існування українського авангарду пролунав як трагічний акорд. На початку 30-х років ХХ ст. почалося планомірне нищення авангардної культури й художників-авангардистів. Багатьох із них репресували, відлучили від мистецтва, привселюдно спалювали репутацію. Але український авангард встиг надто глибоко ввійти у “тіло” мистецтва, аби зникнути, як фантом. Усі роки панування “соціалістичного реалізму” він тим чи іншим боком випинався то у монументальному мистецтві, то у сценографії, то у книжковій ілюстрації. Нарешті з ним відбулося те, що колись пережило античне мистецтво, коли після років гоніння воно зазнало другого життя за доби Ренесансу. Щось подібне український авангард переживає зараз, повертаючи світові ім'я за ім'ям видатних митців 20–30-х років ХХ ст і народжуючи нові імена, гідні стати поруч із класиками.

ГРАФІКА

На межі XIX–XX ст. в європейському мистецтві виник імпульс розвитку двох тенденцій, які мали, на перший погляд, протилежну спрямованість. Інтернаціоналізація художнього процесу парадоксально збігалася з активізацією національних рухів у мистецтві, з пошуком неповторної пластичної мови, яка відроджує давні традиції. Особливо яскраво ці тенденції виявилися там, де в культурному житті значущою була роль зростаючої національної самосвідомості, як це відбувалося в Україні, Росії, Польщі. На зламі XIX–XX ст., на початку нового часового виміру, в українській культурі переглядалися всі набуті цінності, осмислювалися пройдені шляхи, мріялося про нове. Художників надихала віра в соціально-етичну місію мистецтва, віра в можливість відродження культури, нації, країни через реалізацію художніх моделей, які б спиралися на славні традиції минулого. Відкрита до впливів, пластично сприйнятлива культура України випрацьовувала свій неповторний образ, утримуючи архетипи, дбайливо зберігаючи автентичність у протистоянні нівелювальним тенденціям. Плин мистецького життя був наповнений пошуком нового й культивуванням традиційного, діалектикою сталого й змінного.

Майстрів, яким довелося стати основоположниками, відкривачами модерних художніх процесів, поєднувало спільне бажання знайти нові основи художньої творчості через відмову від того шляху, яким ішов розвиток мистецтва у XIX ст. Криза позитивістського методу пізнання реальності й міметичного способу творення художнього образу спонукала сконцентруватися на тих засобах та творчих проявах, що залишилися поза увагою в попередньому столітті.

У цей час, переглядаючи мистецьку спадщину, майстри відкривають для себе і для культури в цілому естетичні якості пам'яток давнього мистецтва. Багатовікові культурні надбання стали плідним підґрунтям для розвитку українського мистецтва XX ст., захопленого пошуком давніх коренів та витоків.

У культурі України графіка здавна відігравала важливу роль – від книжкової мініатюри Київської Русі, пишного розквіту графіки українського бароко до мистецтва національного відродження XIX–XX ст. Естетична програма модерну сприяла розвитку графічного мистецтва, значення графіки дуже зросло в національній художній творчості. Розквіт мистецтва графіки був пов'язаний з утвердженням нового світогляду, майстри стилю модерну прагнули наблизити високе мистецтво до повсякденного життя, вивести художню творчість на рівень широкого опанування реальністю, перетворити власне буденне середовище на

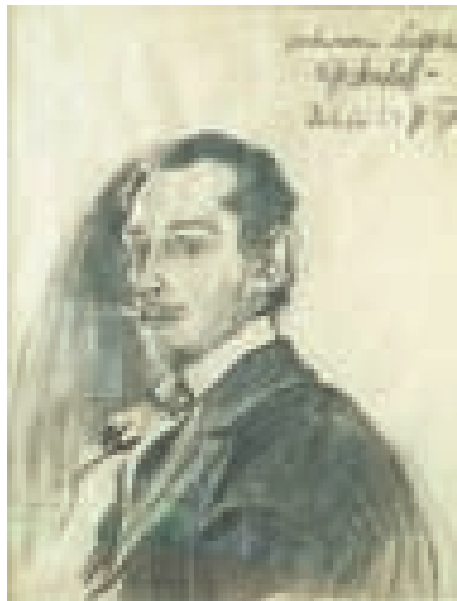
**С. Дембіцький. Обкладинка книжки
З. Нєдзвецького “Очі”. Львів. 1905**



мистецький твір. Модерн розпочав на зорі ХХ ст. “засипання ровів” між високим та низьким, послідовними проповідниками чого стали наприкінці століття постмодерністи. Під впливом ідей модерну відбувалася естетизація побутових речей, особливо поцінювалися художні твори, пов’язані з повсякденним життям людини. Тому графіка, яка є найближчою з образотворчих мистецтв до побуту людини, у той час оволодівала думками й активізувала діяльність творців нового мистецтва. Модерн, що затвердився в українській графіці з початку ХХ ст., відкрив нові можливості всередині жанру. Відтоді станкова, книжкова, плакатна й ужиткова графіка почала утворювати певний художній контекст, в якому розгорнулося життя поколінь, кожної окремої історичної доби.

Важливим чинником розвитку української культури на зламі ХІХ–ХХ ст. була взаємодія з польським і російським мистецтвом. У добу становлення “нового мистецтва” вплив польської та російської художніх культур можна простежити через хронологічне випередження в утвердженні нових ідей і форм у мистецтві, через постійні творчі контакти й виставки. Особливе значення мав безпосередній особистісний вплив учителів-художників. Чимало українських митців наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. здобувало мистецьку освіту в Польщі та Росії. Так, у Кракові навчалися художники І. Труш, О. Новаківський, М. Бойчук, М. Жук, чия творчість, мистецька діяльність, викладацька робота дали потужні імпульси розвитку художнього процесу в Україні. З петербурзькою школою графіки пов’язане творче становлення Г. Нарбута – засновника провідного напрямку в українській графіці 1910–1920-х років.

Ідеї символізму, риси модерну, утвердившись у Кракові, потрапляли до Львова, який став столицею галицьких земель, справжнім культурним центром Західної України. У мистецькому житті міста значну роль відігравали новостворені об’єднання: Товариство любителів красних мистецтв, Товариство для розвою руської штуки, Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки, Товариство імені Шевченка, “Молода Муза”. Так, Товариство любителів красних мистецтв, в якому активно працювали І. Труш, Ю. Панкевич, І. Северин, О. Кульчицька, Я. Пстрак, М. Парашук, проіснувало упродовж 1895–1914 років, відігравши значну роль у поширенні інтересу до модерну, або до сецесії, як називали цей стиль у Львові. У 1900 році у залах ТЛКМ демонструвалася велика виставка, де серед експонатів були плакати А. Мухи, Е. Грассе, У. Бредлі, естампи Ф. Ропса, М. Клінгера; у 1901 році тут відбулася виставка японської ксилографії. Виставки Товариства, на яких були показані твори



К. Сіхульський. Автопортрет. 1904.
Папір, вугілля

В. Яроцький. Молодий гуцул. 1905.
Картон, пастель



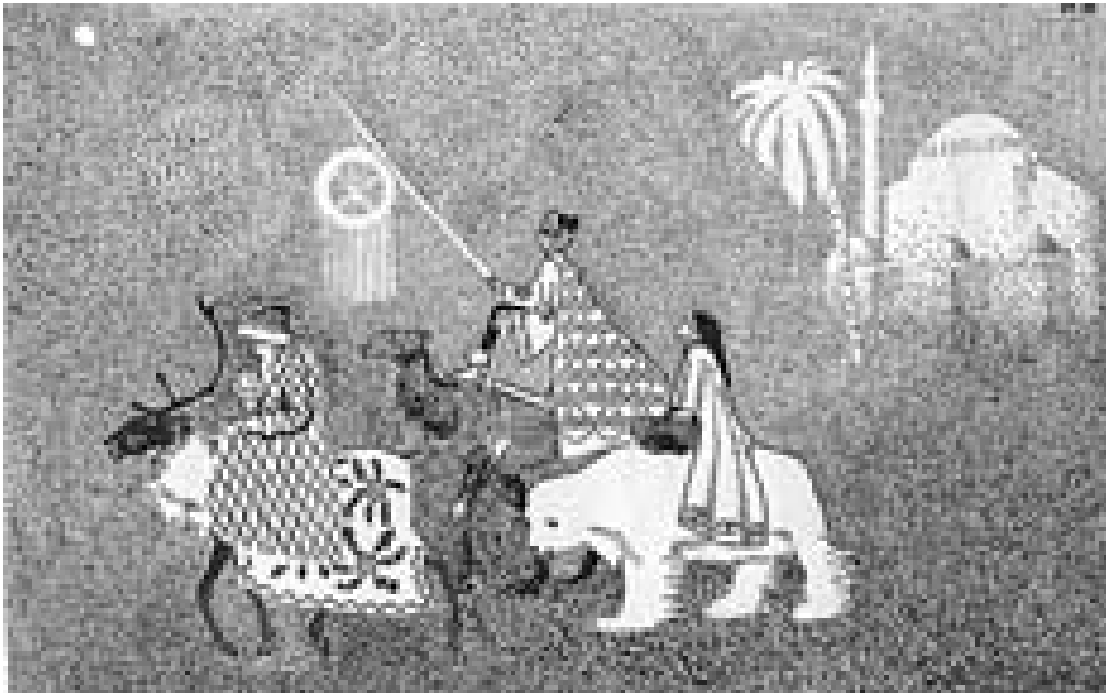


О. Добровольський. Галицька площа у Львові. 1907. Папір, туш, акварель

їнську художню виставку, де були представлені твори майстрів Західної та Східної України, художників нової генерації, таких як М. Сосенко, І. Труш, М. Бойчук, М. Жук, М. Бурачек. У 1905 році у Львові почав виходити створений І. Трушем “Артистичний вісник” – перший мистецький україномовний журнал.

А. Бьокліна, Е. Мунка, Ф. Ходлера, Я. Тоопа, Я. Мальчевського, підтримували інтерес до символізму й модерну. Створене в 1898 році за ініціативою І. Труша, М. Грушевського, В. Нагірного й Ю. Панкевича Товариство для розвою руської штуки у 1898, 1900, 1902 та 1903 роках влаштувало виставки, які продемонстрували, що українське національне мистецтво набирає сили в художньому житті Львова. Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки, що проіснувало упродовж 1904–1914 років, влаштувало в січні 1905 року першу всеукра-

М. Ольшевський. Рисунок із серії “Вертеп”. Близько 1910 року. Папір, туш



На хвилі національно-культурного руху на межі століття усе відчутнішу роль у суспільному та культурному житті Львова почали відігравати нові часописи, що декларували ідеї модерну: “Iris” (1899–1900), “Будучність” (1899), “Молода Україна” (1900–1903), “Liberum Voto” (1904–1905), “Артистичний вісник” (1905), “Nacz Kraj” (1906–1910). Поява журналів нового мистецького спрямування стимулювала співпрацю з ними таких майстрів модерну, як Теофіл Терлецький, який подавав наприкінці 1890-х років свої графічні роботи до журналів “Tygodnik ilustrowany” та “Faun”. Майстер закінчив Краківську академію мистецтв (1893), навчався в студіях Мюнхена, а потім працював у цьому місті, не пориваючи співробітництва зі львівськими журналами та видавництвами. Його творчість є зразком інтернаціонального варіанта стилю модерну, у роботах відчутні впливи югендстилю, ар-нуво, водночас вони є органічними для львівської сецесії.

У новій стилістиці модерну працювали у Львові над художнім оформленням книжок Е. Лілієн, Е. Оун, С. Дембіцький, М. Ольшевський, Г. Колцуняк, Ю. Панкевич, О. Кульчицька. Пластична мова модерну опанувала жанр плаката, що демонструють роботи Е. Лілієна, Є. Меркла, С. Дембіцького, М. Ольшевського, а також невідомих майстрів, які співпрацювали з літографською майстернею Піллера-Ньюмена у Львові.

Символістичні акварелі Яцека Мальчевського, що експонувалися у Львові, підготували ґрунт для розквіту станкової графіки в стилі модерну. Композиції “Вакханалія” (1883) із зображенням фавнів, “Греція” (б. р.), вирішені майстром у формі панно, демонструють відкритість до людських почуттів, еротизм, захоплення культурою “золотого віку” античності. А такі пейзажі майстра, як “Морська затока” (б. р.), “Родос” (1884), втілюють символ живого руху й вічності природи, відчуття космічності. Близькою до символізму Я. Мальчевського є творчість Мечислава Рейзнера, який працював у техніці пастелі. Його парні алегоричні роботи “День” і “Ніч” (1907) через зображення жіночих фігур символізують, з одного боку, тілесну красу в її повному розквіті, а з другого, – затухання життя у стані важкого сну.

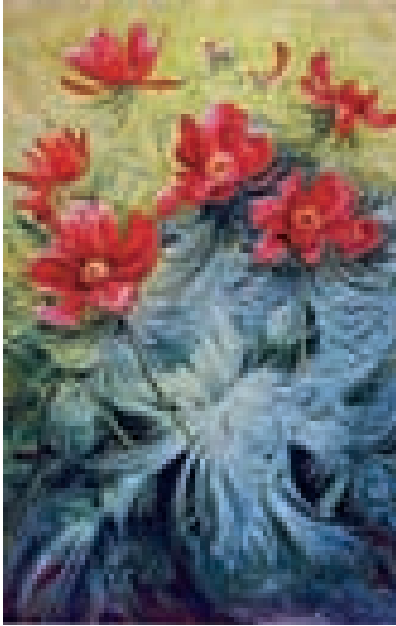
Особливо значущою для формування нової школи львівської графіки стала художня діяльність Станіслава Дембіцького, який був вихованцем Віденської, Краківської та Мюнхенської академій мистецтв, а також Паризької академії Колароссі. У 1891–1909 роках художник працював у Львові та Коломиї. Як майстер модерну, С. Дембіцький прикладав свій талант до різних галузей творчості, працював



Ф. Паутч. Жінка з парасолькою. 1903. Папір, туш

О. Кульчицька. Жертва Світовидові. 1910. Папір, офорт, акватинта





О. Сластион. Маки. 1902. Папір, акварель

Г. Дядченко. Цвіт яблуні. Початок 1900-х років. Папір, акварель

у живопису й графіці, у скульптурі малих форм, виконував розписи в каплиці Львівського кафедрального собору, створював проекти архітектурного декору, меблів, керамічних виробів, одягу. Він одним із перших у Львові втілював ідею художнього образу книжки як синтетичного ансамблю. Шанувальникам мистецтва були добре відомі його ілюстрації до книжки А. Немоевського “Легенди” (1901), виконані як тонко пророблені малюнки тушшю у стилістиці символізму. У стилістиці модерну вирішено обкладинки майстра до книжок Я. Каспровича “Вуста Тродіади” (1905) та З. Недзвєцького “Вуста” (1905), виданих у Львові. Графічними роботами С. Дембіцького були відзначені видатні виставкові події у Львові, саме він зробив плакат та оформлення каталогу до виставки А. Бьокліна (1903), плакат до ювілейної виставки Я. Мальчевського (1903). Багато працював С. Дембіцький і в портретному жанрі в стилі модерну. Серед творів С. Дембіцького є чимало зразків як інтернаціонального, так і національного варіанта стилю модерну, як наприклад, у його акварельному малюнку “На ярмарку” (1900), призначеному для поштової листівки, де в жанровій картинці представлено різні народні типи в гуцульському одязі.

Національний (або “гуцульський”) варіант модерну розробляли в станкових графічних композиціях І. Северин, В. Яроцький, К. Сіхульський. Іван Северин навчався в Миргородській художньо-промисловій школі, у Краківській академії мистецтв у Я. Станіславського, працював у Римі й Парижі. І. Северин був членом об’єднання “Молода Муза”. Його пастелі “Гуцульська дівчина в козушку” (1907–1909), “Гуцулик-школяр” (1909), “Гуцулка в зеленій хустці” демонструють “родові риси” модерну – декоративне вирішення кольорових сполучень, посилену дію лінії-контур, напружене співвідношення об’ємної фігури й площини тла. Інший характер мають пастельні портрети, виконані Каземиром Сіхульським, який був одним із засновників “гуцульського” варіанта львівської сецесії. Художник навчався в Краківській академії мистецтв у С. Виспянського, Ю. Меґоффера, Л. Вичулковського (1900–1904), у Віденській художньо-промисловій

школі (1904–1908), був одним із провідних майстрів львівської сецесії, членом краківського мистецького об'єднання “Штука”, віденського “Хагенбунду”. Великий вплив на художника справила творчість і взагалі мистецькі погляди С. Виспянського, який першим у польському мистецтві звернувся до естетичного осмислення народного мистецтва. Особливе місце в творчому спадку К. Сіхульського посідає триптих “Гуцульська мадонна” (1914), виконаний у мішаній техніці – папір, наклеєний на полотно, темпера, акварель, гуаш, пастель, олівець, бронза. Уже власне техніка виконання дає підстави вважати цей твір зразком модерну, мотив зображення є яскравим прикладом “гуцульської” сецесії.

До цього ж напрямку належать твори Владислава Яроцького, який навчався в Краківській академії мистецтв у Ю. Меґоффера, Л. Вичулковського (1902–1906), входив до краківського мистецького об'єднання “Штука”. У 1903, 1907–1911 роках В. Яроцький подорожував по Україні, жив у Львові. Його роботи “Молодий гуцул” (1905), “Свято Йордана на Гуцульщині” (1909), “Гуцульське подвір'я” (1912) підтверджують стійкий інтерес майстра до гуцульської тематики, розвивають стилістику модерну.

Ідеї синтезу мистецтв, цілісного вирішення життєвого середовища пропагував і підтверджував власною мистецькою діяльністю Мар'ян Ольшевський, який проектував будинки, робив ескізи вітражів, мозаїки, стінопису, меблів, костюма, театральних декорацій, працював у галузі книжкової та вжиткової графіки. М. Ольшевський навчався малярству в художніх студіях Мюнхена, історію мистецтва та філософію вивчав в університетах Львова, Мюнхена, Берліна, він став засновником товариства “Зеспул”. У плакаті другої виставки цього Товариства (1913) М. Ольшевський у лаконічному символі розкрив його програму. У центрі композиції зображено жіночу постать: її спідниця з ритмічним драпіруванням нагадує масивну колону, оголений торс уособлює природну красу, голову увінчує башта Львівського кафедрального собору. Форма мандорли, яку тримає жінка, оточена рухливими язиками вогню, що в індійському мистецтві символізують вічне оновлення енергій. Пряні східні мотиви насичують декоративні композиції майстра, наприклад, рисунки із серії “Вертеп” (близько 1910), а також проект вітража “Східна танцюристка” та проект стінопису “Казка про трьох королів”, що виконані в техніці акварелі.

Притаманне модерну захоплення Сходом відбилося в книжковій графіці Івана Косиніна, відомого художника-аматора, музиканта, композитора. Його ілюстрації до казки І. Франка “Абу-Касимові капці” увібрали красу перської мініатюри. Мова символів, східні містичні ритуали, казкове перетворення реальності



Г. Бурданов. Обкладинка журналу “В мире искусств”. 1907

В. Кричевський. Обкладинка книжки М. Грушевського “Ілюстрована історія України”. Київ–Львів. 1911

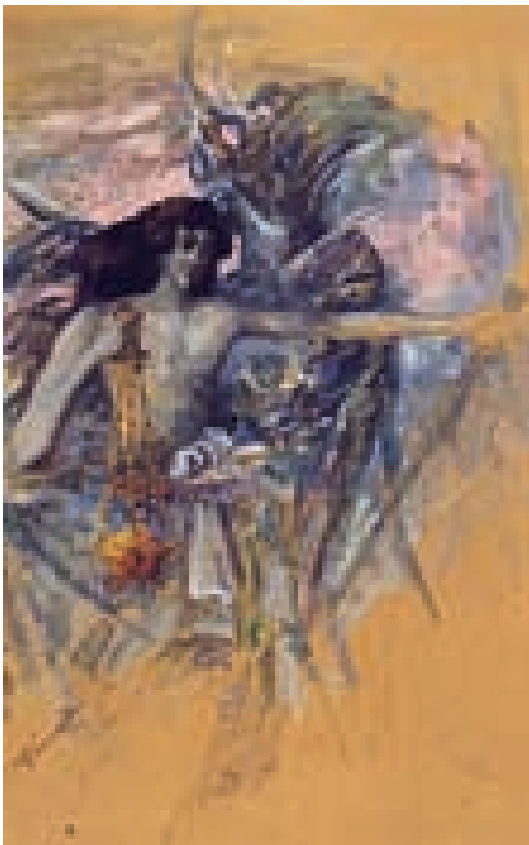


приваблювали Каєтана Стефановича, що підтверджують його акварелі “Розп’яття” (1913) та “Східна царівна” (1913). Майстер здобув освіту у Львівському політехнічному інституті на архітектурному відділенні, у Краківській академії мистецтв у Ю. Меґоффера та Ю. Панкевича, у Мюнхенській академії мистецтв та в Парижі. Він виконував у Львові монументальні розписи, оформляв інтер’єри,



М. Жук. Гвоздики. 1908. Папір, пастель, гуаш, бронза, акварель

В. Замирайло. Ангел з кадилом. 1900-і роки. Папір, акварель



працював у станковій, книжковій та вжитковій графіці. К. Стефанович спирався на традиції індійського, перського, вірменського мистецтва, використовував іконографічні схеми українського іконопису. Інтерес до Сходу пояснюється загальною інтелектуальною модою на зламі століть, він є однією з тенденцій модерну, а крім того, К. Стефанович був вірменином за походженням. Пошук національних традицій у культурі, зокрема східних витоків, був характерним для мистецького середовища багатонаціонального Львова.

До давніх традицій українського (і ширше – візантійського мистецтва) зверталися в живописних і графічних творах Юліан Панкевич, Модест Сосенко. Завдяки їхнім зусиллям у Львові утвердився неовізантинізм як один із напрямів сецесії. Характерний для естетики межі століть погляд до середньовіччя був пов’язаний як з ідеями національного відродження, так і з ідеями символізму, модерну. М. Сосенко навчався в Краківській школі красних мистецтв (1896–1900), у Мюнхенській академії мистецтв (1901–1902), у Національній школі мистецтв у Парижі в Л. Бонна (1902–1905). Навчання майстра підтримував митрополит А. Шептицький. Новаторство М. Сосенка в розписах виявилось в поєднанні сучасної художньої мови й давньої традиції. У проектах вітражів Успенської церкви у Львові “Христос і Самаритянка”, “Христос благословляє дітей” (1907), виконаних у техніці гуаші, візантійська традиція виявляється в особливо м’яких обрисах фігур. Новаторські тенденції в стінопису М. Сосенка виявилися великою мірою в його орнаментиці. Ескізи, виконані в техніці акварелі та пастелі, є зразками чудових графічних стилізацій традиційних орнаментів чи рослинних мотивів. Орнаментальні мотиви широко застосовував і Ю. Панкевич, особливо в книжковій графіці, де він створював цілісне вирішення художнього оформлення книжки. Ю. Панкевич, вихованець Краківської

школи красних мистецтв і Віденської академії мистецтв, писав мистецтвознавчі та літературні твори, входив до об'єднання “Молода Муза”.

Визнаним майстром лінії був Фридерик Паутч, особливо відомі його станкові та журнальні карикатури. Карикатури в техніці акварелі та кольорової туші виконував Одо Добровольський, який уславився також міськими пейзажами. Як карикатурист та портретист працював Ярослав Пстрак. Але найбільше визнання серед художників-графіків випало на долю Олени Кульчицької, яка закінчила в 1908 році Віденську художньо-промислову школу. Художниця працювала в різних естампних техніках, майстерно використовувала художньо-пластичні можливості кожної з них, активно представляла свої роботи на виставках у Львові та Києві. Улюбленою графічною технікою О. Кульчицької була на початку ХХ ст. ліногравюра, яка дозволяла будувати композиції на передачі об'ємного відчуття речей через застосування площинних кольорових плям. Таким чином вирішені її композиції “Орання” (1906), “Сусідки” (1908), “Акація” (1908), “Хмари” (1912). Працюючи в офорті, О. Кульчицька також майстерно виявляла особливості власне техніки у створенні художнього образу, як, наприклад, у роботах “Зима” (1909), “Жертва Світовидові” (1910), “Ворота біля хати” (1910).

О. Кульчицька зробила значний внесок у розвиток книжкової графіки та мистецтва екслібриса. Минулому вона присвятила серію станкових “Історія княжих часів” (1918), що була створена після ув'язнення художниці в Барановському замку (перетвореному на політичну тюрму). Цей графічний цикл став переконливим актом ствердження національної гідності. В останніх її роботах помітне тяжіння до пластичної мови Ф. Валлотона, символізм втілено через засоби модерну.

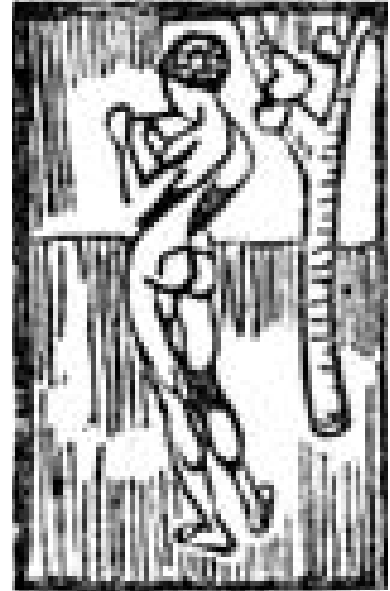
Символізмом сповнені малюнки Михайла Бойчука, виконані в 1909–1910 роках. Завдяки підтримці митрополита А. Шептицького молодий художник пройшов навчання в Краківській академії мистецтв (1899–1904), у 1906 році студіював у Мюнхенській академії мистецтв. У 1907–1910 роках він працював у Парижі, де й став ідеологом групи, яка створила “школу візантійського мистецтва”. Повернувшись до Львова, М. Бойчук у 1910–1914 роках працював над реставрацією ікон у Національному музеї, виконував живописні та графічні роботи в стилі неовізантинізму. Малюнки майстра легкі, прозорі, у портретних композиціях він створював абрис однією лінією, як наприклад, у “Портреті А. Шептицького”, “Портреті М. Грушевського”, “Портреті Т. Шевченка” (усі – початок 1910-х років). Передаючи індивідуальні риси облич, художник у малюнках відбивав “єство” людини, її наповненість світлом.

Творчі зусилля майстрів, які стверджували різні напрями мистецтва львівської сецесії, мали позитивні наслідки. Поступово змінилася культурна атмосфера міста, тут склався той необхідний контекст, в якому могли вже вільніше розвиватися наступні авангардові течії.

Інакше, у значно пізніших хронологічних межах, гортався культурно-художній рух у Харкові та Києві. Хоча й тут модерн утверджувався від початку століть, а графіка насправді переживала “нове народження”. На зорі століття художник і



К. Піскорський. Цивілізація. Фантастичне місто. 1917. Папір, туш, акварель, бронза, срібло, білито



Ф. Наеждін. Пейзаж. Початок 1910-х років. Папір, ксилографія
О. Почтенний. Дівчина, що грає на сопілці. 1911. Папір, ліногравюра

глядач начебто відчути тонкий аромат “мистецтва паперового аркуша”. Акцентування умовності художніх засобів образотворчого мистецтва, неповторного руху руки майстра, зосередження уваги на творчому акті — ці внутрішні інтенції модерного мистецтва знаходили найсприятливіші умови для їх реалізації в царині графіки. Навіть такий визнаний майстер реалістичної композиції, як Опанас Сластіон, звертаючись до акварелі, ставав більше формалістом. Його декоративну композицію “Маки” (1902) можна визнати як прояв модерну. Майстер тут вочевидь насолоджується коливанням степових трав, над якими буяють яскраво-червоні маки. Символізм також знаходить форми втілення в новій графіці, як наприклад, у творах Григорія Дядченка. У його декоративному панно “Квіти груші” (1900) символізмом пройнятий власне зображувальний мотив — несміливо-переривчасті рухи пензля, прозора-зникаючі плями акварелі наочно виявляють стан народження нової форми в природі. Аналогічний стан народження нового через кризу й сміливі рухи спостерігаємо в мистецькому процесі в Києві та Харкові від початку 1900-х років.

На межі століть пожвавилось мистецьке життя Києва. Тут відкрився перший міський музей, у 1907 році виникло Київське товариство шанувальників літератури і мистецтва, яке проводило вечори нової російської символістської літератури, видавало журнал “В мире искусств”, що був близьким до петербурзького журналу “Мир искусства”. Літературні й критичні матеріали, надруковані в часопису, доносили нові ідеї та почуття, а художники В. Замирайло, Г. Бурданов, Д. Митрохін прикрашали заставками твори письменників і поетів-символістів. У журналі друкували графіку С. Яремича, Ф. Шавріна, В. Замирайла.

У стилі модерну творив Григорій Золотов, працюючи над оформленням журналу “Искусство: Живопись, графика, художественная печать”. Обкладинку журналу він прикрасив зображенням білої троянди, що є символом краси й духовності. Її стебло, закручене у вигляді тернового вінця, уособлює страждання. У заставках для цього журналу Г. Золотов подав зображення німф, оточених пишними гірляндами, демонструючи найрізноманітніші рухи ліній — пунктирні,

штрихові, заокруглені. Журнал, який виходив за ініціативи В. Кульженка та С. Яремича, певною мірою був присвячений проблемам художнього друку. У часопису подавали хроніку розвитку графічних мистецтв, новини поліграфії, щорічні звіти художньо-ремісничої школи друкарської справи. За п'ять років існування журнал здійснив велику роботу, заклав теоретичні підвалини для розвитку нової графіки в Україні.

Із журналом “Сяйво” співпрацював Охрім Судомора, прикрашаючи сторінки заставками, кінцівками, ілюстраціями, виконаними в стилі модерну, з використанням національної тематики, орнаментальних мотивів народного мистецтва. Над оформленням обкладинок журналів у новій стилістиці працювали І. Карішев, М. Денисов, А. Середа, М. Жук.

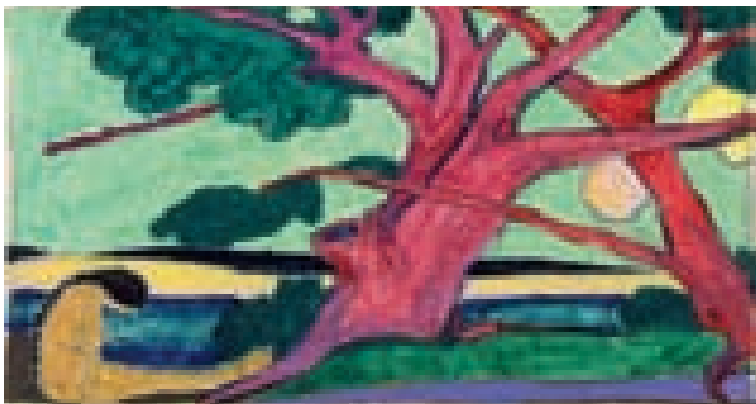
Михайло Жук навчався в Київській рисувальній школі М. Мурашка (1896–1899), у Краківській академії мистецтв (1900–1904) у С. Виспянського та Ю. Мегоффера. У Чернігові розпочалася, а потім продовжилася в Києві та Одесі його активна діяльність як живописця, графіка, поета, прозаїка, драматурга, кри-

тика й викладача. У графічних роботах М. Жук демонстрував своє захоплення символізмом, володіння пластичними засобами модерну. Нерідко рослини та квіти ставали декоративним мотивом у портретах і символістичних композиціях майстра. Його символічна за змістом і монументальна за розміром композиція “Біле і чорне” (1912) нагадує проект вітража; панно “Лілеї” (1908) набуває містичного звучання; в акварелі “Гвоздики” (1908) квіти розгортають суцвіття на хвилях космічного вихору. Символісти, сповідуючи неоромантичні погляди, вбачали в мистецтві найвищі прояви людського духу. Художника вони сприймали як теурга, як медіума між вищим світом ідей та плінним життям. Показовим є зростання кількості портретів художників і літераторів у творчості М. Жука. Серед перших графічних робіт майстра – “Портрет М. Коцюбинського” (1907), виконаний пастел-



М. Недашковський. Осінній пейзаж. 1910. Папір, офорт

С. Щербаков. Жінка і дерево. Початок 1910-х років. Папір, гуаш





М. Мищенко. Від'їзд. 1918. Папір, олівець
М. Калмиків. Віолончеліст. 1918. Папір, олівець



лю; пізніше, готуючи до видання журнал “Музагет” (1919), М. Жук виконав у техніці малюнка італійським олівцем портрети П. Тичини, Д. Загула, Ю. Меженка, О. Слісаренка, В. Ярошенка, Л. Курбаса. Як майстер універсальної творчої спрямованості М. Жук постійно пропагував своїми роботами культуру книжки,

Б. Цибіс. О третій годині ночі. Із серії “Місто”. 1918. Папір, ліногравюра



книжкового оформлення, він прагнув прищепити книжковій графіці форми європейського модерну.

Становлення національного варіанта модерну в українській книжковій графіці пов'язане з творчістю Василя Кричевського. Вплив архітектури будинку Полтавського земства позначився на всіх галузях національного мистецтва. В. Кричевський займався живописом, аквареллю, керамікою, виконував проекти килимів, оформляв виставки, театральні вистави, був колекціонером і дослідником творів українського народного мистецтва. Мистецтвознавці Ф. Ернст, С. Таранушенко, Д. Антонович, В. Павловський, В. Щербаківський, С. Гординський, В. Січинський, М. Драган, С. Сильванський, М. Винницький визнавали В. Кричевського основоположником нової української книжкової графіки. Справжньою подією стала поява “Ілюстрованої історії України” М. Грушевського (1911), а роком пізніше — його книжки “Культурно-національний рух на Україні XVI–XVII віків”, графічне оформлення яких втілювало бажання художника відновити перерваний зв'язок сучасної україн-

ської культури з мистецтвом давніх епох. В. Кричевський з великим пієтетом ставився до скарбів спадщини української графіки XVII–XVIII ст., даючи їй нове життя, підкреслюючи її естетичні якості й надаючи формам сучасного звучання.

До символістської лінії модерну належить творчість Віктора Замирайла. У багатьох графічних роботах В. Замирайло близький до М. Врубеля, з яким він розписував Кирилівську церкву та Володимирський собор у Києві. Наслідування особливо відчутне в зображенні “Ангела з кадилом” (1900-і роки). Від таємничого образу жінки виходив В. Замирайло при створенні образів ангелів і демонів. Майстер працював у книжковій та журнальній графіці, у плакаті, у монументально-декоративному та театральній декоративному мистецтві. При цьому техніка акварелі вочевидь була його улюбленою, дозволяла найповніше втілити його відчуття багатогранності й мінливості форми, прозорості матеріального світу, крізь який проступає незмінне й позачасове. На початку 1900-х років В. Замирайло створив прекрасну галерею жіночих портретів.

Символістські мотиви звучать в акварельних роботах М. Денисова, Г. Дяченка, Г. Нарбута, Ю. Михайліва. До символізму тяжіє творчість К. Піскорського, В. Максимовича. Сюжети, які обирав Всеволод Максимович, були поширені в західноєвропейському мистецтві стилю модерну, його цікавила тема маскараду життя, тема любові й смерті. Особливо помітним у його творчості є культ тілесності, плоті, який запанував на зламі століть.

До лінії модерну можна віднести декоративні пейзажі В. Фельдмана, ностальгійні архітектурні пейзажі В. Лукомського, офорти В. Заузе, ранні пейзажі О. Богомазова, виконані в техніці туш, перо. Новий статус графіки в середовищі образотворчих мистецтв спонукав і живописців звертатися до графічних естампних технік, як наприклад, Ф. Кричевського, або до акварелі, що є показовим для О. Мурашка, О. Сластіона, чи цінувати самодостатню художню значиність малюнка, приклади чого знаходимо у творчості П. Левченка та С. Васильківського.

Через символізм пролягав шлях у мистецтві Василя Єрмилова, що підтверджують його офорти, виконані в Москві. В. Єрмилов експонував офорти “Чаю-



М. Синякова. Війна. 1916. Папір, акварель

В. Бобрицький. Мертва петля містера Ероса. 1917. Папір, олівець





В. Кандинський. Афіша другого Салону Іздебського. 1910

М. Епштейн. Віолончеліст. 1919. Папір, туш, перо, акварель

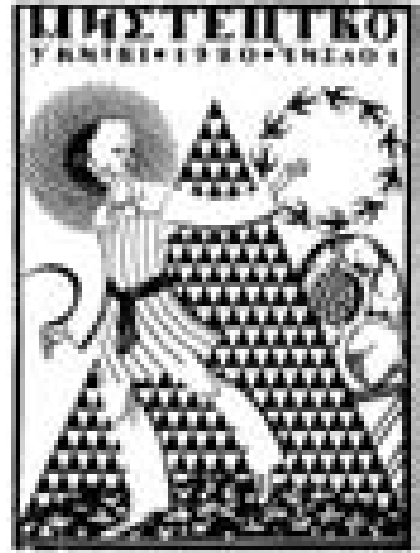


Народною картинкою, примітивом була навіяна образна будова акварелей харківської художниці Марії Синякової, яка, як і В. Пичета, пройшла навчання

вання”, “Москва. Церква”, “Жіночий портрет” та інші на виставці Товариства харківських художників, яке існувало в 1906–1916 роках. Воно чимало зробило для популяризації модерну. Не маючи власного періодичного видання, Товариство передплачувало журнали з-за кордону, серед них – відомі видання “Studio”, “Art et Decoration”, а також петербурзькі журнали.

Символізм набув значного розвитку в художньому середовищі Харкова. Його представники згуртувалися в мистецьке об’єднання “Голубая лилия” (1909–1912). Організатором і лідером групи був Євген Агафонов, який прагнув поширити нові мистецькі напрями, з якими він безпосередньо познайомився в Парижі, мріяв прищепити художні відкриття на національний ґрунт. Його творам властиве поєднання реалістичної характеристики образу й вільної манери виконання, нерідко позначеної рисами модерну, що межує з фовізмом. Є. Агафонов вів студію, через навчання в якій пройшло чимало харківських художників у 1910-і роки. Одним із найближчих учнів Є. Агафопова, учасником об’єднання “Голубая лилия” був Ф. Надеждін, творчість якого перебувала під значним впливом графіки Ф. Валлотона. У техніці ксилографії він зробив чимало робіт, присвячених темі Сходу, містерії цирку, таїні життя. Вплив японського мистецтва гравюри помітний у творах М. Недашковського, П. Сухачова, О. Почтенного. Роботи В. Пичети, виконані в техніці ліногравюри, символічні за змістом, а за пластичною мовою вони є неопримітивістськими.

Художні сили Харкова гуртувалися навколо періодичних видань – щотижневика “Колосья” та журналу “Творчество”. У першому з них репродукувалися роботи В. Бобрицького, Б. Цибіса. Твори Болеслава Цибіса позначені символізмом, про що свідчить вибір тем – смерть, хвороба, самотність, а з погляду пластичної мови вони відзначаються посиленою експресивністю. Пластичну мову модерну й лаконічний символізм демонструють роботи Л. Розенберга, який працював у щотижневикі “Колосья” та в журналі Художнього цеху “Творчество”. Захопленість середньовічною гравюрою на дереві демонструють журнальні роботи Е. Штейнберга. До примітиву народної картинки звертався В. Пичета, який поєднував мову символізму з авангардними пластичними засобами, зображуючи ритуальні поклоніння жінок Древу Життя, землі й небу.



О. Богомазов. Київ. Хрещатик. 1914. Папір, соус
Г. Нарбут. Обкладинка журналу “Мистецтво”. 1920. № 1

в студії Є. Агафонова. У 1910 році вона мала творчі поїздки до Мюнхена, у 1914 – до Середньої Азії. Акварельні роботи М. Синякової 1914–1920 років, здебільшого без назв, передають ту особливу атмосферу природної краси, життєвої свободи, творчого інтелектуального подорожування, яка склалася в Красній Полянї під Харковом, де жила велика родина Синякових, де збиралися художники та поети В. Хлебников, Б. Пастернак, В. Маяковський, брати В. і Д. Бурлюки, М. Асєєв, Г. Петников та його брат, відомий як Божидар, Д. Петровський, В. Каменський. Творче становлення М. Синякової було пов’язане з харківськими студіями “Голубая лилия”, “Будяк”, “Кольцо”. Традиційний у народному мистецтві мотив Древа Життя не раз поставав у роботах художниці, від народного мистецтва походив і живий рух соковитої лінії в її акварелях. М. Синякова звертається до мистецтва близькосхідної мініатюри, вона вільно поєднує мотиви народного примітива й мініатюри з прийомами сучасного авангардного мистецтва в таких роботах, як “Гарем”, “Єва”, “Вигнання з раю”. Повним крахом “райського життя” стала війна. Цій темі художниця присвятила не одну роботу, повертаючись до образу Першої світової війни чи громадянської. Війну вона зобразила як біль убитої любові, як втрачену насолоду життя. М. Синякова зби́рала сюжети про війну, представлені в її численних акварелях, в єдину чорну композицію, виконану в техніці ліногравюри. Мова її творів синтезує символізм та експресіонізм.

Графічні роботи харківських авангардистів М. Синякової, В. Бобрицького, М. Мищенко, Б. Косарева, Г. Цапка, М. Калмикова подав на своїх сторінках “Сборник нового искусства” (1919). Роком раніше вийшов збірник-альбом “Семь плюс три”, де були представлені роботи В. Бобрицького, В. Дьякова, М. Калмикова, Б. Косарева, М. Мищенко, Г. Цапка, Б. Цибіса, В. Єрмилова, О. Гладкова, Мане-Каца. Художники називали себе футуристами, хоча пластична мова їхніх творів має ознаки кубізму, експресіонізму, футуризму, неопримітивізму.

Інакше, ніж у Харкові, формувалося мистецтво авангарду в Києві. Виставки авангардного спрямування “Звено” (1908), “Кольцо” (1914), що були влаштовані в цьому місті, продемонстрували наявність значних мистецьких сил авангарду в Україні. Особливо значущими для формування нової генерації художників стали



М. Бойчук. Пастушка. 1910-і роки. Папір, дереворит

С. Налепинська-Бойчук. Гітаристка. 1921. Папір, дереворит



виставки Салону Іздебського (1909–1911), на яких було широко представлено твори майстрів новітніх течій Франції, Німеччини, Росії, України. Виставки Салону відбулися в Одесі, Києві, Ризі, Петербурзі. Наприкінці 1913 року в Києві виникла літературно-художня футуристична група “Кверо”, заснована М. та В. Семенками, П. Ковжуном. Свіжі ідеї з паризьких виставок принесли через київські журнали О. Екстер, А. Луначарський.

Олександра Екстер художню освіту отримала в Київському художньому училищі, де вона навчалася одночасно з О. Архипенком, А. Лентуловим, О. Богомазовим. У Парижі художниця відвідувала Академію Гранд Шом’єр, товаришувала з П. Пікассо, Ж. Браком, Г. Аполлінером, Ф. Леже, А. Соффічі. Збагатившись у Парижі новими ідеями та формами, О. Екстер принесла їх до Києва, де вона разом з М. Кульбіним та Д. Бурлюком організувала виставку “Звено”, а разом з О. Богомазовим – виставку “Кольцо”. Художня діяльність О. Екстер стала творчою ланкою поміж Парижем та Києвом, молоді київські художники відчували себе учасниками єдиного авангардного художнього руху. У 1918 році художниця відкрила “Студію О. Екстер” у Києві, у 1919 – в Одесі, у 1920 – знову в Києві, справивши цим нетривалим викладанням живопису та декоративного мистецтва великий вплив на нове покоління художників.

У каталозі виставки “Кольцо” було опубліковано тези “Суть чотирьох елементів”, де розглянуто основні формотворчі елементи, що знайшли ширше обґрунтування в тексті Олександра Богомазова “Живопис та елементи” (1914). Від 1913 року розпочався кубофутуристичний етап творчості О. Богомазова. У малюнках “Дівчина, яка сидить”, “Пейзаж” художник неначе перевіряв здатність ліній передавати водночас і пізнаваність образу, і його ритмову суть, їх спроможність формувати цілісну картину за допомогою перегуків ритмів форм, близьких чи далеких. У роботі “Потяг” (1913), виконаній олівцем “негро”, головним

художнім образом є рух. Уважне ставлення художника до лінії, стверджене в його теоретичних роздумах, відбилося в графічних творах 1914–1916 років. У 1916 році кубофутуристичні роботи О. Богомазова експонувалися на виставці поряд із творами художників київської “Культур-ліги”.

Художники, які становили ядро “Культур-ліги”, також пройшли через захоплення кубофутуризмом, і це великою мірою зумовлено тим, що майже всі вони відвідували студію О. Екстер. Секція пластичних мистецтв “Культур-ліги” була заснована в Києві наприкінці 1917 року, ядро якої склали І. Рибак, Б. Аронсон, О. Тишлер, Н. Шифрін, Й. Ельман, І. Рабичев, М. Епштейн. У роботі художньої секції брали участь М. Шагал, Ель Лисицький, С. Нікрігін, С. Шор, Й. Чайков. Книжкова графіка, що прикрашала видання “Культур-ліги”, спиралася на осу-



І. Плещинський. Жінка біля дзеркала. 1923. Папір, ліногравюра
О. Усачов. Дівчина з книжкою. 1923. Папір, дереворит

часнення форм і художніх мотивів давнього національного культового мистецтва, творів народних художників. За короткий період на початку 1920-х років майстрам графіки, які працювали над оформленням єврейської книжки, вдалося створити відчутний національний стиль. Роки діяльності київської “Культур-ліги” позначені злетом графічного мистецтва Марка Епштейна. Майстер поєднував прийоми аналітичного кубізму й тяжіння до сюжетності, що бачимо в його роботах “Родина” (1919), “Кравець”(1919). М. Епштейн уміло використовував мову символів, рухаючись у творчому методі від кубізму до неокласики.

Поряд із авангардними явищами в художньому житті, зокрема в графіці, існували й інші напрями, а саме: етнографічний натуралізм, салонний академізм, еkleктизм. Незважаючи на значні успіхи в галузі станкового й книжково-журнального, ужиткового мистецтва в 1900–1910-х роках, можна констатувати, що українська графічна школа тільки формувалася. Давалася взнаки відсутність в Україні вищого мистецького освітнього закладу. Віхою в культурному процесі України став 1917 рік. Народження Української Народної Республіки створило умови для заснування Української академії мистецтв (УАМ).

Українську академію мистецтв було організовано в грудні 1918 року за системою індивідуальних майстерень. Художники, які стали фундаторами УАМу, здобули освіту в Петербурзі, Кракові, Мюнхені, Парижі. Їм було притаманне спільне прагнення – поєднати давні національні традиції мистецтва з новими відкриттями європейських художніх течій. Майстерню графіки очолив Георгій Нарбут. Система художньої освіти в його майстерні була зорієнтована на книжкову графіку. Привабливість творчих робіт Г. Нарбута, точність його пластичних вирішень, вишуканий смак і знання стилів сприяли тому, що художник став надовго кумиром графіків, започаткував “найбільш широку і впливову течію”¹ в українському графічному мистецтві, що дістала назву “нарбутівської”.



В. Заузе. Вулиця Одеси. Кінець 1920-х років.
Папір, гумірабик

цептуальність у підході до пластичних завдань. Вони запровадили в майстернях УАМу систему художньої освіти, аналогічну тій, що запанувала згодом у школі Баухауз. Основний принцип її полягав у тому, що робота студента починалася не з натурного малюнка, а із засвоєння специфіки матеріалу, в якому йому доводилося працювати, з оволодіння законами й засобами образотворчого мистецтва (аналіз пам'яток, робота в техніці, композиційні вправи). Щодо графіки — це дослідження законів композиції, які диктує площинність аркуша, простір, окреслений рамкою, аналіз психологічного сприйняття форми (прямокутна, кругла, трикутна), лінії (плинна, ламана), вертикалі, горизонталі, кута, контрасту кольору, маси, динаміки та статички. Ці формальні завдання послідовно розробляли художники-авангардисти. Витоки їх концептуалізму спостерігаємо в мистецтві модерну з його посиленою увагою до функціональності, до фактури поверхні речі, до виявлення специфічних елементів і засобів кожного окремого виду образотворчого мистецтва. Не дивно, що засновниками нової графічної школи в Україні стали майстри, які пройшли через модерн. Це багато в чому зумовило характерні риси графіки 1920-х років.

О. Сахновська. Через кладку. 1927.
Папір, дереворіз



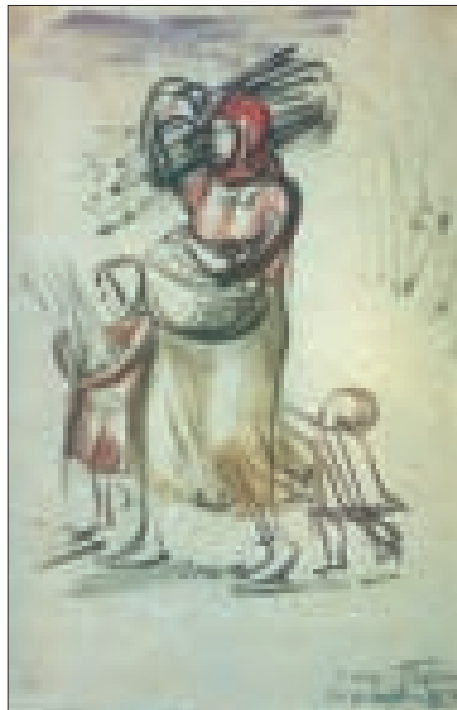
Особливу привабливість для молодшої генерації українських художників мали твори Г. Нарбути. Ще на початку 1910-х років його визнали першим у Росії професіоналом книжки. Петербурзька графічна школа стала міцним фундаментом, на який спирався художник у пізній (український) період творчості. У київських роботах майстра пластична мова поступово змінювалася порівняно з попередніми, петербурзькими. Це помітно в обкладинці першого числа часопису “Наше минуле”, виконаній на початку 1918 року, в “Ескізі Державного герба України” (1918), у проектах печатки Дер-

жавного секретарства (1918) та печатки УАМу (1918). У цей час художник оформлював журнали “Сонце труда”, “Зори” (обидва – російською мовою, 1919), “Мистецтво” (1919–1920). Його журнально-графічні роботи стали зразками для багатьох поколінь українських графіків. П. Ковжун, підсумовуючи вплив майстра, наголошував: “Георгій Нарбут перший дав нам сучасну графіку і показав нам наше графічне оформлення. Нарбут нас графічно “українізував” – українська графіка Нарбута рішуче одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою”².

Г. Нарбут у пору творчої зрілості був відкритий до нового досвіду, до експерименту. Аналізуючи графічну мову, помічаємо ті впливи, які позначилися на його творах – захоплення українським народним мистецтвом, засвоєння прийомів примітивізму, використання засобів футуризму. Г. Нарбут геніально трансформував, поєднав різні формальні напрями й стилі, надав їм індивідуальної експресії. Так само в роботах графіків-нарбутівців органічно поєднувалося новаторство з національними традиціями. Безпосередніми учнями Г. Нарбута, які продовжили його справу, були Л. Лозовський, Р. Лісовський, М. Кирнарський.

Нарбутівський підхід до переосмислення традицій у книжковій графіці був близьким до методів М. Бойчука та його учнів. Захоплені ідеєю творення національного мистецтва на основі спадщини минулого, вони зверталися до іконопису, старої гравюри, вибійки, лубка. У 1917–1918 роках “робітня Бойчука” оформила кілька книжок на замовлення черкаського видавництва “Сіач”. Т. Бойчук та І. Падалка оздобили малюнками в стилістиці неопримітивізму журнал “Барвінок”. До графічних творів М. Бойчука видалися близькими роботи М. Юнак та С. Колоса. До школи М. Бойчука належить графічна творчість Є. Сагайдачного, О. Павленко, В. Седляра. Від примітивізму в книжковій графіці йшов М. Алексеев, який безпосередньо не був учнем ні Г. Нарбута, ні М. Бойчука, але поєднав у своїй творчості їхні впливи. Учнями М. Бойчука в УАМі були С. Пожарський та Л. Хижинський, які йшли в книжково-графічній творчості шляхом функціоналізму.

У 1922 році УАМ була реорганізована в Київський інститут пластичних мистецтв, у 1924 – у Київський художній інститут (КХІ). До інституту прийшли талановиті художники, які сповідували нові мистецькі напрями – кубофутуризм, неопри-



О. Павленко. Повернення з лісу. Додому. 1924. Папір, туш, акварель, олівець

І. Падалка. Ескіз обкладинки до поеми І. Котляревського “Енеїда”. 1931. Папір, ліногравюра, акварель





М. Котляревська. Жінка з дитиною. 1926. Папір, ліногравюра

М. Кирнарський. Титульна сторінка альманаху “Гроно”. 1920



мітивізм та експресіонізм. У зв'язку з виробничою орієнтацією вузівської освіти графічна майстерня поступово перетворилась на поліграфічне відділення. Спеціалізовану майстерню графіки з 1922 року очолила Софія Налепинська-Бойчук. Вона навчала студентів мистецтву деревориту, орієнтувала їх на створення книжкових ілюстрацій. С. Налепинська-Бойчук та її послідовники відроджували в деревориті прийоми майстрів XVI–XVII ст., засоби графічного примітива. Художники відкривали інші шляхи поєднання пластичних засобів авангардних загальноєвропейських течій з особливостями художньої мови українського народного мистецтва, ніж це продемонстрували “нарбутивці”. Творчість і викладацька діяльність С. Налепинської-Бойчук спричинилися до виникнення графічної школи. Під впливом художниці сформувалося чимало графіків, серед яких – відомі майстри І. Падалка, О. Сахновська, О. Рубан. Творчий метод С. Налепинської-Бойчук найпослідовніше наслідували С. Узунова, Х. Омельченко, В. Бура-Мацапура.

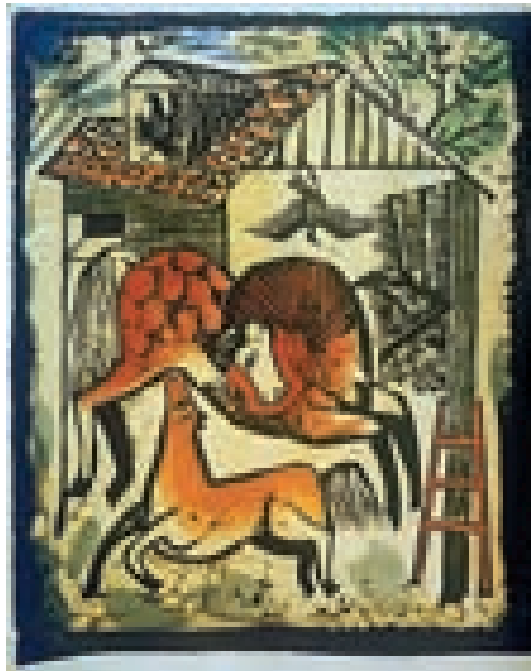
У КХІ з 1924 року викладав Василь Кульженко, який запровадив дисципліни, пов'язані з мистецтвом книжки й художньо-технічними завданнями поліграфічного виробництва. В. Кульженко ще від початку століття був відомим видавцем, фундатором і керівником заснованої в Києві у 1903 році Художньо-ремісничої школи друкарської справи. Здобувши освіту в Поліграфічній академії в Лейпцигу, він до революційних подій ґрунтовно ознайомився зі станом друкарської справи у поліграфічних закладах Берліна, Лейпцига, Мюнхена, Франкфурта, Відня, Парижа. Від 1910 впродовж трьох років В. Кульженко видавав у Києві журнал “Искусство и печатное дело”.

У КХІ поліграфічне відділення відкрили в 1925 році, до викладання запросили І. Плещинського, О. Усачова, В. Касіяна, В. Юнга. Останній викладав на поліграфічному відділенні літографію. У 1927 році викладати історію українського мистецтва запросили М. Макаренка. З 1928 року історію гравюри й книжки читав П. Попов. Навчання охоплювало всі сфери знань і практичних навичок, необхідних у мистецтві друкарської справи. Кожен із художників, хто викладав графічні техніки в інституті, був яскравою творчою особистістю.

Олексій Усачов віртуозно володів технікою деревориту, мав за плечима школу графічної підготовки – від копіювання японських гравюр, оволодіння майстерністю роботи в ксилографії під керівництвом І. Павлова до захоплення образною системою та філософією графічного мистецтва В. Фаворського. Роботи О. Усачова, актуальні за сюжетними мотивами, технічно довершені, декларативно “професійні”, а не

стилізовані під архаїчно-народні, дали нові творчі імпульси в розвитку графічної школи. Іларіон Плещинський міг вільно працювати в різних стилістичних формах – є в нього твори неопримітивістські, конструктивістські, реалістичні. Він легко володів численними графічними техніками, але студентам відкривав переважно лабораторію роботи по металу – сухою голкою, витравленням, акватинтою.

Особливо привабливою для студентів КХІ наприкінці 1920-х років стала графічна творчість Василя Касіяна, який закінчив у 1926 році Празьку академію мистецтв, був учнем відомого М. Швабинського. Д. Андрієвський, аналізуючи успіх В. Касіяна на виставці українського графічного мистецтва в Брюсселі 1927 року, стверджував: “Однаково вправно володіє технікою як дереворита, так офорта, сухої голки, мецотінто. Його цікавлять найбільш соціальні моменти”³. В. Касян умів органічно використовувати можливості різних графічних технік, у його композиціях послідовна дохідлива розповідь виступила на перший план, поступово ра-



О. Довгаль. Стайня. 1927. Папір, ліногравюра

Л. Лозовський. Обкладинка збірки поезій П. Тичини “Замість сонетів і октав”. Київ. 1920





Р. Лісовський. Обкладинка до "Творів" Г. Чупринки. Львів. 1925

П. Ковжун. Обкладинка книжки І. Франка "Як Юра Шикманюк брив Черемош". Львів. 1923



дянське сьогодення та героїчна історія стали головними темами його робіт.

В Одеському політехнікумі образотворчих мистецтв, що дістав пізніше назву Художнього інституту, на графічному факультеті викладали В. Заузе та М. Жук. Володимир Заузе, вихованець Строганівського училища в Москві (1870–1879), член Товариства південноросійських художників з 1893 року, один із засновників Товариства художників імені К. Костанді, приніс у навчальний заклад високу вимогливість до оволодіння реалістичним малюнком з природи та опанування навичками різноманітних графічних технік. У графіці В. Заузе простежуються впливи модерну, символізму, хоча майстер завжди працював з природи, ставив складні завдання з передачі психологічних настроїв, станів.

Від 1925 року майстерню графіки очолив М. Жук, який з 1917 до середини 1919 року був професором УАМу. В образотворчих роботах майстра виявилися різні художні напрями, починаючи від символізму й модерну до неопримітивізму, конструктивізму. Залишаючись палким прихильником модерну, майстер опановував нові авангардні течії. У 1920-х роках художник був особливо захоплений дослідженням творів народного мистецтва, його учні ретельно вивчали й копіювали народні розписи та орнаменти, що ознаменувалося створенням альбому "Степова Україна".

У Харківському художньому технікумі з 1922 року графічною майстернею керував В. Єрмилов, із січня 1925 року тут почав працювати І. Падалка. Ці два художники стали основоположниками двох напрямів харківської графічної школи – перший тяжів до європейських авангардних течій, передусім до конструктивізму, другий – до розвитку такого національного явища, як бойчукізм.

Творчість Івана Падалки неможливо віднести до якогось одного певного напрямку – неопримітивізму, реалізму, конструктивізму, функціоналізму. Він віддав належне кожному з них, залишаючись самобутнім майстром. Завдяки викладанню І. Падалки бойчукістська школа отримала розвиток у творчості О. Довгала, М. Котлярєвської, Б. Бланка, Й. Дайца, М. Фрадкіна.

До конструктивізму належить більша частина творчого доробку В. Єрмилова, але майстер пройшов і через захоплення кубізмом, футуризмом. У 1920-х роках його особливо приваблювали пошуки художників Баухаузу.

У Західній Україні працювали майстри, які здобували художню освіту в академіях і художніх шко-

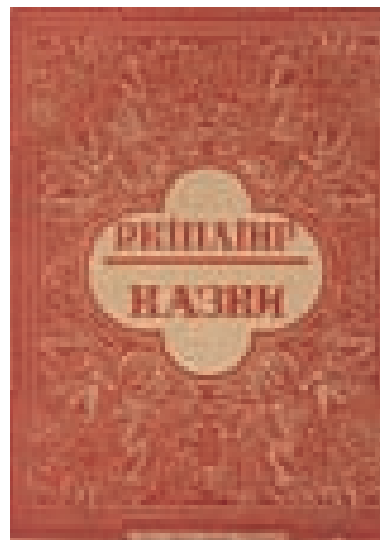
лах Кракова, Мюнхена, Праги, Відня, Парижа. У Львові ще з кінця XIX ст. існували мистецькі школи, які переважно були зорієнтовані на підготовку майстрів декоративно-прикладного мистецтва. У 1923 році у власній майстерні відкрив художню студію Олекса Новаківський, якою опікувався митрополит А. Шептицький. О. Новаківський вів заняття з рисунка, композиції, живопису. У методиці він робив наголос на індивідуальному спілкуванні з кожним учнем. Вихований у Краківській академії мистецтв, в атмосфері “Молодої Польщі”, О. Новаківський у власній творчості був відкритий до таких течій, як символізм, модерн, експресіонізм.

Графіка у Львові в 1920-х роках все більше стверджувалася як самостійний образотворчий жанр. Значущість у культурному житті художньо оформленої книжки посилили своєю творчістю О. Кульчицька, Г. Колцуняк, Ю. Панкевич, М. Сосенко. Вони використовували елементи народних орнаментів і стилізацію в дусі давньої української гравюри. Але створення справді нової національної графічної школи пов'язане з творчою працею у Львові колишніх наддніпрянців – Р. Лісовського, П. Ковжуна, П. Холодного Старшого, В. Січинського. Від них отримували досвід графічної роботи й вихованці мистецької студії О. Новаківського. Унаслідок взаємодії різних традицій народилася неповторна школа української графіки 1920–1930-х років.

Існування різних художніх шкіл у Києві, Харкові, Одесі, Львові значно урізноманітнювало українську графіку 1920–1930-х років. Але за всієї широти палітри різних творчих манер і методів можна відзначити певну єдність спрямувань у межах визначених стилістичних течій та напрямів.

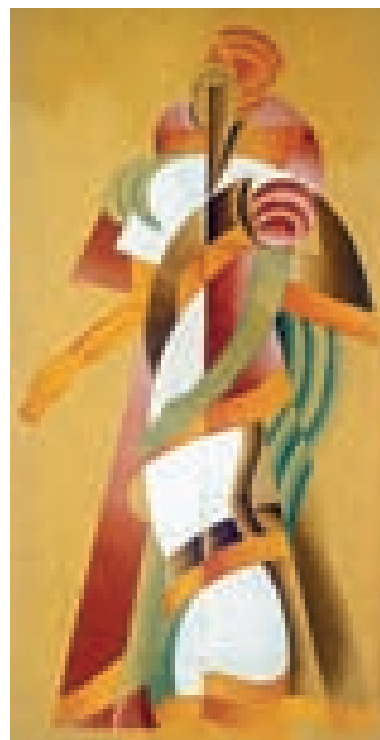
Неопримітивізм виявився чи не найстійкішою течією в українському образотворчому мистецтві, зокрема в графіці. Але він дуже різноманітний у пластичних виявах – яскрава й оповідальна, як народна картинка, акварель М. Синякової, стриманий ліризм малюнків М. Бойчука, витинанковий за характером малюнок тушшю І. Мозалевського, “лубочні” ліногравюри І. Падалки та М. Фрадкіна, “вибійчані” дереворити О. Кульчицької. Ознаки неопримітивізму простежуємо у творах В. Кричевського, Г. Нарбути, С. Налепинської-Бойчук, Т. Бойчука, О. Павленко, В. Седляра, М. Рокицького, М. Жука, П. Ковжуна, М. Бутовича і навіть В. Касіяна. До неопримітивізму можемо віднести графічну школу І. Падалки, до якої входили М. Котляревська, О. Довгаль, Б. Бланк, М. Фрадкін.

Визнаною представницею неопримітивізму є Оксана Павленко, яка, як і більшість її колег по майстерні М. Бойчука, розпочала творчий шлях з аналітичного вивчення пам'яток мистецтва Італії доби кватроченто, Месопотамії, Єгипту, а також із дослідження зразків іконопису. Від стилізацій вона досить швидко перейшла



І. Мозалевський. Обкладинка книжки Р. Кіплінга “Казки”. Прага. 1924

В. Меллер. Ассирієць. Ескіз костюма. 1919. Картон, гуаш





М. Глущенко. Пейзаж із руїнами. Кінець 1920-х – початок 1930-х років. Папір, туш, перо

середовищі, вирішеному за законами зворотної перспективи. Вулиці села, ніби побачені з висоти під кутом, сприймаються як символ сільського життя взагалі. У роботі “Через кладку” (картон, темпера, 1920-і роки) передано впевнену ходу

С. Левицька. Збирання винограду. Початок 1920-х років. Папір, дереворит



до створення власного художнього методу на основі синтезу. Природним для О. Павленко було звернення до народної теми, центральне місце в її творах 1920-х років посів образ селянки. Художниця виконувала малюнки олівцем, створюючи прозорі форми, площинно окреслені абрисом, як у композиції “Мати” (1920). У малюнках “Пряха”, “Праля” О. Павленко продемонструвала гармонійне поєднання монументального та графічного начал.

У гушових та темперних роботах Євгена Сагайдачного сучасні жанрові сюжети втрачають ознаки плинності часу, вони містяться у просторовому дівчини з відрами на тлі рожевих схилів-пагорбів, укритих соковитою зеленою травою; у роботі “Три жінки” (1920-і роки), виконаній у техніці дереворізу, художник показав три пори життя людини.

У більшості творів, що належать до течії неопримітивізму, монументальні ритми, апелювання до давньої іконографії надавали майже ритуальній значущості подіям, спостереженим у швидкоплинному житті. Як писав В. Седляр про С. Налепинську-Бойчук, “речі її в особливо суворій обмеженості форм, зведених до синтетично організованих образів, приваблюють якраз навмисне скромною простою технікою виконання, максимум ефекту з мінімумом засобів”⁴. Серед творів С. Налепинської-Бойчук, здається, найпоетичнішою є її ілюстрація до вірша Т. Шевченка “Мені тринадцятий минало” (1928). Пластична мова в роботі нагадує тонко пророблені українські мідьорити XVIII ст., а підкреслене в зображенні однання дитини з природою, з усім живим світом привносить відчуття гармонії та спокою. Сповнена трагізму ілюстрація художниці до поеми “Катерина” Т. Шевченка, ще трагічніші за змістом твори, присвячені подіям громадянської війни. У багатьох роботах С. Налепинської-Бойчук відчутний гераль-



О. Архипенко. Жіночий акт. 1920-і роки. Папір, сангіна

дичний еготизм, як це бачимо в її творах “Дівчата з книгою” (1927), “Пряха”, “Перед іспитом” (1928), “Робітфаківки” (1931), “Подруги” (1931).

Значний вплив давньої гравюри простежуємо в роботах Олени Сахновської 1920-х років, яка в цей час зверталася до техніки дереворізу. В її композиції “Через кладку” (1927) короткі штрихи ретельно ритмізовані. Художниця, здається, насолоджується можливістю використання різних зображальних можливостей штриха, передаючи фактуру дощок, рельєф пагорбів, течію річки. У роботі “В парній” (1927) О. Сахновська застосувала зворотну перспективу, художню мову її “Пейзажу” (1927) можна визначити як експресивний геометризм.

Традиції давньої української гравюри на дереві найпоспідовніше дотримувалася Марія Котляревська. Її робота “Жінка з дитиною” (1926) бере свої витоки від народної ікони, нагадує традиційний та улюблений християнський сюжет “Богоматір із немовлям”, при цьому художниця вільно змінює іконографічний канон, адже зображує вона молоду селянку. Лубочні прийоми використовував Олександр Довгаль у роботах “Вітальня” (1926), “Швачка” (1927), “Розподіл пайка” (1927), виконаних у тех-

В. Єрмилов. Оформлення обкладинки журналу “Нове мистецтво”. 1927. № 23. Папір, туш, гуаш



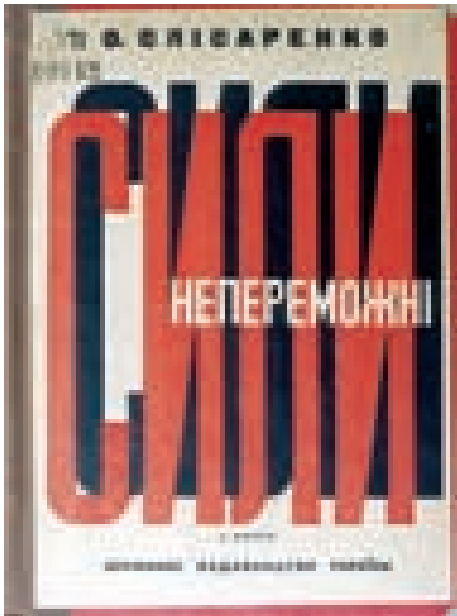
ніці ліногравюри, де вагомою є графічна розповідь. Але найбільше у творах майстра приваблює не оповідь, а майстерне вирішення формальних завдань. Талант художника особливо виявився в тих роботах, де сюжети найлаконічніші,

як у творах “Штилі носять”(1926), “Стайня” (1927), “Сільський мотив”(1928).

Захоплення засобами міського примітива є очевидним у творчості Мойсея Фрадкіна. Його надихав міський фольклор, художникові цікаво було спостерігати й зображати сцени з життя шtetлу, майстер умів донести в графічних роботах своєрідність гумору містечкових євреїв. У 1931 році М. Фрадкін та Б. Бланк об'єдналися у творчий союз для створення гравюр-плакатів, а в 1932 – для створення циклу “Євреї на землі”. Для оповідних сенок, щоб найцікавіше й докладніше донести відгомін життя, художники знову обрали пластичну мову примітива.

Через неопримітивізм пролягав творчий шлях М. Епштейна, який розгортався у часі від кубізму до неокласики. В ілюстраціях художника до дитячих книжок, як наприклад, до “Казок” Д. Ройхла, лаконічна пластична мова була співзвучна єврейському народному мистецтву, дитячим малюнкам, примітиву лубка. При цьому художня мова книжкової графіки майстра ввібрала в себе пластичні новації кубізму, ритміку футуризму. Наприкінці 1920-х років М. Епштейн створив понад 100 композицій у техніці олівця та акварелі, присвячених зображенню єврейських переселенців-колоністів, де він гіперболізував тілесність у пластичному трактуванні персонажів, наділив героїв первісною, архаїчною красою. Особливо символічними є його роботи “Селянин”, “Старий рибалка”, “Пралі”. Античне самовідчуття об'ємності тіла, його краси, вагомості, замкненої самодостатності простежується в ряді робіт художника під назвою “На пляжі”.

Неокласичними рисами позначені твори Г. Нарбута, особливо його “останній шедевр”⁵ – обкладинка “Антології римських поетів” М. Зерова (1920). У цій роботі майстер піднявся до виключної простоти й бездоганності – обкладинка нагадує мармурову плиту, прикрашену лапідарно і строго. У графічній творчості Г. Нарбута поєдналися різні стилі й мистецькі напрями – від модерну, символізму, неокласицизму, необароко до примітивізму, футуризму включно. У роботах майстра добре відчутні й риси стилю ар-деко. Полістилізм пластичної мови Г. Нарбута став тим ґрунтом, на якому з'явилося таке неповторне явище, яке називали “нарбутівською течією”, або “школою Нарбутова”⁶. Цей термін існував як зви-



Г. Цапок. Обкладинка книжки О. Слісаренка “Сили непереможні”. Одеса. 1929

М. Соколов. Обкладинка журналу “Юго-Лєф”. 1924. № 2



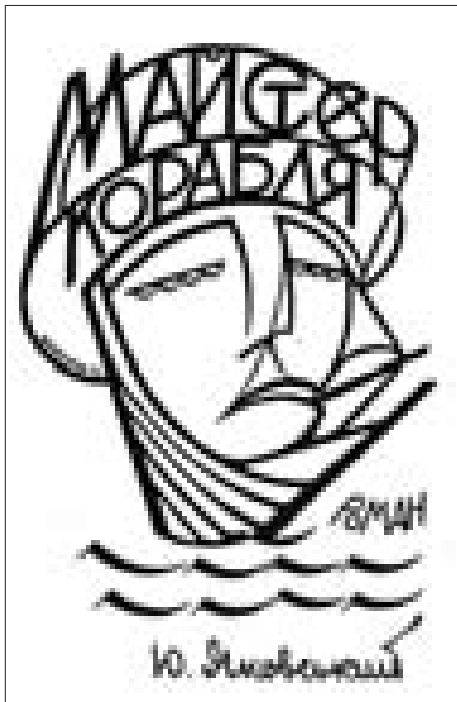
чайний, зрозумілий в українському мистецтвознавстві 1920-х років. Він траплявся в статтях, присвячених розвитку пореволюційної української графіки. Це була сильна, плідна, чітко позначена течія, майстри якої працювали переважно над створенням нового типу національної книжки. Художники цієї течії зверталися до традиції українського бароко, до народних витворів декоративно-прикладного мистецтва. Але при цьому їхня образотворча мова була чутливою до мистецьких шукань, у творах помітні впливи різних художніх напрямів – футуризму, неопримітивізму, експресіонізму, кубізму, конструктивізму, хоча визначальними залишалися традиційні мотиви. Цей напрям визначали послідовники Г. Нарбута – Л. Лозовський, М. Кирнарський, Р. Лісовський, П. Ковжун, М. Бутович.

Найближчим до Г. Нарбута у своїй творчості був Марко Кирнарський. Його книжковим роботам властиві спокійна орнаментика, лаконізм, тонко відчуті співвідношення шрифтових і декоративних елементів. У ставленні до композиції позначився архітектурний хист художника – він понад рік навчався в паризькій “Ecole speciale d’architecture”, а потім два роки (1917–1918) – на архітектурному факультеті у професора І. Фоміна. Для М. Кирнарського був очевидним зв'язок між книжкою та архітектурою в розумінні конструктивних пропорцій, архітектоніки елементів. Другою вдачею художника була закоханість у давні рукописні шрифти, яка, безумовно, зародилася в майстерні Г. Нарбута. Сучасники визнавали М. Кирнарського як майстра каліграфії.

Леся Лозовського Ф. Ернст називав “найздібнішим” серед учнів Г. Нарбута. Він півтора роки навчався в цього майстра, потім був у майстернях М. Бойчука, В. Кричевського, В. Меллера. Л. Лозовський загинув улітку 1922 року. За коротке життя він оформив понад 30 видань, чимало з них – для київського видавництва “Друкар”. У багатьох роботах майстра можна простежити прагнення до гео-

С. Гординський. Обкладинка книжки Г. Гофмансталя “Лірика”. Львів. Початок 1930-х років
А. Петрицький. Обкладинка книжки Д. Петровського “Повстання”. Харків–Київ. 1931





В. Кричевський. Обкладинка книжки Ю. Яновського “Майстер корабля”. Харків. 1928

А. Кольник. Ілюстрація до книжки Е. Штейнберга “Крізь окуляри”. 1921. Папір, дереворит



вступив до УАМу, але “революційні події не дали йому можливості вчитися, захопила суспільно-літературна робота”⁸. У 1922 році художник переїхав до Львова. П. Ковжун став активним учасником Гуртка діячів українського мистецтва,

метризації форм. Так, обкладинку книжки П. Тичини “Замість сонетів і октав” (1920) прикрашає зображення літописця, що спонукає згадати середньовічні мініатюри, але в абрисі художник акцентував кути, округлість голови, торс наблизив до конуса. Улюбленим мотивом декоративних композицій майстра став трикутник (обкладинки до книжки В. Кобилянського “Мій дар” (1920), П. Тичини “Сонячні кларнети” (1920) та ін.). В оформленні обкладинок серії українських пісень, що вийшла в Державному видавництві в 1921 році, Л. Лозовський творчо інтерпретував орнаменти народної кераміки, пристосовуючи їх до вимог графіки.

Через палке захоплення творами народного мистецтва пройшов і Роберт Лісовський. Він навчався в УАМі в майстернях Г. Нарбута, В. Кричевського й М. Бойчука, зазнав впливу цих художників. Але найбільшим чинником, що визначив його шлях, була творчість Г. Нарбута в царині книжкової графіки. Р. Лісовський широко застосовував мотиви української графіки XVII–XVIII ст., але при цьому, як влучно зауважив В. Січинський, декоративні деталі в художника “барокові, але не бароковий самий композиційний підхід, схема та кістяк графічної тектоніки”⁷. Так, в обкладинці до “Творів” Г. Чупринки (1925) стилізований рослинний мотив набув складного динамічного руху, за стилістикою виконання він має експресіоністський характер. Ще виразніші ознаки експресіонізму наявні в художньому оформленні книжки В. Бобинського “Ніч кохання” (1923), де зображення ґрунтується на образотворчій мові середньовічної мініатюри, але сюжет далеко не релігійний – оголені постаті закоханих на тлі зоряного неба мають містичний характер. Барокові мотиви Р. Лісовський ввів у оформлення типових обкладинок видавництва “Новий час”, львівських часописів 1920-х років. Після 1929 року він оформляв книжки для пражських українських видавництв “Колос”, “Пробоем”, видавництва С. Вирового, Ю. Тищенко.

До української графіки доби бароко як до високого взірця звертався Павло Ковжун. Перші спроби художника в галузі графіки мали ознаки модерну. Ще на початку 1910-х років, під час навчання в Київській художній школі, він робив малюнки тушшю, які були надруковані в журналах “Дзвін”, “Маяк”, “Вогні”. У 1917 році П. Ковжун

який було створено в 1922 році. У 1931 році він став співзасновником Асоціації незалежних українських митців (АНУМ). П. Ковжун займався станковим та монументальним живописом, книжковою та промисловою графікою, редакційною роботою, був автором мистецтвознавчих статей. Книжкові роботи П. Ковжуна були широковідомі. В. Січинський так писав у 1927 році: “У Львові кожне українське видавництво, кожен часопис і робітник на культурному полі знає Ковжуна вже тому, що ціла, можна сказати, Галичина, наповнена його книжкою”⁹. Мистецька діяльність П. Ковжуна відіграла важливу роль у розвитку культурної ситуації в Західній Україні, вона мала значний розголос, особливо сприяла становленню нової графічної школи у Львові.

Микола Бутович писав у “Автобіографії” про львівський період своєї творчості: “Працював я переважно в книжковій графіці, яка завдяки – і зокрема – Павлові Ковжунові та Робертові Лісовському знайшла в Галичині широке пристосування”¹⁰. Книжкові роботи цих майстрів мали значний вплив на творчість М. Бутовича, який до Львова займався переважно станковою графікою. М. Бутович став продовжувачем нарбутівської лінії.

Вплив нарбутівської течії помітний в окремих творах художників М. Жука, І. Падалки, А. Страхова, О. Маренкова, С. Конончука, В. Січинського, І. Мозалевського, А. Середи, О. Судомори, Ю. Михайліва, Т. Москалевої, Я. Фартуха, В. Дядилюка. Митці цього кола працювали переважно над художнім оформленням книжки, здебільшого над книжковою обкладинкою, але створювали також заставки, кінцівки, інколи – ілюстрації. Особливо цікавою була їх робота в таких галузях, як екслібрис і видавничі марки.

Графіку майстрів “нарбутівської течії” можна визначити як стиль ар-деко в українському мистецтві. До цього стилю також належить більшість робіт В. Кричевського, А. Петрицького, С. Гординського, Л. Тирівича, Р. Менкицького. Поєднання стилістики ар-деко та неовізантинізму є очевидним у роботах П. Холодного Старшого. Стиль ар-деко найпоширеніше виявився в галузі плаката, у роботах Г. Мунда, П. Ковжуна, С. Гординського, Г. Гриневецького, Т. Гроновського, Ф. Бартоломейчика, К. Болотова, А. Бондаровича.

На відміну від стильового синтезму нарбутівської течії чисту кубофутуристичну лінію в українській гра-



М. Осінчук. Екслібрис А. Стефанович. Початок 1930-х років. Папір, дереворит

М. Бутович. Ілюстрація до книжки В. Стефаніка “Твори”. 1933. Папір, дереворит



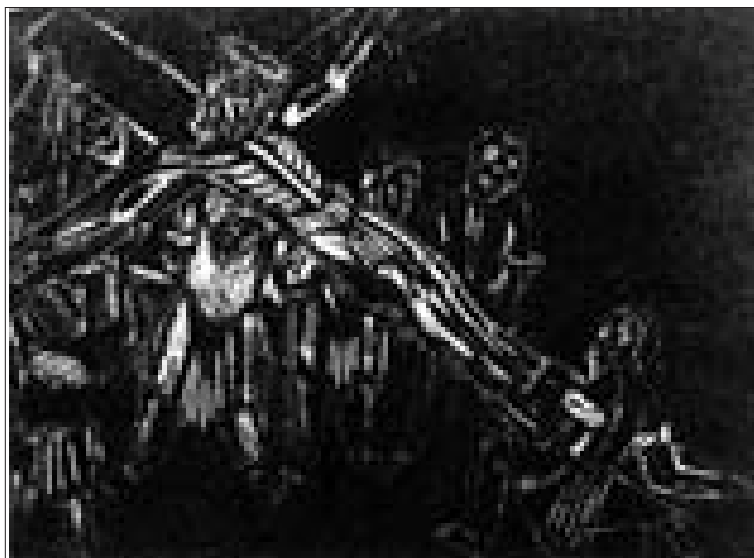
фіці витримував О. Богомазов. Кубофутуризм мав відгомін у 1920-х роках у творах В. Єрмилова, М. Епштейна, В. Меллера, А. Петрицького, Б. Косарева, О. Хвостенко-Хвостова. Цей стилістичний напрям знайшов яскраве втілення не тільки у станковій, книжковій і журнальній графіці, а також в ескізах театральних костюмів, що створювалися як самоцінні графічні речі й нерідко експонувалися на художніх виставках, друкувалися в часописах і монографіях ¹¹.

Одним із провідних театральних художників був Олександр Хвостенко-Хвостов. Він зробив також значний внесок у розвиток плаката, журнальної сатиричної графіки, агітаційно-масового мистецтва, працював у галузі книжкової ілюстрації та живопису. Специфічні риси українського авангарду, зокрема його тісний зв'язок із народним мистецтвом, кубофутуризмом, конструктивізмом, притаманні творчій манері майстра. Митець розпочав свою діяльність під впливом художників “Мира искусства”. Він навчався в Московському училищі живопису, скульптури й архітектури (1912–1917), з 1914 року працював художником в естрадних театрах. Після переїзду до Києва в 1918 році познайомився з О. Екстер, навколо майстерні-студії котрої гуртувалися художники “лівого” мистецтва. Мову авангардного мистецтва О. Хвостенко-Хвостов задіяв у ескізах декорацій до “Містерії-буф” В. Маяковського (1921), в ескізах костюмів до опери С. Прокоф'єва “Любов до трьох апельсинів” (1927), до балету Р. Глієра “Червоний мак” (1928).

Явище, яке дістало визначення “український сценічний авангард”, складалося з творчості багатьох художників. Крім О. Хвостенка-Хвостова, це, безумовно, О. Екстер, А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарев. Художники-авангардисти здійснили справжній переворот у театрі, вони заново осмислили театральну умовність, значно розширили можливості театального простору, виявили властивості кольору, фактури, світла. В ескізах костюмів та декорацій, які ми можемо назвати театальною графікою, спільним було застосування прийомів кубофутуризму, конструктивізму, супрематизму, тяжіння до геометризації форм. Більшу частину вистав Молодого театру оформив А. Петрицький, який, за словами Л. Курбаса, “проробив усі віхи формальної революції, що були тоді на часі” ¹².

Вадим Меллер до того, як почалася його тривала співпраця з Лесем Курбасом, оформлював вистави хореографічної студії Броніслави Ніжинської. Його ескізи костюмів до хореографічних вистав “Маски” (1919), “Ассирійські танці”

О. Сорохтей. Піднімають хрест. 1931. Папір, дереворит



(1919) побудовані на дугоподібних елементах, посилені кутастих ритмах, широких гнучких лініях. Ці роботи заворожують погляд мінливістю кольорових поєднань, ритмуванням форм і барв. У 1925 році на Міжнародній виставці художньо-декоративних мистецтв у Парижі демонструвалися макети та ескізи театральних декорацій, виконані В. Меллером для театру “Березіль”. Серед творчого доробку В. Меллера була робота в галузі книжкової та станкової графіки. Майстер прохо-

див фахове навчання в Київському художньому училищі (1903–1906), в Женевській художній школі (1905), у 1908 році відвідував у Мюнхені приватну художню школу Г. Кнірра, вступив до Мюнхенської академії мистецтв, протягом 1912–1914 років працював у Парижі, де експонував роботи в “Салоні незалежних” та в “Осінньому салоні”. Наприкінці 1917 року повернувся до Києва.

Цікавим для загальної картини розвитку української графіки 1910–1920-х років є той факт, що такі визнані лідери авангарду, як В. Кандинський, К. Малевич, В. Татлін зробили значний внесок в оформлення книжки в Україні, і це фактично поодинокі випадки їх звернення до цієї галузі творчості. В. Кандинському належить оформлення обкладинки каталогу Другого салону Іздебського (1910), що був надрукований в Одесі. В. Татлін створив обкладинку книжки “Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох. Михайль Семенко. Гео Шкурупій. Микола Бажан” (1927), що вийшла в Києві. На ній зображено металеву конструкцію, вздовж електропроводів автор розташував імена поетів і своє ім'я. К. Малевич оформив малюнком у дусі супрематичної архітектури “Книгу избранних стихотворений” Г. Петникова, що була видана в Харкові 1930 року.

За межами України в 1910–1930-х роках у галузі графіки працювали такі відомі художники, як О. Архипенко, О. Грищенко, С. Левицька, С. Зарицька, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Баранов-Россіне, І. Мозалевський, М. Глушенко, К. Редько.

У творчості Іван Мозалевський був багато в чому близький до Г. Нарбуга. Майстер закінчив у 1912 році школу Товариства заохочення художників, пройшовши через майстерню І. Білібіна. У 1912–1915 роках навчався в офортній майстерні В. Мате в Петербурзькій академії мистецтв. Перші свої роботи створив у колі художників з об'єднання “Мир искусства” в Петербурзі, співпрацюючи з журналом “Аполлон”. Наприкінці 1917 року І. Мозалевський приїхав до Києва, де обійняв посаду завідувача Експедиції заготовлення державних паперів УНР. У 1922 році художник опинився в Берліні, де співпрацював із російським видавництвом. У 1923 році майстер вирушив до Праги, де сформувався потужний культурний осередок української еміграції. І. Мозалевського запросили до викладання в Студії пластичного мистецтва. Художник працював у Празі над замовленнями українських видавництв. Він оформив, наприклад, книгу Р. Кіплінга “Казки” (1924), де на обкладинці продемонстрував майстерне володіння орнаментальними мотивами. У 1924 році в Празі відбулася виставка української книжкової графіки, до якої І. Мозалевський оформив каталог, плакат і запрошення. У 1926 році художник переїхав до Парижа. Тут він співпрацював з україномовним виданням “Українські вісті”, до якого робив заставки та кінцівки, де у видовжених прямокутних формах вмістив ретельно пророблені тонкими лініями пишні, вишукані рослинні орнаменти.

У 1905 році до Парижа приїхала Софія Левицька. Тут вона вступила до Академії мистецтв, пройшовши перед тим навчання в приватній школі в Житомирі. Упродовж двадцяти років художниця жила й працювала на Монпарнасі. Графіка С. Левицької є близькою до гравюр Р. Дюфі. У 1921 році вийшла французькою мовою книжка М. Гоголя “Вечори на хуторі біля Диканьки”, перекладена С. Левицькою та Р. Алларом і прикрашена ілюстраціями С. Левицької. У 1922 році



**М. Федюк. Святі. 1920-і роки.
Папір, дереворит**

художниця виконала дереворізи до “Історії святого Людовіка” Ж. де Жуанвіля. Ці ілюстрації нагадують французьку мініатюру доби готики, але пластична мова тут є близькою до творів німецьких експресіоністів. У 1925 році С. Левицька разом з Ж. Маршаном створила ілюстрації та заставки до поеми П. Валері “Ле Серпан”, що згодом стала раритетним виданням (було видано лише 250 примірників).



Я. Музыка. Екслібрис Ю. Панчишина. 1932. Папір, дереворит

Паризька школа залишила яскравий слід у творчості Миколи Глушенка. Художню освіту він здобув у Берлінській академії мистецтв, де навчався в майстерні відомого графіка Вольсфельда. У 1925 році М. Глушенко переїхав до Франції, де створив графічні серії ню та пейзажі. Рисунки пером художник доповнював мазками тушшю, що викликало захват у критиків. “Ми захоплені рисунками Глушенка, де чорний і білий умовно передають колір”, – відзначала газета “L’Art vivant”¹³. У 1928 році вийшов альбом “Ню” М. Глушенка, супроводжуваний статтею головного редактора газети “L’Art vivant” Ф. Фельса. У пейзажах, створених протягом 1929–1934 років під час подорожей по Франції, Голландії, Іспанії, Великобританії, художник продемонстрував блискучу досконалість у застосуванні різних фактур. Так, у “Корсиканському пейзажі” (1932) він підкреслив контрастність заповнених чорним штрихуванням і

залишених недоторканими поверхонь білого аркуша. Деревя, гори створені такими швидкими дотиками, що нагадують роботи давньокитайських майстрів школи Чань. На початку 1930-х років художник звернувся до книжкової графіки, створив ілюстрації до поеми М. Гоголя “Мертві душі (1932) та до повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”. У роботах до книжки М. Гоголя майстер використав, крім притаманної йому техніки туш, перо, пензель, також трафаретну техніку накладання на папір шматочків тканини, натертих тушшю.

Помітним явищем в оформленні української книжки 1920-х років стали роботи конструктивістів, які плідно працювали в цій галузі, що відповідало їхньому прагненню активно формувати життєве середовище. Основоположниками конструктивізму в українській графіці були В. Кричевський і В. Єрмилов. Конструктивістський напрям у 1920-х – на початку 1930-х років створювала плеяда художників – В. Меллер, Н. Генке-Меллер, Г. Цапок, Г. Фішер, А. Петрицький, М. Соколов. Окремі роботи за естетикою конструктивізму виконали А. Страхов, І. Падалка, І. Плещинський, С. Гординський. Художники, дотримуючись цього напрямку, працювали над художнім конструюванням книжки, журналу, стінної газети, над промисловою графікою в її численних формах і призначеннях.

Конструктивізм з погляду його творців і прихильників найбільше відповідав ідеям демократизації мистецтва, колективізму власне творчого (“виробничого”) процесу. До конструктивізму належить більшість творів В. Єрмилова. Художник займався проблемами технічної естетики, працював у напрямі художнього конструювання книжки, брав участь в оформленні свят і агітпоїздів, театральних вистав, інтер’єрів, створював абстрактні композиції та пам’ятні дошки, займався живописом. Майстер пройшов через захоплення символізмом, кубізмом, футуризмом. Слід його кубофутуристичного періоду залишився в оформленні обкладинки нотного видання “Інтернаціонал. Переклад для хору О. Костальського” (1921). Іноді в книжковому дизайні В. Єрмилов оперував одним шрифтом, трактуючи його монументально, як в обкладинці книжки А. Любченка “Вона” (1929). Серед

обкладинок В. Єрмилова 1920-х років знайдемо зразки чистої “типографіки”, де автор створив вишукані роботи тільки за допомогою рубленого шрифту, плашок, друкарських лінійок. Так вирішені найлаконічніші його праці – обкладинки до “Бюлетеня авангарду” (1927), журналів “Авангард. Мистецькі матеріали авангарду” (1929), “Радянський театр” (1929), монографії В. Поліщука “Василь Єрмілов” (1931). На межі 1920–1930-х років майстер до конструктивістського вирішення додав фотографію, фотомонтаж.

У галузі книжкової та журнальної графіки більшість конструктивістських робіт Вадима Меллера та Ніни Генке-Меллер позначена строгою витриманістю шрифтових смуг, в яких художники оперують яскравим кольором. Майстри не використовували різномасштабних літер, як їхні московські колеги, а навпаки, декларували єдність пропорцій літер в одному слові, завдяки чому їхні шрифтові композиції мають чіткий, урочистий, монументальний ритм. У галузі графічного дизайну найвідомішою з-поміж робіт В. Меллера є оформлення журналу “Гарт” (1928–1929). Композиція Н. Генке-Меллер до книжки Гео Шкурупія “Для друзів поетів сучасників вічності” (1929) побудована на контрасті рукописного та друкованого шрифтів.

Естетичні можливості шрифтів використовував Георгій Цапок. Так, його обкладинка до книжки О. Слісаренка “Сили непереможні” (1929) побудована на контрасті величин та кольору шрифтів, а в оформленні книжки Ю. Смолича “Неділі й понеділки” (1929) він за допомогою шрифтів та друкарських плашок створив конструктивістську композицію. Г. Цапок був художником театру, майстром плаката, книжкової та станкової графіки. Навчався в Харківському художньому училищі (1914–1918), був членом групи кубофутуристів “Союз семи”. Г. Цапок разом з Б. Косаревим та В. Бобрицьким розписував “Дім артиста”, а разом з В. Меллером та Б. Косаревим за три роки створив майже 150 плакатів.

Теоретичними проблемами конструктивізму займався у 1924–1925 роках одеський художник, член об’єднання “Юго-Леф” Микола Соколов. Його творче становлення почалося з роботи художником ЮгРОСТА, потім було навчання в Одеському художньому інституті на живописному відділенні. М. Соколов працював декоратором у театрі, художником у видавництвах

Л. Гец. Кризь бруд міста. 1930. Папір, лінорит



Одеси. Створений у квітні 1924 року “Юго-Леф” негайно почав вирішувати питання щодо власної друкованої продукції, активної пропаганди нових позицій у мистецтві. Обкладинки М. Соколова до журналу “Юго-Леф” є взірцями лаконічної мови конструктивізму.

У 1920-х роках продовжив свою працю в галузі книжкової графіки В. Кричевський. У його обкладинках цього періоду можна помітити ознаки різних течій: традиціоналізму – “Українське малярство XVII–XVIII сторіч” (К., 1929), примітивізму – “Буденний хліб” А. Крушельницького (Х., 1929), експресіонізму – “Чорний ангел” О. Слісаренка (Х., 1929), конструктивізму – “Будівлі” М. Бажана (Х., 1929), синтетичного реалістичного мистецтва – “Лебедин” (1928), стилю ар-деко – “Золоті лисенята” Ю. Шпола (Х., 1929). Проте головною рисою всіх книжкових робіт художника цього періоду є конструктивне розуміння власне пластичного матеріалу – лінії, плями, площини аркуша, кольору. В. Кричевський, як правило, використовував тільки чорну фарбу на білому тлі, іноді ще червону. Процес творчості В. Кричевського розгортався від модерну до конструктивізму. У 1924 році він виконав першу конструктивістську обкладинку до збірки поезій М. Терещенка “Лабораторія”, де зображення нагадує інженерно-технічну споруду, а всі літери написано ніби за допомогою циркуля й лінійки. Інтерес В. Кричевського до шрифтів дозволяє простежити суголосність творчого шляху майстра з розвитком стилю ар-деко. Шедевром книжкової графіки, який, безсумнівно, можна віднести до стилю ар-деко, стала його обкладинка книжки Ю. Яновського “Майстер корабля” (Х., 1928). У книжкових роботах початку 1930-х років, виконаних для видавництва “Рух”, В. Кричевський зовсім унікав зображальних мотивів, вони “побудовані” тільки на шрифтах.

До конструктивізму наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років прийшов Анатоль Петрицький. Але його конструктивістські роботи неможливо відокремити від творчості попереднього періоду. Для розвитку книжкової та журнальної

Б. Шульц. Зустріч. 1922. Картон, олівець, туш





О. Ган. Плакат до виставки об'єднання "Artes". Львів. 1930

графіки в Україні упродовж 1920–1930-х років шлях А. Петрицького, що поєднував різні стилістичні напрями та течії, є показовим. Він був талановитим театральним художником. Його здатність до вільної стилізації, до художньої гри різними елементами й засобами знайшла відповідне втілення в оформленні книжок та журналів. Перші книжкові роботи майстра пов'язані з футуризмом. А. Петрицький оформив дві збірки поезій М. Семенка – "Blok notes" (К., 1919) та "П'єро мертво петлює" (К., 1919). В оформленні журналу "Нове мистецтво" (Х., 1926–1927) митець вмщував на обкладинках графічні ескізи декорацій та костюмів, насичуючи їх футуристичною динамікою або конструктивістським лаконізмом. В оформленні часопису "Нова генерація" (Х., 1930) художник тяжів до підкресленого аскетичного функціоналізму, будував композиції, використовуючи лише друкарські лінійки та шрифт "гротеск" (функціоналізм як напрям в українській графіці виявився передусім у творах С. Пожарського й Л. Хижинського, зокрема, в їхніх книжкових роботах, створених переважно для харківських та київських видавництв). А. Петрицький швидко відмовився від аскетичного функціоналізму, надаючи вже в 1931 році перевагу зображальним композиціям, де він використовував силуетні плями. Декоративність і силуетність книжкових робіт майстра перегукувалися з його театральними ескізами. Художня мова графіки цього періоду синтезувала риси примітива, аналітизм і декоративізм, а також емблематизм рекламного плаката.

Багато в чому близькою до діяльності А. Петрицького на початку 1930-х років була творчість львівського графіка Святослава Гординського. Майстер віддав належне конструктивізму, що добре видно в оформленні книжки І. Крушельницького "Екслібрис". Захоплювали С. Гординського й роботи художників нарбутівського напрямку, що позначилося на його оформленні "Фортуни нової" та

“Солодкої історії Фортуни нової”. Але найближчі за стилістикою художньої мови твори С. Гординського та А. Петрицького. Зближує майстрів здатність перетворити графічний твір на театр пластичних засобів, що відбилося в оформленні С. Гординським обкладинки книжки А. Шніцлера “Зелений какаду. Гротеска” (початок 1930-х років) або книжки Я. Кондри “Юрба. Лірика”. Художнику цікаво здійснювати складні тектонічні побудови в композиціях, сполучати контрастні кольори, демонструвати гротескову гру форм. У графічних роботах С. Гординський завжди вмів гармонійно поєднувати декоративність і конструктивність, він вважав, що “essential – це пляма. Ціла річ в тім, щоб зробити її цікавою, але це вже завдання графіка, який мусить мати повні кишени ідей, бо без них його речі тратять чарівливі слова: оригінальність і мистецтво”¹⁴.

С. Гординський, відомий як графік, живописець, мистецтвознавець, поет, перекладач, художню освіту здобув у мистецькій школі О. Новаківського (з 1924). У 1927 році він виїхав до Берліна, де був вільним студентом Берлінської академії мистецтв, вивчав історію мистецтва в Українському науковому інституті. У Парижі від середини 1928 року студював в Академії Жульєна, Модерній академії Ф. Леже. З 1929 року брав участь у виставках у Салоні незалежних, Товаристві французьких митців, у 1931 році був учасником Міжнародної виставки мистецької книжки. У 1931 році повернувся до Львова, де став співзасновником Асоціації незалежних українських митців.

Яскравим явищем у графічному мистецтві України 1910-х – початку 1930-х років став експресіонізм, що мав достатньо широкий спектр виразових засобів. Експресіонізмом позначені книжкові й станкові роботи М. Бутовича, М. Осінчука, М. Федюка, Я. Музики, Л. Геца, О. Сорохтея, О. Довгаля, В. Касіяна, З. Толкачова, А. Петрицького, В. Овчинникова. А започаткувала експресіонізм в українській графіці М. Синякова 1916 року.

А. Страхов. Плакат “Виконаймо вугільну п’ятирічку за три роки”. 1931



М. Бутович дістав визнання відразу після появи в Лейпцигу в 1924 році видання “Ukrainische Geister” із шістьма дереворитами на теми української демонології. Як відзначали сучасники-співвітчизники, “тематика речей специфічно наша, основана на народних віруваннях і увявленнях духів і лякайлів”¹⁵. Майстер створив в образах відчуття таємничого й водночас нестримно гумористичного, природно поєднуючи одне з другим. Демонологія, сконцентрована у станкових аркушах, з часом переходить в ілюстрації, зроблені майстром до творів М. Гоголя. У 1926 році в Берліні М. Бутович працював над ілюстраціями в техніці офорта, в 1929 році в Парижі він створив дереворити. Художник навчався в Мистецько-промисловій школі в Празі, у Празькій академії мистецтв, у 1922–1926 роках – у професора Тімана в Академії мистецтв у Лейпцигу. Після Парижа М. Бутович знову повернувся до Лейпцига, потім до Берліна, Праги, де сформувався потужний еміграційний осередок, де існувала Студія пластичного мистецтва. У 1933 році художник створив серію дереворитів “Відпуст на Закарпатті”, ілюстрації до творів В. Стефаника. У цих роботах експресивно виявилось те “замилування до архаїчного”¹⁶, яке дала М. Бутовичу Карпатська Україна.

Яскраві експресіоністичні твори залишили буюковинські художники А. Кольник та Л. Копельман. Леон Копельман закінчив у 1928 році Флорентійську академію мистецтв по класу живопису, хоча більше відомий він як графік. Художник не раз звертався до біблійних тем. У його композиції “Втеча до Єгипту” (1920-і роки) буденна сцена набуває позачасового характеру завдяки пейзажу із самотніми деревами, де наче розлита мелодію суму. Офорт “Бичування Христа” (кінець 1920-х років) має сучасне звучання – оголена беззахисна постать Христа притуляється до колони, а навколо неї розгортається дійство, де всі виконавці одягнені в костюми ХХ ст. Трагічний характер має композиція “Єврейська легенда”, виконана в техніці деревориту, де зображено старе єврейське кладовище. Настрою трагічної безнадії сповнений офорт “Відчай” (1926). Цікаво, що поряд із суто експресіоністичними Л. Копельман створював наприкінці 1910-х – на початку 1930-х років роботи в стилі неокласицизму та неотрадиціоналізму.

У графічних роботах Артура Кольника експресіонізм проявився послідовніше впродовж 1920–1930-х років. А. Кольник був випускником Краківської академії мистецтв, а в Чернівцях уже перша оформлена ним книжка – буквар Е. Штейнберга для єврейських шкіл, виданий у 1921 році, – стала визначною подією. Ще більший резонанс викликали ілюстрації художника до книжки Е. Штейнберга “Крізь окуляри” (дванадцять дереворитів). Зображуючи тварин, героїв байок, митець наділяє їх зовнішність, міміку, рухи людськими рисами. У 1931 році А. Кольник переїхав до Парижа, але ще продовжував підтримувати зв’язки з рідними Чернівцями, де видавалися книжки з його ілюстраціями. У Парижі 1934 року вийшла книжка “Під циліндром”, яка складалася з 24 дереворитів А. Кольника. Цей експресіоністичний цикл робіт був навіяний спогадами про минулу світову війну й передчуттям майбутньої. Для цієї серії А. Кольник черпав символіку також із середньовічних сюжетів “Голгофа”, “Танок”, наділяючи їх прикметами сучасності, зображуючи в останній роботі танок Смерті, яка кружляє в протигазі посеред поля бою з машинами танків.



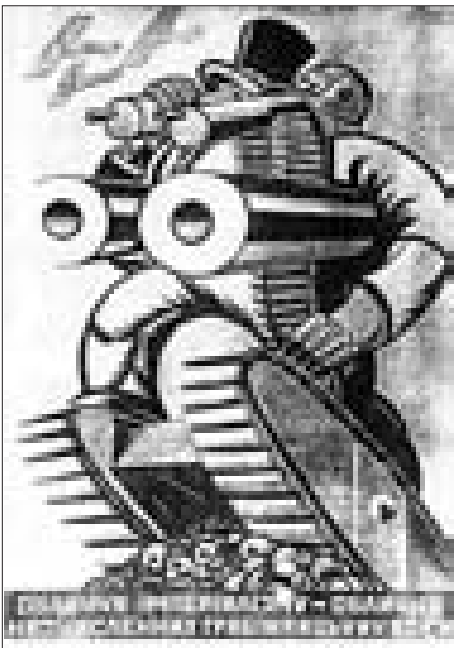
В. Касіян. Родина безробітного. 1925. Папір, мідьорит

Зовсім інакше проявлявся експресіонізм у творах Миколи Федюка та Михайла Осінчука, які працювали переважно у Львові. Ці майстри спиралися на традицію середньовічного мистецтва, продовжували лінію неовізантинізму, яку вони перейняли від М. Бойчука під час його роботи у Львові впродовж 1910–1940-х років. Але на відміну від творів М. Бойчука у роботах цих художників панують напружені ритми. Посилена контрастність поєднання чорного та білого в графіці дозволяє зіставити їхні твори з роботами німецьких експресіоністів.



З. Толкачов. Карл Лібкнехт. 1923.
Папір, туш

М. Балясний. Плакат “Обличчя імперіалізму – обличчя незчисленних грабінницьких воєн”. 1930



М. Федюк був відомий у 1920–1930-х роках як живописець, графік, автор мистецтвознавчих досліджень. Він навчався в Краківській академії мистецтв у Ю. Мегоффера та С. Дембіцького (1910–1916), у Мюнхенській академії мистецтв. Великий вплив справили на нього зустрічі з М. Бойчуком у майстерні НТШ та вивчення колекції Національного музею у Львові під проводом В. Пещанського. Працюючи в техніці деревориту, художник використовував іконописні канони побудови композиції, але пластична мова його творів має посилено експресивне звучання, як це видно в роботах “Благовіщення”, “Христос і Богоматір”, “Святий Онуфрій” (1920-і роки).

Творчі шляхи М. Осінчука та М. Федюка багато в чому подібні. Художники разом проходили своєрідне “навчання” – ознайомлення із зібранням ікон під керівництвом В. Пещанського. Художню освіту М. Осінчук здобув у Краківській академії мистецтв у майстерні Ю. Панкевича (1910–1914). М. Осінчук сповідував неовізантинізм, працював над церковним стінописом разом з П. Ковжуном, творив станкові живописні та графічні роботи. У техніці деревориту, стилізуючи під стару гравюру, посилюючи напругу контрасту чорного та білого, М. Осінчук виконав композиції “Святий Євстахій-ловець”, “Святий Юрій”, “Матір Божа” (початок 1930-х років). Серед графічних робіт відомі й офорти, в яких художник демонструє досконале володіння малюнком з натури. У техніці деревориту майстер створив екслібриси, пластична мова яких нагадує нарбутівську. В “Екслібрисі Анни Стефанович” (початок 1930-х років) декоративна проробка форм дозволяє вважати цю роботу зразком стилю ар-деко.

Поєднання стилістики ар-деко та неовізантинізму є очевидним у роботах Петра Холодного Старшого 1920-х років. Його ескізи вітражів для Успенської церкви у Львові, виконані аквареллю, експонувалися на виставках. Поєднання символізму середньовічного мистецтва й нового декоративізму в душі ар-деко надало художньої неповторності творам майстра. При очевидному захоплен-

ні красою кольорових сполучень і лінійних ритмів, художник зміг зберегти змістовне, інколи майже містичне звучання образів. Показові в цьому відношенні композиції “Ангел з хрестом” та “Ангел, що йде”.

Біблійна тематика була провідною в роботах Осипа Сорохтея. У 1925 році він створив велику серію (близько 50 робіт) на теми біблійних притч. Посилання на відомі сюжети позначені в назвах картин, але нерідко розробка сюжетів має сучасне звучання. Саме так сприймається його малюнок “Милосердний самаритянин” (1925). О. Сорохтей навчався в Краківській академії мистецтв у 1911–1914 та в 1919–1920 роках у Ю. Панкевича, В. Вайса. У 1930-х роках художник був експонентом виставок, які влаштовувала АНУМ. У цей же час він створив графічну серію “Голгофа”, що містить 42 роботи. Твори О. Сорохтея на старозавітну та новозавітну тематику перегукуються із сучасним життям. Їх, безумовно, можна вважати зразками течії експресіонізму.

До експресіонізму належить і значна частина графічних робіт Ярослави Музики, створених на початку 1930-х років. Її дереворит “Коні” (1932) блискавично вихоплює з чорноти “розпластані” в галопі фігури коней. Композиція “Адам і Єва під яблуною” (1927) має геральдичний характер, але білий колір виблискує напружено, площинні фігури зображено умовно, вони мають акцентовано грубі абрисы. Первісною потужною силою заряджає художниця образи коханців, зображених в “Екслібрисі Т. Іванової” (1932). Я. Музика брала участь у створенні АНУМу, була головою цієї організації. Художню освіту вона здобула у Вільній академії у Львові, потім в Академії А. Лота в Парижі. На 1910-і роки припадає її спілкування з М. Бойчуком у майстерні НТШ. Вплив цього майстра дав міцні підвалини тому неопримітивізму, який виявився дуже близьким мистецькій позиції Я. Музики. Художниця надовго зберегла тяжіння до цього стилю, але в її екслібрисах, зроблених на початку 1930-х років, помітно, наскільки її “примітивізація” форми є авангардовою.

У жанрі екслібриса працював у 1930-х роках Людвіг Тирович, зображуючи в лаконічних композиціях романтичні або навіть містичні пейзажі. Майстер був вихований у львівській мистецькій школі, у 1920 році навчався у Вільній академії, у 1921–1922 роках – у Художньо-промисловій школі в К. Сіхульського. У 1926



В. Седляр. Ілюстрація до “Кобзаря” Т. Шевченка. 1931. Папір, туш, пензель

році він отримав диплом художника-графіка після закінчення варшавської Школи красних мистецтв, де навчався в майстерні В. Скочиліса. У 1930 році художник увійшов до об'єднання "Артес", а в 1931–1933 роках викладав графіку у Львівській політехніці.

Пластична мова в екслібрисах 1930-х років, що були виконані львівськими майстрами графіки, цілком вільна від будь-яких стереотипів. У цьому жанрі працювали майстри П. Ковжун, М. Бутович, В. Січинський, С. Гординський, Я. Музика, Л. Тирович, Р. Менкицький, Л. Гец, С. Гебус-Баранецька. Мистецтво екслібриса в Україні у 1920–1930-х роках досягло, здається, найвищого щабля, якого не сягало воно ні до, ні після цього. Виставки українського екслібриса проводилися за кордоном, отримували високі оцінки в рецензіях мистецької преси у Варшаві, Берліні, Брюсселі, Венеції, Петрограді. Завдяки спільним творчим зусиллям графіків книжковий знак став самоцінним художнім явищем.

Серед різноманіття стилістичних напрямів в українській графіці 1930-х років маємо й зразки сюрреалізму. До сюрреалізму належать композиції львівських майстрів О. Гана, Л. Лілле, деякі роботи С. Гебус-Баранецької, харківських художників С. Йоффе, О. Щеглова. Стилiстичні риси експресіонізму й сюрреалізму поєднує графіка Б. Шульца. До "метафізичного" живопису близькі графічні роботи 1930-х років Р. Сельського.

Цікавою проблемою в розвитку графіки 1920-х років є питання впливу плаката на пластичну мову станкової та книжкової графіки. Художній плакат революційної доби був найактивнішим серед видів мистецтва за своїм впливом на глядача. Чимало художників працювали одночасно в плакаті й у книжкових та станкових формах, нерідко переносили свої відкриття з одного жанру в інший. Такі паралелі простежуються у творчості В. Єрмилова, А. Страхова, О. Маренкова та інших майстрів. При цьому слід зазначити, що досить швидко в революційному мистецтві України відшліфовувалися основні закони плаката як специфічного виду образотворчого мистецтва – мистецтва вулиці. Пластична мова тут розрахована на вплив з відстані, художники обирали для плаката яскраве суцвіття фарб, обмежену кількість форм, лаконічний текст, набраний великим чітким шрифтом, ритмічно й декоративно пов'язаний із зображенням в єдине ціле.

В. Овчинников. Із серії "Червоний Китай". 1930–1931. Папір, вугілля



Дослідник українського плаката революційної доби В. Хмурий писав: "Натомість радянський революційний плакат на кожній ступні міської вулиці, на кожному вокзалі. Радянський революційний плакат вбирав у себе всі форми й засоби психічного впливу на маси – від гомору народної картинки до рафінованої барвової гами супрематистів"¹⁷. Пластичну мову плаката важко чітко розділити за певними напрямками, але, безумовно, на ній позначився вплив неопримітивізму та нарбу-



Л. Тирович. Лісоруб. 1934. Папір, дереворит

тівської течії, що помітно в роботах А. Страхова, О. Маренкова, М. Хвостенка. Емблематизм, декоративізм вирізняють плакатні роботи 1920-х років. Мову експресіонізму з художніми засобами політичного плаката поєднував О. Довгаль. Пластичні засоби течії “нової речовинності” знадобилися А. Петрицькому для його плакатних образів, створених у 1930-х роках. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років художники плаката відкрили нові естетичні можливості фотомонтажу, в пластичній мові плаката вони поєднували фігуративізм та абстракцію.

Якщо в Радянській Україні найбільшого розвитку досягнув політичний плакат, то в Західній Україні знаходимо зразки плаката рекламно-комерційного. У стилістиці ар-деко працювали в галузі плаката у Львові П. Ковжун, С. Гординський, польські художники Г. Гриневецький, Т. Гроновський, Ф. Бартоломейчик. Т. Гроновський отримав Гран-прі на Міжнародній виставці в Парижі за плакат для “Східних торгів” (1924). Плакат, створений О. Ганом для виставки об’єднання “Agtes” (1930), належить до сюрреалізму й нагадує пластичні композиції Г. Арпа.

У Львові наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років вирувало художнє життя, позначене найкращими здобутками в галузі графічного мистецтва. У цей час плідно працювали П. Ковжун, М. Бутович, В. Січинський, М. Федюк, М. Осінчук, Я. Музика, О. Сорохтей, Л. Лілле, С. Гординський. У графічних творах цих художників поряд з яскравими проявами різних стилістичних напрямів можемо відзначити риси неокласици.

В українській графіці тяжіння до пластичних експериментів збігалось зі зверненням до традицій у таких художніх явищах, як нарбутівська течія, бойчукізм. У ситуації початку 1930-х років синтез відбувався вже на іншому ґрунті – на основі реалізму. У радянській Україні над зображальними композиціями, мова яких відповідала вимогам реалізму, але ще наслідувала здобутки новітніх художніх течій, у той час працювали М. Котляревська, Г. Пустовійт, Б. Бланк, М. Фрадкін, М. Епш-



С. Конончук. Дош, дош, дош... 1934. Папір, туш, пензель

тейн, Й. Дайц, Д. Шавикін, Г. Бондаренко, В. Аверін, О. Довгаль, Б. Фрідкін, Л. Каплан, С. Конончук, О. Сахновська, О. Рубан, В. Касіян, О. Усачов, А. Страхов, Б. Крюков, Я. Фартух, А. Фіногенов, А. Бондарович, І. Літинський, Б. Мироненко. Чимало творів з їхньої спадщини можна вважати зразками неокласичної течії.

Утвердження в мистецтві нового методу соціалістичного реалізму було довготривалим процесом. Навіть у роботах тих майстрів, котрі отримали з часом визнання як свідомі послідовники методу соціалістичного реалізму, помітні різні впливи тогочасних “буржуазних” течій. Сьогодні особливо цікаво відзначити риси експресіонізму у творчості В. Касіяна. У 1927 році на виставці в Москві, присвяченій 10 роковині Жовтневої революції, він показав роботи “Погромені” (дереворит), “Горе” (літографія), “Робочі на мосту” (офорт), “Сплячі” (офорт), в яких домінує стан пригніченості, безвиході. Обличчя людей у цих роботах потемніли від розпачу, вкриті глибокими зморшками, їх риси zdeформовані, експресивно ви-

разні. Найвідомішою є робота В. Касіяна “Перекоп” (1927, дереворит), де художник виводить на перший план монолітний ряд героїв. Вони суворі, без минулого й майбутнього, тільки **тут і тепер** – у вузькому, тісному композиційному полі, у домінуванні чорного кольору, що контрастує з білим. Обличчя людей страшні, м’язи зведені від ненависті й рішучості боротися не на життя, а на смерть. Навіть там, де В. Касіян зображує мирну працю, у його творах відчутний вплив експресіонізму, як наприклад, у роботах із циклу “Донбас”.

Новим вимогам ідеологічної цензури відповідали роботи Зиновія Толкачова 1930-х років, серед яких – автолітографія “Не віддам” (1930). На ній зображено кремезного куркуля, який широко крокує, вигукуючи щось та протестуючи проти колективізації. Пластична мова цього твору зумовлює його приналежність до зразків експресіонізму, а не реалізму ідеологічного гатунку. Засоби експресіонізму З. Толкачов використовував і у творах 1920-х років. У його відомій роботі “Карл Лібкнехт” (1923) постать революціонера височіє над робітничою демонстрацією, його руки розкриті, як крила для польоту. У плакаті 1922 року, де зображено наступ народних мас під знаменом із п’ятикутною зіркою, також упізнавані ознаки експресіонізму.

Тема війни, що стала актуальною в 1930-х роках, усе частіше знаходила відображення в жанрі плаката, де вона набувала символічного звучання. Пластична мова, якою користувалися радянські художники, межувала із сюрреалізмом, була не тільки метафоричною, а й нагадувала фантоми підсвідомого. Так, Михайло Балясний у плакаті “Обличчя імперіалізму – обличчя незчисленних грабіжницьких воєн” (1930) зображує антропоморфну істоту, що має дві голови: на одній – циліндр, на другій – каска зі свастикою, замість обличчя виступають дула кулеметів, під руками стирчать величезні стволи гармат, а замість ніг зображено гусениці танка.

Передвоєнна атмосфера в Країні Рад відновила сплеск емоцій страху, опору, душевної напруги, що в мистецтві знайшло вияв у новому витку експресіонізму. У малюнку Василя Седляра “Газова атака” наявні всі ці настрої – натовп людей тікає в сум’ятті, люди не розуміють, звідки йде загроза життю. Страшні привиди війни оживають у графічній серії Василя Овчинникова “Проти імперіалістичної війни” (1930–1931). Відчуття жаху викликає робота з цієї серії “Георгієвські кавалери”, де зображені безногі й безрукі каліки, дехто навіть без голови або з обличчям-черепом. Цю химерну, страшну групу “живих мертвяків” оточують могильні хрести. Окрему графічну серію “Червоний Китай” (1930–1931), яка містить понад 30 робіт, В. Овчинников присвятив війні та революції в Китаї.

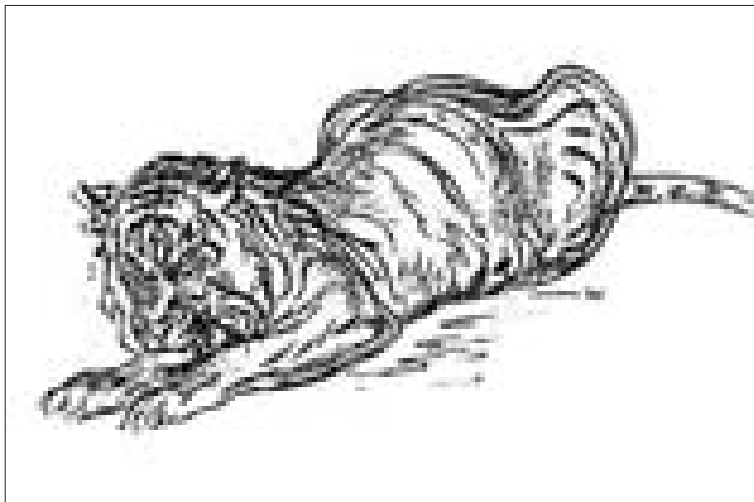
У 1930–1931 роках почалася реорганізація КХІ. Попередня “виробнича” орієнтація цього вищого навчального закладу зосереджувала увагу викладачів на практичній підготовці студентів до роботи задля перетворення життя за законами доцільності й логічно виваженої краси. Особливий акцент у програмі “мистецько-технічного вишу” робили на циклі формально-технічних дисциплін (“фортех”). Засади цієї методики були тотожними до системи “основного курсу” ВХУТЕІНу, до системи Баухауза, де дослідження законів пластичного мистецтва, форми, матеріалів, технологій ставали основою для подальшої творчої роботи.

Уже в 1932 році Є. Холостенко підсумовував: “Зрозуміло, що всі ці “формально-технічні” настанови, настанови на “формальну якість”, на “об’єктивні” й “наукові” підходи були зовсім не нейтральні – це вияв класово-ворожої ідеології в ділянці образотворчого мистецтва”¹⁸.

Новий ректор С. Томах поставив за мету створити Київський інститут пролетарської мистецької культури. У новій структурі назви факультетів мали цілком ідейне

спрямування – художнього оформлення пролетарського побуту, художньо-пропагандистський, скульптурного оформлення соціалістичних міст, комуністичного мистецького виховання. Принцип відкритої роботи художника у навколишньому середовищі, закладений майстрами модерну і продовжений конструктивістами, тут повністю збережено, але відбулася підміна вільної творчості на ідеологічно налаштовану. У 1934–1935 роках закрили Харківський та Одеський художні вищі

В. Аверін. Тигриця. З альбому “Звірі зоосаду”. 1929. Папір, туш



навчальні заклади. КХІ залишився єдиним вищим мистецьким закладом і був перетворений на Український художній інститут.

1934 рік став певною хронологічною межею в розвитку української графіки з початку ХХ ст. Соціально-політичні події 1917–1934 років вибудували численні кордони – державні, політичні, ідеологічні. Українські художники опинилися по різні боки цих кордонів – у Києві, Харкові, Одесі чи у Львові, Празі, Варшаві, Парижі, Мюнхені, в містах Америки. Дехто потрапив до Москви та Ленінграда, вписуючи надалі своєю творчістю сторінки до історії радянського мистецтва. Але якщо залишити “за кадром” усі соціально-матеріальні умови й розглядати твори за критеріями їхньої художньої вартості, то немає великої різниці між довершеними малюнками О. Павленко та В. Седяра, зробленими вже в часи гнітючого панування соцреалізму, і блискучими замальовками М. Глушенка, створеними в атмосфері Парижа, чи між витонченими дереворитами К. Козловського та філігранно проробленими заставками І. Мозалевського до паризької газети “Українські вісті”.

Таким чином, можна стверджувати, що графіка першої третини ХХ ст. становить цілісне, принципово нове явище в історії українського мистецтва, розвиток якого зумовлений активним національно-культурним рухом. Художників у цей період надихала віра в соціально-етичну, дійову місію мистецтва. Журнальна, книжкова графіка, плакат, ужиткова та станкова графіка набувають небувалого розквіту. Не дивно, що особливий інтерес до мистецтва графіки виник на початку ХХ ст. під впливом нового світогляду, в якому важливу роль відігравали ідеї модерну. Майстри, які сповідували в мистецтві ідеї цього стилю, ставилися до графіки як до повноцінної художньої галузі, що має багаті можливості пластичної мови, яка здатна активізувати поступ до більшої умовності образних вирішень, а також реалізувати жаданий синтез мистецтва й життя.

К. Козловський. Канів. Початок 1930-х років. Папір, дереворит



Важливим чинником розквіту графіки в Україні на початку ХХ ст. була взаємодія з польським та російським мистецтвом. Упродовж 1910–1930-х років особливо плідними для розвитку української графіки стали зв'язки з мистецькими осередками Парижа, Мюнхена, Відня, Праги, Кракова, Петербурга, Москви, де художники здобували освіту, працювали, експонували свої твори, входили до мистецьких об'єднань.

Слід наголосити, що в ході розвитку української графіки першої третини ХХ ст. в цілому та в конкретних художніх явищах, мистецьких творах простежується постійна взаємодія інтернаціонального й національного, загального й особливого, новітнього й традиційного. У цей час важливу роль у розвитку нового графічного мистецтва відіграла переоцінка естетичних засад національного мистецтва доби бароко, ікони, примітива, творів народних ремесел. Прагнучи визначити місце української культури в загальносвітовому контексті, митці досліджували пам'ятки минулого, відкриваючи в них непересічні мистецькі цінності, здобуваючи в їх пластичній мові форми та прийоми, які вони поєднували з надбанями новітніх художніх течій.

Особливе місце в становленні та розвитку нової української графічної школи належить Українській академії мистецтв. Майстри, які викладали в УАМі – Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук – стали основоположниками, відкривачами тих процесів, що знайшли продовження й відгомін протягом усього ХХ ст. Попри всі відмінності та нюанси для цих майстрів характерні спільні базові позиції. Вони прагнули створити ідеальний образ національного мистецтва, тому їм необхідно було спиратися на вітчизняні взірці. Природною для їх творчості була ситуація “перебирання” культурних варіантів минулих епох. Нове неодмінно містило в собі фрагменти, “цитати”, переосмислені чи “обіграні” пам'ятки минулого.

Графіка 1920–1930-х років стала різноманітнішою, охопила широкі сфери застосування завдяки існуванню графічних факультетів у художніх вищих навчальних закладах Києва, Харкова, Одеси, мистецької студії О. Новаківського у Львові. У цей час активно працювали художники-графіки нової генерації, залучаючи до співтворчості молоді мистецькі сили. Графічне мистецтво стрімко розвивалося, реалізуючи себе в багатьох формах – станковій авторській та естампній графіці, журнальній та книжковій, ужитковій графіці, плакаті, есклібрисі, ескізі театрального костюма та декорації, малюнка до монументальної композиції. Усі ці форми графічної творчості були сприйняті як художньо самодостатні. Подібні твори активно експонувалися на мистецьких виставках в Україні та за кордоном.

Відзначимо, що в українській графіці цього періоду відбилися різні загальноєвропейські течії – модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, функціоналізм, реалізм, сюрреалізм, ар-деко, неокласика. Послідовна еволюція стилю у творчості художника нерідко була пов'язана з поєднанням у його мистецькій практиці різних манер. Своєрідність художньої мови виникала завдяки застосуванню традиційних мотивів і авангардних засобів творення образу. Художня мова графіки відбивала складну взаємодію давнього й сучасного, народного й професійного, загальноєвропейського та національного. Мистецтво графіки існувало як цілісність, що випромінює творчу енергію завдяки різним імпульсам.

Графіка першої третини ХХ ст. в Україні досягла високого художнього рівня, проявилася як багатогранний культурний феномен, стала визначним явищем в історії українського мистецтва. У графіці працювали художники різних мистецьких фахів, які істотно збагачували її художні засоби і, відповідно, передавали нові пластичні вирішення з цієї галузі в різні сфери мистецтва.

СКУЛЬПТУРА

У першій третині ХХ ст. українська скульптура, розвиваючись у рідній європейській мистецтві, переживала надзвичайно потужний процес формування національної школи пластики. У цей час опрацьовувались численні мистецькі стилі й напрями; українські митці, впливаючи іноді радикально (як О. Архипенко) на культуротворення зарубіжних країн, входили до різноманітних вітчизняних та міжнародних угруповань та об'єднань, виставляючи твори на спільних програмних виставках; здобуваючи освіту в провідних мистецьких центрах Європи (Краків, Празь, Відні, Мюнхені, Берліні, Мілані, Римі, Парижі), вони з часом створювали власні школи і студії, готуючи обдаровану молодь, чи викладали в новостворених приватних та державних вищих навчальних закладах Західної і Східної України; творчо спілкуючись з європейськими колегами, українці запрошували їх до дискусій про принципи оновлення художніх засобів виразу, як це сталося під час перебування у Львові Ф. Марінетті (який, за планом О. Архипенка, входив до засновників часопису “Нове мистецтво” разом із Пікассо, Аполлінером, Леже, Браком, Кандінським). Розмаїтий теоретичний і практичний досвід заклав базу культуру пластичного мислення і визначив специфіку етнопонаціональної школи, що, віддаючи пріоритет символіко-романтичній образності й декоративно-ритмізованій знаково-узагальненій пластичній формі, еманується протягом усього ХХ ст., попри будь-які політичні перешкоди.

Типове для європейського культурно-мистецького руху означеного часу бажання створити визначний стиль доби на українському терені поєднується з відродженням і самовизначенням національної ідеї, завдяки чому українська скульптура набула характерних образно-художніх ознак, що вирізняють її навіть на тлі геополітичного розколу країни. Утім, якщо скульптори Східної України, добре орієнтуючись у головних європейських спрямуваннях, але внаслідок особливих суспільно-політичних умов розвинулися здебільшого на реалістичні і пізньокласицистичні засоби виразу, або ж на “агітпропівські”, “виробничо-промислові” ідеї Пролеткульту, то митці Західної України надавали перевагу передусім таким стилістичним напрямкам, як сецесія й неоімпресіонізм.

Першу третину ХХ ст. характеризує універсалізм творчих проєктів – усі мистецькі види, скульптура тощо підкоряються єдиному ансамблевому вирішенню архітектурно-просторового середовища. Спочатку модерн, потім авангард залишають у минулому образно-композиційну відокремленість творів, а скульптори випробовують здібності в різних видах образотворення, працюючи сценографами, графіками, майстрами декоративно-прикладного мистецтва тощо (так само в галузі скульптури зробили свій внесок О. Кульчицька, І. Труш, О. Екстер, Д. Бурлюк, В. Єрмілов, К. Малевич, Н. Альтман, А. Страхов; до пластики також зверталися музеєзнавець Р. Менкіцький, мистецтвознавець В. Вітвицький, актор Ю. Хмелінський, поет-теоретик М. Ольшевський та ін.).

Над розробкою нової естетики української пластики, що є варіантом європейської модерністської концепції, працювали такі митці Західної України, як Л. Дрекслер, М. Черешньовський, Я. Городинська, М. Побулавець, Є. Скоропад-

ська, С. Литвиненко, К. Малачинська, З. Курчинський, С. Островський, Г. Кунзек, Г. Гліценштейн, А. Коверко, Я. Райхерт-Тодт, О. Лятурина та ін.

Оновлене розуміння синтезу мистецтв закладає в цей час підвалини вітчизняного дизайну, суттєво розширює, завдяки універсалізму мислення, усвідомлення ролі і функцій скульптури в мистецькому просторі, збагачуючи форми й засоби пластичного виразу, активно впроваджуючи колір. Так набули поширення невеликі, камерні форми портрета (“домашній портрет”, настільний бюст чи портрет на фігура); різноманітні статуетки, зокрема купальниць, пастушок, “ню”, торси; архітектурно-пластичні прикраси у вигляді рельєфів, горельєфів (настінні медальйони, маскарони, плакетки, картуші). Скульптура вписувалась у різні вжиткові речі – годинники, світильники, попільнички, дзеркала, меблі і т. ін., налагоджуючи рівноправний висококваліфікований діалог між професійним та вжитковим видами мистецтв, зберігаючи специфіку кожного. Модерн, корегуючи із символізмом, посилює в скульптурі увагу до таємничо-містичного, емоційно-ментального внутрішнього життя особистості, обумовлюючи суб’єктивно-авторське бачення теми, унікальну манеру пластичного вислову. Пізнання духовних глибин спрямовує митців до таких творчих завдань, де в людині акцентувалась здатність чути музику сфер, спорідненість з космічним життям чи зі станом природи (О. Кульчицька – “Пастушка з вівцями”, 1904–1905; Т. Блотницький – цикл “На землі”, 1901–1904; С. Дембіцький – плакетка, присвячена В. Лозинському, 1901). Приваблювала можливість ототожнювати свій стан душі з певним міфологічним персонажем (маски, медальйони із зображенням “демонів” Г. Кунзека).

Найяскравішим представником західноукраїнської сецесії була львів’янка Люна Дрекслер (1882–1933), що навчалась у паризькому ательє Бурделя, Римській та Мюнхенській академіях мистецтв (1907–1911). У творах (скульптор ще працювала в графіці, малярстві) вона поєднує елементи сецесії, символізму, “пластичного пленеризму”, синтетизм модулювання Бурделя (“Погруддя жінки”, 1905–1907; “Дама в капелюсі”, 1907), унаслідок чого створює не схожу ні на кого індивідуальну манеру пластичного вислову. Портрети й композиції з використанням поліхромії тонування стали найпопулярнішими, Пациковська фабрика робила з творів Л. Дрекслер численні повтори у фаянсі. Скульпторка любила повертатися до зробленого і доводити речі до наступного рівня адекватності власному духовному стану: відомий портрет “Дама з лисячим хутром” (1910) мав кілька пізніших варіантів (“В ложі”), що експонувались на львівських виставках, персональний зокрема (1924). Її твори вражали сучасників сповідальною відвертістю, схильністю до глибоких філософсько-естетичних медитацій, напр., у варіантах (тонований гіпс) програмних композицій: “Largo” (1911) – символ духовного прориву людини в трансцендентні сфери завдяки співпереживанню музиці; “Психея” (1910), варіант “Самопізнання” (1914), що виставлялись і після смерті Л. Дрекслер (посмертна виставка у Львові, 1934).

Скульптура Галичини засвоїла західноєвропейський варіант модерну, поєднуючи елементи віденського “сецесіону”, “закопанської” чи “гуцульської” версії, з національною романтикою “пасторального” сприйняття сільської ідилії¹. Модерн, існуючи в різних варіантах в західноукраїнській пластичній практиці практично до середини 1940-х років, спирався не лише на традиції архаїки, середньовіччя, бароко, рококо, романтизму, але й цікавився орієнталізмом, використовував народні пластичні засоби виразу (як у ранніх творах М. Парашука, М. Черешньовського, Г. Крука). Усе це підвищує декоративні якості пластики, наближує моделювання форм до спонтанно-природних, де скульптура ніби імітувала формоутворення в геологічній, рослинній, морській царині, часто втрачаючи традиційну підставку, функції якої виконували декоративно організовані пластичні маси композиції. Так, Станіслав Чапек (1874–?), що навчався у Відні, а з 1912 року очолював ху-

дожне керівництво фабрикою в Пацикові, виконував жіночі статуетки (“Канкан”, “Жінка у танці”, 1913), де живописна асиметричність силуетів, узагальненість плинно-динамічних об’ємів і власне плаття танцівниць з брижами, мереживом – усе разом у ритмізованому русі перетворювалося в квіткові орнаментальні етюди-настрої. Теракотова й порцелянова пластика користувалась великим попитом у європейського населення і протягом 1930-х років. Тому, напр., студенти-українці (Н. Мілян, А. Шумовська, А. Наконечний, Н. Кисілевський), що здобували освіту в Краківській академії та Інституті пластичного мистецтва ім. Щепанського (де також навчався М. Черешньовський, завідуючи піччю для випалювання і дозволяючи землякам користуватися нею), мали змогу не лише вдосконалити власну майстерність ліплення, але й підробляти, продаючи свої твори. До речі, технологію керамічної скульптури тоді в Польщі викладали на високому рівні українці (в Академії цим фахом завідував Василь Требушний з Миргорода) ².

На зламі 10–20-х років виникають протоконструктивістські тенденції, стимульовані ідеями пуризму А. Озанфана і Е. Жаннере ³ та декоративністю ар-деко, що підсумовує досягнення модерну до лаконічно-пластичної формули. Ритм площин, ліній у діалозі з округлими об’ємами, що підкреслює архітектоніку творів, став ключовим у пластиці, створюючи місткий емоційно-декоративний ефект. Підтвердженням тривалого існування в західноукраїнській скульптурі стилістичного напрямку ар-деко, що гучно заявив про себе під час Паризької виставки декоративного мистецтва й художньої промисловості 1925 року, є різьблена в дереві композиція невідомого скульптора зі збірки Львівської галереї мистецтв. Твір, призначений як “Нагорода переможцеві авіа-перельоту” (1936), демонструє витончену декоративно-орнаментальну культуру ар-деко: конструктивістська тектоніка геометризваних об’ємів, зокрема гротескно-шаржованої постаті Вакули, за яким ховається улюблений фольклорний персонаж – маленький чорт, формально й семантично створюють місткий символ жартівливого прототипу українських авіаторів. Про оригінальний варіант синтезу ар-деко свідчать ранні твори М. Черешньовського, що були виконані ще під час навчання в Інституті ім. Щепанського: “Сіяч”, “Вічний жид”, “Автопортрет” (усі – 1934 – поч. 1935), “Косар” (1937), де віддзеркалились пластичні пріоритети його польських викладачів – Ф. Кальфаса, К. Гомоляча, З. Маційовського ⁴.

Український варіант ар-деко розробляє Яніна Райхерт-Тодт (1895–?), вихованка проф. К. Ляшки по Краківській академії мистецтв (1918–1921). Її бронзова статуетка “Пілот” (1930-і) у вигляді авіатора, що тримає над головою пропелер літака, демонструє чітку структуру композиційної схеми розп’яття, розширюючи символіко-семантичне навантаження образу.

Культура пластичного мислення в матеріалі, оновлене розуміння концепції людини продовжували докорінно змінювати ціннісні критерії національної школи скульптури протягом першої третини ХХ ст. Митці, в якому б жанрі чи виді пластики не працювали, апелюють не до натуралістичної тотожності форм, соціальної дидактики образу, а до естетики інтуїтивно-суб’єктивного образотворення, втілення особистісно-важливих ідей, емоційних станів душі. Суттєво оновлює жанрові можливості портрета Казимира Малачинська (1879–1959), що навчалась в Академії мистецтв Коларосі (1906–1909) та в А. Бурделя. У творах львівського періоду (1910–1913) “Погруддя жінки”, “Погруддя хлопчика”, “Голова дівчини” вона інтегрує модерн з іншими напрямками, досягаючи в індивідуалізованій пластиці відчуття внутрішньої краси духовних прагнень людини. Так само головним сенсом портретів Станіслава Казимира Островського (1879–1947), вихованця Краківської академії мистецтв (1898–1899), що завершував освіту в студіях Флоренції та Риму, є витончена загадковість сакраментальних думок людини, втілена імпресіоністським світлотіньовим мерехтінням фактури (“Погруддя чоловіка”,

1904), або сецесійним узагальненням форм (надгробок Хмельовському на Личаківському кладовищі).

Прикладом сецесійного перефразування досвіду імпресіонізму в рельєф-картину є творчість Андрія Коверка, який поряд із сакральними творами виконував світські композиції, напр., рельєф “Жіночий Акт” (1928). Проте, піддаючись змінам естетичних пріоритетів суспільства, А. Коверко в 30-х тяжіє до реалістичного моделювання форм (рельєфи й погруддя М. Вороного, І. Свенціцького, І. Труша, І. Франка).

Відомим скульптором, який синтезував досвід модерну й неоімпресіонізму, був Зигмунд Курчинський (1886–1949), на формування творчої особистості якого вплинуло навчання в Краківській академії мистецтв у проф. К. Ляшки і Ю. Мегоффера (1905–1908) та в ательє О. Родена (1908). Працюючи у Львові протягом 1908–1924 років і поділяючи ідеї літературно-мистецького об’єднання “Молода муза” як член угруповання “Троє” (разом з В. Блоцьким та Ю. Волинським), скульптор виконує типово сецесійні твори (погруддя, медалі, маски, символічні композиції) та архітектурно-декоративне ліплення.

Зразком пролонгованого існування естетики неоімпресіонізму є скульптури Генріха Гліценштейна, зокрема невеличка композиція “Портрет невідомої” (1930-і). Фактура бронзи, збираючись у хвилі кружал м’яких драпіровок вечірнього наряду, ніби намагається розчинити контури постаті у світлотіньовому мерехтінні, нагадуючи воскові експерименти початку століття М. Россо. Оскільки імпресіонізм нівелював жанри, то традиційний бюст тут заміщує камерна “портретна” фігура: ефемерна, емоційно-чуттєва, тендітна постать, портретні риси якої тануть у сфумато, нагадує образ “невідомої” поезії символістів.

Неоімпресіонізм і сецесія спровокували домінування в західноукраїнській скульптурі камерних форм, частіше саме ліплених, а не різьблених у твердих матеріалах: ескізність, образно-композиційна незавершеність (іноді моделювання доповнює поліхромна графічна промальовка деталей, рис обличчя) зберігалися тут у річищі модерністського європейського мистецтва майже до возз’єднання країни. Оригінальний варіант синтезу пізнього модерну й апріорного імпресіонізму з елементами конструктивістських інтенцій ар-деко надає гіпсова “орієнтальна” композиція “Жінка з дзеркалом” (1930-і) Оксани Лятуринської, активної учасниці виставок львівського АНУМ (1931–1939) і після переїзду її до Праги; “портретна” фігура малих форм в ситуації мізансцени, типової для одалісок східної мініатюри має промальовані по формі орнамент одягу і капців, мальоване обличчя тощо.

Прагнення галицьких культурно-мистецьких кіл затвердити український монументалізм, стимулює впровадження в станкові форми монументально-лапідарного модулювання, архітектонічну будову. Тут експериментували, розширяючи шкалу пластичних засобів виразу, окрім уже згадуваної О. Лятуринської, такі митці: Н. Мілян, М. Дзиндра, М. Черешньовський, Є. Скоропадська. Утім, з кінця 1920-х років поступово розпочинається наступ історико-етнографічного варіанта тлумачення національної ідеї в мистецтві, що висуває на перший план художнього життя ще не об’єднаної країни реалістичні напрями (від неокласицистичних версій до народницько-передвижницьких). Чинники цього явища остаточно ще не вивчені, але, безперечно, тут відіграла свою роль, поряд зі зміною суспільно-політичної ситуації, розчарованість митців у радикально-авангардних засобах оновлення мистецтва, що активно розповсюджували артесівці, спростовуючи розуміння національної ідеї у зв’язку з народними і професійними традиціями. Хоча завдяки львівському радикально-авангардному об’єднанню “Artes” (1929–1935) українські скульптори стежили за європейською мистецькою погодою, пошуками К. Дуніковського, К. Бринкуша, все ж утриманню західноукра-

їнської скульптури на європейському рівні сприяли передусім інші львівсько-польські угруповання, що також не обмежували українське мистецтво етнографічними рамками творчості, але й не вдавалися до авангардних крайнощів, здебільшого спираючись на принцип “l’art pour l’art” та полемізуючи з опонентами на шпальтах галицької періодики 20–30-х років (так до краківського об’єднання “Зарево” (1933–1936) входили скульптори Г. Крук, М. Черешньовський, Н. Мілян, Н. Кисілевський).

Значний вплив на формування української школи пластики мав С. Литвиненко, який 1929 року закінчив Краківську академію мистецтв у проф. К. Ляшки, очолюючи з 1926 року Громаду українських студентів-емігрантів⁵. Художня критика галицької періодики (“Український Голос”, “Новий час”, “Діло”, “Життя й Знання”) відзначала в скульптора рух, динамізм гнучких лінійних ритмів, витончений силует, що поєднували прояви пізнього модерну з імпресіоністським моделюванням, бурделівською експресією індивідуалізованої пластики (“Мазепа”, “Бандурист”, “Спокуса”, “Крик”, “Голова козака”). У Парижі він вивчає досвід Родена, Майоля й Бурделя, опрацьовуючи враження в барельєфному портреті С. Петлюри, виставляючись 1930 року у Салоні Тюільрі, де згідно з паризьким “Тризубом” і “Ля Ревю Модерн” твори митця були “найліпшими речами Салону” (К. Морро). Того ж року митець повертається до Львова. Проте ще в 1929 році С. Литвиненко виконує в манері ар-деко пам’ятник загиблим у польському концтаборі в Домбю, що був заборонений польською владою і залишився в Краківському домі “Просвіти”. Протягом 30-х років він розробляє “українській монументалізм”, створюючи пам’ятники героям в селі Базар на Волині (1931), на могилі І. Франка у Львові (1933), “Полеглим” у Раві Руській (1935) і в Яворові (1937), митрополиту А. Шептицькому у Львові (1938), на могилі артиста Бенцала в Коломиї (1938), а також на могилі В. Пачовського у Львові (1942) та ін. Кращим змислами визнали пам’ятник в Яворові, де витримані чіткий контур, лінійна ритміка площин і граней, внутрішня напруга духовно-емоційного стану – все це дало право критикам, М. Голубцю зокрема, констатувати відродження українського монументалізму, а разом з тим “тугу української душі за клясичністю”. Високу оцінку отримав і пам’ятник І. Франкові, символіка якого відповідала естетичним переконанням літературно-мистецької спільноти Львова – класицистична оголеність юного героя з розвинутою мускулатурою, що нестримно рветься вперед, імпонувала прихильникам Гільдебранда і Вельфліна та відповідала смакам українських модерністів, що цінували інноваційні пошуки Бурделя.

У 1932 році скульптор бере участь у виставці Українського товариства прихильників мистецтва (1930–1939) творами “Вперед”, “Зрив”, кількома погруддями та отримує високу оцінку польських і німецьких мистецтвознавців (зокрема дослідника українського мистецтва В. Борна); виставляється з групою РУБ (1932–1936) у Музеї НТШ і через рік в Літньому Салоні у Львові, що приносить митцеві низку прихильних рецензій. У львівський довоєнний період життя С. Литвиненко виконує портрети С. Батицької, В. Мудрого, П. Холодного, композитора В. Барвінського, письменника Ф. Дудка, “Маленька Христина”, “Панна Діда”, композиції “Керманич”, “Гермес”, “Соборність”, “Пробудження” та ін. Багато молоді мріяло навчатися у скульптора, який був примушений поряд з майстернею на вул. Писковій, 11 заснувати студію, де готувались вступити до Краківської академії Г. Крук, М. Сагайдаківський (помер від хвороби в Штеттіні, 1944), В. Романов та ін. З об’єднанням країни скульптор залучається до агітмасових заходів, виконання тимчасових пам’ятників, серед яких заслуговує на увагу лише чотирьохфігурна композиція “Довбуш” і бюст Франка.

До галичанського варіанту сецесії з неокласицистичними ремінісценціями відносилися перші спроби учня художньо-промислової школи, а з 1913 – Віден-

ської академії, Михайла Бринського (“Голова селянки”, 1913; “Хлопчик з гускою”, 1912; “Бюст”, 1911) ⁶. Його вчитель, проф. Г. Біттерліх, батько якого був уродженцем Галичини, радив учням виконувати композиції на теми з історії українського народу. Серед подібних скульптур М. Бринський виконує і портрет “Шевченко – поет”, який дарує товариству емігрантів “Родина” у Відні (саме тут скульптор роком пізніше зустрів “інженера” В. Ульянова). Курсова академічна робота “Еней рятує свого батька” (1916) отримує високу оцінку комісії й нагороду, але закінчити Академію завадила війна – його мобілізовано в діючу Австро-Угорську армію, а 1919 року він опиняється в таборі інтернованих в Ліберті, де виконує бюст “Тарас Шевченко” (1921). Після перевезення в німецьке Яблонне М. Бринський створює там свій перший пам’ятник українським солдатам, загиблим у таборі, влаштований поряд із кладовищем російських полонених. Продовжує своє навчання в Празькій академії мистецтв (1921–1926) у проф. Я. Штурси і О. Шпанієля. У цей час у Празі (в “Українській студії пластичного мистецтва”, Празькій вищій художньо-промисловій школі та Академії мистецтв) навчалося багато українців: в Академії у проф. Яна Штурси – Іван Севера, Микола Мороз, в медальєрній майстерні проф. Отакара Шпанієля – Василь Петриця, що перейшов сюди з вищої художньо-промислової школи ⁷. Прихильність М. Бринського до сецесійної неокласицистичної пластики помітна в таких творах цього періоду, як “Портрет В. Кобринського” (1925), у проєкті надгробка Миколі Шемардяку (1923–1926), серії жіночих актів: “Молоде дівча”, “Жінка з яблуком”, “Ранковий туалет”, “Жінка, що вмивається”, “Жінка, що сидить”, “Жінка, що розчісує волосся”, де скульптор поєднує рух і мить статичності. У 1928 році Комітет з увічнення пам’яті І. Франка, після того як надіслані на конкурс з Європи й Америки проєкти не задовольнили членів комітету, звернувся до М. Бринського з проханням спорудити пам’ятник у Львові, хоча через різні обставини скульптор так і не здійснив свого проєкту, а пам’ятник виконав С. Литвиненко.

Поширення неокласицистичних рис модерну в монументальній скульптурі демонструють і перші проби Михайла Парашука, разом з А. Попелем він споруджує пам’ятник А. Міцкевичу у Львові в 1905 році. Надалі скульптор використовує широкий стилістичний діапазон. Неокласицистичні принципи втілює М. Парашук у портретах “В. Пачовський” (1906), “С. Людкевич” (1907), “С. Пшибишевський” (1909), “Б. Лепкий” (1915), переходячи до декоративно-узагальненої площинності ар-деко в портреті “Адам Коцка” (1907). Його статуетки “Танець”, “Вугляр” (обидві 1907), “Самітна”, “Правда” (1908), “Без потіхи” (1909), “Після” (1910) синтезують символізм і “закопанську” сецесію, а портрети 1906 року “В. Стефанік”, “П. Карманський”, “М. Яцков” і “Старий”, 1908 – дотичні до імпресійної манери ліплення. Талановитий учень О. Родена, що став в’язнем Талергофу, а потім – вільнонайманим керівником Різьбярської школи-майстерні в Раштаті впродовж 1915–1918 років, коли табір був ліквідований, М. Парашук працює над проєктами пам’ятників на братських могилах померлих українських полонених в Раштаті і Вецлярі. Образна символіка обох сецесійних проєктів звернена до світу українського села. Проте у Вецлярському пам’ятникові метафора чіткіша ⁸. З 20-х років творчість М. Парашука розвивається на терені болгарської культури, де він створює значну портретну галерею (“Благодєєв говорить” (1922), портрети С. Омарчевського (1923), Жоржа де Масенка (1924), П. Яворова (1925), Д. Крайнева (1935), С. Петлюри (1936), Л. Бенуччі (1938) та ін.); а також кілька пам’ятників (пам’ятник євреям (1929), пам’ятник М. Драгоманову (1927–1932), статуя Й. Гутенберга (1944) – усі в Софії, пам’ятник А. Константинову в Пазарджику (1930-і), ряд архітектурно-декоративних панно тощо).

Суб’єктивізм модерну в українській скульптурі часто виходив за межі інтровертних медитацій, вторгаючись у сфери соціально-загострених тем: воєнні події,

тяжке життя знедолених біженців – українських селян (композиція Я. Райхерт-Годт “Невільники”, цикл “Селяни Галичини” Г. Крука). Проте не слід вбачати протиріччя в протилежних інтенціях модерну – між елітарною рафінованістю та демократичністю, зверненістю до широких верств населення; містичним суб’єктивізмом та соціальною загостреністю; ідеалістичним прагненням єдності з природою та функціонуванням в утилітарно-урбаністичному середовищі. Трактувати таку універсальність доцільніше прагненням прихильників цього стилістичного напрямку філософськи синтезувати різні прояви буття людини із загальною гармонією Всесвіту. Саме ця ідея стала базовою в розробці першим президентом УАН (1918–1921) В. Вернадським протягом 1920–1930-х років теорій біосфери та ноосфери.

Аналізуючи мистецьку ситуацію Галичини, варто також враховувати й те, що в цей період тут продовжували розвиватися реалістичні й неокласицистичні напрями. Високопрофесійний рівень пластичної культури західноукраїнського регіону підтримували скульптори, творче обличчя яких сформувалось раніше, але які ще працювали й навчали молоду генерацію митців. Передусім до цієї когорти належить Целестин Гошовський (1837–?), Станіслав-Роман Левандовський (1859–1940), Віктор Бродський (1825/26–1904), Теодор Рігер (1841–1913), Тадей Баронч (1849–1905), Юліан Марковський та ін. Зокрема, вихованець Львівської художньо-промислової школи (1889–1901) та Римської академії красних мистецтв Григорій Кузневич (1871–1948) привертав увагу сучасників роботами, де синтезував реалістичні основи пластики з неокласицистичними (“Гончар”, “Перший хлібороб”, 1900). Повернувшись до Львова, майстер виконує декілька приватних та громадських замовлень: 1904 року створює монументальні постаті Христа та апостолів Петра й Павла для нової церкви в м. Сокаль; працює над оздобленням будинку Ощадкаси (вул. Міцкевича, 5), де завершує розпочату Марковським композицію “Фортуна”; вирізьблює дерев’яний іконостас у Брусні та мармуровий медальйон для надгробка З. Олесницької у м. Стрий; на Личаківському кладовищі виконує надгробки С. Щепановському (1905) та Б. Головацькому (1906) ⁹. Після перебування в Америці (1907–1912) в 1914 році Кузневич виліплює для Музичного інституту ім. Лисенка у Львові два погруддя – Т. Шевченка і М. Лисенка та декоративні вставки з атрибутів мистецтв.

Так само розвивав неокласицистичну лінію пластики Львова Петро Війтович (1862–1936), вихованець Віденської академії, що стажувався в Римі (1890). Він оформлює алегоричними постатями “Торгівля” і “Праця” фасад Головного залізничного вокзалу (1900–1904, архітектори В. Садловський, Ю. Захаревич); виконує монументальну статую св. Флоріана на фасаді одного з будинків на Галицькій площі, а також трьохфігурну композицію на фронтоні костюлу Єлизавети (арх. Т. Татлевський, тепер вул. Кропивницького). Проте талант монументаліста, що відчуває синтез з архітектурою, Війтовичу вдалось найцікавіше розкрити під час скульптурно-декоративного оформлення міського театру (тепер театр опери та балету ім. І. Франка), у горельєфах для Музею художнього промислу та Училища прикладного мистецтва (барельєфи “Робітник” і “Творчість”).

Виховання молодого покоління майстрів ускладнювалось тим, що на початку століття у Львові не було спеціального художнього навчального закладу. Молодь здобувала освіту в місцевих школах – Станіславській та Львівській художньо-промислових, Коломийській гончарній та Яворівській різьбярській школах-артілях, які давали початківцям ремісничі навички, а згодом дехто з молодих учнів потрапляв на навчання в європейські заклади та до Петербурзької академії мистецтва. З 1900 року Краківська художня школа, що призначалася в Австро-Угорщині для українського і польського населення країни стає Академією мистецтв, що дає можливість багатьом українським скульпторам здобути тут вищу професійну освіту. Так, Василь Лисик (1886–1914?) спочатку навчався у

Львівській художньо-промисловій школі. Свої перші твори – погруддя Т. Шевченка та М. Шашкевича – демонструє на художній виставці в Стрию 1911 року, де отримує золоту медаль. Після цього він їде навчатися до Краківської академії мистецтв (1913–1914), але, на жаль, по завершенні академічного навчання відомості про його подальший життєвий і творчий шлях втрачаються. Іван Севера (1891–1971), який розпочав фахову освіту в різьбярській школі м. Яворова (1904–1907) та Львівській художньо-промисловій школі (1910–1914), продовжуючи навчання в Петербурзькій академії мистецтв (1915–1918), Празькій (1919–1921) та Римській академії мистецтв (1921–1924), повертається в Україну тільки 1926 року.

Таким чином, підсумовуючи розвиток західноукраїнської школи пластики першої третини ХХ ст., можна констатувати, що її формування, складаючи феномен “українського мистецького ренесансу”, відбувалося в контексті європейського мистецького життя. Цей досвід надалі планомірно винищувався радянським режимом ¹⁰. Перед Другою світовою війною, в умовах розростання нацизму, тут поглиблюється криза культурно-мистецьких ідей та стильових напрямів, але мистецькому середовищу Львова вдається зберегти етнонаціональну самобутність, так що “в міжвоєнний період у місті відбувалося непересічне явище – єднання навколо національних ідей українських художників не лише Галичини і Східної України, але й усього світу” ¹¹.

* * *

З 1900 року Східна Україна, і Київ зокрема, стає з деяким запізненням (відносно західноєвропейських країн) культурно-мистецьким осередком, де модерністські ідеї завойовують впливові позиції ¹². Ситуація в скульптурі регіону не становить винятку, протягом першої третини ХХ ст. митці адаптують практично всю стилістичну шкалу модерністських напрямів, але головними обирають найбільш адекватні вирішенню актуальних проблем часу. Не залишались осторонь і офіційні напрями, академічний класицизм, що асимілював реалізм другої половини ХІХ ст., трансформовався в пізньокласицистичну версію, іноді вироджуючись у натуралізм, але поряд з цим суспільно-демократичний рух сприяє поширенню реалістичного напрямку “передвижників”. Різностильовий спектр розвитку скульптури поповнюють символізм, імпресіонізм, модерн ¹³. Поєднання в одному і тому ж “культурному прошарку” різнорідних явищ і тенденцій стало характерною ознакою часу, що віддзеркалилося, зокрема, в монументальній і станковій скульптурі.

У 1900 році в Одесі на Катерининській площі відкрили багатофігурний монумент Катерині ІІ (скульптори Б. Едуардс, М. Попов, Л. Менціоне), над яким митці працювали з 1894 року ¹⁴. Складне композиційне вирішення його притаманне пізньому класицизму. Такий же багатофігурний монумент з п’єдесталом із трьох частин споруджено на честь царя Олександра ІІ в Києві (1911) (скульптор Е. Ксменс), проект якого було відзначено премією на конкурсі на Всесвітній виставці в Парижі ¹⁵.

Поряд з пам’ятниками царським особам з’являються пам’ятники на честь відомих історичних діячів, політиків, меценатів, промисловців. Серед них пам’ятники П. А. Столипіну в Києві (1913) Е. Ксменса, що споруджений на добровільні внески киян на Думській площі (Майдан Незалежності); вітчизняному просвітителю і засновнику Харківського університету В. Каразіну (Харків, 1905) скульптора І. Андріолетті (Іван Пагірєв); О. Пушкіну для Катеринослава (Дніпропетровськ, 1901) і М. Гоголю в Сорочинцях Полтавської обл. (1911) російського скульптора І. Гінцбурга.

Прикладом синтезування пізньокласицистичних тенденцій і модерну став київський пам'ятник скульптора І. Кавалерідзе княгині Ользі (1911). Монумент планувався частиною галереї скульптурних композицій так званого “Історичного шляху”, що повинні були фланкувати шлях від Михайлівського монастиря до Софійського собору, символізуючи історичні етапи становлення Київської Русі¹⁶.

Дедалі частіше пам'ятники споруджують громадським коштом, як наприклад, І. Котляревському¹⁷ та М. Гоголю¹⁸ в Полтаві скульптора Л. Позена, погруддя О. Пушкіна (1904) та М. Гоголя (1909–1911) в Харкові скульптора Б. Едуардса. Останньому належать два кращих пам'ятники О. Суворову – для м. Очакова (1903–1907), що втілює постать пораненого полководця в мить заклику до бою, та постать на коні (1911–1913) для Румунії біля м. Плеїнешть (тепер Тиргу-Кукулі). Пам'ятник Суворову на коні став настільки відомим, що митцю запропонували зробити авторський повтор для Ізмаїла. Скульптура була готова в 1914 році, але через початок Першої світової війни та подальші історичні події спорудження пам'ятника відкладалося. Відкриття відбулося лише в 1945 році, а його бронзову копію встановлено 1954 року в м. Тульчині Вінницької обл. (неокласицистичну пластику соцреалізм культивував). Протягом першої третини ХХ ст. Б. Едуардс споруджує також обеліск Б. Хмельницькому у фортеці “Кодак” (тепер с. Старі Кодаки Дніпропетровської обл.), проектує пам'ятники кримським кінним військам у Сімферополі, брянським мушкетерам в Ялті, монумент запорожцям, що загинули при переселенні на Кубань в 1792 році та пам'ятник адміралу П. Нахімову в Севастополі.

І. Кавалерідзе. Пам'ятник княгині Ользі в Києві. 1911. Бетон. Не зберігся. Відновлений у 1996



Пошук нових формотворчих засобів стимулювали чотири конкурси (1910–1914) по проектуванню пам'ятника Т. Шевченку для Києва. Перший проводився в травні 1910 року під керівництвом Л. Позена, де розглядалися 64 проекти, кращим з яких визнано проект М. Гаврилка. Проте домінування в образній структурі духу визвольної боротьби українського народу стало причиною відхилення його проекту. Другий конкурс (лютий 1911) так само не присудив першої премії жодному з проектів (другу дістав Ф. Балавенський, третю – М. Гаврилко за новий архітектурний проект). Третій тур міжнародного конкурсу (грудень 1912) розглядав 37 проектів, але соціально-політичні умови, коли одне згадування імені Т. Шевченка викликало напади реакційних сил, не сприяли визначенню переможця. У травні 1913 року комітет по спорудженню пам'ятника оголошує четвертий іменний конкурс і запрошує взяти в ньому участь італійського скульптора А. Шіортіно, російських майстрів – Л. Шервуда, С. Волнухіна, М. Андреева та ряд українських митців, серед яких був і М. Гаврилко. У лютому 1914 року відбулося засідання журі, яке визнало, що найвдалішим за художніми якостями є проект Л. Шервуда. Але надалі, з нез'ясованих причин, комітет відмовляє Л. Шервуду і віддає першість проекту італійця А. Шіортіно. Обурення громадськості з приводу такого рішення фіксують на шпальтах численних газет (“Киевская мысль”, “Аполлон”, “Сяйво”). Під тиском обставин київський губернатор наказав питання про спорудження пам'ятника Т. Шевченку знову винести на розгляд “присутствія”. Події Першої світової війни перешкодили реалізації проекту. Лише в 1919 році на п'єдесталі, що залишився від пам'ятника княгині Ользі на Михайлівському майдані, було встановлено погруддя Т. Шевченка роботи Б. Кратка.

З розвитком фінансового капіталу в Україні першої третини ХХ ст. проводиться інтенсивне будівництво банків, бірж, кредитних товариств та інших будівель суспільного призначення, де продовжується творча співпраця архітекторів і скульпторів. Основний принцип еkleктики – кожній споруді свій стиль – надав індивідуальності декоративно-пластичному оформленню таких будинків Харкова, як корпус медичного товариства (нині Науково-дослідний інститут ім. І. Мечникова, 1911) та особняк родини Бекетових (тепер Будинок учених, 1910). За ескізами арх. О. Бекетова всі його будинки прикрашалися скульптурами, що виконували професійні скульптори та ліпники. Типовим прикладом розквіту еkleктики із застосуванням архітектурного декору віденського стилю “рігенштрассе” слугує архітектурна забудова колишньої вулиці Миколаївської в Києві (тепер В. Городецького), зокрема прибутковий будинок № 15 (архітектори Е. Братман, Г. Шлейфер), центральним елементом фасаду якого був нині відсутній маскарон чоловічої голови роботи І. Кавалерідзе.

У неокласицистичних рисах побудований і пластично оформлений Педагогічний музей в Києві (Будинок учителя, 1909–1911, арх. П. Альошин, скульптори Л. Дітрих, В. Козлов). Використання митцями стильових рис модерну й неокласицизму дало нове розуміння синтезу архітектурно-скульптурної композиції в культурно-мистецькій практиці України.

Своєрідним включенням модерну до сфери романтичної еkleктики є творчість зодчого і художника В. Городецького та його постійного співавтора скульптора Еліо Саля. Скульптор жив і працював у Києві. На початку ХХ ст. деякий час викладав у Київському художньому училищі. Розпочав творчу діяльність пластичним оздобленням будинку колишнього Київського художньо-промислового і наукового музею (тепер Національний художній музей України). Ним виконані з нового на той час матеріалу (залізобетону) такі роботи – скульптурна композиція тимпана фронтона, алегорична група “Торжество мистецтва”, яка вінчає будівлю, а також дві монументальні постаті левів обабіч сходів, що ведуть до входу в музей. Після зняття форми майстер сам проходив різцем по скульптурній площині. Залізобетон застосований В. Городецьким і для спорудження при-

ватного будинку архітектора, так званого “Будинку з химерами” на вул. Банковій, 10 (1900–1903). Скульптурні композиції екстер’єру й інтер’єру Е. Саля виконав за малюнками архітектора, що той робив під час експедиції до Африки та Індії. Е. Саля належать скульптурні композиції готичного південно-італійського стилю будинку Державного банку (арх. О. Кобелев, 1902–1905); декори двох будівель готичного стилю (арх. В. Городецький): караїмської кенаси (Будинок актора) у мавританському стилі та Миколаївського костюлу (1899–1909).

У пластичному оформленні київської архітектури брав участь і скульптор-самоук Петро Соколов, що навчався майстерності, працюючи з братами Саля. Самостійно він оформив київські будинки на вул. Чкалова, 33; Костюльній, 6; Ботанічному провулку, 13.

Високопрофесійний рівень станкової пластики цього періоду мали твори митців, що пройшли на зламі століть академічну школу європейських центрів і Петербурзької академії мистецтв.

Найбільш значною фігурою серед українських скульпторів, пов’язаних з Петербурзькою академією, був В. Беклемішев (1861–1919/1920). У його творчості складно переплелися традиції академізму, реалізму, передвижництва, модерну, риси салонності. Якщо виходити з того, що 1900 року Беклемішева нагородили золотою медаллю по відділу скульптури на Всесвітній виставці в Парижі, то його майстерність брати на користь образу з кожного стилістичного напрямку головне сприймалася сучасниками досконалою. Серед портретів скульптора початку соліття варто відзначити портрет художника А. Ріццоні (1902), М. Беляєва (1904), художника В. Маковського (1906), мецената І. Цветкова (1909), віолончеліста А. Вержбиловича (1910), М. Бекетова (1917), художника А. Куїнджі (1912). Бронзовий варіант останнього 1914 року встановлений як надгробок митцеві в Александрo-Невській лаврі¹⁹. Разом з Л. Позеном В. Беклемішев виконує в 1906 році надгробок Ф. Стравінському на Новодівочому кладовищі Петербурга. У скульптурі малих форм відомі портретні статуетки – актора В. Давидова (1916), що демонструє поширений тип так званого “домашнього портрета”; “Танцівниця” (1916), що належить символіко-сецесійній пластичності; “Бояришня”, балеруна В. Фокіна (обидві 1917) та ін. Серед монументальних творів зазначимо такі: пам’ятники О. Грибоедову для російського посольства в Тегерані (1904), Єрмаку для Новочеркаська (1904), С. Боткіну для Петербурга (1908), бронзовий медальйон М. Гоголя (1903), встановлений на будинку в Римі, де жив письменник (Sistina, 126); він також виконує ескіз постаті Петра I (1909) для пам’ятника, спорудженого в Ревелі (Таллінн) того ж року. Серед нездійснених проєктів – пам’ятник П. Третьякову (1900–1901), ескіз моделі якого зберігається в Третьяковській галереї²⁰.

Реалістичну безпосередність утілення характеру моделі демонструє в портретах сучасників Л. Позен: “Портрет художника Ю. Ю. Волкова” (1911), “Портрет А. Воробйової-Петрової” (1901). Л. Позен використовує в скульптурі поліхромію, поєднуючи кілька тенденцій. З одного боку, демократизм професійної пластики адаптує з народного мистецтва аматорські засоби роботи з воску, з другого, – студіювання модерністських прийомів, передусім досвіду роботи з воску Россо, на шарувалось на місцеву традицію, поширену від часів Петра I, генеза якої сягає античної й середньовічної поліхромної пластики. (Кабінети воскових муляжів на поч. ХХ ст. були дуже поширені). Восковий бюст Л. Позена “Портрет живописця К. В. Лемоха” (1918) має цю подвійність генези, психологічна характеристика моделі, притаманна критичному реалізму кінця ХІХ ст., тут практично нівелюється технічним виконанням на рівні ілюзії (натуралістично передані фактурні особливості одягу, хутряної шапки, обличчя). Віртуозний декоративізм роботи суголосний символіко-сецесійній установці тогочасного мистецтва, а заміна тради-

ційно-профільованої підставки на *massa confussa* матеріалу апелює до імпресіоністської манери.

Учень В. Беклемішева Ф. Балавенський, що викладав у Київському художньому училищі (1907–1922) і Миргородському художньо-керамічному технікумі (1922–1930), виконує протягом 1908–1915 років бюсти вітчизняних письменників і вчених для Народної читальні в Києві та для Київського комерційного інституту. Один з кращих – портрет М. Кропивницького (1914) – встановлений надгробком на Харківському кладовищі. Значне місце у творчості Балавенського займає співпраця з архітектором В. Риковим. Першим його досвідом у галузі архітектурно-скульптурного синтезу були монументально-декоративні скульптури для будинку інженера Ф. Ісерліса на вул. Олександрівській (тепер Музейний провулок, 4, 1909). Сім барельєфів на тему “Похід Фріни”, або “Тріумф Фріни”, образно-композиційна структура яких будувалась на межі пізнього класицизму і сецесійних тенденцій, допомагали виконувати Ф. Балавенському його учні – О. Теремець, Т. Руденко, П. Сниткін та В. Климов. Разом з О. Теремцем і Т. Руденком скульптор працював над пластичним оздобленням будівлі Критого ринку (тепер Бессарабського, 1909–1912)²¹. У творчій співпраці з В. Риковим Ф. Балавенський оформлює в Києві Маріїнську громаду Червоного хреста (1912–1913, тепер Інститут ім. академіка М. Д. Стражеска на вул. Саксаганського, 75), створюючи два тематичних горельєфи на фронтонах і чотири алегоричні статуї “Милосердя”, “Любов”, “Медицина”, “Життя” та іподром, головний фасад якого прикрасили скульптури античних спортсменів (1915–1916).

Єлизавета Трипільська (1883–1958), що отримала мистецьку освіту в Петербурзі і Паризькій майстерні В’єжеля, здобула визнання на початку ХХ ст. сецесійними творами на тему з народного життя. Сюжет з українського фольклору – “Водяник” – складав оригінальну композицію її фонтану для будівлі Полтавського земства (1903–1908). Жанрово-тематичні композиції (“Дядько Кривоніс”, “Цокотуха”, “Засоромилась”, “Паніматко”), портрети (“Погруддя пана Т.”, “Дитяча голівка”), анімалістика (“Свина”, “Англійський хорт”) експонувались на Третій виставці художників у Києві (1910), на виставках у Петербурзькій академії мистецтв (1911–1912), де були схвалені художньою громадою²². У 1918 році в Києві вона бере участь у першій виставці Товариства діячів українського пластичного мистецтва, але в 20-х роках виїжджає до Баку.

Синтезуванням народного варіанта модерну і реалізму в жанрово-тематичних композиціях початку ХХ ст. (“Бандурист”, “Прощання”, “Козак на коні”) характеризувався творчий шлях майстра з Полтавщини Михайла Гаврилка (1882–1920)²³. Початкову мистецьку освіту він отримав в Опанаса Сластіона (1899–1904) в Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя.

Упродовж 1904–1905 навчається в Петербурзькому художньо-прикладному училищі барона Штігліца, згодом – у Краківській академії мистецтв (1907–1910) у проф. К. Ляшки. Наступного року вдосконалює майстерність у паризькому ательє А. Бурделя. Проте реалізму не зраджує, особливо в портретах – “Ганнуся” (1909), “Чоловічий портрет” (1912), “Погруддя М. Шашкевича” (1910), “Портрет Т. Шевченка” (1911), “Ю. Федькович” (1914). У багатьох портретах Кобзаря скульптор, який поєднував фах скульптора з військовою службою й участю в боях, акцентував саме бунтарський дух Т. Шевченка. У 1914 році він створює до ювілею Кобзаря бюст поета і встановлює його в Буковинській гімназії м. Кіцмань (тепер Чернівецька обл.). Того ж року бере участь у конкурсі на проект пам’ятника Т. Шевченку для Києва, а також виконує барельєфний медальйон із зображенням поета для тиражування майстернею І. Левинського у Львові. Наприкінці 1919 року, повернувшись до Полтави, М. Гаврилко створює останню свою роботу – погруддя Т. Шевченка для театру ім. М. Гоголя.



В. Клімов. Барельєф на пам'ятнику героям Січневого повстання в Києві. 1927. Бронза

Перші твори учня Київського художнього училища І. Кавалерідзе увійшли в історію української скульптури цікавим синтезом театральної символіки жестів зображених акторів з образно-пластичною увагою до внутрішніх станів їх героїв і програмним декоративізмом моделювання. Такими є портрети (1908–1909) оперних співаків (Г. Боссе, Г. Боссе в ролі Кончака, М. Губіної, М. Боголюбова, Ф. Шаляпіна, Ф. Шаляпіна в ролі Олоферна), шаржовані портрети Міністра внутрішніх справ П. Дурново і генерала М. Клейгеля (“Бюрократ”); жанрово-історичні композиції – “Козак на коні”, “Скіф на коні”, “Скіф-стрілець”. Молодий скульптор опрацьовує символіко-сецесійну пластику, активно використовуючи кольорове тонування скульптури. Наприклад, його композиція “Творчість” (складається з трьох алегоричних голів – символів етапів творчої праці: “Шукання”, “Боротьба”, “Праця”, 1908 року її придбав співак С. Брикін) за характером образно-пластичного вирішення подібна до скульптури львів'янки Л. Дрекслер “Невільники”, або композиції росіянки А. Голубкіної “Полонені” (1908)²⁴. Суто сецесійними є також “Ярослав Мудрий з папірусом” (1915), “Шаляпін в ролі Івана Грозного” (1927), “Шаляпін в ролі Дон Кіхота” (1927). Проте скульптор спирається і на традиції реалістичної пластики кінця ХІХ ст. (настільна композиція “Тургенєв в кріслі” (1909), портрети для Оперного театру Зиміна в Москві – О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Мусоргського (усі – 1914). Неоімпресіоністські віяння посилюються у творчості скульптора під час його перебування в Парижі (1910–1911), роботи в майстерні Н. Аронсона, спілкування з П. Трубецьким, С. Ерзею, О. Архипенком та знайомства з Роденом: “Автопортрет” і “Портрет Чарни” (обидва – 1911), “Сюзанна”, “Портрет парижанки”. Неоімпресіоністський мальовничий “мазок” разом з асиметричною “кадровкою” композиції мають місце в його творчості й надалі (“Портрет Л. Толстого”, 1916; “Автопортрет”, 1939). Утім, за свідченням О. Синько, у 1915 році в Петрограді І. Кавалерідзе зацікавився кубофутуристськими експериментами; скульптор спілкується з редакцією петроградського авангардистського журналу “Бескровное убийство”²⁵. Його авангардні ідеї знайдуть втілення під час виконання монументальних творів і проектів пам'ятників (проект пам'ятника І. Франку в Лубнах, 1927), де “рубле-

на” великими площинами і конструктивістськи спрощена форма за архітектонічною логікою споріднена об’ємному супрематизму К. Малевича ²⁶.

Одним із послідовників роденівського імпресіонізму в скульптурі був Василь Іщенко (1883–?), про якого майже не збереглося відомостей. Вихованець Київського художнього училища та Петербурзької академії мистецтв привернув до себе увагу громадськості композицією “Сон художника”, експонованою на одній із виставок (1913). Подальші твори 1915–1917 років продовжують розробляти імпресіонізм у пластиці (“Бабуся”, “Портрет”, “Поцілунок”, “Дівчина”). За період радянської влади скульптор виконує останню з відомих робіт – “Портрет В. Леніна” (1927) ²⁷.

Захоплюється вивченням пластичних можливостей різних стильових напрямів і Петро Сниткін (1890–1946), учень Ф. Балавенського по Київському художньому училищі, а в 1911–1912 роках – Петербурзької академії мистецтв. Першими його творами були: “Портрет єврейки” (1909) і бюст М. Новикова (1910). Талант скульптора відзначено на Всесвітній виставці в Парижі 1913 року, де йому присуджено Гран-прі за жанрову композицію зі срібла “Святослав у бою”, яку П. Сниткін відлив у Київській ювелірній артілі (1910–1911).

Послідовник імпресіоністичних новацій у пластиці з ремінісценціями символізму, росіянин за походженням, Володимир Васильович Климов (1889–?) починав як підмайстер на одному з ювелірних підприємств Москви, а згодом і Києва. У 1909–1910 роках навчається в Ф. Балавенського в Київському художньому училищі; у 1911–1914 роках – у Б. Едуардса в Одесі, а пізніше – в петербурзькій майстерні Г. Голубкіної та академічній майстерні Г. Залемана. Символізм раннього періоду творчості простежується в таких творах 1913–1914 років, як “Ясень”, “Портрет дівчини”. Згодом працює в малих формах (настільна скульптура “Місто” (1915–1916)). Після завершення навчання В. Климов їде до Києва, де працює до початку 1917 року на мармуровому виробництві фірми Рацалаті, трохи пізніше – на фабриці художньо-ювелірних виробів Г. Маршака. Водночас створює жанрові композиції з воску, як моделі для срібних та бронзових сувенірів, а також декоративні торси, настільні барельєфи, що експонуються на виставках Київської спілки художників. Серед них – “Запорожець з бандурою”, “Голова чоловіка”, “Мати”, “Осінь”, “Жіночий торс” ²⁸.

Творчість іншого українського скульптора В. Домогацького, якого в радянський період розглядали виключно в контексті російського мистецтва, має суттєве значення не лише для скульптури України, але й надає додаткових вимірів українсько-польським культурно-мистецьким відносинам. Юрист за фахом, паралельно навчаючись у С. Волнухіна (1895–1902), С. Іванова (1903–1904), регулярно консультуючись з митцями Парижа, зокрема особисто спілкуючись з О. Роденом (1907), А. Бурделем й О. Архипенком (1912), польськими митцями, В. Домогацький остаточно відчуває себе скульптором, що “став на ноги” лише в 1916 році ²⁹. Цього року він виконує в мармурі неокласицистичні “Портрет Вл. Соловйова”, що експонується на Виставці російських і польських митців; “Портрет Р. Рачинського”, який побачила на виставці “Мир искусства”, а також за 10 сеансів ліпить портрет Л. Шестова, який переводить у 1917 році з певними змінами в мармур, нівелюючи імпресіоністичні ефекти “захоплення біблійною головою” філософа. У 1916 році остаточно визначається прихильність В. Домогацького до неокласицистичних принципів, які пропагував А. Гільдебранд, ідеями якого захоплювались численні митці українсько-польських кіл. Проте у творчості В. Домогацького траплялись рецидиви експериментів О. Родена (“Дівчина”, 1916; “Жіночий торс”, 1919, де переплелись стилістичні риси модерну, імпресіонізму й символізму); або П. Трубецького (“Жіноча постать з драпірованою”, 1917; Портрет О. Лосева, 1918; “Лісовик, що кидає шишки”, 1921). Цікаву композиційну схему

козацьких хрестів, поєднану з поширеною в модерні “кулісністю”, В. Домогацький використовує в надгробку О. Сумбатова-Южина (1928). Російський переклад книги А. Гільдебранда “Проблема форми в образотворчому мистецтві” (1893) був здійснений у 1915 році, коли Східна Європа захоплювалась імпресіонізмом. Тому заклик трактату до архітектонічної побудови творів, до вільної рубки з каменю, до широкого спектру проблем форми в скульптурі був адаптованим українською скульптурою із запізненням – у 20–30-х роках, у добу постімпресіоністичної реакції. Тонке відчуття міри ніколи не зраджувало В. Домогацькому, який не впадав ні в натуралізм, ні в радикально-авангардні пошуки, рівняючись на класичні традиції. Такими є класицистичні (з мармуру) – “Автопортрет” (1923), “Жіночий торс” (1926), “Портрет сина” (1926), а також “Голова старого” (портрет В. Гадона – генерал-майора свити Миколи II), 1933³⁰, або збагачені “пластичним пленеризмом” бронзові твори – “Портрет Карла Маркса” (1931), “Портрет П. Міллера” (1933).

Модерністському оновленню української скульптури сприяв і С. Булаковський, вихованець Паризької академії красних мистецтв (майстерня А. Мерсьє) і Академії Гранд Шом'єр, де викладав А. Бурдель. У Парижі скульптор захоплюється пошуками Жозефа Бернара, якого було запрошено консультантом по скульптурних майстернях у засновану в 1912 році за ініціативи митців (серед яких був С. Булаковський) Російську академію живопису і скульптури в Парижі. Неоімпресіонізм в європейській скульптурі протягом 1910-х років остаточно зникає з мистецької арени (у цей час завершується і тріумф пластичних інновацій П. Трубецького). Зазнав імпресіонізм глибокої кризи ще в 1900-х в особі головного представника цього стилістичного напрямку – Медардо Россо (1858–1928). Тому робота безпосередньо в камені, за інтуїтивним баченням образу одразу в матеріалі, без попередніх ескізів і заготовок, що застосовував Ж. Бернар, дуже імпонувала молодому С. Булаковському. За його плечима був чималий досвід роботи в мармурі на підприємствах та в приватних майстернях Одеси, Відня, Мілана, навчання в майстерні Е. Пелліні та “Academia delle Belle Arti Verra”³¹. Про те, що скульптор шукав власний індивідуальний стиль, свідчить неодноразове згадування його імені на шпальтах французької та російської преси, де відзначають вдалий виступ митця на черговому паризькому Салоні (1915, “Голова дівчини”, “Жіноча постать”, “Поцілунок”). Утім, повернення в Україну 1917 року одразу за

С. Булаковський. Дівчина з голубом. Камінь. Не збереглася



Лютневими подіями не дало скульптору заслуженого визнання. Він не знаходить місця серед викладачів Академії мистецтв і тривалий час не може визначитися хоча б з якоюсь роботою, щоб мати заробіток, працює робітником Одеського авіазаводу, штукатуром у Києві, знаходить замовлення на бюсти К. Маркса і Ф. Енгельса для Баку, співпрацює з видавництвом РОСТА в Кисловодську, Сухумі. Лише в 1919 році з'являється перспектива на творчу діяльність за фахом в Україні. Він очолює скульптурно-декоративний підвідділ Всеукраїнського ІЗО Наркомпросу і долучається до спорудження тимчасового пам'ятника Всеобучу в Києві Й. Чайковим (1888–1979), з яким товаришу-

вав ще в Парижі. Проте несприятливі соціально-політичні умови в країні, де особливо жорстко посилюється контроль і тиск на творчу інтелігенцію, зокрема тих, хто отримав освіту за кордоном, примушують Й. Чайкова і С. Булаковського 1922 року переїхати до Москви. Однак у Москві творчість С. Булаковського сприймається, за виразом Бакушинського, у світлі “нервового зламу парижанина” і стає об’єктом упередженої критики на угоду партійній ідеології. Твори, які виставляє С. Булаковський на виставках “Общества русских скульпторов” (1926–1931) – “Через барикади”, “Вантажник” та інші – за художньо-стильовими ознаками поєднують динамізм архаїзованої пластики А. Бурделя із символіко-експресіоністськими тенденціями. Цікавим був і синтез імпресіонізму, який С. Булаковський вивчав ще в Мілані, з модерном, де пріоритет здобуває силует, декоративізм графічно-акцентованих деталей твору, фактурне зіставлення матової та полірованої поверхні (“Жінка з кошиком” (1927), “Дівчина з птахом” (1929), “Дівчина з голубом” (1935)). На жаль, у подальшій творчості скульптора відбилася Постанова 1932 року, і він змушений надавати перевагу не ліричним, типовим для його таланту, мотивам, а сюжетно-тематичним композиціям, присвяченим пропагуванню соціалістичного образу життя (“Піонери й жовтенята” (1935), “Достаток” (1935), “Привіт Осоавіахіму” (1933)).

На зламі 1910–1920-х років скульптура Східної України поступово підкорялася образно-стилістичній уніфікації, залишаючи принципи унікально-авторського пластичного висловлювання. Пріоритетною галуззю стала монументальна й монументально-декоративна скульптура, що увійшли в коло Агітпропу. Станкова, де надто міцними були позиції “декадентських” напрямів, помітно відставала в засвоєнні нової ідеології, але впровадження тут державних замовлень, введення обов’язкових тематик для перших радянських виставок повільно політизує цей вид мистецтва, підпорядковуючи його Плану монументальної пропаганди. Завдяки останньому тут з’являються образи-типи головних рушійних сил пролетарської революції – робітників радянської індустрії, селян, воїнів. Критерієм стилістичних засобів виразу “нового мистецтва” були суто реалістичні “зрозумілі народу” норми формотворення. Конструктивістські ідеї “виробничників” у скульптурі швидко викорінювались. З 1921 року після оголошення розроблених відділом пропаганди та агітації ЦК КП(б)У і Головополітосвітою УРСР “Тез про художню політику” (складених за принципами “партійності і народності”, непримиренності до “буржуазної ідеології”), українські скульптори були змушені штучно спрямовувати творчість на “критичне засвоєння культурної спадщини минулого як підвалини для створення соціалістичної культури”³². Однак примусова орієнтація на класичні та передвижницькі норми образотворення поступово зводила культуру пластичного мислення до натуралізму, що уповільнює процес становлення національної школи пластики, нівелюючи її характеристичні якості. Інноваційні пошуки класифікувались як такі, що не мають “нічого спільного з пролетаріатом” і пролетарським мистецтвом³³. Тим драматичнішими сприймаються спогади колишнього апостола авангардної скульптури Й. Чайкова: “В той час і пізніше, до середини 20-х років, я захоплювався конструктивізмом.



П. Ульянов. Червоноармієць. 1933. Граніт. НХМУ

Декому з читачів, мабуть, відомі мої праці цього плану: “Мостобудівник”, “Людина, що йде”, “Скрипаль” – 1921 року; “Швачка” – 1922 року; “Сойфер” (“Книгописець”), “Жонглер”, “Скрипаль” – 1923 року, “Електрифікатор”, “Акробати” – 1925 року, “Мостобудівник” (другий варіант) – 1927 року, в яких я намагався за допомогою конструктивістських прийомів (переважно в композиції) і матеріалу передати специфічний характер тієї чи іншої галузі виробництва. Проте в портретній скульптурі я вже тоді дуже рідко вдавався до деформації, дотримуваяся реалістичної форми, прагнучи чіткості й виразності”³⁴. Отже, у 20-х роках скульптори змушені були підпорядковуватися сформованим ідеологічним нормативам офіційної естетики, нехтуючи власними мистецькими переконаннями й авторським баченням. Навіть Л. Блох, яка 6 років навчалася в Родена, тепер повинна була зробити вибір між “аналітичним реалізмом” раннього Родена і його імпресіоністичними експериментами. Її модерністський “Портрет Родена” (1915), де могутній образ учителя створюють гнучкі площини, ритмізовані у хвилястому русі форм, і який з успіхом експонувався на виставках Росії та України протягом 1917–1918 років, тепер сприймався офіційними колами занадто “схематичним”. Утім, сама Л. Блох, засновуючи виробничо-творче об’єднання “Художній цех” і очолюючи скульптурну навчальну майстерню, вчила молодих митців відчувати різницю між “пластичним узагальненням” і “сухим схематизмом”³⁵. Ось чому її талановиті вихованці Харківського художнього інституту, де вона викладала з 1922 року і згодом стала професором з власною лінією пластичної школи, повинні були після здобуття освіти докладати зусиль для штучної переорієнтації творчої свідомості в бік заідеологізованого пластики, позбавляючи себе індивідуалізованого мислення в матеріалі (А. Волькензон, О. Кудрявцева, М. Лисенко, Л. Лопатинська, С. Абіндер, Я. Ражба, Л. Муравін, І. Мельгунова, П. Ульянов та ін.).

Ж. Діндо. Делегатка. 1927. Гіпс тон. НХМУ

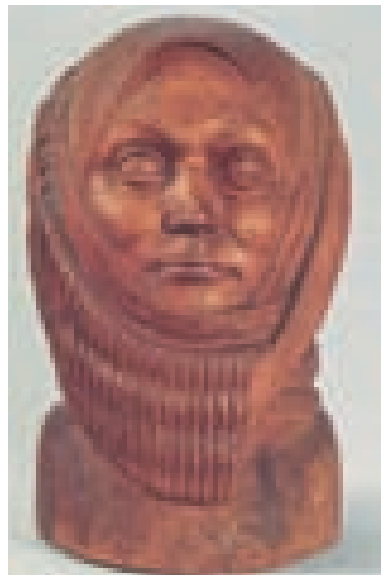


Майстер портретного жанру – П. Ульянов, котрий продовжував освіту в Ленінградській академії мистецтв (1927–31) під керівництвом Р. Баха, Л. Шервуда, В. Лишева, О. Матвєєва, повернувшись до Києва, розпочинає викладацьку діяльність в художньому інституті як керівник з обробки твердих матеріалів (граніту, мармуру, дерева). Тоді ж він виконує відомий бюст “Герой Жовтня” і пам’ятник Щорсу для Житомира. Статус викладача зобов’язує митця дотримуватися офіційних норм образотворення в досить широкій галереї погрудь: “Жертва фашизму”, “Портрет Й. В. Сталіна” (1932), “Червоноармієць” (1933), “Портрет китаеця” (1934), бюст С. Орджонікідзе (1936), портрет М. Горького, “Автопортрет”, “Шевченко-художник” для Канівського меморіалу-музею (1937–1938). Кожною роботою П. Ульянов доводив, що за ідейно-пластичними якостями його твори і він сам не належать до табору формалістів, що міра високопрофесійного пластичного узагальнення відповідає дозволенім нормативам єдиного ме-

тоту і не є порожньою “схематичністю”. Урешті, скульптор відмовляється від індивідуально-пластичного почерку, про що свідчить останній передвоєнний твір митця, присвячений В. Леніну – “Є така партія!”.

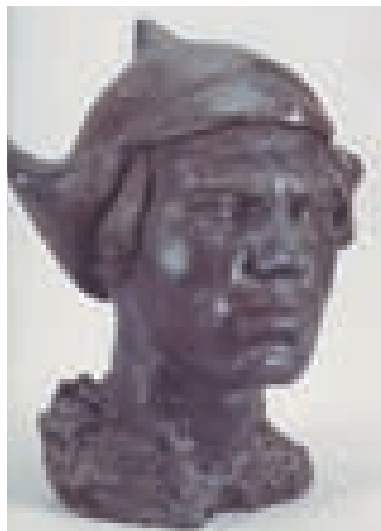
Драматично складалася творча біографія і Макса Гельмана. Закінчивши Петроградську академію мистецтв (1925), він повинен був відмовитися від “хибного і помилкового” застосування формалістичних засобів моделювання, засвоєних від учителя О. Матвеева. Офіційна критика навіть у добу “відлиги” за прикрою інерцією визнавала вдалішим у М. Гельмана напівпрофесійний етюд “Портрет матері” (1917), де учень слухняно відтворює характерні риси обличчя, як навчали його в гіпсових класах Ф. Бухгольца, ніж зроблені з професійною сміливістю й індивідуальним баченням світу барельєф “Барикади” (1927), “Голова хлопчика” (1927), композиції “Наша зміна” (1926), “Порятунок” (1927), “Повітряний вартовий” (1929)³⁶.

Слід зазначити, що у творах Ж. Діндо, Б. Кратка, В. Климова, П. Мітковицера та інших митців, яких звинувачували в “схематизмі”, цілком професійно застосовувався відомий скульпторам “закон профілів”, якому навчали О. Роден, А. Бурдель, К. Дуніковський, і згідно з яким кожна площина складається з безлічі інших площин, які стримують і обмежують наростаючу зсередини щільну масу скульптурних об’ємів, формуючи одночасно навколо твору вібруючу світлотіньову ауру. Цей закон враховує і необхідні пластичні узагальнення. Останнє впроваджувалося українськими скульпторами по-українськи декоративно, ритмізовано-цілісно, ніби в народному орнаменті. Китиці хустини сільської дівчини, смушкова шапка, пасми волосся, лацкани одягу – все підкорялося загальному об’єднувальному ритму ліній та об’ємно-просторових взаємозв’язків. Навіть рельєфна обвідка очей, брови ставали в портретах самодостатнім витончено-орнаментальним доповненням чіткої архітектоніки твору. Саме тому про станкові портрети 20-х років говорять як про монументальні. Проте толерантний декоративізм, навіть у поєднанні з реалістичною основою формотворення, поступово викорінювався. Так, європейський досвід І. Севери підганявся під новий метод (що помітно при порівнянні празьких творів з київськими). Його “Композитор” (1924), “Філософ” (1924), “Портрет робітника” (1928), “Музика” (1928), “Узбек” (1928), і особливо наступні твори, демонструють поступову капітуляцію самодостатньої краси модерну в ім’я натурального веризму форм і психологічної характеристики образу. Урешті роботи митця визнавались зразком високої пластичної культури. Єдиний метод фактично ліквідував пластику як якість скульптури, що трансформувалась у пасивний натуралізм (митці втілювали з неймовірною ілюзорністю шовковистість тканини, м’якість хутра, світлопоглинаючу поверхню оксамиту...). Утім, про натуралізм не можна було згадувати, говорили про життєву правду образу і вірність реалізму.



Ж. Діндо. Голова селянки. 1920–1921. Дерево. НХМУ

Б. Кратко. Будьоновець. Портрет художника І. Подольського. 1924. Гіпс тон. НХМУ



Отже, станкова скульптура східноукраїнської школи вирішувала формотворчі завдання у важких умовах штучної обмеженості офіційно дозволеними кліше, так що не залишалось місця суто ліричним, індивідуально-особистісним творам. Зазвичай у радянській героїці домінували типізовані образи різних соціальних верств. Назви творів також стали уніфікованими, втративши своєрідність авторського задуму (“Селянка” (1929), “Фізкультурниця” (1930) О. Кудрявцевої; “Селянка” (кінець 20-х) Ж. Діндо; “Селянин” (1927) В. Климова; “Червоноармієць” (1920) Б. Кратка; “Червоноармієць” (1927) К. Діденка; “Воєнмор” (1929) Б. Іванова). Проте все ще існували митці, що продовжували схилитися до “формальних узагальнень”, викликаючи обурення офіційних кіл. Клеймо формаліста здобув І. Кавалерідзе, створюючи модерністські станкові композиції й проекти пам’ятників, де продовжував лінію конструктивізму, так що тимчасовий компроміс у вигляді творів обов’язкової тематики (“Змичка”, 1925–1927; “Портрет Леніна”, 1926 для ВУЦИК у Харкові; “Селянин”, 1930) не міг завадити цькуванню митця, який пішов у кінематограф.



О. Архипенко. Жінка з віялом. 1914. Мальоване дерево, мальована бляха, скло з пляшки, лійка з металу (основа: полотно, картон, олія). Тель-Авівський музей

Трагічною постаттю мистецького життя Східної України був талановитий вихованець Варшавської академії, учень К. Дуніковського – Бернад Кратко, який утверджував особливий тип пластичного вислову, де гармонійно збалансовані романтичний декоративізм сецесії, пластичний пленеризм і конструктивна архітектонічна логіка ардеко. Проте стилістичні якості пластичної манери Б. Кратка були штучно викорінені в таких офіційно-програмних творах, як “Червоноармієць”, у бюстах В. І. Леніна 20–30-х років, портретах Ф. Кона, проф. Столярського, диригента Дранишина, арсенальця А. Іванова, ударника Щербинівської шахти В. Седяра та ін. Проте Б. Кратко, який викладав у Харківському художньому інституті впродовж 1922–1925 років, разом із ученицею, теж польського походження, яка стала його дружиною, Жанною (Жозефіною) Діндо, інтуїтивно

знайшли і втілили вже існуючу в аурі української культури дивовижно точну міру пластичного вислову, що абсолютно відповідала етнопідданому мистецькому баченню, схильному до декоративізму й ритміки. Не випадково за творчі успіхи (композиції “Піонери”, “Делегатка”, “Група селянок”, “Безпритульник”, “Пастушка”, “Молочниця” та інші, що розповсюджувались у фаянсі) Ж. Діндо була нагороджена відрядженням до Німеччини у 1928–1929 роках, коли залізна завеса на Захід майже закрилася (це стало головним аргументом звинувачень у зраді при арешті митця). Пластичні знахідки цих скульпторів склали фундамент, що визначив надалі обличчя української пластики і через що митці будуть пере-

слідуватися й звинувачуватися в буржуазному націоналізмі. У 1937 році Ж. Діндо й Б. Кратко, який на той час був секретарем парторганізації Київського художнього інституту, були заарештовані й засуджені на 10 років³⁷.

Але поки працювали митці, котрі навчалися в кращих європейських художніх центрах, скульптура України мала змогу опиратися шкідливим тенденціям, що в 30-х роках, на жаль, перемагають у творчій свідомості майстрів, особливо молодих випускників радянських вузів. Так, в українській скульптурі завершується переорієнтація мистецьких ідеалів згідно з новосформованою міфологемою. Невпинної уніфікації творчості зазнали як старші митці, що одержали професійну освіту до революції (Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, Г. Теннер, П. Мітковицер, І. Севера, Б. Кратко, Л. Блох та ін.), так і молода генерація вихованців радянських навчальних закладів (Ж. Діндо, М. Гельман, М. Панасюк, А. Писаренко, М. Лисенко, Л. Муравін, І. Макагон, О. Кудрявцева, Г. Пивоваров, Б. Іванов, Ю. Білостоцький, Г. Петрашевич та багато інших).

* * *

Окремої уваги заслуговують митці, що впровадили в українську скульптуру радикально-авангардні засоби моделювання, докорінно змінюючи розуміння ролі і функцій об'ємно-просторових структур, що долали тривимірну замкнутість скульптурної маси від навколишнього середовища, надаючи просторової прозорості, антигравітаційної легкості абстрактно-лінійним формоутворенням (об'єм формується не поверхнею мас, а ритмом розімкнутих у просторі лінійно-ажурних конструкцій, чи синтезованих концепцією автора складових частин різних матеріалів). Подібні експерименти належать до так званого "українського авангарду" (А. Наков), залишаючи виводу обмеженість скульптури і виводячи її на простір тотально-революційного мистецтва, інтегрованого з життям. Однак, мистецька революція значно випереджала події 1917 року, які прищепили пошукам митців політико-ідеологічний зміст.

Новатором серед українських скульпторів, що впроваджував аван-

О. Архипенко. Плоский торс. 1914. Бронза. Колекція Френсіс Архипенко Грей
О. Архипенко. Жінка, що розчісує своє волосся. 1915. Бронза. Колекція Симони і Джерома Чейзен



гардно-модерністські засоби мистецького виразу, був О. Архипенко (1887–1964)³⁸, пошуки якого з однаковою потужністю вплинули на розвиток як західноукраїнської школи пластики, так і східноукраїнської.

Протягом паризького періоду життя (1908–1921) та під час перебування в Берліні (1921–1923), а надалі – у США, він керував власними мистецькими школами й був активним членом Українських товариств. О. Архипенко сформував засади нового мистецтва, що стали основою національних культур Франції, Німеччини, а з 1923 року – США. Митець підкреслював, що оновлення мовних засобів образотворення було пов'язано з відкриттями точних наук, фізики зокрема, що докорінно змінило мислення людини ХХ ст., психологію творчості теж. Скрупульозне роз'яснення основ цієї творчої платформи скульптор надасть у ґрунтовній філософській праці, відомій під назвою “Теоретичні нотатки”, надрукованій у нью-йоркському виданні 1960 року “Archipenko. Fifty creative years”. Практичну ж розробку теорії О. Архипенко здійснював у скульптурах, що експонував, окрім Парижа, на Бієнале у Венеції (1920); у Берліні на виставці радянського мистецтва в галереї Вані-Дімен разом з К. Малевичем та О. Екстер (1922); в експозиції українського павільйону Всесвітньої виставки в Чикаго (1933, 1936). У таких роботах, як “Плаский торс” (1914), “Жінка, що розчісує волосся” (1915), “Відхилена” (1922), “Чоловік” (1922), “Ваза-жінка” (1918), “Анжеліка” (1928), образно-композиційні структури, що використовувались від античності та Ренесансу і були по-своєму трансформовані модерном, імпресіонізмом, при авангардному абстрагованому рішенні здобували додаткову вимірність, збагачуючись ідеєю “космічного динамізму”, що стала центральною у філософсько-пластичних поглядах скульптора. Відтак О. Архипенко інтегрував різні культурно-мистецькі мови за внутрішньою логікою, що обіймає формоутворювальні ідеї від язичницького пантеїзму до “візантизму” новітніх пошуків.

Скульптор не випадково цікавився останніми науковими розробками фізиків, теорією відносності Ейнштейна зокрема. Саме звідти він бере і втілює мовою пластики математичні поняття “геометрії простору” та “інтервалу”, що перевернуло світоглядну систему мислення науковців, а скульптору дало імпульс винайти прийом “конкейв” та просторові цезури-інтервали антиформи трансцендентного змісту.

О. Архипенко експериментував з поліхромними якісно-різними матеріалами в так званих творах “скульптуро-живопису”, досвід яких підготував явище конструктивізму – “Медрано” (1912), “Медрано II”, “Бокс” (обидві 1914), “Перед люстром” (1915), “Жінка в кімнаті” (1917), “Жінка навколішках” (1917), “Солдат крокує” (1917), “Сидяча геометрична фігура” (1920), а також бронзових творах “Жінка з віялом” (1914), “Леда і лебідь” (1938) та ін. Композиційна будова синтезована з архітектонічною логікою конструктивізму, так що “у конструкціях можна контролювати реальний об'єм і форму простору між матеріалами згідно з різними естетичними проблемами”, але завжди така формально-образна “символіка потребує творчого контакту з метафізичним”³⁹. Авангардні пошуки фіксації ідеї руху та простору-часу, розпочаті з 1912 року, спонукають скульптора до створення машини – “архипентури”, яку задумав у Берліні (1922), а здійснив у Нью-Йорку (1924, патентує – 1927). Винахід автор присвятив Т. Едісону й А. Ейнштейну. Описання й принципи роботи машини О. Архипенко надіслав, сподіваючись на публікацію, Б. Терновцю й П. Ковжуну, які через об'єктивні причини не змогли це здійснити, хоча в 1930-х роках АНУМ планувала монографію скульптора, до якої було зібрано матеріали, у тому числі й фотознімки машини, які згодом прикрасять нью-йоркське видання “50 творчих років”.

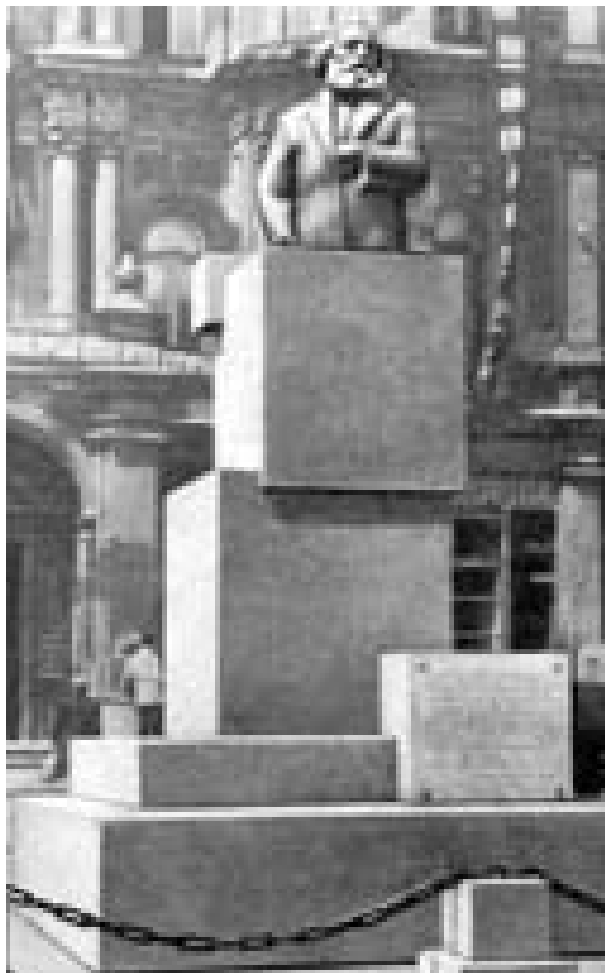
У 1929 році Київський художній інститут запрошує митця до професорсько-викладацької діяльності, але “обставини[...] художньої і педагогічної роботи за кордоном” не дозволили О. Архипенку прийняти запрошення. Утім, “для зміцнен-

ня зв'язків з Києвом” він дарує місту бронзове погруддя “Диригента В. Менгельберга під час виконання 9-ї симфонії Бетховена” (1925)⁴⁰. У 1930 році О. Архипенка обрано почесним членом Асоціації незалежних українських митців, адже він активно спілкується з культурно-мистецькими колами Галичини. У листі до І. Свенціцького скульптор зазначає, що дарує Львову скульптуру “Ма-Задума” (1934), присвячуючи її “кожній матері; кожному, що любить і через любов страждає; кожному творцеві в мистецтві й науці; кожному загубленому в проблемах; кожному, що відчуває і знає вічність та безконечність”⁴¹. У 1952 році цей твір було знищено ідеологами тоталітаризму. Зникла тоді й подарована 1940 року (після експонування на VIII виставці АНУМ в музеї НТШ, 1936) теракотова скульптура “Шевченко-пророк”, що демонструвала індивідуалізовану розробку О. Архипенком реалістичної традиції в модерністському контексті, з символіко-романтичними й експресіоністсько-необароковими інтенціями⁴². Більше пощастило збереженій скульптурі “Грація”, подарованій в 1928 році Музею нового західного мистецтва в Москві, директором якого був Б. Терновець (нині зберігається в колекції Державного музею образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна в Москві)⁴³.

Зазначимо, що Захід не був готовий сприйняти перші експериментальні твори українських авангардистів. Абсурдно-епатажними сприймалися парижанами експоновані в Салоні незалежних 1914 року на Виставці російського мистецтва перші поліхромні кінетичні композиції з різних матеріалів (від скла до металу) О. Архипенка і В. Баранова-Россіне. “Симфонія № 2” останнього була “парадоксальним монтажем” з немистецьких матеріалів, який критика сприйняла абсолютно негативно. Відтак В. Баранов-Россіне скеровує експерименти 1914–1916 років у технологічний напрям. У 1926 році він патентує “Оптофонічне піаніно”. Проте бажання втілити авангардно-концептуальні ідеї саме скульптурними засобами не залишала митця доти, поки на початку 30-х років він не зробив “Політехнічну скульптуру”, випереджаючи “акмулятивне мистецтво” нових реалістів Армана, Сезара зокрема, яка тепер зберігається в Музеї сучасного мистецтва ім. Ж. Помпідю.

Ідея аналітико-синтетичного конструювання полівимірних об'єктів охопила в середині 1910-х років багатьох українських авангардистів, що вичерпали кубофутуристську програму руйнації старих стереотипів мислення. У 1915 році на московській виставці експонував свої об'єкти і Давид Бурлюк, поряд з контррельєфами Татліна. О. Екстер разом з

Й. Чайков. Пам'ятник К. Марксу в Києві. 1922. Бронза, цемент. Не зберігся



О. Архипенком брала участь в експозиції російських футуристів на “1-й Міжнародній вільній футуристичній виставці в Римі” в 1914 році, після чого вона захоплюється “архітектурними фантазіями”, створюючи макети європейських міст (1917–1918). К. Малевич у маніфесті 1915 року “Від кубізму до супрематизму” виголошує свій перехід до нової безпредметності – супрематизму, що спочатку існував на засадах “живописного реалізму”, але в 1918 році трансформувався в просторовий варіант архітектурних форм, або об’ємний “скульптурний” супрематизм. До цього підштовхує митця активне спілкування з міжнародним рухом модерністських архітекторів, які запрошують К. Малевича на виставки, у 1927 році в Дессау він знайомиться з В. Гропіусом, демонструє архітектони (“Архітектон “Гота 2-а”, 1923–1927). Опрацювання “супрематичного ордеру” універсального стилю К. Малевич відстоював у Харкові, де “Нова генерація” публікує його цикл статей, і в Києві, де 1929 року викладав в КХІ, а в лютому–березні 1930 року влаштував персональну виставку, щоправда, негативно розкритиковану. У 1918 році, після повернення з Кавказького фронту, до архітектонічних “пикторельєфів” звертається і В. Єрмілов, синтезуючи в нових художніх формах естетику конструктивізму. Об’єкти В. Єрмілова з геометризованими елементами різних матеріалів функціонують у межах знакової мови швидкісних шляхів автострад і життєдіяльності урбанізованої людини мегаполісів нової доби. Його рельєфні натюрморти, чоловічі й жіночі імперсональні портрети-знаки 1920-х дуже точно вписувались в інтер’єри утопічних комун-комплексів, якими марили тодішні архітектори, але саме тоді розгорнулася проти митця в пресі руйнівна критика.

Синтетичне (дизайнерське) розуміння естетики нової художньої форми в контексті просторового середовища вирізняло авангардні ідеї В. Татліна, який був, так само як О. Архипенко та В. Баранов-Россіне, винахідником, що випереджав свій час. Він прагнув перебудувати світ через подолання “одномірності” розуміння художньої культури, надання їй поліморфних вимірів функціонального та духовного існування. Нове тлумачення художньої форми, що затверджує в українському та російському авангарді стилістику конструктивізму, В. Татлін задумав у 1913 році – час його участі у двох авангардних виставках: петербурзькій “Союза молодежи” і московській – “Современная живопись”. Тут він виставляє розробки “аналітичного мистецтва” (“Кобза”, “Композиційний аналіз”, “Пояснювальний малюнок” (відомі тільки назви)). В. Татлін опрацьовує нову естетику, де, за його виразом, око підкорюється “контролю відчутності”. Упевненість у теоретично-практичних пошуках прийшла до нього після відвідання Парижа 1914 року, де перед самим від’їздом В. Татлін зайшов до майстерні П. Пікассо, а через півтора місяця виставив у московській робітні на Остоженці твори, назву яким підібрав не відразу (спочатку іменував їх “синтезіостатичними композиціями”, потім – “живописними рельєфами”, і нарешті – “контррельєфами”), адже терміна “конструктивізм” на зламі 10–20-х років ще не існувало⁴⁴. Контррельєфи В. Татліна затверджують аналітичний відбір різних матеріалів, що потім концептуально синтезується в “потенцію форми”, яка на крок не доходить у формотворенні до стало-кристалізованої форми, яку вважає художник мертвою формою, а тому зберігає відчуття руху життя в просторо-часі іншого виміру (кутовий контррельєф на останній футуристичній виставці “0,10” у грудні 1915 року). Відтак інтеграція нової художньої форми здійснюється В. Татліном у три етапи, де контррельєфи (1914–1915) складала першу фазу, але містили в собі дві інші – башту (1919–1920) та орнітоптери (1929–1932). Пластичні пошуки авангарду зростали на просторово-часовому відчутті принципів буття форми і змістів через усвідомлення якості різних матеріалів: В. Татлін обожнював синтезувати дроти, металеві пластини, дерево, картон, фольгу, тканини і т. ін., що, ніби змінюючи естетику художньої форми, загострює відчуття якості просторових будов, де пам’ять – простір, думка – час⁴⁵. Він пропагував свободу індивідуальної

творчості в гармонії зі Всесвітом і потоком сучасного життя суспільства, намагаючись повернути техногенний розвиток цивілізації і виробництво до духовних традицій культури, де народну вважав головним камертоном новацій. “Монумент III Інтернаціоналу” (1919–1920), який випередив думку Ле Корбюзьє, виголошену ним у 1921 році: “Дім – це машина для мешкання”, з одного боку, був альтернативою портретним пам’ятникам плану монументальної пропаганди, бо тут декларувалося нове конструктивістське об’ємно-просторове мислення авангардистів. З другого боку, – ця конструкція так і залишилася на рівні утопічної моделі, бо не враховувала економічного стану тодішньої держави, мало відповідала тогочасній політичній ситуації. Проект цікавий синтезом традицій сакральної архітектури Сходу (від Вавилону до “ашрамів” буддистів і мінаретів мусульман), багато з яких мають головним структурним елементом вертикально спрямовану спіраль (іноді нахилена), як символ нескінченної еволюції Всесвіту й людини. Проект мав інноваційне значення й завдяки використанню нових матеріалів – сталі, заліза, скла. Маніфестується головний сенс споруди кінетичним рухом послідовно розташованих внутрішніх чотирьох об’ємних модулів (функціональних окремих будівель для проведення народних акцій у формі куба, піраміди, циліндра й півкулі), які повинні були рухатися навколо власної вісі. Такий задум сягав у майбутнє архітектурної творчості. В. Татлін мріє в стилі функціоналізму Баухаузу поєднати авіаційне проектування з пластичними концепціями авангарду. Парадоксально, але проект “Летатлін” остаточно було створено в період “великого перелому”, коли авангард після середини 20-х пішов на спад, а поняття “індивідуальне” зникло зі свідомості радянських митців. Проте ідея створення апарата вірогідно виникає ще в 1912 році, коли В. Хлебников напише: “Тат[лин] взлетел на своем леточе”⁴⁶. Орнітоптер проектувався як концептуальна модель мистецтва і культури майбутнього, коли функції матеріального й духовного виробництва, на думку В. Татліна, повинні були міцно переплестись. Тому він проєктує “органічний” за законами природи апарат, художній дизайн якого був рівноправний з технічним конструюванням: пролеткультівські ідеї “виробничників” він синтезував із мрією про метамистецтво людини “космічної свідомості”, як це описував П. Успенський в “Tertium Organum”⁴⁷. Інженерно-конструктивну частину апарата В. Татлін опрацьовував у Києві, де протягом 1925–1927 років викладав у КХІ. Споглядаючи структуру будови крил лелек і використовуючи технічні навички народного лозоплетіння, він сплітав із вирізаних на схилах Дніпра гілок верби ажурні конструкції, подібні до “лінійної” скульптури Наума Габо. Проте це були функціональні безмоторні крила для людини, що мріяла піднятися в небо. Цей досвід винахідник шліфував уже в Москві, куди його запросили 1927 року викладати у ВХУТЕІН курс “Конструювання нових речей”, і де його консультував ОСО-АВІАХІМ, а згодом контролювали спецслужби⁴⁸. У 1932 році терміново припинились майже завершені експерименти й випробування апарата. Самого В. Татліна критикували за те, що створює не мистецтво і не техніку, а “родимі плями безпредметного формалізму” (Д. Аркін)⁴⁹.

Таким чином, виробничі ідеї пролеткульту українські авангардисти розглядали в площині дизайнерських проєктів, що випереджали затвердження європейського та американського дизайну 1920–1930-х років. Разом з тим радикалізм експериментів, що естетизує довкілля людини шляхом руйнації видових кордонів мистецької творчості, вирішував глобальні техніко-культурологічні проблеми специфічними засобами об’ємно-просторового мислення, притаманними саме скульпторам. Початок такому синтетизму творчої свідомості поклав ще модерн, але авангард додав загострене відчуття хронотопу мистецької форми і пошук фундаментальних законів формоутворення. Унаслідок цього пластичне мислення і засоби модулювання набули самодостатньої естетичної цінності, суб’єктивно-семантичної адекватності, що увійшло в базову культуру української школи пластики.

* * *

Декрет Леніна від 12 квітня 1918 року “Про зняття пам’ятників, споруджених на честь царів та їх слуг і вироблення проектів пам’ятників Російської соціалістичної революції” мав суто агітаційно-ідеологічну мету — підкорити жорсткому контролю діяльність митців, примусити їх прийняти нову ідеологію, щоб надалі вони обслуговували потреби влади, а їхніми творами маніпулювати колективною свідомістю народних мас. Проте значна кількість митців відмовлялась від участі в конкурсах-одноденках, незважаючи на обіцяні продуктивні пайки, відверті погрози. В Україні в цей час тривала громадянська війна, але на зайнятих більшовиками землях одразу поновлювались агітаційні заходи. Тому напередодні офіційного опублікування Декрету Раднаркомом України 7 травня 1919 року “Про знесення з майданів та вулиць пам’ятників, збудованих царям та царським посіпакам”, у багатьох містах, без огляду на тривалі воєнні дії, Ради робітничих депутатів, міські комітети КП(б)У спішно створювали комісії, які оголошували конкурси на нові проекти пам’ятників та вирішували на ідеологічних засадах “мистецьку” вартість скульптур, що підлягали знесенню. Так у



І. Кавалерідзе. Пам’ятник Тарасові Шевченку в Полтаві. 1925. Залізобетон

Києві в 1918 році з’явилися пам’ятники-бюсти Ф. Балавенського, на той час викладача Миргородського художньо-керамічного технікуму, на Софійському майдані — бюст В. Леніну, що фіксував перші ознаки народження в державі культури влади і її вождя, а також погруддя Марксу на Думській і Т. Шевченку на Європейській площах. У квітні 1919 року в Києві нараховувалось уже 8 пам’ятників і 2 обеліски. Заходи до зустрічі 1 Травня розпочали до офіційного розпорядження й оголошення рішення колегії комунального господарства м. Києва в першому травневому номері журналу “Мистецтво” за 1919 рік, де передбачалося зняття пам’ятника Олександру ІІ, пам’ятника і бюста Столипіну в Лаврі та пам’ятників Миколі І, графу О. Бобринському й генералу Дрентельну.

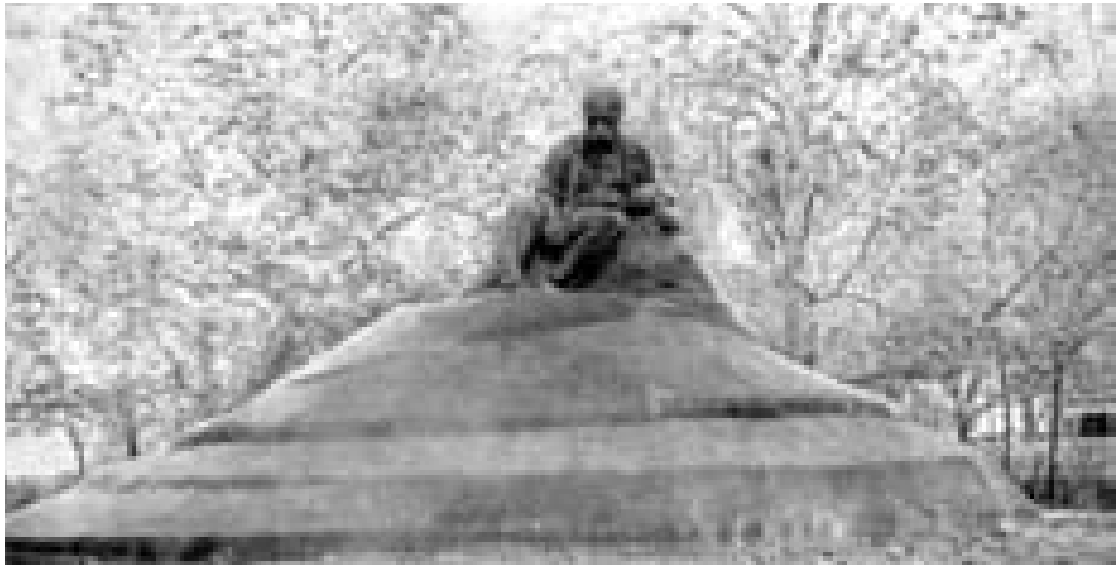
Перші пам’ятники плану монументальної пропаганди були тимчасовими, адже великий обсяг робіт по їх встановленню, навіть із наспіх збитих з фанери, дощок, у кращому разі з гіпсу або цементу, в умовах економічної кризи того часу здійснити було досить складно. До того ж акцентувалася передусім агітаційна функція творів, що дозволяла на рівні компромісу форсованими темпами споруджувати конструктивістські пам’ятники. Але контроль і відбір стилістичних якостей перших пам’ятників уже діяв. Тогочасна преса розгорнула дискусію про “революційне новаторство” і “буржуазних естетів-формалістів”, де травневе 1919 року оформлення

майданів Києва до святкових урочистостей критика журналу “Мистецтво” визнала “екстрактивізними” витребеньками, що нічого спільного з пролетарською образотворчістю не має. Тому в разі руйнації модерністських споруд під час військових операцій, наприклад при наступі денікінців у серпні 1919 року, подібні твори не реставрувалися, а демонтувалися. Така доля спіткала конструктивістські київські пам’ятники Й. Чайкова: у дві натури гіпсову голову Маркса (на Думській площі замість пам’ятника Столипіну) та 1,5-натурне гіпсове погруддя К. Лібкнехта (біля оперного театру) на конструктивістському дерев’яному п’єдесталі, пофарбованому в білий колір. Не був відновленим і його пам’ятник Всевобучу, відкритий 27 липня 1919 року на Думській площі Києва, дерев’яний п’єдестал якого прикрашало гасло Ф. Енгельса: “Найкраща гарантія свободи – гвинтівка в руках робітника”. У конкурсі, який за звичаєм тієї доби тривав один день, схвалили проект Й. Чайкова, але інші учасники залучалися до його спорудження як творча бригада (цей досвід потім поширився як “бригадний метод”). 4-метрові гіпсові постаті робітника з жінкою, яка тримає прапор, селянина з гвинтівкою та підлітком, що подає набої, виконали за кілька днів Ф. Балавенський, М. Епштейн, В. Климов, С. Булаковський за допомогою інших митців. Утім, на початок 20-х років він був зруйнований денікінцями, а рештки – демонтовано.

Стилістичні пріоритети нової влади проявилися від самого початку реалізації плану монументальної пропаганди. Передусім домінували єгипетсько-римські композиційні структури: архітектурні обеліски, колони, урни, закріплювалась ідея тріумфальних арок, трибун. Проте і вони, виконавши свою функцію, демонтувалися після проведення свят, як наприклад дерев’яний обеліск на Караваєвській площі Києва, прикрашений барельєфами “революційних вождів” – К. Маркса, К. Лібкнехта, Я. Свердлова (1919), або в Одесі – дерев’яна колона на честь II Конгресу Комінтерну (1920), що проходив у Москві. Випадково зберігся монумент на честь Жовтневої революції в Кам’янському (Дніпродзержинськ) архітектора О. Сокола (1920–1923): кам’яна 20-метрова класицистична колона увінчана фігурою Прометея, що розірвав кайдани, перемагаючи орла, символ царату біля ніг героя, що високо підіймає символ нового життя – електричну лампу (про останній символ є відомості, що спочатку то був факел, або “палаюче серце”). Орієнтація на утопію Т. Кампанелло про місто, ідейно-культурний центр якого складала братська могила героїв,

І. Кавалерідзе. Пам’ятник Артему в Артемівську. 1924. Залізобетон





І. Кавалерідзе. Пам'ятник Тарасові Шевченку в Ромнах. 1918 (реконструкція 1981 р.). Бетон

проглядається в київському пам'ятнику героям Жовтневої революції (1927) В. Онащенко, що відтворив у Маріїнському парку поховальну урну в дусі римського колумбарію так само, як в обеліску на честь Героїв революції (1919) в Дніпропетровську А. Страхова (А. Браславського) і Г. Теннера: 25-метровий обеліск на кубічному п'єдесталі, сторони якого прикрашали барельєфи “Барикадний бій паризьких комунарів” і “Взяття Зимового палацу”, а на фасаді – барельєф “Союз робітників і селян”. З тильного боку рельєфними літерами було написано: “Споруджений 1 Травня 1919 року в пам'ять полеглих героїв Жовтневої революції”.

Проте митці, котрі сприйняли революцію як заклик до нового мислення, нових форм життя й творчості, навіть не могли уявити тієї прірви між їх утопіями та дійсними політичними намірами влади.

Останній раз запрошують Й. Чайкова до Києва 1922 року з нагоди 5-ї річниці Жовтневої революції для заміни його попереднього пам'ятника Марксу, зруйнованого під час війни, на бронзову півпостать реалістичного моделювання “вождя світового пролетаріату”, що віншує функціональний п'єдестал-трибуну. Архітектурну частину конструктивістських форм затверджувала спеціальна комісія, яка і тепер залишала збережену від пам'ятника Столипіну огорожу з ланцюгів, що кріпилися до кубічних тумб, форма і ритм розміщення яких навколо пам'ятника підкреслювали динамізм вертикального руху й асиметрію зсувів геометричних модулів трибуни. Структура її втілювала міф єдності ідеалів Маркса, більшовицької влади, уряду й народу. Так набував життєздатної сили великий міф про справедливую комуністичну державу (у 1930-х і цей пам'ятник Й. Чайкова було демонтовано).

Політика партії в галузі мистецтва 1920-х років наполегливо спрямовує творчу свідомість скульпторів на реалістичні засади формотворення, але дедалі частіше вимагаючи для втілення проектів гігантських масштабів. Скульптура як головний виразник комуністичного міфу цілком підпадає під державну опіку, затверджуючи абсолютну владу лідера держави, а це вимагало рішучого розмежування з авангардом, що прагнув індивідуалізму. Так склалася ситуація “дискурсу підміни”, коли справжнім автором творів стає не митець як творча особистість, а держава. Крите-

рій краси вичерпувався відповідністю до ідеологічних нормативів, натуралістична правдоподібність підтверджувала реальність комуністичного міфу⁵⁰. Монументальна скульптура, що приходить на зміну тривалому пануванню станкової в дожовтневу добу, привернула увагу держaparату властивостями потужного впливу на свідомість. Отже, 1920-і роки в Україні стали періодом розвитку заангажованої монументальної скульптури, що була “у центрі уваги Комуністичної партії і Радянської влади як одна з важливих ланок пропагандистської роботи”⁵¹.

План монументальної пропаганди контролював і національне питання, увічнюючи пам'ять лише офіційно дозволених діячів культури радянських республік. В Україні серед відомих постатей віддають перевагу Кобзареві, шанування якого поширюється до рівня культу державних вождів – В. Леніна, Й. Сталіна. У лютому 1919 року тимчасовий робітничо-селянський уряд України доручає Наркомосу оголосити конкурс на проект пам'ятника Т. Шевченкові (гіпсовий пам'ятник-бюст поета виконує Б. Кратко для Харкова та Києва; тоді ж для фа-

саду Селянського будинку в Харкові та для Одеси на Миколаївському бульварі створює бюсти Кобзаря С. Дзюба). З лютого 1921 року політична робота в цьому напрямі активізується наполегливіше, Президія ВУЦВК приймає Постанову “Про вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка”, згідно з якою в кожному місті і великому селі мали встановити пам'ятник Кобзареві. Більшовицька ідеологія спрямовувала щирі патріотичні почуття народу в контрольоване русло, але ця витончена гра для простого селянина була малозрозумілою. Народні мрії про державну незалежність країни непомітно підмінювались духовно-ідеологічним рабством. Протягом 1918–1920-х років як за власним почином, так і за постановами ревкомів і ВУЦВК, в Україні було споруджено багато пам'ятників Т. Г. Шевченкові, поміж яких були і твори самоуків⁵². Але авангардними новачками серед них виділялися пам'ятники Кобзареві І. Кавалерідзе – в Ромнах (1918), Полтаві (1925) та в Сумах (1926, демонтовано в 1963 році). Це були альтернативні вже існуючим пам'ятникам монументально-конструктивістські рішення, де відкидалося ба-

І. Кавалерідзе. Пам'ятник Артему в Слов'яногорську. 1927. Залізобетон



нальне співвідношення “скульптура – постамент”, а трансформований умовний постамент – курган зливався з постаттю поета символічною метафорою єдності з народом і його історією. До того ж відмова від традиційного постаменту диктувалася авангардною концепцією народного пам’ятника, що розчиняється в житті, руйнуючи межу ідеального з реальним. Поширення ідей конструктивізму в периферійних регіонах України було пов’язане з впливовістю ідей Пролеткульту, прибічники якого висували в умовах конкурсу гасло: “стиль – архітектуризована монументальна скульптура”⁵³. Однак, у другій половині 20-х років партійна ідеологія стала проводити свій курс у мистецтві послідовніше, віддаючи перевагу суто реалістичним рішенням, тому радикальний проект І. Кавалерідзе для конкурсу “Могила Шевченка” (1926), де скульптор втілює ідею революційної перебудови світу, не було схвалено.

Проте І. Кавалерідзе не став повертатися до реалістичної пластики, яку опрацював у монументі Героям революції в Ромнах (1918–1922), де “мовою революційних символів” (зокрема постаті Прометея і Робітника з молотом у руці) говорить весь “паризький” досвід скульптора, тут поєдналися роденівський імпресіонізм, бурделівський рух, поради Н. Аронсона тощо⁵⁴. Пройгнорував І. Кавалерідзе і досвід свого найбільш станкового за художньо-образною структурою пам’ятника І. Сковороді в Лохвиці (1922), де постать філософа-мандрівника на низькому плінті ледь виділяється серед натовпу. Система мислення скульптора працює в річищі конструктивістської монументальної пластики, згідно з його давньою мрією “будувати фігуру так, як будують архітектурну споруду, – площинами”⁵⁵. Пам’ятник Артему в Бахмуті (1924, Артемівськ) став пам’ятником принципово-радикального авангардного спрямування і в творчості І. Кавалерідзе, і в українській скульптурі (на жаль, його не буде відроджено після Другої світової війни).

Бетон, сучасний матеріал, якнайкраще виразив можливості архітектурно-пластичного задуму – ритм ліній, кутів, графіка пірамідального п’єдесталу і 15-метрової геометризованої постаті Артема тожонні авангардним екзерсисам О. Архипенка, О. Екстер, А. Петрицького. Відточуючи плакатно-чіткий силует гіперболізованих і конструктивно узагальнених форм, скульптор знаходить оптимальне рішення, де поєднані революційний пафос Пролеткульту та авангардні мрії про нове монументальне мистецтво. Естетика пам’ятника будувалася навколо ідеї трибуни як архетипу престолу героя, або тріумфальної арки, прилаштованої для транспортно-го руху. У 1920-х роках у скульптурі поширюється образ світової трибуни (в революційну добу було звично бачити ораторів на імпровізованій трибуні). Утилітарність об’єкту міцно пов’язувалась з ідеологічними функціями, так що тоталітарна держава невдовзі монополізувала і пересимволізувала знахідку авангардистів у невинуватому гігантоманію так званого явища “релігії монумента”. Тому інший пам’ятник Артему (Сергееву), що в Слав’яногорську (1927) височить на 125-метровій крейдяній скелі, став не лише символом, що “ніби уособлює молодий індустріальний Донбас”⁵⁶, але й кульмінацією політичної агітації Плану, творчі здобутки якого більше не втілювали авангардну мрію митців, а використовувались в тоталітарній системі як засоби обожнювання вождя держави – Й. Сталіна.

Роль скульптури як складової у формуванні культу вождя (“релігія монумента”) офіційно закріплюється в середині 1920-х років, коли образ державного лідера канонізується. У 1924 році Центральний Виконавчий Комітет прийняв декрет про створення комісії по увічненню пам’яті Леніна і розгляду всіх його мистецьких портретів, кращі з яких тиражувались. Й. Сталін підтримував культ Леніна, спрямовуючи фанатичну віру народу на кристалізацію комуністичного міфу⁵⁷. В Україні тактика керівництва скульптурою корегувалась постановою ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року “Про політику партії в галузі художньої літератури”, що була дубльована в 1925 році постановою ЦК КП(б)У “Про україн-

ські художні угруповання” та постановою Політбюро ЦК КП(б)У “Політика партії в справі української художньої літератури” (1927). Такі заходи поширювали ідеологічну монополію на всі види мистецької діяльності, визначаючи ідейно-образні й художньо-стилістичні норми. Контроль ідейної якості скульптури та її синтезу з архітектурно-просторовим середовищем здійснювала Комісія ІЗО, досвід якої увійшов до постанови Пленуму ЦК ВКП(б) “Про реконструювання старих міст і будівництво нових промислових та адміністративних центрів” (1931), де підкреслювалося комплексне архітектурно-мистецьке оформлення міст на засадах партійного контролю за функціями монументальних споруд “масового ідеологічного впливу”. Постанова оберігала “суспільну психіку” від “потворних монументальних витворів”⁵⁸, унаслідок чого було зруйновано кращі українські монументи 20-х років. Крім цього, Комітет ІЗО Головополітосвіти ставить на масовий тираж усі жанри і види пластики, що дозволило не тільки економити фінансування мистецької галузі, але й гарантувати однозначне тлумачення ідеологічних догм, уникаючи критичних або сумнівних міркувань з боку митців і “народних мас”. Відтепер мистецька вартість твору оцінювалась відповідністю його образно-змістової програми дидактико-нормативним кліше офіційної ідеології. Таким чином, українська скульптура, монументальна зокрема, в радянський період першої третини ХХ ст. штучно призупиняє процес високопрофесійного формування національної школи пластики, що здобуває риси ідеологічно упередженої розповідності, дидактичності, театральної патетики, дедалі частіше тяжіючи до натуралізму. Скульптура стає головною політико-ідеологічною зброєю у формуванні свідомості радянської людини в умовах зміцнення тоталітаризму.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Українське народне декоративне мистецтво початку ХХ ст. – різноманітне, багатогранне й водночас складне художнє явище. Воно розвивається у сфері традиційно-побутового мистецтва, творчості художників-професіоналів та в галузі художніх промислів, де творчо співпрацюють народні майстри й художники, діяльність яких спрямована на збереження і подальший розвиток традицій.

Початок ХХ ст. позначений бурхливим розвитком капіталістичних відносин, що спричинили зміни економічної та виробничо-організаційної структури художнього виробництва, поглинання кустарних ремесел фабричною промисловістю. Відбуваються глибокі зрушення в народному мистецтві, пов'язані як з особливостями соціально-економічних відносин, так і з явищами духовного життя, зацікавленістю творчої інтелігенції народним мистецтвом і його збереженням, відтак організацією та активною роботою в утворенні земств і широкої мережі навчальних закладів та художніх майстерень. Відбувається осучаснення продукції промислів, залучення видатних художників-живописців до творчої співдружності з народними майстрами.

Важливе значення мала “промислова революція” ХІХ ст., коли активно заявили про себе технічні засоби й технології, на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, і замість унікального витвору народного майстра з'явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку століття виникла особлива галузь художньої творчості, що охоплює широкий спектр – від унікальних творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до унікальних виставкових виробів вишивки, фарфору, дерева, металу. Ці чинники соціально-економічного й культурного спрямування вплинули на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, стали причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісності.

Водночас саме на початку ХХ ст. відбувалося усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядкована своїм закономірностям і має свої засоби емоційного впливу, з'являються професійні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика.

У декоративному мистецтві відбулися якісні зміни. Це стосується функціонування нових форм народної культури, її залучення до культурно-мистецького простору соціального буття народного майстра: здобуття освіти, участь у міжнародних і вітчизняних художніх виставках, громадське визнання і вшанування. Формується новий тип народного майстра, з'являються яскраві творчі індивідуальності. Народ, а отже, й народна творчість стають першоосновою національної культури. До народного мистецтва значний інтерес виявляє творча інтелігенція, починається активне збирання і формування музейних колекцій, теоретичне обґрунтування самого поняття “народне мистецтво”.

Початок століття в Україні ознаменований значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва.

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського.

Зведення будинку губернського земства в Полтаві (1903) визначило новий напрям українського мистецтва, спрямований на звернення до джерел народного мистецтва, творчого використання принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. У споруді використано традиції дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст., декор керамічними кахлями та розписами в народних традиціях, виконаних за малюнками самого В. Кричевського. Відбувалося цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Ідеї його формування активно функціонували як у Західній, так і в Східній Україні. Цей процес був усеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Так само як для Східної України етапним було будівництво губернського земства, для Західної України – Народного Дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, із другого – розроблення стилістики в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, які спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва та вітчизняної історії, фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького й ін.

Процес створення національного стилю був виявом збудження патріотичних почуттів інтелігенції як Західної, так і Східної України, усвідомлення себе як нації. У Львові 1904–1905-х роках було створено “Товариство сприяння руській штуці”. На його запрошення до співпраці широко відгукнулися митці Східної України: С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Іжакевич, І. Бурачек.

У Львові ще з кінця XIX ст. концентрувалася значна частина українських митців, виникали перші українські товариства, влаштовували художні виставки, почали виходити українською мовою літературно-мистецькі часописи, передусім “Літературно-науковий вісник”. Усебічний розвиток національної культури забезпечувало Наукове товариство імені Шевченка у Львові, яке об'єднало у своїх лавах учених різних галузей науки (істориків, фольклористів, етнографів) та діячів мистецтва. Розгорнулися актуальні історичні, археологічні, етнографічні дослідження, виходили друком збірник наукових праць “Записки Наукового товариства імені Шевченка”, журнал “Зоря” та ін. Львів відіграє провідну роль у формуванні загальноукраїнського художнього процесу, очолює рух за зростання національної свідомості, формування національних рис українського мистецтва. Саме в цей час на західних землях постає нова українська література, остаточно утверджується літературна мова, зароджуються український театр і музика, періодична преса, формується мистецька критика, активізуються процеси піднесення української свідомості. Серед творчої, прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється інтерес до історичного минулого свого народу, його культури і мистецтва. Із цього приводу є цікаве висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: “Останні три десятиліття нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам'ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину, певні, що наше слово не вмере, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов'янських народів і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли ми відчуваємо себе на своїм місці в загальному поході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи з сво-

го національного ґрунту – се все є заслуга передусім останніх трьох десятиліть”¹. Цей патріотичний рух формували та очолювали два видатних представники української культури – Іван Франко та Іван Труш. Важливу роль у вивченні й популяризації народного мистецтва відіграли також Л. Вербицький, В. Шухевич, М. Грушевський, Я. Головацький, І. Гнатюк. Так, М. Грушевський часто відвідував Гуцульщину, цікавився її майстрами, навіть купив власний будиночок у Криворівні, придбав значну кількість експонатів як для власної колекції, так і для зібрання Етнографічного відділу НТШ. Він написав статтю “Гуцульська виставка” – про виставку, що відбулася 19–21 червня 1904 року в Косові. У ній автор відзначив кращі роботи братів Шкрібляків із Яворова, М. Мегеденюка з Річки, гончарські вироби майстрів Пистеня, ткацькі роботи з Косова, колекцію ліжників, килимів, герданів, писанок. За словами М. Грушевського, виставка була надзвичайно цікавою і показала “богатство гуцульського промислу, сього найбільш артистичного кута не тільки України, а й цілої Слов’янщини”.

За ініціативою І. Труша та В. Гнатюка, під егідою Товариства прихильників української літератури, науки, штуки й Товариства НТШ у Львові 1905 року було організовано грандіозну “Виставу української штуки і українського артистичного промислу”. На ній експонувалися не лише твори майстрів Гуцульщини, а й вироби Лівобережної України, зокрема плахти Київщини і Полтавщини. Виставка мала величезний успіх.

Багато зробив для збереження та колекціонування народного мистецтва Гуцульщини Федір Вовк. Він разом з І. Франком був ініціатором першого етнографічного видання “Матеріали до українсько-руської етнології”, проводив антропологічні й етнографічні дослідження на Бойківщині та Гуцульщині, робив різноманітні етнографічні записи, фотографії гуцульських типів хат, архітектурних пам’яток, придбав велику колекцію експонатів для етнографічного музею в Петербурзі для першої виставки українського населення в 1915 році.

Велику роль у вивченні та популяризації творів народного мистецтва відіграла активна діяльність науковця, збирача й організатора численних виставок, ви-

Керамічні вироби. Фабрика І. Левинського. Початок ХХ ст.



датного етнографа і фольклориста В. Шухевича. У праці “Гуцульщина” він не лише широко висвітлив традиційні промисли, а й продемонстрував світові їхню неперевершену красу і самобутність, довівши, що саме народне мистецтво є основою розвитку національної культури.

Особливе значення для пропаганди народного мистецтва мала широка виставкова діяльність. Грандіозною за своїм розмахом, різноманітністю і кількістю представлених експонатів з усіх куточків Гуцульщини стала виставка 1912 року в Коломиї. Прикметно, що поряд із творами народного мистецтва органічно експонувалися живописні полотна І. Труша, Й. Куриласа, що наочно свідчили про глибоке зацікавлення професійних митців народним мистецтвом.

Просвітницькі організації розвивалися на приватній основі та ініціа-

тиві окремих діячів культури, різних товариств. Значну роль відіграло товариство “Просвіта”, засноване у Львові ще 1868 року. Воно мало розгалужену мережу філій у містах і навіть у віддалених куточках краю: в Тернополі, Коломиї, Бережанах, Станіславі, Бродах, Рогатині, Стрию, Самборі, Калуші, Долині. Саме “Просвіта”, девізом діяльності якої було гасло “Пізнання і освіта – народу”, мала велике значення в організації промислових шкіл, які почали утворюватися в Галичині вже з кінця XIX ст. Активну роль у розвитку народних ремесел відігравав Міський музей художньої промисловості у Львові (1874), що виконував просвітницьку роль і роль навчального закладу. При музеї було створено “Загальнопромислову школу рисунка та моделювання”, а з відкриттям відділу столярства, токарства і сницарства заклад став називатися школою артистичного промислу. Після 1892 року в новоствореному приміщенні для художньо-промислової школи містилися вже й ковальські, керамічні та деревообробні майстерні.

Неабияке значення мав започаткований В. Дзидушицьким у Львові “Комітет дорадчий”, який орієнтував на застосування народних традицій у професіональному виробництві. Активна діяльність комітету розпочалася після 1882 року з відкриттям шкіл кераміки та деревообробки. У Львові було створено також “Крайову комісію зі справ домашнього і рукодільного промислу”, яка дбала про піднесення рівня художньо-промислової освіти.

Художньо-промислова освіта в Косові базувалася на потужних джерелах усіх видів народної творчості й на підтримці меценатів. Відбувався цілеспрямований пошук художнього стилю, заснованого на творчому використанні та синтезі мотивів орнаментики різьби по дереву, по міді, вишивки, ткацтва. Велике значення для розвитку народного мистецтва мала діяльність таких відомих графіків, як І. Мозолевський та Г. Колцуняк. На основі вивчення українського орнаменту, гуцульської кераміки вони розробили низку цікавих малюнків. У Косові було відкрито школу з деревообробного промислу (1894), в якій функціонували відділи фігурної та орнаментальної різьби, будівельного й меблевого столярства, токарства і будівництва. У її виробках переважає гуцульська орнаментика. У цілому в Галичині діяло близько 50 “промислових та рукодільних” шкіл, найбільші серед яких були в Товстім (гончарство), Угневі (виробництво шкіри), Косові, Городенці, Кросні (ткацтво). Ці школи завдяки піклуванню митців і місцевої інтелігенції відіграли значну роль у відродженні художніх промислів, вплинувши на весь подальший розвиток народного мистецтва.

Вагоме значення для розвою національного стилю, піднесення авторитету українського мистецтва мала Всесвітня виставка 1900 року в Парижі. Український відділ представив майже всі галузі художнього виробництва: керамічне мистецтво, художні меблі, металеві вироби. Вироби Коломийської гончарної школи були відзначені Золотою медаллю і Почесним дипломом. Коломийська гончарна школа відіграла велику роль у розвитку народної кераміки. Її вироби з успіхом демонс-



Керамічні вироби. Фабрика І. Левинського. Початок XX ст.



Е. Дубрава. Ваза. Фабрика І. Левинського. 1908

трувалися на художньо-промислових виставках у Відні (1904), Мисленіцах (1904), Кракові (1905).

Фірму І. Левинського було організовано наприкінці ХІХ ст., а період її найбільшого розвитку припадає на початок ХХ ст. Вона мала у своєму підпорядкуванні значну кількість художньо-промислових фабрик. Саме тут упродовж 1900–1914 років розквітав галицький варіант українського національного стилю. Фірма об'єднувала найвидатніших митців того часу: архітекторів Ю. Захарієвича, К. Мокловського, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, А. Герасимовича, М. Гаврилка, художників декоративного мистецтва М. Лук'яновича, О. Білоскурського, І. Глинчака, О. Кульчицьку та ін. Це було коло митців-одномудців, які створили й втілили у життя значну кількість проєктів

архітектурних споруд по всій Галичині, зразків орнаментальної промислової та побутової кераміки, виробів художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали яскраво виражені ознаки українського стилю, що творчо переосмислював традиції народного мистецтва, і який інколи називають гуцульською, або українською, сецесією. Власне розроблення українського стилю на Галичині перетворилося на активний національно-визвольний рух.

АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНА І ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВА КЕРАМІКА. В основі методу художників, які працювали на підприємстві І. Левинського, було творче використання і переосмислення надбань народного мистецтва. І. Левинський та його колеги-одномудці О. Лушпинський і Т. Обмінський прагнули надати виробам національного колориту. Архітектурно-декоративна кераміка фірми виготовлялася шляхом розпису на плоских плитках. Основними елементами найчастіше були мотиви, запозичені з народного мистецтва. У кольоровому вирішенні переважала коричнева, жовта й зелена барви, традиційні для кераміки Гуцульщини. Декор виконувався зазвичай на білому чи коричневому тлі.

У художньому образі декоративно-ужиткової кераміки відчувається інтерпретація пластичного вирішення, кольорового декору і технології виконання гуцульської кераміки та сокальського гончарного осередку. Важливим внеском у створення облицювальної плитки стала діяльність О. Біскупського. В основу композицій його керамічних фризів та панно він поклав елементи українських орнаментів – ромб, хрест, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви узорів гуцульської вишивки. Облицювальна плитка за народними зразками О. Білоскупського широко застосовувалася в будівництві по всій Галичині.

Одним із перших, хто використав національний колорит в орнаментиці облицювальної плитки, був Ю. Лебішак. Він відкрив у Галичі керамічну майстерню з виготовлення тематичної та орнаментальної плитки, в основу якої були покладені традиції українського народного розпису². У цьому ж напрямі працював і О. Лушпинський. За його малюнками було створено керамічні оздоби для будин-

ку “Дядьківська бурса” в 1903 році. Це були підвіконні керамічні вставки й надвіконні “рушнички”, в яких соковитий колорит і виразний малюнок стали основною окрасою композиції будівлі.

На початку ХХ ст. починає занепадати народне кахлярство. Воно відроджується на промисловому рівні завдяки зусиллям кахлярського відділу підприємства І. Левинського під керівництвом С. Дзбанського, який узяв за основу сюжетно-тематичне вирішення і технологічні прийоми гуцульських кахель, передусім доробок відомого народного майстра О. Бахматюка. Одним із найцікавіших зразків була піч, виконана в народному стилі за проектом Е. Ковача для Галицького павільйону на Всесвітній виставці у Парижі 1900 року³.

Новим мотивом у створенні кахлів стала їх орнаментация. В основу оздоблення покладено “дерево життя”, орнаменти з народної вишивки. Саме така кахляна піч демонструвалася на Краківській виставці 1905 року. Елементи народної орнаментики на рельєфних кахляних плитках використовувалися у Галичині та на фабриках Глинська, Коломиї, Галича, Львова.

Керамічна фабрика у Львові широко випускала декоративно-ужиткову кераміку. Асортимент був різноманітний: декоративні блюда й тарілки, свічники, сувенірні вироби, великі вази та кашпо на підлогу. Для її оздоблення художники шукали нові форми орнаменту, дещо абстраговані від конкретного виду. Тому в орнаментах зустрічаються мотиви вишивки, ткацтва, прикраси з бісеру, різьблення по дереву чи гравірування на металі, орнаменти писанок. Трапляються цікаві імпровізації в поєднанні форми й розпису. Простежується певна закономірність – орнамент зазвичай концентрується в місцях найбільшого пластичного напруження: на опуклих стінках посудин, біля країв горловини, а також розгортається в динамічному концентричному русі на площинах тарелів.

Показовою в цьому плані є діяльність художників-керамістів О. Білоскурського та М. Лукіяновича, які розробили орнаментальні варіанти композицій, що базувалися на мистецькій стилізації гончарства Гуцульщини, Бойківщини, мистецтві народних осередків Львівщини, Тернопільщини, найкращих зразках кераміки Полтавщини, зокрема Опішного. Вони зверталися до орнаментів вишивки, різьблення по дереву, трансформуючи їх у сюжети для тиражованої кераміки.

Становлення українського стилю на Полтавщині безпосередньо пов'язане з митцями Галичини і мало двосторонній взаємовплив. Цьому сприяли як активні творчі контакти, демонстрація виставок, так і безпосередній обмін технологічним і мистецьким досвідом. Чимало професіональних керамістів Галичини працювало у провідних керамічних осередках Східної України і навпаки. У мистецтві це спричинило розширення виражальних можливостей кераміки на основі синтезу традиційних форм, колориту чи елементів орнаментики різних регіонів України в єдину стильову цілісність українського стилю; при цьому зберігалася художнє обличчя кожного керамічного осередку. Прикладом перенесення художньої стилістики і технологічного досвіду на новий ґрунт є творча практика галицьких керамістів М. та О. Білоскурських, Ю. Лебішака, С. Патковського, Г. Березовського, які тривалий час працювали в керамічних закладах Східної України. Вироби, позначені стильовими ознаками гуцульської кераміки, трапляються скрізь, де працювали галичани. Так, випускників Коломийської школи було запрошено в Миргород для впровадження “галицького стилю” в декорування керамічного посуду. Миргородська школа одержала в подарунок десяти томне зібрання зразків виробів домашнього промислу Гуцульщини, випущене Львівським музеєм художньої промисловості, а також вироби Коломийської школи та фабрики І. Левинського. Полтавське земство передало колекцію виробів місцевих гончарів у дарунок Львівському музею художньої промисловості. Технологічні знання та принципи декорування галицької кераміки, що поєднувалися з місцевими формами

колером і елементами орнаментики, сприяли створенню інноваційного напрямку, що одночасно існував із традиційними виробами.

Поширення навиків гуцульських майстрів внесло потужний струмінь у становлення керамічних осередків в Опішному, Дибенцях, Миргороді. Відомі працівники львівських керамічних фабрик, зокрема О. Білоскурський та Ю. Лебішак, переселилися у східні області й збагатили своїм великим практичним досвідом гончарські осередки Полтавщини та Сумщини. Випускники Коломийської школи працювали в Миргородській і Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, у Глинській школі гончарної справи, в майстернях Умані, Берлицях-Лісових. Велике значення для розбудови гончарного промислу мала діяльність Коломийської школи. Її вироби з успіхом демонструвалися на багатьох міжнародних виставках і здобували високі нагороди. Тут надавали ґрунтовні знання в галузі технології, рисунку, композиції. У школі навчалися гончарі з Косова, Пистеня, Коломиї, Кут. Високий рівень технологічних знань давав можливість її випускникам органічно входити в художнє середовище інших центрів гончарства, саме знання технології забезпечувало універсальність практичної роботи вихованців в умовах будь-якого осередку. Випускники цієї школи працювали інструкторами та викладачами в більшості керамічних шкіл і навчальних майстерень, зокрема в гончарній школі с. Товсте. Так, М. Добровольський працював з 1906 року в Кам'янець-Подільській школі, а в Берлицях-Лісових гончарною справою керував Д. Бюсівський. Особливо плідною була діяльність у Східній Україні братів Миколи та Осипа Білоскурських, запрошених викладати в Миргородській художньо-промисловій школі імені М. В. Гоголя після закінчення Коломийської гончарної школи. Тут упродовж 25 років працювали також С. Патковський та Г. Березовський.

Плескунець із портретом гуцула. Коломийська гончарна школа. Початок ХХ ст.



Особливо помітною була діяльність Ю. Лебішака — випускника гончарної школи в Коломиї, який працював у Полтаві, Миргороді, Опішному, Хомутцях на Полтавщині, а також у Ротмістрівці на Черкащині, у Проскурові на Поділлі, в Кам'янець-Подільській художньо-промисловій школі. Відомий художник-кераміст О. Білоскурський доклав багато зусиль для відродження гончарного промислу в Глинську та Миргороді на Полтавщині, Дибенцях на Київщині.

Свідомий синтез традиційних рис і стильових напрямів різних етнічних осередків був програмним у формуванні єдиного українського стилю і розглядався як духовне єднання народу. Так, О. Сластіон, який дуже багато зробив для відродження художніх промислів та утвердження національної самобутності українського орнаменту, вважав, що використання в оздобленні буковинської кераміки елементів опішненської кераміки сприяло її значно-

му успіхові на Віденській виставці ⁴. Він радив гончарам Опішного використовувати у виробі орнаменти, типові для вишивки XVIII ст. Художник-кераміст Ю. Лебішак також широко використовував мотиви шитва, переносючи їх на гончарні вироби ⁵. Миргородська керамічна художньо-промислова школа імені

М. В. Гоголя направляла свою діяльність на створення орнаменту керамічних виробів, що мав прями аналогії з гаптуваннями XVIII ст.

Новий струмись у мистецтво професійної кераміки внесла творчість М. Жука, Г. Колцуняка, К. Сіхульського, М. Сосенка, М. Бойчука. Протягом 1901–1914 років ці митці торували новий шлях у мистецтві кераміки, що поєднував традиції модерну та української народної творчості.

У Галичині активно проводилася політика українізації церкви, відповідно йшов цілеспрямований рух за відродження церковного мистецтва, очолюваний митрополитом А. Шептицьким. Зусиллями таких митців, як О. Лушпинський, Е. Ковач, Т. Обмінський було налагоджено виробництво керамічного писанкарства. Писанки виготовляли з керамічної маси шляхом відливання з гіпсових форм, через що всередині вони були пустотілі. Після випалювання їх розмальовували керамічними фарбами і вдруге випалювали. Орнаментака ґрунтувалася на народних традиціях, мала рослинний характер у поєднанні чорної, коричневої та жовтої фарб. Окрім цього, виробництво керамічних писанок було налагоджене в інших великих центрах гончарства – Косові, Пістині, Коломії.

На початку XX ст. у Львові, Коломії, Косові та інших місцевостях активно почалося виготовлення керамічних ікон.

Успішно працювала в цьому напрямі гончарська школа в с. Вікно, організована 1880–1886 роках. Керівником школи був місцевий священик М. Чачковський, який доклав багато зусиль для відродження традицій подільського гончарного промислу, забезпечуючи місцевих майстрів зразками орнаментів із християнською символікою.

В архітектурно-виробничих майстернях фірми І. Левинського розроблялися також проекти керамічних кіотів. Саме такий кіот був створений О. Лушпинським, де поєднано дерево і глазурована кераміка. Кіот орнаментовано гуцульською різьбою з триптихом образу Христа і двох ангелів, виконаних у майоліці. Основою художнього образу було вдале поєднання чорного дерева і яскравої полив'яної кераміки. Кіот експонувався у Львові на виставці культових речей 1909 року. На фабриці І. Левинського розроблялися зразки й інших предметів церковного опорядження – теракотові та полив'яні церковні хрести, в оздоблені яких використовувалася орнаментака різьблення Гуцульщини та Бойківщини.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА. Діяльність фірми І. Левинського щодо створення українського національного стилю була різноманітною і багатоплановою. У 1896 році почала працювати столярна майстерня, яка з 1911 року вже стала фабрикою столярних виробів і художньої обробки дерева. У цій галузі працювали такі провідні митці, як Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач, К. Мокловський, О. Кульчицька. Вони проектували меблі, іконостаси, різьблені рами тощо. Серед найбільших осередків – Гуцульська спілка в Коломії, Столярно-токаряська майстерня в Івано-Франківську, Промислова школа у Львові. Митці закладу І. Левинського зверталися й до проектування меблів. При виготовленні їх також орієнтувалися на багатовікові традиції народних майстрів. Особливо цікаві зразки шаф із гуцульською стилізованою різьбленою орнаментакою розробляли О. Лушпинський та О. Кульчицька.



І. Кицюк. Ваза. Коломийська гончарна школа. Початок XX ст.

На теренах Східної та Західної України національний стиль, започаткований в архітектурі, охоплює і оформлення міського інтер'єру – як оригінальні речі українського селянського побуту, так і спеціально спроектовані предмети оздоблення, що створювали цілісний ансамбль. До проектування меблів та вжиткових речей у національному стилі, розробок орнаментів зверталось багато українських митців того часу: В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черненко, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та ін.

Однією з цікавих сторінок створення інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість А. Ждахи. Великий знавець народного мистецтва, він разом з О. Сластіоном брав участь в упорядкуванні серії альбомів “Українська народна творчість”, що їх видавав Полтавський кустарний склад з 1912 року. Митець замальовував орнаменти писанок, вишивок, одягу, що було предметом інспірацій у його роботі з проектування інтер'єрів і меблевого устаткування. Він розробив альбом малюнків “Меблі в українському стилі” (1919), в якому представлено як цілісний інтер'єр, так і різноманітні меблі для їдальні, спальні, кабінету, вітальні. В інтер'єрі митець проектував стелі зі сволоком, розписні стіни, різьблені двері та вікна, кахляні печі. Тут є всі види меблів, що побутували на той час: стільці, фотелі, дивани, ліжка, лави, шафи, скрині, полицки та етажерки, різні за призначенням столи ⁶. За зразок А. Ждаха брав як суто народні, сільського типу меблі (лави, столи, скрині, мисники), так і сучасні міські.

Головною ознакою умеблювання було багате декорування різьбленням та розписом, що надавало меблям мальовничого, ошатного вигляду. Крім цього митець широко вводив в орнаmentaцію мотиви узорів із вишивки, писанкарства, кераміки. Свої художні пошуки він концентрував на формуванні стилю модерну в українському варіанті. Часто в орнаmentaції трапляються рослинні мотиви “вазона”, “гілки”, різноманітні “розетки”. Улюблений мотив – соняшник. А. Ждаха не лише прикрашав ним меблі, а й розписував фриз у вітальні, вводив зображення

А. Ждаха. Шафа. 1919

А. Ждаха. Шафа. 1919



козака Мамає, козака-вершника, для оздоблення помешкань застосовував значну кількість узорних тканин і килимів. Розпис відіграє значну роль в оформленні ширм. Сюжетами були українські краєвиди, сцени з народного життя, мотиви та образи, символічні для української історії та сучасності; вводив образи історичних осіб, видатних діячів української культури.

Різьблення, створення меблів було найрозвиненішим на Полтавщині, яка й дотепер славиться художньою обробкою дерева. Усі предмети з дерева (одвірки, сволки, віконця, мисники, лави, ложки та інші предмети побуту) оздоблювалися різьбленими візерунками. Найбільшого розвитку різьбярство набуло на початку ХХ ст. і пов'язане з іменами видатних майстрів Федота і Прокопа Юхименків із Великих Будищ. В. Кричевський під час будівництва Полтавського земства запросив Прокопа Юхименка до співпраці. Він оздобив за ескізом художника вхідні двері. Це монументалізований мотив “дерева життя”, в якому глибоко врізані лінії потужно окреслюють пагінці з квітами-розетками. Різьбленням оздоблено двері залів, сволки, стільці. За ескізом О. Сластіона П. Юхименко зробив композицію “Козак-бандурист” (1902). У своїй майстерні виконував замовлення князів Кочубеїв із сусідньої Диканьки, княгині Тенішової, працював над круглою скульптурою “Дівчина біля колодязя”, “Самсон” тощо. У майстерні також працювало чимало його учнів: Василь Гарбуз, Іван Дроб'язко, Платон Кримпоха та ін. ⁷.

Саме в цей час у Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчузі було створено мережу майстерень із виготовлення дерев'яних виробів і меблів. Батько й син Юхименки вивчали народний орнамент і використовували його в оздобленні дерев'яних столів, мисників, лав. 1910 року в Полтаві почала працювати столярно-різьбярська майстерня, куди приходило багато талановитих майстрів. Її діяльність спрямовувалася на виготовлення меблів в українському стилі. Вироби цієї майстерні з успіхом експонувалися в Італії (1911), де були відзначені Золотою медаллю. Найвищу нагороду вони здобули й на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913).

ТКАЦТВО ТА КИЛИМАРСТВО. У пошуках національного стилю йде активне залучення художників до відродження промислу килимарства. Так, у Косові 1922 року створено художньо-промислому спілку “Гуцульське мистецтво”. Її засновник – художник із Чернігівщини М. Куриленко, завдяки якому килимарство набуло значного розвитку. Він замовляв проекти килимів у відомих на той час професійних митців: С. Гординського, М. Бутовича, П. Ковжуна, Ф. Лісовського, П. Холодного (молодшого), сестер Кульчицьких. Основна мета тогочасних митців була скерована на вивчення традицій місцевого килимарства та їхню нову інтерпретацію.

На Тернопільщині В. Федорович заснував промислову килимарську школу в с. Вікно. Її вироби після вражаючого успіху на Виставці домашнього промислу у Відні (1890) здобули широке визнання як у Галичині, так і за її межами, мали великий попит у Західній Європі ⁸. Для свого виробництва митці запозичили зразки народних килимів Збаражчини. На початку ХХ ст. тут працювали видатні килимарі: Михайло Кирик із с. Мединь, Іван Шлищ із с. Кошляки, Іван Івахів із с. Кобиле та ін. За прикладом майстерні у Вікні було організовано подібні підприємства у Збаражі, Бучачі, Коломиї, Глинянах та інших місцевостях.

У Вікні працював художником К. Устиянович, який доклав багато зусиль для відродження народного килимарства. Килими експонувалися у Кракові (1904), на Першій українській хліборобській виставці у Стрию (1909), Коломийській виставці домашнього промислу (1912). Особливо важливою була виставка килимів с. Вікно у Львові 1913 року. Глибокі знання В. Федоровича з історії подільського традиційного килимарства, особливостей його орнаментики й технології сприяли успіш-

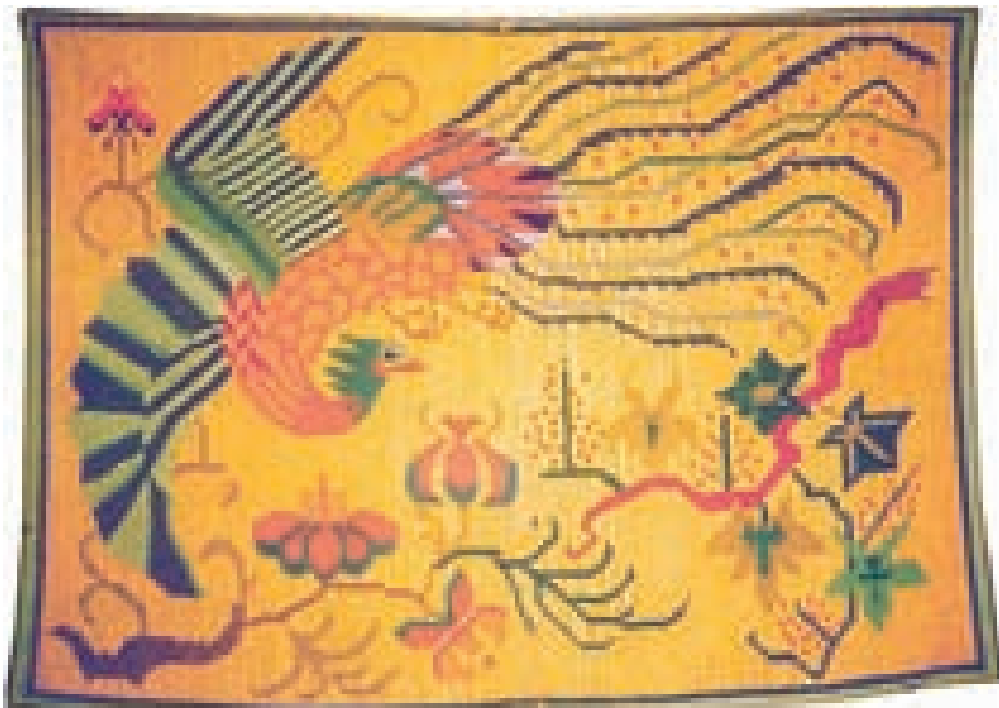
ному відродженню промислів із застосуванням суто традиційних способів виробництва.

Значних здобутків у 20–30-і роки ХХ ст. досягла промислово-ткацька школа в Глинянах. 1914 року при школі було утворено цех “Килим глинянський”, виробу якого орієнтувалися на подільські та гуцульські зразки. Проекти килимів для Глинян виконували відомі митці М. Левицький, М. Бутович, П. Холодний, Т. Гриневиц ⁹.

На початок ХХ ст. припадає відродження золототкацтва у Східній Галичині. Воно пов'язане з діяльністю шовкоткальні, яку заснували наприкінці ХІХ ст. в Бучачі на Тернопільщині брати Потоцькі, а золототкані вироби продукували місцеві ткачі Нагорянські ¹⁰. Процес виробництва в Бучацькій ткальні відбувався з використанням досвіду золототкацтва Галичини ХVІІІ ст. і залученням до співпраці гуцульських ткачів. Вироби цього періоду здобули широку славу як в Україні, так і за її межами, що сприяло підвищенню попиту на золототкані предмети й зумовило їхню популярність серед заможних верств населення. У Бучачі виготовляли передусім макати. Це переткана золотом на шовковому тлі тканина. Крім тканих декоративних макат є ще настінні декоративні тканини, оздоблені способом вишивки чи гапту. Їхня стилістика виявляє вплив золототкацтва доби бароко ХVІІІ ст., традиційні народні елементи гуцульського мистецтва та впливи стилю модерну. Золототкані макати об'єднані в кілька композиційних груп. Найпоширенішими є медальйонні композиції, що мають один великий центральний мотив на однотонному тлі, розміщений по вертикальній осі композиції. Ці макати повторюють композиційні схеми, традиційні для гуцульського ліжникарства.

**Килим “Шахівниця”. За проектом С. Гординського. 1920–1930. Село Глиняни
Ольга та Олена Кульчицькі. Килим “Павині очі”. Початок ХХ ст.**





П. Ковжун. Килим “Жар-птиця”. 1920–1930. Глиняни

Друга поширена група макат представлена творами, де орнамент розміщується поперемінними стрічковими смугами вздовж чи впоперек осі виробу, або макати декоровані за схемою сітчастої побудови орнаментальних мотивів по всій площині виробу. Більшість бучацьких макат продовжують традиції золототкацтва Східної Галичини XVIII ст., зокрема перенесення узорів із поясів. Самобутній характер має композиційна побудова макат – багаторазове повторення композицій поясів в одній тканині. Окрему групу складають макати, в орнаментиці яких цитуються фрагменти східних перських чи турецьких золототканих тканин XVII–XVIII ст. Мають особнє місце й макати, позначені стилістикою “українського модерну”, “галицької сецесії”. Інтерес до відродження золототкацтва охопив населення Східної Галичини. Особливий тип вовняних макат із введенням металевого перебірного узору створили ткачі м. Кіцманя, що на Буковині. Декор цих виробів мав народний характер і нагадував буковинську вишивку із широким використанням золотої та срібної нитки. Вплив золототкацтва позначився на тому, що декоративні макати почали перерізати навпіл і застосовувати в комплексі народного костюма як поясний одяг (горбатки, обгортки). Золототкацтво Східної Галичини набуло національного характеру завдяки традиційній народній орнаментиці. Водночас художня тканина карпатського регіону позначена впливом золототкацтва як у вишивці, так і в ткацтві.

Ткацтво на Галичині було найпоширенішим видом народного мистецтва, проте наприкінці XIX ст. місцеві ткачі не в змозі були витримати конкуренції з машинною індустрією – почався занепад цього виду народної творчості. Саме тому місцева інтелігенція очолила рух із відродження народного традиційного ткацтва: в осередках організовувалися ткацькі товариства – ремісничі об’єднання, а при них – ткацькі школи й майстерні – “верстати”. Цей рух на початку XX ст. розпочав свою активну діяльність.

ВІТРАЖНЕ МИСТЕЦТВО. На початку ХХ ст. вітражне мистецтво зазнало значного розвитку на теренах Галичини, що пов'язано як із розвитком сецесії, так і значними зрушеннями в технології склярського виробництва. Для забарвлення скломаси почали використовувати 50–60 речовин, що дало змогу створити багату палітру кольорового скла.

П. Холодний. Святий Володимир і Ольга, Борис і Гліб. Вітраж нави Успенської церкви. 1929. Мражниця



Набуває застосування рельєфне, або міліроване, скло, яке краще розсіює світло, дає додаткові декоративні ефекти. Саме з мілірованого скла зібрані вітражі багатьох будівель у Львові. Виникає новий спосіб оздоблення скла – глибоке художнє травлення. Відбувається вдосконалення технології протравленого забарвлення поверхні скла солями срібла та міді, що дало можливість досягти значної градації кольорів – від ясно-жовтого до червоно-коричневого та фіолетового, від ніжно-зеленого до чорного. Отримав застосування спосіб забарвлення поверхні люстрами*.

Найширше застосування вітражі здобули у львівських храмах (костюли Домініканський, Антонія, Кларисок). У Латинському соборі вітражі в презбітерії утворюють цілісний ансамбль. Вертикальні тяги, що перетинають навпіл кожне вікно, зумовлюють появу парних сюжетних зображень, які вибудовуються одне над одним. Завдяки вдалому кольоровому вирішенню кожна композиція вітража набуває необхідного внутрішнього наповнення. Тут представлена галерея релігійних, історичних та портретних образів. Авторами були львівські художники С. Качор-Батовський, Й. Макаревич, Т. Аксентович, Т. Попель, Я. Матейко, С. Виспянський, Й. Мегоффер¹¹.

Однією з найяскравіших сторінок в історії сецесійного вітражництва у Львові є завершення Успенської церкви. Вітраж був приметною ознакою оздоблення громадських споруд, зведених та прикрашених за проектами архітектурного бюро І. Левинського. Це споруди страхового товариства “Дністер” (1905), Музичного інституту українського товариства “Просвіта” імені М. Лисенка (1913–16), Промислово-торгівельні палати (1907–11). Особливістю вітражних застосувань, що декорують інтер'єри цих будівель, є тенденція до використання мотивів українських вишивок як у системі орнаменту вітражних полотен, так і в декорі фасаду та інтер'єру будівель, що було втіленням ідеї національного стилю. Для більшості вітражів адміністративних будинків Львова властивий вертикальний

рух розвитку декоративної композиції, використання таких елементів орнаменту, як медальйони, кошики з квітами, стрічки, лаврові вінки й гірлянди, а також примхливо вигнуті квіткові мотиви, притаманні львівській сецесії, — “маки”, “лілії”, “іриси”, “жоржини”, “піони”, “троянди”, “цикламени”.

Мистецько-стильовою особливістю вітражних засклень стає тенденція до геометризації мотивів, використання волут, меандрів, ромбів. Від середини 1900 року поряд із вітражами на металевій спайці широко використовуються шибки, оздоблені монохромними зображеннями або орнаментами, виконаними способом травлення та гризайль, а також поліхромні вікна, розписані керамічними фарбами.

Завершальний етап розвитку вітражництва у Львові знаменують вітражі П. Холодного. Його твори вирізняються лаконічністю і монументальністю зображень. У фігуративних композиціях Успенської церкви в с. Мражниця та Волоської церкви у Львові художник представив портретну галерею історичних постатей — лаврських ченців та ігуменів, київських князів, українських гетьманів, культурних діячів, а також зображення святих українського пантеону. У вітражних композиціях митця знайшли застосування геометризовані мотиви, особливо в орнаментіці княжих і гетьманських шат, у рисунку площини позему. У вітражах П. Холодного органічно переплелися декоратизм сецесії з традиційністю народного мистецтва, поствізантійською художньою системою ¹².

НАРОДНА ВИШИВКА. На початку ХХ ст. відбулися стихійні зрушення у психології та самосвідомості народу, переосмислення естетичних поглядів, нове розуміння і утвердження ідеалів прекрасного.

Народне мистецтво зазнало певного впливу міської культури, виробів фабричного виробництва. Ці процеси найбільше виявилися на території Східної України в таких масових видах народної творчості, як вишивка, ткацтво, килимарство. У названих галузях відчувався інтенсивний процес втрачати притаманного їм художньо-образного світобачення і формування нової стилістики художньої мови. Ці зрушення особливо виявилися на Полтавщині, Київщині, в нинішніх районах Дніпропетровської, Харківської, Миколаївської областей, що були промислово розвиненими регіонами, де вплив міських смаків був най-



П. Холодний. Петро Конашевич-Сагайдачний. Вітраж нави Успенської церкви. 1929. Мражниця



Рушник. Слобожанщина. Початок ХХ ст.

ви та яскраві контрастні сполучення завоювали популярність. Вони відкрили перед майстрами широку можливість для художніх вирішень. Вишивальниці поступово навчилися досягати цілісності ритмічного співвідношення білого тла полотна та яскраво насиченої вишивки. Процес засвоєння нових мотивів, засобів шитва відбувався відповідно до місцевих художніх естетичних смаків і традиційних уявлень. Трансформація художнього вирішення червоно-чорних троянд відбувалася шляхом відходу від натуралістичності, об'ємності, деталізації до більшої узагальненості, площинно-декоративного вирішення з певною часткою умовності.

сильнішим. Так, у вишивці, килимарстві замість домотканих ниток почали використовувати фабричні, забарвлені в яскраві кольори хімічних анілінових фарб. Це кардинально вплинуло на кольорову гаму. Відбувається освоєння нових матеріалів. Замість м'якого кольору рослинних барвників з'являються "відкриті": різкі поєднання малинового, зеленого, червоного, чорного.

Зміна характеру засобів шитва вплинула на стиль орнаментальних мотивів. Поступово набула поширення вишивка хрестиком. Завдяки простоті й доступності ця техніка була легкою для виконання і переживання узорів, надавала широкі можливості для колірної розробки площини орнаментальних мотивів, насамперед у червоно-чорній гамі. Техніка хрестиком повсюдно витіснила давні традиційні засоби шитва, стали колористичну гаму та орнаменти, типові для кожного етнографічного регіону. Набули розповсюдження дешеві альбоми з узорами вишивок квіткового походження натуралістичного трактування. Цей процес відбився на стилістиці килимарства: популярні килими із чорним тлом, на якому в різних варіантах komponувалися червоні троянди.

На Лівобережній Україні кольорова гамма вишивок насичується червоним із широким введенням мотивів "троянд", "лілій", "гвоздик", "винограду", "жоржин", "хмелю". Нові моти-

Поява цих мотивів стала імпульсом для відтворення реалістичних тенденцій і розробки образів живої природи. Збагачені творчою фантазією майстринь, зразки набували свого власного вияву у кожній місцевості. Так, на Київському Поліссі поширеними стали зображення великих форм, у яких кольори лягають суцільними площинами з переважанням червоного, весь рукав сорочок заповнювався улюбленими орнаментами: “калита”, “паничі”, “кропива”. Водночас у Богуславському, Миронівському, Ржищевському районах розробка мотивів була більш розрідженою, чорний колір лише підкреслював перехід від однієї форми до іншої. Широко використовувалося біле тло як колір.

Зміна естетичних поглядів села, нове розуміння краси породили рішучі зміни в народному мистецтві. У селянській побут широко впроваджуються дешеві малюнки, що друкувалися масовим тиражем у додатках до журналів “Нива”, “Ваза”, “Родина” та ін. Майстрині охоче переносили на рушники гірлянди з вензелями, квітами, вибагливої форми зображення ваз, кошиків з овочами та фруктами. Ці малюнки відповідали смакам масового споживача, були позбавлені декоративної цілісності й традиційного розуміння краси народного мистецтва. На початку ХХ ст. в українській вишивці позначилася тенденція до поступового переважання рослинної орнаменталії над геометричною.

Широко побутували подібні рушники на півдні України, де місцеві традиції були послаблені внаслідок міграції населення. Так, у селах Баштанці, Лисій Горі, Олександрівці Миколаївської області на початку ХХ ст. поширилися на рушниках зображення крилатих коней, вершників із рушницями, у поєднанні з рослинним орнаментом.

У центральних районах України набули поширення друковані картинки зі сценами з народного життя, приправлені приказками й висловлюваннями повчального характеру. Натуралістичне трактування сюжету, нехтування декоративними принципами вишивки утверджували псевдонародний стиль. Схожі сюжети мандрували різними регіонами України, іноді витісняючи традиційну, властиву кожній місцевості, вишивку, нівелювали її особливості.

Негативні наслідки в розвитку народного мистецтва з усією повнотою і складністю постали перед прогресивними діячами культури й мистецтва. Інтерес до відродження національних традицій утвердився у широких колах громадськості не лише як патріотичний рух, а й як закономірний процес для всього розвитку культури того часу, коли в національному народному мистецтві намагалися знайти ґрунт для вироблення нової художньої мови.



Рушник. Чернігівщина. Початок ХХ ст.



Рушник. Полтавщина. Початок XX ст.

Представники творчої інтелігенції О. Сластіон, Олена Пчілка, С. Васильківський, В. Кричевський, М. Коцюбинський, І. Франко, О. Кульчицька намагалися сприяти розвитку народного мистецтва, пробудити інтерес широких кіл громадськості до народної образотворчості. Тенденція відродження художніх промислів, їх осучаснення, створення національного стилю перетворюється на широкий суспільний рух, який підтримують земські організації, поміщики ліберальних поглядів, видатні етнографи, фольклористи.

Зусиллями губернських земств, передусім Полтавського і Київського, приватних осіб, державних установ організується мережа навчальних закладів, навчально-показових і “роздавальних” пунктів, майстерень. Серед них слід назвати майстерню А. Семигradoвої в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, кустарний пункт, організований Ю. Гудим-Левкович у с. Зозов Липовецького повіту Київської губернії, навчально-виробничий осередок у с. Оленівці, організований В. Ханенко, Кагарлицьку кустарню ткацько-рукодільну майстерню Н. Терещенко в с. Червоне Бердичівського повіту Подільської губернії, рукодільну артіль ручної вишивки та килимарства княгині Н. Яшвіль у с. Сунки Черкаського повіту та Н. Давидової в с. Вербівка Київської губернії. Заслужують на увагу такі заклади, як Решетилівська ткацька навчально-показова майстерня Полтавського губернського земства

(1905), артіль художньої вишивки в с. Іванівка, організована В. Черченком, рукодільна земська школа та керамічний навчально-показовий пункт (1912) в Опішному Полтавської області та в с. Ревівці Олександрійського повіту на Херсонщині, артіль у с. Хоробичі на Чернігівщині, організована Н. Семпликевич. Активно почали працювати майстерні вишивки в селах Яланець і Клембівка Ямпільського повіту Подільської губернії. Однією з провідних стала ткацька школа-майстерня в Діхтярях, а згодом у Решетилівці.

Земські організації надавали економічну й технічну допомогу сільським кустарям, забезпечували їх новими зразками, організовували збут готової продукції, приводили промисли у відповідність до потреб і запитів міського населення. На промисли приходили художники-професіонали, які створювали зразки для подальшого виконання народними майстрами. Вироби в “народному стилі”, що надходили до спеціалізованих кустарних магазинів, ішли на експорт, прикраша-

ли виставки і ярмарки, сприяли підвищенню попиту на них, відтак розширювалася сфера їхнього застосування. Передусім це стосувалося міського споживача, для сільського вони були не завжди зрозумілими, радше псевдонародними, усе більше віддаляючись від джерел народного мистецтва. Водночас діяльність земств була спрямована на дослідження призабутих технічних прийомів виконання, традиційних орнаментальних мотивів і форм. Таке відродження сприяло підвищенню майстерності промислів і стало своєрідним заслоном та протидією проти поширених зразків “малоросійської” продукції. Увага до народного мистецтва і відродження його традицій була творчим імпульсом для новаторських пошуків художників-професіоналів.

Для відродження художніх промислів в осередки народного мистецтва приходили художники-професіонали. Так, у с. Оленівка працював В. Кричевський. За його ескізами було створено килими й декоративні тканини, що мали великий успіх за кордоном та отримали золоту медаль на Всеросійській кустарній виставці у Санкт-Петербурзі (1913). Інструкторами в с. Решетилівка були художниці В. Болсунова та Є. Прибильська, у с. Вербівка художнім процесом керувала О. Екстер.

1901 року в Полтаві відбувся обласний з'їзд діячів кустарної промисловості, спрямований на підтримку різних видів народного мистецтва. Наступні з'їзди (1902–1903) в Полтавському земському музеї були присвячені питанням відродження у вишивці, килимарстві, розписах опішненської кераміки стилю українського бароко, в якому вбачали яскраве втілення національної самобутності. Головною метою цих заходів було бажання “прийти на допомогу кустарям, ремісничим та художньо-промисловим майстерням і школам, щоб вони звернули увагу на “місцевий національний стиль”¹³. Планувалося видати серії альбомів з окремих видів народного мистецтва.

Показовими в цьому плані є експонати Всеросійської кустарної виставки в Санкт-Петербурзі (1913). У передмові до альбому чітко сформульовано основні напрями розвитку кустарних промислів, серед них названо “малоросійський”, який використовує простонародні узори й художні мотиви XVIII ст., що збереглися у вишивці та килимах¹⁴. Експонати, представлені земськими майстернями, дають уявлення про те, як художники переосмислюють і пристосовують до нових вимог художню систему професійного шитва XVIII ст. Вони вилучають із цілісної системи окремі мотиви (різноманітні зображення квіткових букетів у кошиках, вази, окремі галузки і квіти) й штучно їх переносять у вишивку подушок, панно. Внаслідок таких дій ці мотиви набувають застиглих форм із відтінком марірності й статичності.

Вироби кустарних майстерень початку століття відходять від своїх прототипів, і хоча чітко простежується їхня першооснова, вони позбавлені підвищеної емоційності й чутливості до тонкої градації кольору, притаманної шитву XVIII ст. Саме цю “бляклість” художники кустарних промислів сприйняли як естетичний еталон. Кольорове тло не було прикметним для народної вишивки, яка виконувалася тільки на білому великозернистому полотні. Інтерес до шитва XVIII ст. відроджує як декоративно-живописну техніку вишивання гладдю кольоровим шовком, так і використання різноманітного фону.

Спроби відродити народні промисли і направити їх у нове стиліове русло дали свої результати. Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами В. Кричевського, який у 1912–1915 роках очолював Оленівський осередок, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибійку, різні види узорного полотна. Вони мали широкий попит і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні.

Наталія Яшвіль відкрила майстерню в с. Сунки, яка спеціалізувалася на виготовленні різьбярських виробів, карбуванні на металі, а головне – на створенні

виробів із художньої вишивки та килимарства. Майстерня брала активну участь у виставках: у Парижі 1900 року (Мала золота медаль), у Києві 1906 та 1909 років (Велика срібна медаль), у Чернігові 1912 року (бронзова медаль), у Санкт-Петербурзі 1913 року.

ХУДОЖНИКИ АВАГНГАРДУ І НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ. На початку ХХ ст. в Україні відбувалися процеси формування різноманітних мистецьких напрямів, активної праці провідних художників-авангардистів із народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи привели до глибоких структурних змін, пов'язаних із зародженням нового напрямку мистецтва – українського модерну, авангарду.

Митці, формуючи український варіант модерну, зверталися до часів героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст. – доби розквіту бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль став об'єктом стилізації та естетичних рефлексій. Водночас формування стилю з ретроспективною орієнтацією на героїчне минуле не лише створило змістову паралель, а й посилило ідеологічну спрямованість, працювало на формування “української ідеї”, ідучи в унісон із соціально-політичними й культурними процесами за відродження та становлення національної культури.

За прикладом Моррісовських майстерень в Англії, в Росії було створено осередки в Талашкіно, Абрамцево, де працювали В. Васнецов, М. Врубель, К. Корвін, С. Малютін, В. Поленов. У руслі цього напрямку в Україні зусиллями творчої інтелігенції та меценатів створено розгалужену мережу майстерень, в яких генерувалися і реально втілювалися новітні ідеї. Майстерні в селах Скопці та Вербівка були тими центрами, де викристалізувалися ідеї синтетичного мистецтва, а

Г. Собачко. Наволочка. Ескіз 1920-х років. Село Скопці



згодом – супрематизму. Російські художники, звертаючись до міфологічних основ народного мистецтва, намагалися воскресити його національні форми й відновити перервану культурну традицію. В Україні співдружність художників-авангардистів і народних митців вийшла на нові обрії, якісно новий рівень. Відчуття магістральних стильових напрямів разом зі свідомим намаганням вписатися в загальноєвропейський процес сприяло розвитку народного мистецтва у світовому контексті. Увага авангардистів до народної селянської творчості була програмною і підтримувала демократичну спрямованість у формуванні специфічної мови супрематизму, його

“лексики”. Вона також мала вплив на творчість видатних народних майстрів Ганни Собачко, Параски Власенко, Євмена Пшеченка, Василя Довгошиї.

Найсприйнятнішою до нових тенденцій тогочасної моди була вишивка. Вона швидко реагувала на появу нових малюнків, технік шитва. Рукотворність вишивки, її використання в тогочасному костюмі або інтер'єрі стали складовою частиною творення художніх виробів у майстерні в Скопцях. Орієнтація одягу на європейську моду з оздобленням декоративною вишивкою – такий основний принцип міського костюма, що мав широку популярність на початку століття в середовищі інтелігенції, яка сповідувала ідеї національного відродження.

Значний внесок у розвиток художньої вишивки зробила художниця В. Болсунова, яка у 1911–1930 роках працювала в артільях Полтавщини. Вона досконало виконувала вишивки кольоровим шовком, золотом і сріблом по атласу, в яких творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст. За успішне керівництво вишивальною справою була нагороджена Малою срібною медаллю на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913), мала відзнаки й інших усесоюзних та міжнародних виставок.

Пошуки у створенні одягу за народними традиціями відбувалися одночасно як у Західній, так і в Східній Україні. Особливо заслуговує на увагу діяльність Олени та Ольги Кульчицьких із Львова, які розглядали національну течію тогочасної моди як пропаганду українського мистецтва. Вони ретельно вивчали особливості народного крою, декоративного оформлення із застосуванням вишивки, орнаментів, вибійки, писанки. Художниці пропагували свої дизайнерські проекти на сторінках часопису “Нова хата”.

Серед творчого доробку сестер Кульчицьких є проекти буденного та святкового вбрання для дорослих і дітей, декоративні пояси, хустки, жіночі прикраси. Художниці органічно втілювали в стилістику модерну переосмислені орнаменти й елементи крою народного вбрання. Цікаві зразки риз створили сестри Кульчицькі в кооперації “Українське народне мистецтво”, що розробляв орнаменти за мотивами народної вишивки для одягу священнослужителів. За основу цих мотивів бралися вишивки не лише Галичини, а й Полтавщини та інших регіонів Східної України.

Одним із перших митців, хто звернувся до пропаганди орнаментів народного мистецтва й використання його в сучасному одязі, був С. Дембіцький. Уже 1901 року він спроектував зразки жіночого одягу із застосуванням гуцульської орнаментики. Навколо гасла “Творімо українське мистецтво!” згуртувалися також М. Стефанович-Ольшанська, М. Охрімович, В. Вальцева. Над розробленням нових форм декоративного мистецтва працював М. Бутович¹⁵. Важливу роль у розвитку української моди відіграв М. Ольшевський. Він доклав багато зусиль у галузі проектування одягу, розробки орнаменту, заклав підвалини сучасного дизайну для масового індустріального виробництва одягу.

Серед творців львівської моди початку XX ст. переважали архітектори, художники декоративного мистецтва, поети, філософи, музиканти. Передусім варто назвати В. Садловського, В. Вітвицького, С. Дембіцького, К. Яновського, Ф. Вигжевальського, Ю. Водинського та ін.¹⁶. Увагу митців, які формували моду сезесії, привернули й аксесуари одягу: капелюшки, парасольки, жіночі сумочки, біжутерія. Пошуки в галузі моделювання одягу відбувалися в контексті загального руслу стилю модерну й відбивали провідні тенденції моди Відня, Парижа, Праги, де в цей час працювали видатні дизайнери.

Українську моду підтримували і пропагували знані акторки, письменниці, такі, як Леся Українка, Олена Пчілка, Марія Заньковецька; у Львові в авангарді новітньої моди були всесвітньовідома співачка Соломія Крушельницька, письменниця Габрієла Запольська, родина Шухевичів.

Зародження і поширення модерну відбувалося одночасно як у Західній, так і Східній Україні. Одним з основних засобів модерну був орнамент. Саме орнаментальне начало об'єднувало всі види мистецтва, домінуючи в архітектурному декорі будівель, в оформленні інтер'єрів та предметів побуту.

Яскравою постаттю в розвитку цього стилю є художниця Є. Прибильська. Її доробок слід аналізувати на широкому тлі розвитку мистецтва початку ХХ ст. Сама Є. Прибильська згадувала, що протягом 1908–1910 років вона посилено вивчала українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок XVIII ст. із ризниць Софійського собору й Успенського собору в Києво-Печерській Лаврі, а також вивчала сучасні рушники, писанки “дзвінкого веселого забарвлення”. На запрошення А. Семигрової Є. Прибильська очолила 1910 року художнє керівництво навчально-показової килимарської майстерні та вишивального пункту в с. Скопці, де вона працювала до 1916 року.

Художниця на той час була вже добре обізнана з українським мистецтвом XVIII ст. і сучасною народною творчістю. Ці два напрями й були покладені в основу діяльності майстерні. Тут виготовляли шарфи, декоративні подушки, панно, покривала з “характерним для всіх панських майстерень наслідуванням збляклого, старого шиття, і на відміну від нього введено було багато свіжого, рослинного орнаменту у яскравій та веселій розкольоровці за малюнками місцевих кустарок”¹⁷. Докладний аналіз діяльності майстерні подано в передмові до “Каталогу виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і килими за ескізами художників” (1915).

Виставка відбулася в галереї Лемерсьє. Тут були представлені вишивки й килими, виконані місцевими майстринями за ескізами Є. Прибильської. У каталозі зазначено, що “першочерговим завданням цієї справи було відродження орнаменту на підставі замальовок по церквах, ризницях та музеях старовинних килимів, вишивок, начиння та писанок. Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але вже виділяється прагнення відійти від первісної форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, при цьому деякі примітивні форми народної творчості”.

Для роботи в майстерні було запрошено народних майстринь Ганну Собачко та Параску Власенко. У своїх виробах вони запозичили від Є. Прибильської “декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість кольорових сполучень, у яких вражають, поряд з наївними відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність”¹⁸. Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки.

Художні вироби “Кустарного пункту Семигрової та Прибильської” мали неабияку популярність. Вони експонувалися на вже згаданій Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913), де отримали Велику срібну медаль, на Всеросійській сільськогосподарській виставці в Києві (1913), де були нагороджені Великою золотою медаллю, на виставці російського мистецтва під час осіннього салону в Парижі (1914), на виставці народного мистецтва в Берліні (1914). Окремо свої роботи Є. Прибильська експонувала на Виставці сучасного декоративного мистецтва (1915) та Виставці художньої індустрії (1915–1916), у галереї Лемерсьє поряд із полотнами М. Врубеля, К. Коровіна, А. Головіна, К. Малевича. Її доробок 1913–1916 років досить чітко розкриває тенденції до створення нового стилю у вишивці. Інтерес художниці до шиття XVIII ст. яскраво засвідчує фрагмент вишивки, що зберігся в Державному музеї українського народного декоративного мистецтва (далі – ДМУНДМ): спокійна, врівноважена фризоподібна композиція з гірляндою багатопелюсткових квітів, збляклі охристо-жовтуваті півтони, застосування шовкових і металевих ниток, техніка гладі та шва “уприкріп”.

1914 року Є. Прибильська здійснила подорож до Парижа з виставкою робіт народних майстринь. Саме тут в ательє на бульварі Кліші, заснованому відомим модельєром Полем Пуаре, народилася мода на тканини з квітковим орнаментом. З 1911 року тут працював живописець і графік Рауль Дюфі. Він багато експериментував, вивчав примітивістів, лубок, створював малюнки, що відповідали художнім уявленням напруженого за ритмом часу. Він прагнув підвищеної декоративності й експресії форм і образів, живописного вільного вирішення орнаменту, чистоти кольору. Цілком природньо, що атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаменталізації, яка панувала в Парижі, полонила Є. Прибильську. Після знайомства і бесід із



Г. Собачко. Наволочка. Ескіз 1920-х років. Село Скопці

Раулем Дюфі вона писала, що той був у захваті від її колекції “сільських малюнків”. Після повернення з Парижа майстриня відійшла від наслідування шитва XVIII ст.: “свіжий сільський малюнок і писанка штовхали до яскравості й руху”¹⁹.

Роботи, створені художницею після Парижа, свідчать про енергійні пошуки й неординарність підходів. Її композиції побудовані за принципом контрастного протиставлення об’ємів, вони перейняті енергійним ритмом, симетрія замінюється динамічною рівновагою. Кольорове тло тут відіграє роль космосу, ірреального світу, вишивка підсилює його фантастичність і небуденність. Орнаменти її вишивок набувають небачених, фантастичних форм, одна деталь ніби чіпляється за іншу й органічно виростає з неї. Оскільки орнамент модерну став самодостатнім, природним було виникнення таких видів вишивки, як декоративне панно, диванні подушки, в яких орнаментальне декоративне начало виступало на передній план. Так, композиційно пластичне панно (ДМУНДМ) будується на асиметричному розташуванні примхливих гнучких ліній дивовижних, фантастичних квітів і рослин дуже складної конфігурації. Кожний із внутрішніх орнаментальних мотивів будується на поєднанні кольорових площин, тонко нюансованої монохромії. Колірну гаму утворюють контрастні яскраві зелені, бузкові, фіолетові, сині та жовті кольори, що підсилюються кольоровим тлом. Малюнок цих панно проймає надзвичайна динаміка руху. Химерно надломлені лінії листя, гострі завершення бутонів, експресивна гра кольору – усе свідчить про свіжий енергійний пошук і небуденний талант Є. Прибильської.

Цікава також подушка, вишита сестрами А. і Є. Семиградовими за ескізами Є. Прибильської. Основою художнього образу є звивиста гілка із фантастичними квітами. У колірній гамі цієї роботи відчувається неабиякий інтерес до багатаранжованої шкали рожево-бузкових тонів. Уважне вивчення шитва XVIII ст. дало можливість художниці збагнути красу вишивки “гладю”. За допомогою цієї техніки, яку називають “живопис голкою”, сповна виявляються декоративні

властивості шовку. Його блиск, мінливість, залежно від напрямку покладених стібків, створюють надзвичайно емоційну гру кольору. Водночас художниця підкреслює різну фактуру матеріалу: глибину й матовість шовкового тла, блискучість вишитих шовковими нитками суцільних локальних площин відкритого кольору, покладених, як у живопису, широкими мазками. Загалом вишивка зазнає впливу живопису, точніше набуває схожого формотворення художньо-образної структури²⁰.



Г. Собачко. Декоративне панно. 1917

Однією з особливостей художнього напрямку майстерні була “міфологізація”, переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, яка виходила за межі буденності, що спостерігається у вишитих роботах Є. Прибильської і Г. Собачко. Ганна Собачко виступає як і сміливий новатор; її композиції “Тривога” (1916), “Червоний травень” (1917) насичені стрімкою ритмікою, напруженістю кольору завдяки контрастам синього, брунатного, червоного. Збереглося кілька фотографій її робіт. Це окрайок скатертини і панно (1917), що експонувалися на виставці “Сучасна творчість українського села” (1919), та фото з виставки 1920-х років у Києві²¹. Майстриня полюбляла вишивати диванні подушки різноманітної форми, найчастіше — круглої. У композиціях зав-

жди є “центр”, від якого починається вихор кольору та орнаментальних фігур. Рух створювався Г. Собачко по колу, чим підкреслюється безперервність, особлива сила пружини, що містить заряд космічної енергії. Фантазія майстрині вигадувала різноманітні казкові створіння, серед яких зустрічаються зображення небачених квітів, птахів, риб. Художниця має “свою” флору і фауну. Реальне й фантастичне сплелось в згусток почуттів — то тривожних, стрімких і впевнених, то спокійних і врівноважених.

Майстриня малювала ескізи темпераментно, “від руки”. Вона мислила насамперед кольором, його сполученнями, в які вкладала певний емоційний зміст. Декоративні панно “Квітка-редька” (1912), “Коники” (1919), “Птиці-чарівниці” (1921) — це небачені фантастичні квіти, композиція яких будується на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас. Усі роботи художниці виконані в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви шовкових ниток, стібки, покладені в різних напрямках, якнайкраще відтворюють у вишивці малюнок майстрині й передають свободу та експресію загального задуму. Її твори тріумфально пройшли по виставках в Україні та за кордоном: у Києві (1918, 1919), Москві (1927, 1936), Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), Нью-Йорку (1939)²².

У 1913–1915 роках художнє керівництво килимарською справою в с. Скопці здійснювала талановита художниця Н. Генке-Меллер. За її абстрактними композиціями майстрині вишивали декоративні панно. Були в Україні й інші центри, де до проектування вишивок і сучасного одягу залучалися художники-новатори. Так, у с. Сунки Київської губернії княгиня Н. Яшвіль організувала майстерню, запросивши М. Прахова. Під керівництвом Н. Давидової створено майстерню в с. Вербівка, що стала центром реалізації ідей супрематистів: тут здійснювали художнє керівництво О. Екстер та К. Малевич. В атмосфері творчих пошуків народжувалися нові форми сучасного мистецтва.

Посилена увага художниці до виразності кольору, його символіки вплинула на формування таких яскравих індивідуальностей, як Ганна Собачко, Гликерія Цибульова, Параска Власенко із Скопців, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия з Вербівки. Саме вони створювали малюнки для вишивок, які виконувалися в майстернях на початку століття і вивели українське мистецтво на міжнародні виставки²³.

Євмен Пшеченко брав участь у виставці сучасного декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє (1915). Він привернув увагу як “художник-примітивіст, з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям”. Декоративні панно Є. Пшеченка вирізняються широкою палітрою фарб. Для них характерні яскраві, чисті, незмішані кольори – від ніжних до інтенсивних і напружених. Особливий інтерес становлять роботи, об’єднані в серію циркових вистав: “Блазень”, “Велетень”, “Акробат”, “Жонглер”. Ці ескізи, виконані темперою на папері, призначалися для подальшого виконання у вишивці. Вони приваблюють ширістю, наївністю образів, сповнених сили і спритності міцних циркових акторів. На виставці в Галереї Лемерсьє експонувалися три його вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок.

Виставка була цікава ще й тим, що в ній брали участь художники різних творчих напрямів – Н. Генке-Меллер, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич, Л. Попова, І. Пуні, Г. Якулов, за ескізами яких вишивали жінки с. Вербівки. Найрізноманітніші за призначенням роботи представили О. Екстер та Є. Прибильська. Широкий асортимент вишитих виробів О. Екстер свідчить про органічне поєднання вишивки із сучасною модою, інтер’єром. Це подушка, шарф, скатертина, пояс, сумка, ширма, парасолька, халат. Журнал “Женское дело” (1915) вмістив фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер. Ця робота ще раз засвідчила невтомне експериментаторство художниці в пошуках нових форм, кольору й ритму в декоративному мистецтві.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия. Збереглися ескізи його декоративних панно: “Заєць”, “Рожевий лебідь”, “Півень”, “Казковий птах” (ДМУНДМ). Вони виказують тонкого майстра кольору, який створював умовні, узагальнені образи за допомогою яскравих кольорових плям, а головне – віртуозної лінії, що окреслює і виявляє зображення. Народний майстер полюбляв екзотичних птахів, яких наділяв яскравими, дещо умовними, але завжди вишуканими поєднаннями кольорів (панно “Папуга”, “Птах”). У творчій майстерні відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професійного мистецтва.

У Москві 6–9 грудня 1916 року відбулася друга виставка сучасного декоративного мистецтва, на якій експонувалося понад 400 зразків вишивок, виконаних майстринями Вербівки за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У виставці взяли участь Є. Пшеченко, І. Пуні, Г. Якулов. Експонувалися роботи вишивки білим по білому Н. Давидової та О. Екстер. Три декоративні композиції та ескізи жіночої сукні й сумочки представили Н. Удальцова й О. Розанов. На жаль, збереглися лише дві роботи Н. Генке-Меллер та ескізи Л. Попової, зроблені для вишивальниць Вербівки. Вони свідчать про експериментальні пошуки у створенні композицій, де предметна форма конструювалася з різноманітних циліндричних, конусоподібних об’ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів.

Створюючи стихійні або раціонально змодельовані композиції, художниці вдавалися до експерименту. Вони втілювали свої ескізи у вишивці, де спостерігається взаємодія фактури тканини, блиску шовкових ниток, різних напрямків покладених стібків гладі. За допомогою шитва художники представляли в абстрактних формах колір, об’єм, лінію. Роботи митців, які групувалася навколо О. Екстер, свідчили про створення нового напрямку в мистецтві, зокрема у вишивці, напрямку, що категорично поривав із традиціями та усталеними принципами цього виду мистецтва. Митці формували композиції з геометричних фігур, побудо-



В. Довгошия. Заєць. 1920-і роки

ваних на поєднанні контрастних кольорів. Фольклорний архетип народно-го мислення вони піднесли на рівень світового значення. У контексті цих творчих пошуків доцільно розглядати й роботи О. Екстер “Кольорові ритми” 1916–1917 років. Вони виконані на папері олівцем і гуашшю. Можливо, ці ескізи призначалися для подальшого використання у вишивці²⁴, яким не судилося здійснитися. 1918 року спільно з Є. Прибильською вона організувала майстерню живопису й декоративного мистецтва, яка

потім стане “Студією О. Екстер” і буде творчо існувати до 1918 року.

У період громадянської війни та воєнної інтервенції художнім промислам України було завдано значних збитків. Важливою подією в культурному житті стала організація виставки 1919 року. Народне мистецтво було представлене на ній сузір’ям яскравих народних художників, серед яких були Параска Власенко, Ганна Собачко із Скопців, Євмен Пшеченко з Вербівки та ін. Відновлення кустарних промислів розпочалося в 1921–1922 роках.

В Україні відбувався інтенсивний процес організації художніх артільей під керівництвом “Українкустарспілки”, створеної на I українському з’їзді кооперації у Харкові 1922 року. У 1920-і роки налагоджується діяльність насамперед тих кустарних промислів, які не потребували значних асигнувань і задовольняли потреби населення в товарах широкого вжитку. До них належали вишивальний і ткацький промисли, що цілковито базувалися на ручній праці. Крім того, українські вишивки мали величезний попит за кордоном і посідали почесне місце в експорті країни.

Вишивальні промисли Полтавщини та Київщини, які відновили свою активну діяльність у 1920-х роках, основну увагу спрямовували на розвиток народної вишивки і ткацтва. На них створювалися різноманітні вироби для оздоблення інтер’єру: рушники, скатертини, покривала, декоративні панно, різноманітний одяг, прикрашений народною вишивкою. Так, уже до 1929 року відновили свою діяльність і працювали в межах Полтавщини такі майстерні: Решетилівська майстерня, Новосанжарська “Червоний промінь”, Полтавське товариство ім. Лесі Українки, Абазівська “Селянка-кустарка”, Новосанжарська “Червоне проміння”, Кустолівська ім. Олени Пчілки, Ярьківська ім. 8 Березня, Славківська “Незламужник”, Диканська “Надія”, в яких займалися вишивкою і ткацтвом. Працювали також універсальні товариства: Решетилівське “Кустар”, Малоперещепинське ім. Т. Г. Шевченка, Мачуське “Промбуд”, Опішненське “Кустар-кредит”, Піщанське “Гуртом до кращого”, Великобудищанське “Воля”, Кошелівське “Відродження”. 1928 року в Умані було створено художньо-промислову артіль “Розкріпачена жінка”, у Нових Санжарах – “Червоний ткач”, в Охтирці – промартіль ім. 15-річчя Жовтня, у 1930 році – Чернігівську артіль ім. 8 Березня. На Ки-

ївшині у цей час уже діяло п'ять товариств: Київське художньо-промислове, Березанське “Килимар”, Скопеське ім. Н. К. Крупської, Трипільське “Ткач”, Кагарлицьке “Ткачів, шовководів, вишивальниць” ім. Олени Пчілки, а також товариства у Вишеньках, Літках, Гаврилівці, Ново-Петрівцях, Луб'янці, Барішівці, Броварах, Василькові, Гоголеві, Макарові, Катюжанці, Чорнобилі, Іванкові, Переяславі, Хабному. Продовжували працювати колишні приватні майстерні в Оленівці, Кагарлику, Зозові. 1925 року відновила свою діяльність Клембівська артіль “Жіноча праця”, відкрили Городківську “Жіночу працю”.

У Вербівці Н. Давидова спільно з К. Малевичем розробила нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які стояли перед мистецтвом нової епохи. Основи творення одягу були закладені художницями Н. Ламановою, Є. Прибильською (з 1922 року вона жила в Москві), О. Екстер, в Україні – В. Болсуновою, Г. Цибульковою, Г. Собачко, які продовжували працювати на Полтавщині. Вони спрямовували роботу в бік осучаснення вишивки, продовження її традицій. Велику роль у цьому відіграв у 1920-х роках журнал “Ательє”.

Відомий модельєр Н. Ламанова однією з перших звернулася до традицій народного вбрання, розробила систему зв'язку між призначенням та його формою: силуетом, об'ємом та декором. Вона уважно вивчала український костюм, зокрема Київщини, і вважала, що в основу сучасного одягу потрібно покласти принципи крою народного вбрання і його декоративність. Є. Прибильська в ансамблі народного одягу акцентувала увагу на емоційності та образному змісті вишивки. Саме цей підхід покладено в основу сукні, вишитої Г. Собачко, де органічно поєднані експресивний малюнок із тогочасною модою²⁵. Моделі, створені Є. Прибильською, Н. Ламановою, В. Мухіною за мотивами народного одягу із широким використанням аплікації, вишивки, експонувалися на Всесвітній виставці в Парижі 1925 року, де отримали “Diplom d'honneur” і, як зазначала зарубіжна преса, багато в чому вплинули на розвиток міжнародної моди. Золоту медаль завоювали також вишиті роботи майстринь Полтавщини, одяг за малюнками В. Болсунової.

Особлива роль у створенні нового одягу в 1920-х роках належить О. Екстер. Значну увагу вона приділяла орнаментованим площинам, ритму їхнього малюнка, розподілу кольорових плям, зв'язку із загальною конструкцією.

У 1920 році було створено “Кустекспорт”, куди ввійшли Н. Ламанова і Є. Прибильська. Н. Давидова та О. Екстер, які перебували в еміграції, підтримували з ним творчі контакти. Головною метою діяльності “Кустекспорту” було створення нових функціональних форм одягу, в основі якого лежить прямокутник. У конструюванні одягу широко використовувалася вишивка у вигляді вставок, іноді як інкрустація зі старих фрагментів. Для створення сучасного костюма були запрошені Варвара Степа-

Є. Пшеченко. Паяц. 1920-і роки



нова та Олександр Родченко. Їхні моделі цього періоду й до сьогодні надзвичайно сучасні та співзвучні пошукам модельєрів-новаторів в усьому світі.

Художні промисли залучають до співпраці відомих художників, які беруть безпосередню участь у роботі підприємств і викладають у школах-майстернях. Їхня діяльність спрямована на вивчення та розвиток народних традицій. Промисловим прикладом є Всесоюзна сільськогосподарська виставка в Москві 1923 року. Перелік експонатів, представлених Україною, свідчив про те, що вишивка займала провідне місце. Поряд із традиційними виробами – керсетками, фартухами, хустками, сорочками, свитами – були представлені й вироби сучасного міського побуту – плаття, блузи, дитячий одяг, предмети декоративного оздоблення інтер'єру: доріжки, фіранки, скатерті. Особливий інтерес викликало помешкання з комплексним вирішенням інтер'єру в одному стилі: меблями, килимами, доріжками, столовою білизною тощо. На виставці 1923 року Україна отримала шість дипломів (за ляльки в народних костюмах, за зразки вишивок вільної композиції Г. Собачко, за вишивки майстринь з Опішного Є. Ковпак і В. Туровської)²⁶.

У 1920-х роках на повну силу розквітла творчість Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка із с. Вербівка. Останній є автором ескізів для рушників, панно, розписів по дереву, ляльок. На виставці “Мистецтво народів СРСР” у Москві (1927) саме його роботи та Г. Собачко були відзначені як “вираження сучасної селянської творчості”²⁷.

Починаючи з 1920-х років, діяльність народних промислів поступово відновлюється, і їхні вироби вже становлять значну питому вагу в експорті України. Першою була виставка народного мистецтва 1922 року в Берліні, яка мала величезний успіх, а потім експонувалася у Празі, Гамбургу, Лондоні. На виставці експонувалися вишивки, килими, кераміка, різьблення по дереву Полтавської, Київської, Подільської губерній.

ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ. Засновані на вивченні народного мистецтва, були програмними в майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Української академії мистецтв, якою керував Василь Кричевський. Саме тут розроблялися проекти інтер'єрів для різних верств населення, утверджувався новий стиль помешкання з яскравою національною означеністю у поєднанні гармонії, краси та утилітарної зручності.

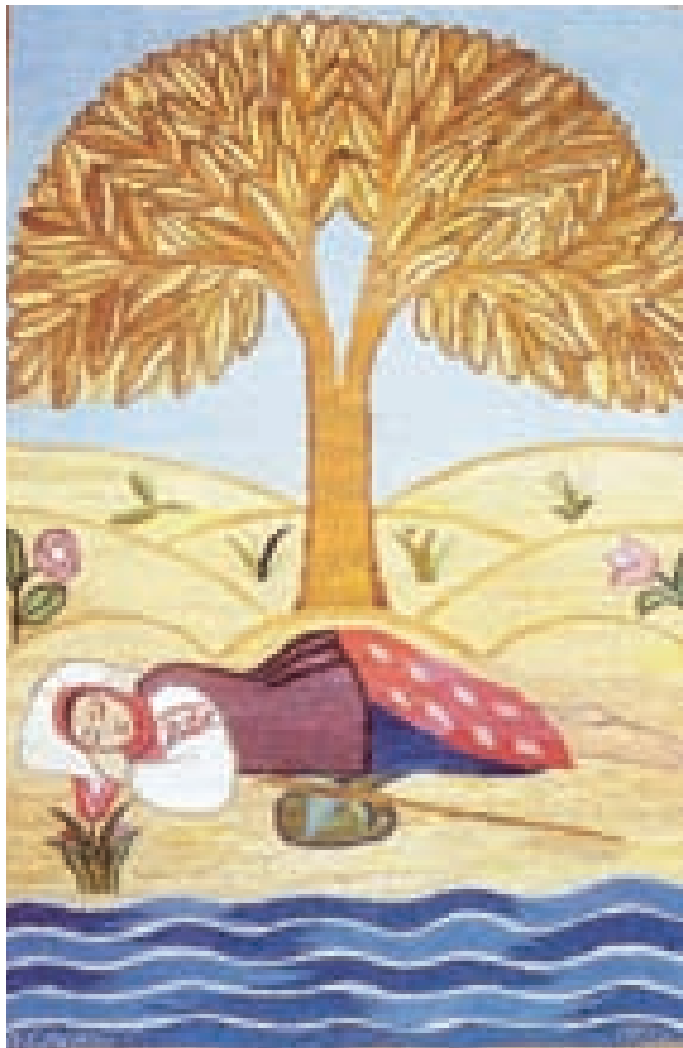
Значний інтерес становить серія ескізів 1920-х років О. Саєнка. У своїх розробках внутрішнього оформлення інтер'єрів О. Саєнко передбачав активне застосування килимів. Це сюжетні гобелени “Відбілюють полотно” (1920), “Збір врожаю” (1926) та орнаментальні килими, кожний з яких позначений індивідуальними художньо-стилістичними рисами. У тематичних килимах митець звертався до тем праці, відпочинку на селі, але найбільше його приваблювала істо-

В. Кричевський. Доріжка. 1920-і роки



рична тематика, зокрема козаччина. Килими “Козак і дівчина” (1921), “Українська старовина” (1922), “Зустріч козака” (1924) відтворюють сюжети козацької доби, насичені реаліями того часу, прикметним орнаментом, народним убранням.

Сюжетні гобелени вирізняються чітким окресленням образу, узагальненістю форм і внутрішніх деталей, підкресленою декоративністю. В основі вирішення орнаментальних композицій лежить творча інтерпретація народного орнаменту. О. Саєнко перетворював усталені форми відповідно до вимог сучасності та власного мистецького світовідчуття. У проєктах інтер'єрів він основну роль віддавав килиму, який тримає вузлові, центральні стіни, що виступають як важливий декоративний акцент. У творах митця гобелен став домінуючим в оформленні громадських споруд – будинків культури, бібліотек, у побутових приміщеннях. Детально розроблялися проєкти житла інженера, робітника, селянина, де гобелен виступав у синтезі з іншими видами мистецтва – малярством, графікою, декоративними панно. Завдяки цьому урізноманітнюється зміст килима, збільшується його емоційна



О. Саєнко. Гобелен “Відпочинок”. Виконано за ескізом Н. Саєнко. 1924

виразність. Так, у приміщеннях громадського призначення митець пропонував сюжетно-тематичні килими: для оформлення сільського клубу – килим “Тарас Шевченко”, військового – “На варті”, для оформлення бібліотеки – “Збирання врожаю”, для дитячого садочка – “Кози під деревом” та ін.²⁸ Художник глибоко вивчав народне мистецтво, основи його орнаментики. За порадою своїх учителів В. Кричевського та М. Бойчука він мандрував селами рідної Чернігівщини, робив замальовки хат, одягу, внутрішнього опорядження житла. Особливо його увагу привертала речі, інкрустовані соломкою. Відтоді в нього зародився інтерес до цього виду творчості.

1928 року В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь у монументально-декоративному оформленні історичної секції ВУАН, яку в той час очолював академік М. Грушевський. Тут уперше митець застосував монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів із використанням техніки мозаїчного набору соломкою як різновиду монументального мистецтва. Основними панно стали “Невільники”



О. Саєнко. Гобелен “Зустріч козака”. Виконано за ескізом Н. Саєнко. 1924

та “Козак Мамай”. Саме тут, розв’язуючи монументально-декоративні завдання, О. Саєнко яскраво виявив органічне відчуття ансамблю, синтез національних культурних традицій зі здобутками світового професійного мистецтва.

Творчо переосмислюючи орнаментальні мотиви української вибійки, художник протягом 1920-х років плідно працював у цій галузі, розробляв нові серії ескізів. Їхній орнамент побудований на ритмічному повторі стилізованих зображень квітучих гілок, птахів, на тонкому поєднанні зеленого та коричневого, кольорових сполучень вохристого.

Важливу роль у формуванні національного стилю відіграла творчість М. Бойчука та його учнів. За нових соціально-історичних умов М. Бойчук мріяв про повернення мистецтву втраченої цілісності, про максимальне включення його в усі сфери суспільного життя. Бойчукісти планували створення нового середовища шляхом художнього оформлення побуту. Одним із важливих видів у системі декоративного мистецтва вони вважали кераміку²⁹.

Значну роль у розвитку українського декоративного мистецтва в Межигір’ї відіграла діяльність Межигірського керамічного технікуму, який 1923 року очолив учень М. Бойчука – В. Седляр. У попередньому розділі Л. Соколюк подала детальний аналіз мистецтва кераміки цієї школи, тому лише зазначимо, що твори межигірців експонувалися на художніх виставках у Празі, Венеції, Парижі, Берліні, на Всесоюзній художньо-промисловій виставці у Москві³⁰. У своїй практиці бойчукісти поєднували вивчення класичної спадщини та української народної творчості, адже вважали народне мистецтво основою національної художньої культури.

Характерними для Межигір’я були творча співдружність, взаємодія народних і професійних митців. Кераміка межигірців другої половини 1920-х років, на жаль, не збереглася, і уявлення про неї дають лише репродукції того часу³¹. Основна ознака цих робіт – поєднання у їх створенні досягнень західноєвропейського мистецтва з національними особливостями. Це виявилось як у формі виробів, так і в технології розпису, сюжету. Керамічні вироби межигірців, що експонувалися на виставках наприкінці 1920-х років, позначалися високим професіоналізмом і шанобливим ставленням до народного мистецтва, тонким розумінням його основ образотворчості. З народним мистецтвом їх пов’язують не лише

мотиви декорування із фольклорним звучанням, а й особливості трактування цих мотивів, що закорінені в самому світо-сприйнятті народних майстрів з їхнім особливим відчуттям краси.

У настінному розпису, графіці, станковому живопису бойчукісти послідовно втілювали простоту й довершеність форм, величну монументальність, притаманні народному мистецтву, і саме це стало визначальним для творів межигірської кераміки. У них помітне поєднання глибинних витоків українського мистецтва із сучасними пошуками європейського авангарду³². Межигірські художники розробляли новітні технології, зокрема вперше було введено техніку аерографа, що дало змогу створити складніші композиції, використовувати як близькі, так і контрастні сполучення тонів. Особливо вподобав цю техніку П. Мусієнко. Він успішно розробляв та впроваджував сюжети на індустріальні теми, наприклад, малюнки на тарелях “Паровоз”, “Червона кіннота”.

О. Павленко була талановитим майстром декоративного розпису. Вона працювала в Межигірському керамічному технікумі до 1929 року. Ескізи ваз, глечиків, чашок, тарелів, орнаментальних мотивів, сюжетних інфігуративних розписів демонструють, як тонко художниця відчувала пластику керамічних виробів. Це засвідчують її ювілейна ваза (1927) та чайний сервіз, створений для Баранівського фарфорового заводу. Декоративні елементи, що містять назву “УРСР”, за побудовою становлять суцільний орнамент, органічно узгоджений із формою і призначенням твору³³.

Цікаві тарелі, в яких відчувається вплив стилістики бойчукістів, створив для Межигірського керамічного технікуму О. Саєнко. Це “Іван Мазепа” (1922), “Виноград” (1920), “Птахи” (1920).



О. Саєнко. Декоративний таріль “Іван Мазепа”. 1922

І. Падалка. Тарілка. 1923. Фаянс, надглазурний розпис. ДІМУ

О. Саєнко. Декоративний таріль. Ескіз. 1920





О. Павленко. “Посудина”. 1922. Межигірський художньо-керамічний технікум

П. Іванченко, П. Мусієнко, М. Цівчинський. Багато випускників технікуму стали провідними художниками кераміки на різних фарфоро-фаянсових заводах Ук-

О. Павленко. Декоративний таріль. 1922. Межигірський художньо-керамічний технікум

О. Павленко. Плєсканець. 1922. Межигірський художньо-керамічний технікум



Один із учнів М. Бойчука – С. Колос, спеціалізуючись на художньому текстилі, 1921 року став художником навчально-ткацьких майстерень у Діхтярях Чернігівської області. Риси монументального стилю школи М. Бойчука прочитуються в килимі С. Колоса “Птах і собака” (1923). Тут образи тварин у центрі створюють колоподібний рух, що урівноважується боковими не зовсім симетричними рослинними мотивами. Облямовано килим геометричним орнаментом. Упродовж наступних років С. Колос розвивав у художньому текстилі засади бойчукізму, розробляв сюжетно-тематичні килими (“Карл Маркс”, 1926).

1928 року технікум було перетворено в інститут, а 1931 року переведено до Києва й перейменовано в Український технологічний інститут кераміки і скла. Незважаючи на такий короткий термін свого існування, Межигірський керамічний технікум відіграв важливу роль у подальшому розвитку українського декоративного мистецтва. Колишні учні М. Бойчука і В. Седяра продовжували спільну роботу з народними майстрами. Так, в експериментальних майстернях при Київському державному музеї працювали С. Колос, М. Рокицький, М. Котенко,

раїни. Саме в 1920-х роках відбудовуються найбільші фарфорові заводи: Баранівський, Довбиський, Городницький, Коростенський. У цей час набув свого розвитку агітаційний фарфор. Так, на Баранівському заводі М. Котенко вводить у розпис нові символи – серп і молот, червону зірку, революційні гасла. Одним із провідних художників агітаційного фарфору був випускник Миргородського керамічного технікуму І. Українець. У його розписах малюнок і слово мали однакове навантаження. Це численні вази, тарелі тощо.

Таким чином, бойчукісти, спираючись на традиції та мотиви українського народного мистецтва й досягнення мистецтва Заходу, створили у другій половині 1920-х років своєрідну та різноманітну за формами й використаними матеріалами художню кераміку, гобелен, текстиль, що відбивали головні потреби часу й були позначені тонким розумінням глибинних основ народного мистецтва. Художники стояли на порозі створення українського дизайну, що відповідав би новим європейським пошукам і зберігав національну специфіку.

Наступний період, який продемонстрував трансформації творчого методу школи бойчукістів, став виявом регресу в декоративному мистецтві. Це було трагедією митців усього напрямку. Бойчукізм, як унікальне явище в українському мистецтві, був приречений, а окремі митці – розстріляні й винищені.

Кераміка О. Павленко. Всеукраїнська виставка АРМУ. 1927. Друкарський відбиток



О. Павленко. Ваза. 1927. Друкарський відбиток







**МИСТЕЦТВО
ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ
1930-х –
ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ
1950-х РОКІВ**

АРХІТЕКТУРА

ЖИВОПИС

ГРАФІКА

СКУЛЬПТУРА

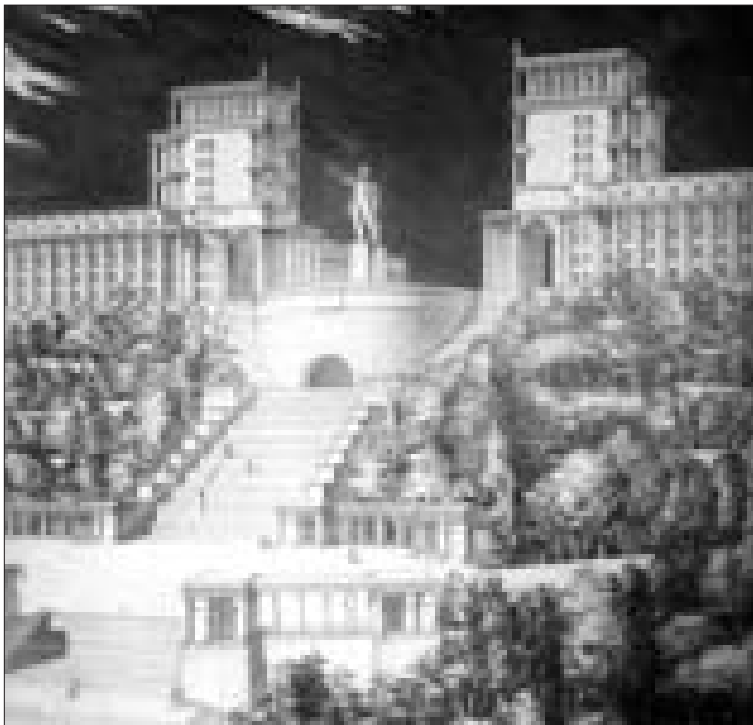
**ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО**

Д. Шаликін. Вечір на Дніпрі. 1957

АРХІТЕКТУРА

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ. У квітні 1932 року було прийнято постанову ЦК ВКП (б) “Про перебудову літературно-художніх організацій”, відповідно до якої визнано доцільним створення єдиних офіційних творчих спілок письменників, художників, архітекторів. Вона стала віхою в розвитку радянської архітектури. У травні 1933 року в Харкові ухвалено рішення про створення оргбюро зі скликання I з'їзду архітекторів, а невдовзі створено оргкомітет, до якого увійшли 30 представників усіх розформованих угруповань. Окрім того, до оргкомітету запросили найавторитетніших зодчих і студентську молодь. Того ж року в Харкові відбувся перший пленум майбутньої спілки. Восени 1934 року в Москві пройшла I Всесоюзна нарада радянських зодчих, що розглядалася як предтеча I з'їзду, і на якій було обрано його оргкомітет. У травні 1935 року в Ленінграді було проведено Всесоюзну творчу нараду. На ній заслухали доповідь К. Алабяна, який уперше намагався розкрити зміст поняття “соціалістичний реалізм” стосовно архітектури: “Правда функціональна, конструктивна і художня — ось основна вимога соціалістичного реалізму в архітектурі. Соціалістичний реалізм вимагає, аби ми

I. Фомін з колективом. Конкурсний проект Урядового центру в Києві. 1934



правдиво відтворювали ідейний зміст, щоб не було суперечностей між методом і завданням праці”. Боротьба за справжню, правдиву архітектуру, на думку доповідача, має вестися із застосуванням критики, зверненої, в першу чергу, в бік еkleктики, а також проти повернення до функціоналізму та конструктивізму.

I Всесоюзний з'їзд архітекторів, що відбувся в Москві 1937 року, ухвалив важливі рішення з принципових питань розвитку радянської архітектури — про її творчий метод — соціалістичний реалізм, про ставлення до архітектурної спадщини, про архітектурну освіту. У прийнятому статуті говорилося, що “Радянська архітектура повинна

прагнути до створення споруд технічно досконалих, економічних, зручних і красивих, що відбивають радість соціалістичного життя, велич ідей і спрямувань радянської епохи”¹. Цей статут суперечив тогочасним реаліям. Як “відбивати радість” у роки найстрашніших репресій? Яким може бути вивчення спадщини в роки тотального нищення пам’яток архітектури?

Незважаючи на “розходження слова і діла”, архітектори сумлінно і професійно робили свою справу, будували житлові, громадські й промислові споруди, впорядковували міста. У цей час було здійснено серйозну перебудову архітектурної школи, відповідно до Постанови ЦК ВКП (б) про розвиток архітектурної науки та освіти, прийнятої у 1933 році. Архітектурні кадри раніше готували для України Академія мистецтв у Петербурзі і Петербурзький інститут цивільних інженерів. Власна архітектурна школа із середини ХІХ ст. існувала лише в Західній Україні, де ці функції виконувала Львівська Політехніка. Крім неї в 1933 році існувало кілька архітектурних факультетів — два в Києві, два в Харкові та один в Одесі. У Харкові та Києві було також організовано архітектурні технікуми.

У 1934 році в Москві було створено Академію архітектури СРСР, що позитивно вплинуло на розвиток науково-дослідної роботи в галузі архітектури житлових та громадських будинків і сприяло піднесенню загальної мистецької культури. Академія у своїх працях популяризувала світову і вітчизняну спадщину. В її стінах провідні архітектори розробляли теоретичні основи та впроваджували в дійсність принципи нового стилю — **радянського класицизму**, що базувався на поєднанні засад італійського ренесансу і класицизму ХVІІІ ст., модернізовані ордерні форми яких за уявленням керівництва держави не лише відзначалися людяністю, були зрозумілими простим людям, а й могли увічнити величезні здобутки радянського народу, що будує комунізм². Стилістичній перебудові архітектури в УРСР сприяла реорганізація проектної справи зі створенням великих творчих колективів — проектних майстерень під керівництвом видатних зодчих.



Ф. Креслер. “Будинок канцелярій” на проспекті Т. Шевченка (тепер офісний будинок) у Львові. 1928

Є. Вальц, Ю. Миловець, Ю. Михалко. Житловий будинок у районі “Новий Ужгород” в Ужгороді. 1935–1939



Руїни полишила на території України Велика Вітчизняна війна. Міста, села, промислові підприємства було зруйновано двічі: коли відступала Радянська Армія, щоб вони не дісталися ворогові, і коли втікали з України окупанти. Великі руйнування заповдіяно 714 містам і 70 тис. сіл. Згарища залишилися від Тернополя та Севастополя, майже повністю було зруйновано центр Чернігова зі стародавніми соборами, ансамбль Круглої площі в Полтаві, центри і підприємства Дніпропетровська, Донецька, Запоріжжя, Харкова, Києва, Кременчука, Кривого Рогу, Нікополя.

У серпні 1943 року ЦК ВКП (б) і Раднарком СРСР прийняли постанову “Про невідкладні заходи з відбудови народного господарства в районах, визволених від німецької окупації”. Вона дала змогу мобілізувати всі матеріальні й людські ресурси на відбудову зруйнованих і затоплених шахт Донбасу, металургійних заводів. У стислі строки були ліквідовані згарища, відроджені міста і села.

МІСТОБУДУВАННЯ. Значний вплив на містобудування мала постанова Всесоюзного виконавчого Комітету та Раднаркому СРСР “Про розробку та затвердження проектів розпланування й соціалістичної реконструкції міст і населених пунктів Союзу РСР”, прийнята в 1933 році. Один із перших у світовій практиці проект районного розпланування Донбасу та Криворіжжя було розроблено в 1938–1940-х роках фахівцями Діпромста (автори Д. Богорад, М. Чернишов, В. Новиков, А. Станіславський). Він передбачав комплексне використання багатих природних ресурсів цих районів. У перспективній схемі розселення було враховано майбутній розвиток, укрупнення та реконструкцію існуючих міст і робітничих селищ. Недоліком схеми районного розпланування Донбасу і Криворіжжя була недостатня увага до проблем розвитку сільського господарства і обводнення Донбасу.

У 1936 році під керівництвом О. Ейнгорна й О. Касьянова було закінчено розробку генерального плану Харкова, що стало помітним явищем у містобудівній

А. Крупка. Центральний вхід будинку “Ради Народової” (тепер обласна адміністрація) в Ужгороді. 1935–1937





О. Тацій та М. Іванченко з колективом. Конкурсний проект відбудови Хрещатика (I тур). 1944

практиці того часу. Історичне радіальне розміщення його вулиць не могло забезпечити нормальне функціонування транспорту в місті, що розкинулося зі сходу на захід на 20 км. Тому було передбачено створити нові кільцеві, січні та обхідні магістралі, які з'єднували б усі райони міста в обхід центру. Прокладання однієї з магістралей зі сходу на захід було запроєктовано в тунелі, що було на той час сміливою новацією. Для трасування швидкісних магістралей використовували яри та вибалки, що давало можливість уникнути перетину транспортних потоків в одному рівні. На майбутнє було запроєктовано метро, передбачено стикування

О. Власов з колективом. Конкурсний проект відбудови Хрещатика (I тур). 1944





В. Заболотний з колективом. Конкурсний проект відбудови Хрещатика (I тур). 1944

приміських електропоїздів з міським громадським транспортом. Житлову забудову проектували в Центральному (Нагірному), Червонозаводському, Благовіщенському, Салтівському та Лосєво-Основ'янському районах міста. При розробці плану Харкова вперше застосовано принцип мікрорайонування, запропонований О. Ейнгорном.

У 1934 році Київ став столицею України, постало питання його планомірного розвитку. У 1936–1938-х роках під керівництвом П. Хаустова було розроблено і затверджено перший радянський генплан Києва. Територіальний розвиток міста тепер проектували не лише на високому правому березі, а й на рівнинному лівому, а також у південно-східному і західному радіальних напрямках. Дніпро перетворювався на композиційну вісь міста. Було намічено нові промислові зони – Петрівсько-Куренівську, Теличку, Корчуватську і Дарницьку. Київ поділяли на кілька розпланувальних районів – Центральний, Петрівка (Поділ), Печерсько-Звіринецький, Лівобережний та інші, – зі створенням районних громадсько-культурних центрів. Було передбачено вибіркоче будівництво на магістралях великих житлових будинків, які мали сприяти створенню нового архітектурного обличчя Києва.

Найскладнішою проблемою стало будівництво столичного центру в історичній забудові. У результаті конкурсу 1935 року прийняли пропозицію архітектора П. Юрченка створювати його на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. Надалі в розробці конкурсних проектів забудови Урядового центру брали участь брати В. та О. Весніни, І. Фомін, Г. Гольц, В. Заболотний, О. Тацій, П. Альошин, Я. Штейнберг. Майже в усіх пропозиціях Уряду площу проектували перпендикулярною до Дніпра із розкриттям ансамблю на ріку, влаштуванням системи сходів і пандусів по схилу. У результаті прийняли проект Г. Лангбарда, який не брав участі в конкурсі. Втім часткова реалізація задуми виявила повну неспроможність автора створити новий ансамбль Урядової площі. У цей час внаслідок реконструкції знищили більше ста унікальних пам'яток архітектури в Києві.

Складні питання на високому професійному рівні вирішували в генплані Дніпропетровська, розробленому в 1933 році під керівництвом М. Шаповалова архітекторами М. Карповичем та Т. Вовненком. Його ідеї втілювали в життя не лише в 1930-х роках, а й пізніше. Тут було враховано і раціонально використано топографічні особливості місцевості, міська забудова органічно вписувалася в природне оточення, а природа включалася в архітектурну композицію. Дніпро одночасно з виконанням господарських, транспортних і санітарних функцій мав також прикрашати місто, а тоді річка була відгороджена складськими спорудами, ремонтними майстернями тощо. Рішучою акцією була спроба частково перенести центр міста з проспекту К. Маркса на впорядковану й озеленену набережну.

Своєрідний архітектурний ансамбль житлових будинків створено в м. Артемівську (архіт. М. Луцький). Відносно невеликі квартали забудовано по периметру чотириповерховими будинками. У наріжних заокруглених частинах перших поверхів влаштовано магазини. У вирішенні фасадів використано пілястри, руст у цоколях, тричвертні колони, міжповерхові тяги. Між кварталами влаштовано добре впорядкований бульвар з фонтаном і лавами, який став головним акцентом

Б. Приймак, В. Ладний, інж. О. Лінович. Центральний поштамт на Хрещатику в Києві. 1951–1956





О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, П. Петрушенко, інженери В. Реп'ях, І. Скачков. Ансамбль Хрещатика в Києві. 1945–1958

міського центру. Реконструйовано центри інших міст Донбасу – Макіївки, Горлівки, Рубіжного, Лисичанська.

У 1930-х роках активізувалось містобудування в західних областях. У 1935 році під керівництвом І. Дрекслера було розроблено проект “Великого Львова”, де вперше намічено перспективний розвиток міста та його приміської зони.

О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, Б. Приймак, П. Петрушенко. Ансамбль Хрещатика в Києві. Проект. Акварель Б. Приймака



Розпланування Львова поліпшувалося за рахунок будівництва кільцевих об'їзних доріг, які мали об'єднати радіальні магістралі. Здійснювались заходи з розширення та впорядкування вулиць, а приміські зони мали створити єдиний зовнішній зелений пояс навколо Львова. У забудові міських магістралей панівним залишався стильовий напрям функціоналізму³.

Помітною подією стало будівництво в Ужгороді нового громадсько-житлового центру, розміщеного на захід від старо-

винного центру міста на березі р. Уж (архітектори Ю. Милавець, Ю. Міхалко, А. Чонгар, Е. Вальц). Головною спорудою комплексу став шестиповерховий адміністративний будинок краю “Рада Народова” (1936, архіт. А. Крупка), на прямокутній у плані площі розмістили будинки Крайового суду (нині Облпрофрада), пошту, банки, гімназії, поліклініку й лікарню. Квартали три-, чотириповерхових будинків мають периметральне розпланування, і в центрі одного з них розміщено Крайову в’язницю, що не можна визнати раціональним вирішенням проблеми. Єдиний масштаб забудови зумовив її художню цілісність, хоча фасади житлових будинків не схожі між собою. Архітектурне вирішення житлових та інших споруд центру було доповнено майстерно виконаним озелененням і впорядкуванням вулиць.

Невеликий центр було збудовано в Хусті, де крім житлових будинків споруджено пошту і комплекс гімназії (архітектори О. Шкутонський, Ф. Віксельберг). Ошатні, криті червоною черепицею житлові будинки, громадські й торговельні споруди утворили гарний ансамбль на впорядкованій і озелененій території. Усі споруди згруповано навколо видовженої в плані площі, вдало обрано масштаб її забудови, що стала органічною складовою старовинного міста.

Перед початком Другої світової війни Діпромiсто розробив генплани і проекти реконструкції для 51 міста і 48 селищ міського типу. Ці проекти частково використали вже під час повоєнного відродження України.

Після Великої Вітчизняної війни у всіх великих містах було створено спеціальні комісії, які визначали технічний стан зруйнованих і пошкоджених промислових підприємств і громадських будинків. До складу комісій увійшли визначні інженери та архітектори О. Неровецький, О. Вербицький, П. Бугаєць, О. Прокоф’єв, О. Хорхот, Б. Білозерський та ін. У генпланах, що розробляли в повоєнне десятиліття, значну увагу було приділено виявленню архітектурної ідеї розвитку міста – напряму територіального розвитку, формуванню магістралей і вулиць; визначалися принципи організації містобудівних ансамблів площ і основних композиційних вузлів, які створювали художній образ міста.

Реконструкція Києва почалася в 1949 році за новим генеральним планом з перспективою на 20 років, розробленим під керівництвом архітекторів О. Власова, І. Малоцьома, Б. Приймака, В. Поліщука та інженера І. Козлова. Для нових підприємств було відведено території у вже створених промислових зонах Дарниці, Святошина, Телички. Зони відпочинку планували на Трухановому острові, у Пущі-Водиці та Кончі-Заспі. Передбачався розвиток не тільки правобережної, а й лівобережної частини міста. Для транспортного зв’язку плану-

А. Добровольський, Б. Приймак, А. Костенко, А. Мілецький. Проект готелю “Москва” (тепер “Україна”) в Києві. 1953. Акварель Б. Приймака





О. Малиновський, скульптори О. Олійник, М. Вронський, Е. Кунцевич. Арка входу до Пасажу на Хрещатику в Києві. 1948–1951

вали новий міст через Дніпро і під'їзди до нього по Набережному шосе і бульвару 40-річчя Жовтня. Міст ім. Є. Патона – перший у світі суцільно-зварний міст через Дніпро (1951, інженери Є. Патон, В. Кириєнко, І. Маракін, О. Шумицький, архітектори Б. Приймак, В. Ладний, І. Фокичева, художне лиття огорожі – архіт. К. Яковлев).

Важливим завданням стало відродження Хрещатики. Конкурс на проєкт його відбудови оголосили в день початку війни – 22 червня 1944 року. Цікавою була його організація. Конкурс був одночасно і закритим, і відкритим. У відкритій його частині проєкти подавали під девізами, і тут жорі присуджувало грошові премії. У закритій

його частині найвідомішим здочим було замовлено проєкти з попередньою оплатою кожної розробки. Проєкти на замовлення виконали академіки і члени-кореспонденти Академії архітектури СРСР К. Алабян, Г. Гольц, В. Гельфрейх, Є. Левінсон, І. Фомін, Г. Соколов, М. Парусніков, академіки Академії архітектури УРСР О. Власов, В. Заболотний, відомі архітектори О. Тацій, М. Іванченко, А. Добровольський, Я. Штейнберг, О. Касьянов та В. Орехов ⁴.

Першу премію у відкритій частині конкурсу присудили авторському колективу проєкту під девізом “Золота зірка” (М. Степанов, Г. Граужіс, В. Созанський, В. Свідерський, М. Іванюк). Для подальшої розробки в закритій частині конкурсу рекомендували проєкти колективів В. Заболотного, О. Власова і О. Тація. Далі боротьбу продовжили авторські групи О. Власова та О. Тація. Реалізацію проєкту забудови в 1948 році було доручено архітектору О. Власову, який став тоді головним архітектором Києва і значною мірою використав творчі пропозиції не лише О. Тація, а й інших учасників конкурсу. Образна характеристика архітектури Хрещатики ґрунтується на осмисленні форм і прийомів бароко.

При забудові магістралі з'ясувалося, що передбачені програмою конкурсу громадські споруди тут не потрібні, і тому на непарному боці звели багатоповерхові житлові будинки. Це дало змогу збагатити об'ємно-просторову композицію ансамблю, оригінальність якого ґрунтується на створенні “пульсуючого” простору, що сприймається не як задум здочих, а як логічний зв'язок споруд з особливостями рельєфу. На початку Хрещатик обмежений ще довоєнними червоними лініями, але одразу розширюється, потім вливається у простір Майдану Незалежності з включенням схилів Печерська і стискується півколом



В. Мелік-Парсаданов, В. Артюхов, Ю. Зимарев, В. Петров. Ансамбль житлових будинків на вулиці Великій Морській у Севастополі. 1949–1951

А. Ягодівський, Н. Панчук. Житловий будинок на Театральній площі в Чернігові. 1949–1952





Є. Коднір. Двокомплектна школа-десятирічка на вулиці Виноградній у Києві. 1937

фронтончики, висячі колонки, горизонтальні пояски, лицевальну кераміку з рельєфними мотивами, що нагадують орнамент полтавської плахти. Усе це в поєднанні з оригінальним містобудівним задумом і створює національно своєрідний архітектурний ансамбль.

У повоєнному генплані Харкова, розробленому в 1948 році під керівництвом О. Касьянова, головну увагу приділено вдосконаленню містобудівної структури. Радіальне розміщення вулиць у результаті її реконструкції мало стати радіально-кільцевим, і вже на початку 1950-х років ці проектні розробки були частково реалізовані. У проекті були й пропозиції забудови проспекту Леніна та прилеглих

А. Шкода. Дитячий садок-ясла на проспекті Металургів у Кривому Розі. 1937



будинків з боку Старокиївської гори. Далі Хрещатик набуває притаманної лише йому асиметричності з бульваром біля житлових будинків, які поживляються розкриттям перспектив на зелені схили в розривах між спорудами, і закінчується невеликою площею Бесарабського ринку. Протилежна сторона — суцільний фронт забудови. Цей контраст — основа творчого задуму. У фасадах будинків використано форми українського бароко — багатопрофільні карнизи,

кварталів, місто вже тоді інтенсивно розвивалося в бік Павлового Поля.

Серед цікавих містобудівних робіт повоєнного періоду — відродження майже повністю зруйнованого Тернополя (1945, архітектори Н. Панчук, В. Новиков). Було укрупнено квартали зі збереженням пам'яток архітектури, створені нові площі й бульвар, по осі якого розмістили міський театр, влаштували транспортні магістралі й пішохідні вулиці; створено величезне водосховище на р. Серет площею 400 га, яке змінило місто, надавши йому своєрідності й художньої довершеності.



О. Красносельський. Центральний універмаг у Дніпропетровську. 1935

Для відбудови Севастополя, де збереглося лише 3 % довоєнного житлового фонду, було організовано спеціалізоване управління. Генплан розвитку міста виконали на основі конкурсних проєктів, розроблених ще під час війни групою московських зодчих під керівництвом Г. Бархіна та М. Гінзбурга, а детально розробили місцеві фахівці архітектори В. Артюхов, Ю. Траутман та інженер І. Жилко. Специфіка

структури Севастополя полягає в тому, що кожний його район відповідно до особливостей рельєфу і наявності бухт має самостійну мережу вулиць і зв'язаний з іншими лише однією або двома вулицями, а Північна сторона та Інкерман з'єднуються з центром за допомогою поромів і катерів. Вулиці міста було розширено, реконструйовано існуючі і створено нові площі, засобами архітектури акцентовано основні визначні історичні місця, пам'ятники та монументи.

Генплан Запоріжжя 1930-х років було скориговано колективом фахівців під керівництвом Л. Дмитрієвської за консультації І. Малозьомова. Основне житлове будівництво було вирішено здійснювати на проспекті Леніна від ЦУМу через Вознесенку до греблі Дніпрогесу. Ці ділянки знаходяться на значній відстані від гігантів вітчизняної індустрії – “Дніпроспецсталі”, “Запоріжсталі”, Алюмінієвого комбінату та ін.

Вирізнялись роботи з відродження Дніпропетровська, де не розробляли нову схему генплану, а терміново створили проєкт відбудови центру (1948, архітектори Б. Білозерський, І. Заїченко, П. Шевченко, П. Дерябін, В. Самодрига, Л. Віт-

А. Страшнов, В. Троценко. Проєкт ансамблю науково-дослідних і проєктних інститутів на вулиці Артема в Донецьку. 1951–1958





М. Степанов, П. Юрченко. Грязелікарня в Трускавці. 1951

вицький, Д. Щербаков, Б. Горбаносов, худож. Т. Чуянов). Передбачалася кардинальна реконструкція проспекту К. Маркса з розкриттям його в бік набережної Дніпра, здійснення якого докорінно змінило б художнє обличчя міста. Реконструкції підлягали Привокзальна площа і всі вулиці, прилеглі до проспекту. Центр міста в стилі строки було забудовано багатоповерховими житловими будинками з магазинами на перших поверхах.

Удосконалення містобудівної структури здійснено під час відбудови Миколаєва, Чернігова, Сум, Луганська, Житомира, Херсона, Кременчука та інших міст, де створювалися нові площі, забудовувалися нові магістралі. При великих промислових підприємствах, теплових та гідроелектростанціях, а також у місцях розробки корисних копалин виростали нові міста. До їх числа належать шахтарські міста Нововолинськ і Червоноград, міста енергетиків Зеленодольськ, Зеленоград, Нова Каховка, Вуглегорськ, Щастя.

Найбільшого розголосу набуло будівництво нового міста гідроенергетиків – Нової Каховки у Херсонській області (1951–1955, архітектори А. Моторін, В. Монтлевич, інж. В. Дейнека). Закладене на лівому березі Дніпра на відносно рівній території місто поділено на чітко окреслені зони: головну площу, квартали головного проспекту Енергетиків і вулиць, що примикають до нього, та одноповерхову садибну забудову, що з трьох боків охоплює все містобудівне утворення. Поздовжні вулиці прокладено паралельно течії Дніпра, а поперечні утворюють виходи на центральний проспект Енергетиків і орієнтовані на плесо Дніпра.

У повоєнне десятиліття було розроблено близько 1000 проектів забудови сіл, однак через брак коштів для їх реалізації було здійснено лише поодинокі. Головною їхньою позитивною стороною було те, що в селах було виділено місця для забудови господарських дворів, що на подальших етапах забудови сіл відіграло велику роль. У розплануванні можна простежити два принципово відмінних прийоми. Перший – тактовне поліпшення розпланувальної організації села зі створенням нового громадського центру; другий – створення нового плану з чітким регулярним розплануванням, що, певна річ, повністю ігнорувало місцеві традиції, за якими будівлі розміщували в долинах та вибалках із максимальним використанням рельєфу. Село Диканька, описане славетним М. Гоголем, має неповторний рельєф

із каскадом ставків. Його розпланування, звичайно, близьке до радіально-кільцевого, що складалося віками, враховувало особливості рельєфу. Саме тому архітектори В. Васильченко і Б. Моктаков пішли в 1948 році по шляху лише поліпшення розпланування існуючих кварталів неправильної, але логічної форми та створення в селі адміністративно-культурного центру. Прикладом регулярного розпланування є с. Катеринівка на Донеччині (1948–1949, архіт. Г. Деляур). Основу розпланування села на 300 дворів становлять прямі, проведені під рейшину взаємно перпендикулярні вулиці, що утворюють квартали з три- і чотирибічною забудовою. Житлові і подвірні будівлі зведено за типовими проектами.

У кожному з етнографічних районів України намагались зберегти своєрідність у розплануванні та декоративному оздобленні фасадів й інтер'єрів жител, у розплануванні надвірних споруд.

ГРОМАДСЬКІ СПОРУДИ. Зміна стилістичної спрямованості найповніше проявилася в архітектурі громадських споруд, які були композиційним акцентом міських вулиць і площ, визначали художнє обличчя кожного міста, селища, села. Фасади громадських споруд все більше прикрашали елементами з арсеналу ордерних форм. Проте далеко не завжди ці форми були творчо осмисленими, часто вони були спрощені введенням стилізованих елементів радянської геральдики, використанням монументальної скульптури і живопису. Архітектурі громадських споруд притаманна урочистість, а планам і фасадам – майже обов'язкова симетричність.

Найпопулярнішим у 1930-х роках був проект **дитячих ясел** на 60 місць, розроблений Т. Волкобой. За цим проектом в Україні звели 561 споруду, що пояснюється компактністю об'ємів і зручністю розпланування. Це двоповерхова будівля з двома верандами для літнього сну в двох рівнях. Двоє сходів і ще два допоміжних виходи на першому поверсі давали змогу ізолювати чотири групи під час можли-

Є. Маринченко. Санаторій у Пущі-Водиці біля Києва. 1947



вих інфекційних захворювань. Зовнішні обриси споруди – рідкісний для 1930-х років приклад того, що автор намагалася творчо використати мотиви українського національного зодчества. Прикладом може правити своєрідна форма завершення фронтона у вигляді трапеції. У забудові міст доволі часто застосовували проект дитячого садка на 100 місць (архіт. М. Манвелян). Будинок компактний у плані, дво-поверховий, з великими груповими кімнатами і спальнями. Найвдаліші дитячі садки побудовані за цим проектом у Краматорську на вулиці Великій Садовій та в Чернігові на вулиці Зеленій, 13. У 1945–1947-х роках розроблено нові типові проекти дошкільних дитячих закладів, що стали невід’ємними елементами житлової забудови. Найпоширенішими були проекти дитячих садків на 100 місць (архітектори Л. Зайцев, М. Ламцова) і на 125 місць (архіт. І. Якобсон).

Величезну увагу приділяли будівництву **навчальних закладів**. Закінчену організаційну структуру школи отримали після постанови ЦК ВКП (б) від 15 травня 1934 року, де було визначено загальні для Радянського Союзу типи загальноосвітніх шкіл: початкова (чотирирічна), неповна середня (семирічна) і середня однокомплектна (десятирічна), причому однокомплектна школа передбачала один набір класів від першого до десятого, а двокомплектна – два. У 1935 році визначили норми площі, кубатуру й кошторисну вартість школи в розрахунку на одного учня. Одночасно заборонили будівництво шкіл за індивідуальними проектами без спеціального дозволу Раднаркомів союзних республік.

У 1935 році при Наркомпросвіті УРСР було створено спеціалізовану проектну організацію “Шкільпроект”, і до 1941 року розроблено 102 типових проекти шкіл, які відрізнялися кількістю поверхів (не більше трьох), формою плану для будівництва в містах із різною кількістю населення. Фасади шкіл збагачували портиками і пілястрами, невисоким рустом в оздобленні цоколя і скульптурними зображеннями піонерів-сурмачів та барабанщиків, льотчиків і прикордонників.

Б. Єфімович. Санаторій “Україна” в Місхорі в Криму. 1955





І. Жолтовський. Санаторій ім. XX з'їзду КПРС в Євпаторії. 1953–1955

Типові проекти шкільних споруд розробляли архітектори В. Риков, Є. Коднір, В. Самодрига, О. Красносельський, Й. Каракіс та ін. Школи 1930-х років вносили на червону лінію забудови кварталів, що формувало архітектурне обличчя вулиць. Для будівництва шкіл почали застосовувати збірні залізобетонні сходи, але перекриття в класах споруджували по дерев'яних балках. Першою спорудою із застосуванням для міжповерхових перекриттів монолітного залізобетону стала 25 середня школа на вулиці Володимирській, 1 у Києві (1938, архіт. М. Шехонін), а краща двокомплектна школа побудована на вулиці Великій Садовій у м. Краматорську на Дніпропетровщині (1937, архіт. Є. Коднір).

У повоєнні роки в малих містах застосовували типовий проект школи на 400 учнів (архітектори М. Вавіровський, О. Веліканов). Однак більшого поширення набула одна з перших у нашій країні серій типових проектів шкільних споруд, розроблених архітекторами Й. Каракісом та Н. Савченко. Серія складалася з чотирьох проектів: школи на 280 і на 400 місць, кожна з південним і північним розміщенням головного входу. З деякими змінами використовували проект школи на 880 місць (архітектори Я. Смишляєв, Е. Мордвишев). На відміну від усіх інших типових проектів шкіл, де єдиний вхід завжди розміщували в центрі композиції головного фасаду, тут передбачено два входи у двох глухих ризалітах на фасаді, які утворюють перед ним неглибокий курдонер. Контраст між глухими ризалітами і фасадом з вікнами класів у центральному об'ємі надають школам певної оригінальності та своєрідності. Школи такої місткості будували, як правило, у середніх містах, і їх парадний фасад давав змогу робити споруди сильним композиційним акцентом у житловій забудові. Саме таку функцію виконує школа в архітектурному ансамблі Київської набережної р. Уж в Ужгороді, в забудові вулиці М. Грушевського в Дрогобичі.

У 1930-х роках розвивається тип школи-інтернату для дітей з дефектами зору, слуху, вадами опорно-рухового апарату, а також для обдарованих дітей (музична, художня, хореографічна). Прикладом такого закладу може бути школа-



Г. Навроцький. О. Терзян. Спортивний зал товариства “Шахтар” у Донецьку. 1952–1955. На першому плані – пам’ятник героям-астронавтам (1938, скульп. Ю. Білостоцький)

інтернат для незрячих дітей, побудована в 1937–1938-х роках у мальовничому передмісті Києва Пущі-Водиці за проектом архітектора М. Холостенка. У плані споруда близька до збагаченої розкріповками літери Н, перед головним фасадом створено курдонер. Будинок двоповерховий, і тільки центральну частину піднято на три поверхи. Розпланування тут досить специфічне – по один бік коридору-рекреації розмістили невеликі класи площею 22 кв. м. Кожний такий клас вміщував не більше 15 учнів. У центрі над вестибюлем – невеликий актовий зал. На відміну від масових шкільних споруд тут одне крило відведено під їдальню з кухонним блоком, а друге – під гуртожиток і лікувальні кабінети. При гранично чіткій симетричній схемі в трактуванні фасадів простежуються специфічні риси архітектури 1930-х років, коли архітектор намагався творчо аранжувати ордерні форми, майстерно поєднавши їх із суто конструктивістським осмисленням.

До кращих навчальних закладів цього часу належить відкрита в 1936 році у Львові Вища торговельна школа (нині Торговельно-економічний інститут). Її вільне розпланування й асиметрична об’ємно-просторова композиція зумовлені виключно функціональними критеріями. Геометрично чіткі форми, поєднання стрічкових вікон і глухих площин стін, плоскі дахи – все це дало можливість створити сучасний образ навчального закладу (архіт. В. Дейчак). У формах функціоналізму у Львові, Стрию, Дрогобичі, Ужгороді, Хусті будували гімназії, комерційні училища, спортивні зали.

О. Душкін. Залізничний вокзал у Дніпропетровську. 1953





О. Душкін. Залізничний вокзал у Сімферополі. 1951–1952

Обсяги будівництва середніх спеціальних навчальних закладів збільшилися в повоєнне десятиліття. До таких споруд належать комплекс геологорозвідувального технікуму в Києві (1952, архітектори М. Іванюк, Л. Шкаруба, Т. Самсонова, М. Луговой), будинок фінансово-економічного технікуму у Львові (1953, архіт. І. Персіков). Серед вищих навчальних закладів слід виділити будинок медичного інституту ім. М. Пирогова у Вінниці (1953, архіт. М. Степанов) із розвиненим планом і ретельною розробкою всіх груп необхідних приміщень. Архітектурно-образна композиція ґрунтується на використанні важких доричних портиків, де ордерні мотиви подані без будь-якого їх естетичного осмислення.

Серед кращих науково-дослідних інститутів – Комплекс інституту фізики НАН України у Києві на проспекті Науки (архіт. А. Добровольський), ДонУП в Донецьку (архітектори В. Троценко, А. Страшнов).

У 1930-х роках сформувалися також типологічні риси великих **універсальних магазинів**, які будували в центрах міст. У 1935 році почалася планомірна реконструкція проспекту Карла Маркса в Дніпропетровську. Найпомітнішою спорудою в його забудові став універмаг, спроектований О. Красносельським. Об'ємно-просторова композиція універмагу і тепер залишається зразковою. Прямокутний у плані універмаг має три робочих поверхи площею 3270 кв. м. Навпроти трьох входів, що виділені на фасадах трьома арками, розміщено широкі сходи і ліфтові кабіни. З такою самою чіткістю стіни споруди розчленовано пілястрами – аттиковий поверх – це зручні складські приміщення. У 1936 році в Києві на Хрещатику побудовано Центральний універсальний магазин – ЦУМ (архітектори Л. Мецоян, Д. Фрідман). Форма ділянки на розі Хрещатика і сучасної вулиці Б. Хмельницького багато в чому визначила форму споруди в плані. Наріжну частину зрізано з невеликою розкріповкою до бокових крил, і саме з наріжної частини організовано головний вхід, по осі якого влаштовано широкі розпашні сходи. Великі універсальні магазини теж побудовано в Донецьку, Маріуполі, Харкові та інших містах.



І. Богданов, Л. Киреев. Матроський клуб у Севастополі. 1954

Згодом в архітектурі закладів торгівлі та громадського харчування 1950-х років все частіше простежується тенденція до укрупнення, а потім і до кооперування в одному об'ємі різних за функцією закладів. Наприклад, ідальні проектували з таким розрахунком, щоб у вечірній час їх можна було використовувати в якості ресторанів; з'явилися споруди, в яких в одному об'ємі було розміщено універмаг, продовольчий магазин, кафе та ресторан. Прикладом є триповерховий будинок торгівлі в Кременчуку Полтавської області, де об'єднано великий універмаг, гастроном та ресторан (1952–1954, архіт. В. Іваницький).

У 1930-х роках медико-санітарні і лікувально-оздоровчі заклади проектували на основі ґрунтовних наукових розробок. За участю відомих лікарів-гігієністів було підготовлено і видано наукові праці й нормативні матеріали. Особливо значним був внесок у цю справу лікаря-гігієніста Г. Суєтіна. Тоді домінував павільйонний принцип організації лікарень і санаторіїв. Було розроблено типові проекти хірургічних та інфекційних корпусів, які мали найбільш специфічні розпланувальні особливості (архіт. В. Дюмін). Спочатку ці проекти розробили для Чернігівської обласної лікарні, а потім їх застосували для будівництва таких закладів у різних містах Донбасу.

Кілька лікарень і медвузів при лікарнях спорудили за спеціально розробленими проектами. Це поліклініка на 2 тис. відвідувачів у Краматорську (архіт. Б. Озар), Київська міська лікарня при медінституті (архіт. А. Толь), корпуси Вінницького медичного інституту – морфологічний (архіт. Р. Барабаш), терапевтичний (архіт. В. Юріх), будинок Інституту очних хвороб і тканинної терапії імені академіка В. П. Філатова в Одесі (архітектори М. Кац, Л. Кордонський, М. Шліфер), корпус інституту експериментальної біології і патології в Києві (архітектори П. Альошин, А. Колісниченко).

Помітним явищем стало зведення Донецького науково-дослідного інституту травматології і ортопедії (1955, архіт. М. Яковлев). У плані споруда нагадує розігнуту в бік вулиці Артема гігантську підкову, до тильної сторони якої примикають блоки лікувальних корпусів, що виходять у добре впорядкований фруктовий сад. Центральний об'єм увінчано, як водилося в ті часи, невеликою баштою, а в пластичній обробці фасадів використано весь арсенал класичних архітектурних форм: колонади, пілястри, кремезні аркади, численні пояски, ніші, карнизи різної величини і обрисів, портали тощо.

У містобудівній організації санаторних комплексів, як і в лікувальних, домінувала павільйонна система, і тут стали обов'язковими такі типи споруд: спальний корпус, клуб-їдальня з кухонним блоком, лікувальний і приймально-адміністративні корпуси. Разом із традиційними курортними районами на Чорноморському і Азовському узбережжях для будівництва здравниць використовували місця, де знаходяться джерела мінеральних вод (Миргород), грязей (Слов'янськ) та мальовничі райони України – Соснівка в Черкасах, Пуша-Водиця в Києві.

Найбільшим курортним комплексом Одеси став санаторій № 5 (нині “Росія”, 1935–1939, М. Кац, М. Шліфер). У його вирішенні добре простежується групове розпланування – чотири триповерхових спальних корпуси попарно зблоковані один з одним та з їдальнею з кухонним блоком. Окремо розміщені адміністративний корпус із санпропускником, медичний корпус із фізкультурним і концертним залами. Усі корпуси орієнтовано на південний схід під кутом до берега моря. Архітектуру спальних корпусів формують широкі балкони-тераси, а входи підкреслено чотириколонними доричними портиками на висоту першого поверху.

Чіткою функціональною організацією і художньою своєрідністю позначено комплекс грязелікарні у Трускавці на Львівщині (1949–1951, архітектори М. Сте-

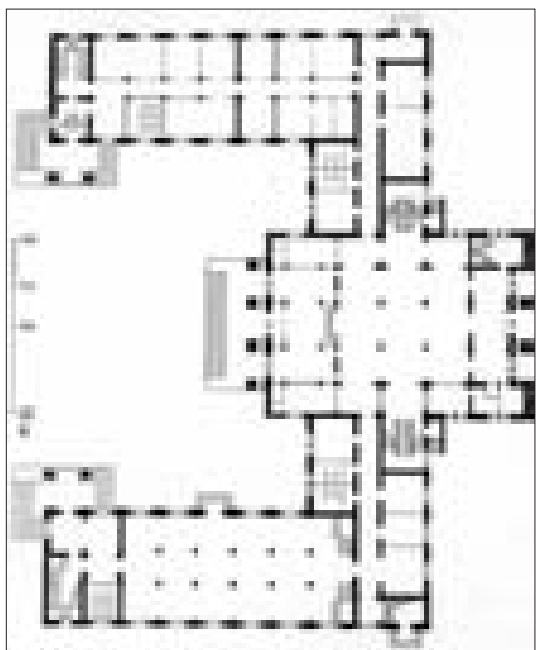
В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, М. Сиркін, інж. О. Бронштейн. Будинок техніки в Луганську. 1950–1953. Загальний вигляд





А. Білостоцький, І. Кавалерідзе. Скульптурна композиція “Науку на шахти” біля Будинку техніки в Луганську

В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, М. Сиркін, інж. О. Бронштейн. Будинок техніки в Луганську. План



панов, П. Юрченко), санаторій ім. 30-річчя Радянської України в Пущі-Водиці в Києві (1949–1951, архіт. Є. Маринченко), комплекс санаторію “Примор’я” в Одесі (1955, архіт. Л. Афанасьєва).

У повоєнне десятиліття санаторно-курортне будівництво розгорнулося в усіх районах Криму. Санаторії будували як розкішні палаци, з великими площами допоміжних приміщень – холів, переходів, численних залів, з функціонально невиправданими баштами і колонадами, багатоярусними аркадами та терасами, для облицювальних робіт застосовували уральський мармур, усю палітру українських гранітів і напівдорогоцінне каміння. Саме ці риси значною мірою притаманні санаторію “Україна” в Місхорі (1955, архіт. Б. Єфимович), санаторію ім. XX з’їзду КПРС в Євпаторії (1953–1955, архіт. І. Жолтовський) та іншим санаторним комплексам на Чорноморському узбережжі Криму.

Значну увагу приділяли **спортивним закладам**. Великі стадіони будували в Києві, Одесі, Харкові, Дніпропетровську. Один із найбільших – стадіон “Динамо” в Києві на 20 тис. глядачів – споруджено в 1934–1953-х роках за проектом В. Осьмака і В. Беспалого.

Певні тенденції простежуються у будівництві спортивних споруд після війни. Перевага віддається невеликим стадіонам місткістю до 15 тис. глядачів. За приклад може правити стадіон “Перемога” в Кадіївці (архіт. М. Пушкарьова), а найбільшим є стадіон “Шахтар” у Донецьку (1949, архітектори Г. Навроцький, С. Северин). Трибуни цього стадіону розраховано на 25 тис. глядачів. По периметру спортивне ядро обрамляє підпирна стіна, яка утримує земляний насип трибун, а підходи до них, зроблені в північній, східній та південній частині спортивного ядра, є прорізами у підпирній стіні. Простір під трибунами частково використано для розміщення тренувальних залів для боксу, боротьби, штанги, гімнастики.

У повоєнний період уперше почали будувати звичні тепер багатофункціональні спортивні зали. Перший такий зал добровільного спортивного товариства “Шахтар” (архітектори Г. Навроцький, О. Терзян, інж. З. Казанцев) спорудили в Донецьку.

У головному залі витягнутої форми по обидва боки розміщено трибуни на 600 місць. Крім головного тут запроєктовано невеликі тренувальні зали для важкої атлетики, боксу та фехтування.

Під час війни було зруйновано майже всі **транспортні споруди**, тому першочерговим завданням тоді було будівництво нових і відбудова тих залізничних вокзалів, які можливо було відродити з руїн. Найвідомішою є споруда в Дніпропетровську (1954, архіт. О. Душкін). Її фасад завдовжки 165 м, що виходить на вокзальну площу, членується на 7 частин. Центральна, найвища частина відповідає в плані розміщенню вестибюля відправлення, її стіни прорізано велетенською аркою-вітражем, з двох боків до неї примикають баштоподібні об'єми двосвітних залів чекання для пасажирів. До видатних творів слід також віднести збудований в 1951–1952-х роках також за проектом О. Душкіна вокзал у Сімферополі.

Вокзали в малих і середніх містах здебільшого мали центральноосовову композицію. Трапляються, однак, і асиметричні вирішення – вокзал на станції Миронівка Київської області (1953, архіт. П. Красицький).

У повоєнне десятиліття активного розвитку набули автобусні перевезення пасажирів, і в зв'язку з цим розроблялись перші типові проекти автовокзалів. Перший в Україні автовокзал побудовано в Рівному (1951, архіт. Я. Назаркевич). Далі за типовими проектами споруджено кілька автовокзалів у містах Донбасу.

У цей час почав інтенсивно розвиватися повітряний транспорт, збільшувалася місткість літаків: у 1945 році – до 11, а в 1955 році – до 25 пасажирів. Саме тоді почалося інтенсивне формування типологічних і образних характеристик аеровокзалів. Спочатку їх проектували з використанням норм для залізничних вокзалів, але з більшим вестибюлем відправлення, де проводили реєстрацію пасажирів.



Л. Теплицький. Тризальний кінотеатр ім. Т. Шевченка в Донецьку. 1938

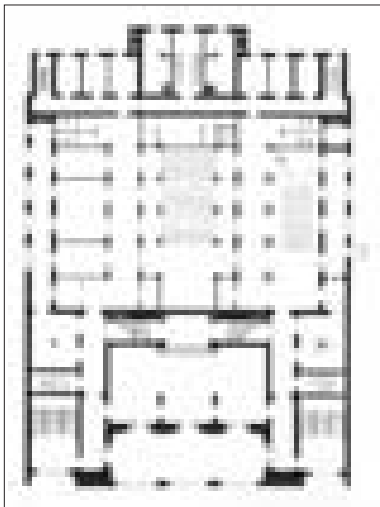
П. Савич. Двозальний кінотеатр ім. М. Щорса в Чернігові. 1937





О. Тацій, В. Чуприна, інж. В. Захарченко. Тризальний кінотеатр “Київ” у Києві. 1952. Загальний вигляд

О. Тацій, В. Чуприна, В. Захарченко. Тризальний кінотеатр “Київ” у Києві. План



жирів. Із різким збільшенням місткості літаків головним технологічним процесом стала реєстрація пасажирів, і треба було забезпечити саме цю акцію, виділивши для цього спеціальний зал. Аеровокзали споруджували у всіх обласних центрах. У Дніпропетровську, Донецьку, Харкові, Львові та Сімферополі здано в експлуатацію аеровокзали, розраховані на відправлення 100 пасажирів за годину. Ці, як їх тоді називали, аеропорти за компонуванням об'ємів не відрізнялися від звичайних залізничних вокзалів. Це і вестибюль відправлення, і той самий набір приміщень, але цей етап все ж був необхідним для формування специфічних рис аеровокзалів. Споруди у Львові (архітектори Г. Елькін, Г. Крюков, М. Любовець) і в Сімферополі (архіт. Л. Макареня) дуже подібні, у деко-

руванні їхніх фасадів використано ордерні форми. Аеровокзал у Харкові виділяється підкреслено важкуватими деталями барокового фронтона і перевантаженістю ліпними прикрасами в інтер'єрах (архітектори Г. Елькін, Г. Крюков, М. Любовець).

На теренах Галичини, Північної Буковини та Закарпаття у 1930-х роках продовжували будувати храми. Найбільше культових споруд було зведено в Галичині. Особливо цікаві дерев'яні храми, збудовані в народних традиціях за проектами Є. Нагірного – церква св. Володимира в с. Вербляни Буського району (1937, тесля І. Бойко), церква Симеона Стовпника в с. Нагаїв Яворівського району (1939), церква Кузьми і Дем'яна в с. Михайлівичі Дрогобицького району (1932), церква Різдва Богородиці в с. Пшеничники Долинського району (1934) і багато ін. Одночасно зводили численні костьоли, більшість яких запроектовано архітектором Т. Тальовським у формах неоготики.

У 1930-х роках на Подніпров'ї з'явився новий тип громадських споруд – **палац піонерів і школярів**. Один із

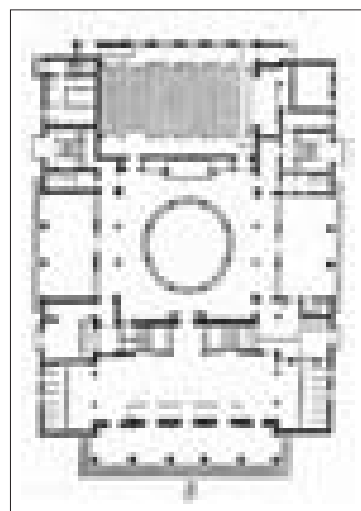
перших палаців звели на проспекті Карла Маркса в Дніпропетровську (1936–1938, архіт. А. Вітін). Порівняно невелика двоповерхова споруда з чотириколонним портиком на головному фасаді розміщена біля входу в парк ім. В. Чкалова. Це дало змогу використовувати територію парку для організації піонерських лінійок і для розміщення просто неба спортивних майданчиків і ділянок для дос-



Г. Вегман, інж. В. Шапільський. Кіноконцертний зал ім. М. Глінки в Запоріжжі. 1953. Загальний вигляд

Г. Вегман. Кіноконцертний зал ім. М. Глінки в Запоріжжі. Інтер'єр фойє

Г. Вегман, інж. В. Шапільський. Кіноконцертний зал ім. М. Глінки в Запоріжжі. План I поверху



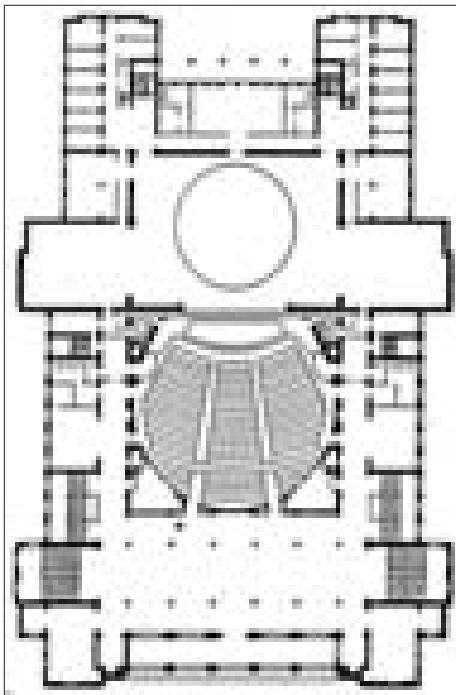


Л. Котовський. Театр опери і балету в Донецьку. Загальний вигляд. 1935–1940

лідів юних ботаніків. У розплануванні палацу основну увагу приділено ретельній розробці обладнання групових кімнат – балетної студії, оранжереї з зимовим садом, зоокуточка.

Якщо в 1930-х роках у східних районах України будівництво **робітничих клубів** майже припинилося, то в Західній Україні цей процес набував розвитку, і більшість нових споруд будували у формах функціоналізму.

Л. Котовський. Театр опери і балету в Донецьку. План



У повоєнні роки клуби і палаци культури зводили з використанням типових проектів. Характерною рисою більшості з них була їх врівноважена симетрична композиція, яку далеко не завжди визначали функціональні потреби. Клуби, які зводили за індивідуальними проектами, мали розвинене розпланування і асиметричне компонування об'ємів. Це матроський клуб у Севастополі (1954, архітектори І. Богданов, Л. Киреев), шахтарський клуб у Краснодоні Луганської області (1952, архітектори В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, С. Коваленко). До клубних можна віднести і нові для тих часів типи громадських споруд – будинки техніки, які стали масовими в містах Донбасу. Вони слугували популяризації нової техніки у вугледобувній промисловості.

Найзначнішою такою спорудою став Будинок техніки в Луганську (1953, архітектори В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, М. Сиркін, інж. О. Бронштейн, скульптори А. Білостоцький, І. Кавалерідзе). Завдяки значним розмірам він домінує в забудові Красної площі. Головний вхід до залу на 600 місць розміщено в глибокому курдонері під



Д. Чорновіл. Музично-драматичний театр у Вінниці. 1937–1940

І. Михайленко, Д. Чорновіл, В. Новиков. Музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка в Тернополі. 1951–1958





О. Малишенко, О. Крилова. Музично-драматичний театр ім. М. Гоголя в Полтаві. 1951–1953

чотириколонним коринфським портиком, а в бічних крилах знаходяться клубні приміщення. Цілий поверх одного з бічних об'ємів відведено для демонстрації новинок вугледобувної техніки. Призначення споруди дуже добре розкривають дві скульптурні групи, що зображають дружнє спілкування шахтарів, робітників і представників інженерних професій.

Успіхи звукового кіно і можливості ідеологічного впливу на людину стимулювали будівництво **кінотеатрів**. Типові проекти цих споруд тоді не розробляли, і кожна з них була оригінальним архітектурним витвором. Тип кінотеатру склався не відразу. Річ у тім, що було бажання зрівняти комфортність кінотеатрів з театрами – забезпечити глядачів гардеробом, іншими зручностями. Так перший дво-зальний кінотеатр ім. Т. Шевченка в Донецьку, зведений за проектом Л. Теплицького, мав гардероб і балкони, але в процесі експлуатації кінотеатру було виявлено, що потоки відвідувачів біля гардеробів зустрічалися, чим порушувалася нормальна експлуатація споруди. Від гардеробів невдовзі відмовились, але глядачів перед початком сеансу розважав оркестр; проектували читальний зал, буфети. Тризальний кінотеатр ім. М. Щорса звели в Чернігові за проектом П. Савича. Явищем у культурному житті Донбасу став кінотеатр “Стахановець” на 800 місць у Кадіївці (1938, М. Нікаро – псевдонім архітектора М. Петренка). Для забезпечення хорошої видимості екрану автор використав форму схилу міського парку. Головний фасад споруди утворює напівкругла в плані дорична колонада.

У повоєнний час кінотеатри будували здебільшого за типовими проектами. Найбільшу популярність мав проект однозального кінотеатру на 500 місць (архіт. В. Шербаков). Ліпші споруди з використанням цього проекту зведено в Черкасах, Донецьку, Ровеньках, Краматорську, Макіївці. Кінотеатр має чітко окреслену осьову композицію, його головний фасад формує класичний щипець, який прорізають три арки. Кращий із кінотеатрів, зведений у 1952 році за індивідуальним проектом, – тризальний кінотеатр “Київ” у Києві (архітектори О. Тацій, В. Чуприна, П. Жилицький, інж. В. Захарченко). Споруда досконала за об'ємно-просторовою і розпланувальною організацією, її головний фасад формує глибока лоджія, доцільна в рядовій щільній забудові. З просторого фойє через видовжений шлюз глядачі потрапляють до двох залів, на 500 місць кожний. Кожний зал

має автономний евакуаційний вихід. Невеликий третій зал розміщено в рівні першого поверху.

До нових типів громадських споруд багатоцільового призначення слід віднести **кіноконцертні зали**, перший з яких зведено в Запоріжжі (1953, архіт. Г. Вегман, інж. В. Шاپільський). На першому поверсі тут розміщено зал кінотеатру з приміщеннями обслуговування, а на другому – власне концертний зал з балконом на 650 місць. Квадратне в плані фойє перед кінозалом має в центрі круглу колонаду та естраду для оркестру, розраховано використання його як танцювального залу.

Театри було споруджено в Харкові (Червонозаводський, 1934–1936, архітектори В. Троценко, В. Пушкар'юв), Вінниці (1937–1940, архіт. Д. Чорновіл) і в Донецьку (1935–1940, архіт. Л. Котовський). Останній зведено за проектом, відібраним на основі закритого конкурсу. Театр опери і балету розміщено на невеликій,

В. Пелевін. Драматичний театр ім. А. Луначарського в Севастополі. 1953–1955





В. Кричевський, П. Костирко. Конкурсний проект літературно-меморіального музею і пам'ятника Т. Шевченку в Каневі. 1932

добре впорядкованій площі, що примикає до головної магістралі – вулиці Артема, на яку звернено його головний фасад. Театр розраховано на 1500 місць, у плані – це прямокутник з невеликими виступами об'ємів сходових клітин і сценічних “кишень”. Споруду розплановано за традиційною класичною схемою, але особливістю є розміщення підковоподібного в плані залу і фойє на рівні другого поверху. Відстань по осі від порталу сцени до задньої стіни амфітеатру – 30 м.

Зал для глядачів має, крім партеру-амфітеатру, балкон і незначну кількість лож. Театр спочатку споруджували для організації драматичних вистав, він мав оркестрову яму лише на 65 музикантів, яку згодом розширили для розміщення 95 музикантів. Велику увагу приділено оздобленню інтер'єрів і особливо залу для глядачів. По його периметру на рівні верху балкона влаштовано колонаду, що надає залові певної масштабності й урочистості. Фасад театру напрочуд виразний, а його головним акцентом є лоджія з п'ятипрогонною аркадою, декорованою тричетвертними коринфськими колонами. Ця лоджія в теплу пору року використовується як зручне фойє. Перший поверх трактовано як могутній цоколь із п'ятьма входами. Бічні та задні фасади дещо здрібнені, але також витримані в кращих класичних традиціях.

У повоєнне десятиліття в багатьох містах споруджували нові театри. Слід наголосити, що всі вони збудовані за традиційною осьовою схемою з послідовним розміщенням касового вестибюля, фойє, що півколом оточує зал для глядачів, сцени з приміщеннями обслуговування. Такі театри зведено в Чернігові (1955, архітектори С. Фридлін, С. Тутученко), в Тернополі (1953, архітектори І. Михайленко, Д. Чорновіл, В. Новиков), у Полтаві та Рівному (1951–1953, архітектори О. Малишенко, О. Крилова), а також у Донецьку, Кривому Розі, Маріуполі та Запоріжжі. Вартий особливої уваги театр ім. А. Луначарського із залом на 880 місць у Севастополі (1953–1955, архіт. В. Пелевін). Споруда має розвинений цокольний поверх, де розміщено касовий зал і фойє. У літню пору року в умовах півдня глядачі не користуються фойє, а піднімаються по відкритих парадних сходах на терасу під портиком, яка і виконує функції фойє просто неба.

У передвоєнні роки в Україні збудовано кілька **музейних і виставкових споруд**, серед яких передусім слід виділити літературно-меморіальний музей у Каневі на Черкащині на могилі Т. Шевченка. До складу комплексу входять пам'ятник поету (скульп. М. Манізер, архіт. Є. Левінсон), будинок літературно-меморіального музею (архітектори В. Кричевський і П. Костирко), пейзажний парк і сходи. Асиметричні об'єми світлої двоповерхової споруди на світлосірому гранітному цоколі чітко окреслені на смарагдовому тлі парку. Вхід до музею підкреслено портиком з шести прямокутних у плані стовпів, з неглибокими прямокутними канелюрами. Високий з виносом дах, форма якого нагадує

дахівку української хати, видовжені вікна — ось власне і все в архітектурі цієї відомої усьому світові споруди. Вестибюль з красивими сходами і ритм стовпів з вертикалями канелюр створюють атмосферу урочистості. Анфілади добре освітлених музейних залів дали можливість створити змістовну композицію. Музей Т. Шевченка в Каневі — єдина споруда, яку дозволили збудувати в формах і традиціях національного мистецтва.

Щоб створити видимість добробуту колгоспного селянства 1947 року в Києві в одному з мальовничих куточків Голосіївського лісу створили велетенський комплекс Виставки досягнень народного господарства УРСР (автори генплану архітектори В. Орехов, І. Мезенцев, А. Станіславський, Д. Баталов, І. Антипенко, А. Буценко, інж. С. Малкін). Територію виставки за функціональними ознаками поділили на дві основні зони: зону входу, що складається з пропілеїв головної алеї з партером; парадної площі з розміщеними по її периметру павільйонами. Передбачено культурно-побутове обслуговування екскурсантів та їх відпочинок. Центральна площа поздовжньою віссю перпендикулярна до входної алеї, по її осі розміщено головний павільйон з увігнутою парадною колонадою та баштою, увінчаною золоченим шпилем (архітектори Б. Жежерін, Г. Кислий, інж. А. Мозговий, художники М. Дерегус та В. Бондаренко). Площа має асиметричне вирішення: праворуч від осі, створеної пропілеями і головним павільйоном, розміщено п'ять павільйонів, а ліворуч — три.

Значну увагу було приділено **адміністративним спорудам**. У 1935–1936-х роках за проектом архітектора В. Троценка звели будинок “Донбасенерго” в Горлівці; в 1936–1938-х роках за проектом архітекторів С. Рабіна та Л. Черлинеовського — адміністративний будинок Управління харчосмаковою промисловістю — “Харчосмак” у Вінниці.

Б. Жежерін, Г. Кислий, А. Мозговий. Головний павільйон Виставки досягнень народного господарства УРСР у Києві. 1953–1956





М. Дерегус, В. Бондаренко. Розпис головного павільйону Виставки досягнень народного господарства УРСР. Київ. 1958. Темпера

У Києві спорудили кілька великих адміністративних будівель. Це частково реалізований Урядовий центр (нині будинок Міністерства закордонних справ, архіт. Й. Лангбард), будинок штабу Київського військового округу (нині адміністрація Президента України, архіт. С. Григор'єв), а також дві унікальні споруди – для Верховної Ради (1936–1939, архіт. В. Заболотний) і Народного Комісаріату внутрішніх справ (тепер Кабінету Міністрів, 1935–1939, архітектори І. Фомін, П. Абрисимов).

В основу розпланування як центрального 10-поверхового, так і бічних 7–8-поверхових крил будинку Кабінету Міністрів покладено коридорну систему. Основним декоративним мотивом, що об'єднує всі частини споруди, є своєрідно трактований іонічний ордер. На бокових крилах – це пілястри з іонічними капітелями. На фланкуючих виступах головного фасаду він утворює портики зі спареними по краях колонами. Другорядну роль виконують іонічні пілястри на увігнутій лінії, сполучені з великими тричвертними колонами коринфського ордеру, що позбавлені деталізації, з чавунними капітелями спрощеної форми.

Підкреслено важкі й суворі монументальні форми споруди яскраво демонструють суть соціалістичного реалізму в архітектурі – відповідність форми первісному призначенню будинку. У бесідах з аспірантами автор цього твору І. Фомін наголошував: “Я хочу, щоб кожний, хто проходить повз цю споруду, відчував душевний трепет”. Зодчий досяг поставленої мети. Навіть тепер, коли призначення споруди змінилося, вона все ж справляє гнітюче враження. У цьому відбилася сила мистецтва архітектури, здатної притаманними їй засобами відтворювати не лише соціальну суть епохи, а й формувати у людини певні почуття. Образ споруди, створений талановитими зодчими, настільки викінчений і виразний, що навіть пофарбування фасадів у білий колір не змінює враження.

Цікавою є історія проектування і спорудження будинку Верховної Ради. Після проведення конкурсу на проект Урядового центру на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря і спорудження першої складової нового архітектурного ансамблю будинку ВКП (б) України вирішили у подальшому не реалізовувати невдалий проект Й. Лангбарда, а зводити необхідні установи на Печерську шляхом вибіркового будівництва, надбудов і реконструкції.

У 1936 році архітектори О. Лінецький і Г. Благодатний отримали урядове замовлення на проект надбудови Маріїнського палацу, спроектованого Б.-Ф. Растреллі в 1750–1752-х роках. Бічні одноповерхові крила передбачали зробити двоповерховими, а центральну частину – триповерховою, з великим гранчастим куполом над залом засідань. Тоді керівництво не переймалося тим, що така акція фактично знищить унікальну пам'ятку, призначену для короткочасного перебування в Києві царського сімейства. Проект розглянули на нараді під керівництвом голови ВЦВК (Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету) УРСР

П. Любченка. Саме він врятував споруду, хоча приміщень для чиновників, які переїхали з Харкова в нову столицю, справді не вистачало. Було запропоновано не перебудувати палац, а в наріжній частині кварталу збудувати зал для засідань ВЦВК УРСР з обмеженою кількістю допоміжних приміщень, а решту приміщень розмістити в Маріїнському палаці.

Саме це було сформульовано в умовах закритого конкурсу на кращий проект сесійного залу за-

сідань. До творчого змагання залучили С. Григор'єва, В. Рикова, Я. Штейнберга, В. Заболотного. Проект було доручено розробляти В. Заболотному.

Головне в архітектурному образі будинку Верховної Ради – правильно обра- на масштабність відносно навколишньої забудови, компактність плану, чіткість функціональної організації, логічність конструктивного вирішення. Усі приміщення обслуговування групуються навколо шестикутного в плані залу, перекри- того напівсферичним куполом зі шпилем. У двосвітний зал засідань звернено лоджії в першому ярусі та балкон для преси в другому. До головного залу засі- дань народний обранці потрапляють через просторий вестибюль з гардеробами. Але справжньою окрасою вестибюля є відкриті в його бік двомаршеві сходи. У вести- бюлі привертає увагу барвистий живописний плафон “Квітуха Радянська Украї- на” (художники В. та Б. Шербакови), який не тільки зорово збільшує висоту ве- стибюля, а й наче розкриває простір засобами перспективи.

В оздобленні фасадів ретельно виважено кожен деталь. Це і пластичний, майже бароковий картуш з гербом України, і ритм атрибутів радянської сим- волики – серпа і молота. Центральну частину головного фасаду декоровано ко- лонним портиком модернізованого коринфського ордера. Цей ордер застосовано у вигляді тричвертних колон на бічних і пілястрів на парковому фасаді. Буди- нок Верховної Ради і Державна премія автору підсумовували здобутки архітек- тури 1930-х років.

Після війни адміністративні будинки в обласних центрах будували за спеці- ально розробленими проектами, і, як правило, вони ставали домінуючими в ансамблях центральних площ. Вони мають коридорне розпланування з розміщен- ням робочих кабінетів по обидва боки. Для освітлення коридорів влаштовано холи. До основного об'єму заднього фасаду здебільшого П-подібної форми при- микав зал засідань. Входи на головному фасаді підкреслювали колонадами, а сті- ни на всю висоту членували пілястрами. До кращих споруд цього типу належать адміністративні будинки в Луцьку (1954, архіт. Г. Бородін), у Херсоні (1955, архі- тектори Г. Трудлер, В. Пешков), у Миколаєві (1954, архіт. Д. Баталов), у Хмель- ницькому (1951–1954, архіт. В. Куцевич). Більшість будинків для районних пар- тійних і радянських організацій зводили за типовими проектами (архіт. Л. Сін- кевич), однак були випадки розробки індивідуальних. Прикладом є будинок рай- кому компартії України в м. Чигирині на Черкащині (1954, архіт. А. Возний).



М. Деревус, В. Бондаренко. Розпис головного павільйону Ви- ставки досягнень народного господарства УРСР. Київ. 1958. Темпера

ЖИТЛОВІ БУДИНКИ. Якщо в 1920-х роках споруджували соцміста, житлові райони при великих підприємствах з будинками-комунами, то для 1930-х років найхарактернішим було вибіркове будівництво, і ансамбль з трьох-чотирьох будинків був певною подією. Тоді ж з'явився новий тип міського житла – будинки спеціалістів. Це будівлі секційного типу, квартири здебільшого чотирикімнатні. Їхня основна



І. Фомін, П. Абросимов. Будинок Ради народних Комісарів (тепер Кабінет Міністрів) у Києві. 1935–1937. Проект

особливість – було передбачено маленьку кімнату при кухні для хатньої робітниці; ванна кімната за нормами того часу освітлювалася першим світлом, санвузол – другим. Окрім парадного входу передбачався так званий чорний хід – все точнісінько так, як було в засудженому “капіталістичному минулому”. У таких будинках квартири отримувала, звичайно, партійна та державна номенклатура середнього рівня.

Відповідно до розроблених генпланів такі багатопверхові будинки споруджували на централь-

них магістралях. Це житлові будинки на вулиці Інститутській, 36 (архіт. С. Григор'єв) та вулиці Пирогова, 2 (архіт. Г. Шлаконьов) у Києві, на вулиці Совнаркомівській, 36 у Харкові (архіт. В. Троценко), на вулиці Мостовій, 2 у Дніпропетровську (архіт. В. Самодрига), на проспекті Леніна в Запоріжжі (архітектори Г. Орлов, П. Сталін). Усе це житло було розраховане на посімейне заселення. Водночас у 1930-х роках за рахунок заводів будували і менш комфортне житло, де квартири заселяли покімнатно, створювали комуналки зовсім іншого гатунку.

У 1930-х роках проявилася ще одна тенденція – житлові будинки в столиці, які було споруджено на центральних вулицях у формах конструктивізму, терміново одягалися в класицистичні шати. Із Харкова до Києва було запрошено О. Бекетова. До торця конструктивістського будинку по теперішній вулиці Грушевського, 5 він прибудував класичний портик з аркою, фронтоном і спареними пристінними колонами. В іншому районі Києва на вулиці Лисенка, 2 архітектор І. Маринченко протягом кількох років прикрашав свій будинок декоративними атрибутами з арсеналу класицизму. Тут були і великі, і недоречні для житла декоративні вази, ліплені розетки та орнаменти. Це свідчить про те, що тогочасне суспільство однозначно реагувало на зміну стилістичної спрямованості зодчества, віддаючи перевагу стилістиці радянського класицизму.

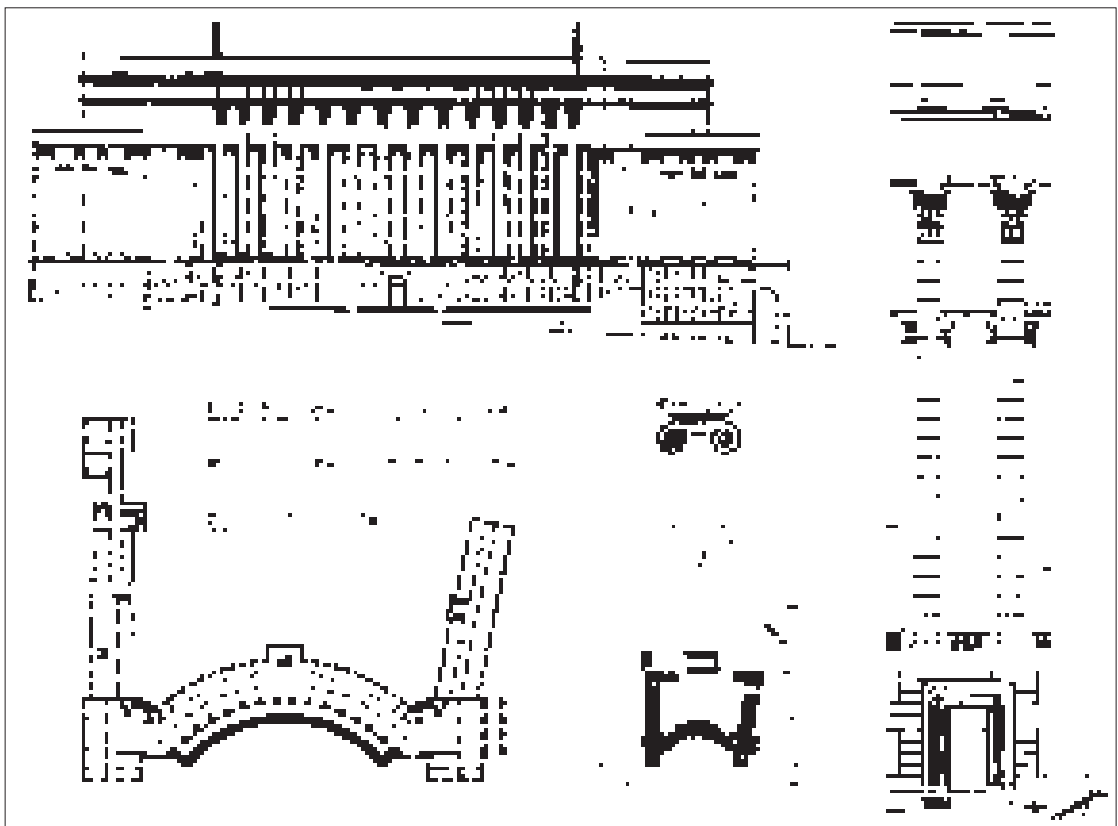
Велику увагу було приділено спорудженню гуртожитків. До числа найкращих належить гуртожиток студентів медінституту у Вінниці на 300 місць (1936–1938, архіт. Т. Волкобой). Гуртожиток має коридорне розпланування з двостороннім розміщенням житлових кімнат. Передбачено спеціальні кімнати для підготовки лекцій і кухні для приготування їжі.

У 1930-х роках у готельному будівництві формуються риси, притаманні загальноміським спорудам. Серед них треба в першу чергу назвати готель “Донбас” у Донецьку (1936–1938, архітектори І. Речаник, О. Шувалова), який був у ті часи

найбільшим в Україні. Він мав 182 комфортабельних номери, а в рівні першого поверху крім парадного вестибюля розміщено два зали ресторану з необхідним набором допоміжних приміщень, а також перукарню і промтоварний магазин. П'яту частину об'єму споруди займали допоміжні приміщення, що обслуговували не лише постояльців власне готелю, а й мешканців шахтарської столиці. П'ятиповерхова споруда мала ускладнену композицію об'ємів, рівні ділянки фасаду змінювалися круглими, а глибокі лоджії поєднувалися з еркерами та балконами. У верхній частині циліндричного об'єму розміщено монументальний фриз. У техніці високого бетонного рельєфу скульптором Б. Кратко виконано композиції на теми героїчної праці металургів і шахтарів. Готель "Донбас" став окрасою проспекту Артема.

Житлове будівництво стало особливо гострою проблемою повоєнного відродження господарства. Найпоширенішою тоді була серія двоповерхових житлових будинків – 201 (архітектори С. Масих, О. Яфа). Вона мала значну, як на ті часи, варіантність і містила двосекційні наріжні, дво- і трисекційні рядові будинки, які давали можливість формувати периметральну забудову невеликих кварталів при будівництві районних центрів, шахтарських і робітничих селищ. Слід підкреслити, що варіантність містобудівних композицій поєднано у цій серії з пластичним вирішенням фасадів з лоджіями, балконами та еркерами, що давало певні вигоди у разі північної орієнтації. Житлова площа двокімнатних квартир становила 30–32 кв. м, трикімнатних – 38–40 кв. м. Цікавим прикладом забудови є також

І. Фомін, П. Абросимов. Будинок Народного Комісаріату внутрішніх справ у Києві (тепер Кабінет Міністрів). Фасад, план, генплан і деталі фасаду





В. Заболотний. Будинок Верховної Ради в Києві. 1939. Загальний вигляд

житлові будинки на вулиці Алма-Атинській у Києві (1949–1951, архітектори А. Добровольський, Є. Іванов). Вони декоровані у формах бароко.

Перехід до будівництва багатопверхових житлових будинків супроводжувався розробкою нових серій типових секцій. Тут найбільше поширення мала серія 11 (вона ще мала назву “київської”), розроблена фахівцями Київпроекту. Набір секцій – рядових, наріжних і торцевих – давав змогу проектувати житлові будинки для різноманітних містобудівних ситуацій. Секції склалися переважно з дво- і трикімнатних квартир за незначної кількості одно- і чотирикімнатних. У повенне десятиліття змінилися норми у проектуванні житла. Зокрема, ванну вже не треба було освітлювати першим світлом, а туалет було дозволено освітлювати штучним світлом. У результаті секції стали компактнішими, з’явилася можливість поліпшити пропорції кухні та житлових кімнат.

У конструктивному вирішенні багатопверхових житлових будинків відбулися суттєві новації – замість дерев’яних міжповерхових перекриттів почали використовувати металокерамічні, що забезпечувало їх значно більшу довговічність і кращі протипожежні якості. Для стінових конструкцій, крім звичайної повнотілої, почали все ширше використовувати ефективну кераміку. Найбільше розповсюдження в Україні мали ефективні керамічні камені з 8 та 18 порожнинами-щілинами, які утворювалися при їх формуванні на стрічкових пресах. Велику увагу було приділено виробництву лицювальної цегли та облицювальної кераміки типу “МК” і “присінної”, яка встановлювалася одночасно з муруванням стін. На керамічних заводах за ескізами і шаблонами архітекторів виготовляли елементи багатопрофільних карнизів, обрамлень вікон, порталів, різноманітних поясків і тяг, а також капітелей та інших елементів ордерної системи радянської геральдики, і тематичних орнаментальних вставок ⁵.

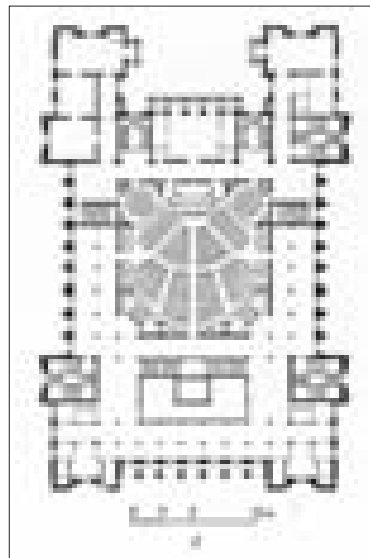
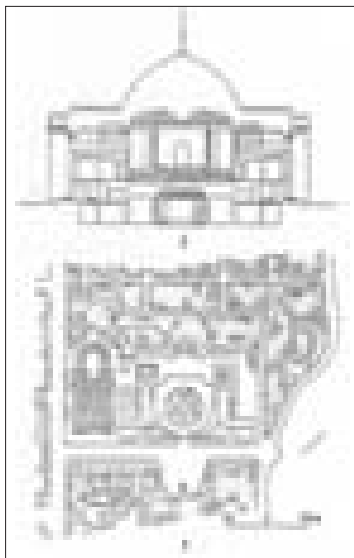
До числа основних елементів містобудівного ансамблю київського Хрещатика належить семипверховий 116-квартирний житловий будинок № 19–21 (1954, архітектори А. Добровольський, В. Созанський). Арка, що організовує вхід на вулицю Лютеранську, розділяє споруду довжиною 140 м на дві частини – чотири-

секційну праву і двосекційну ліву. Рядові секції правої частини складаються з трьох двокімнатних квартир, які згруповано навколо тримаршових сходів з ліфтом, звернених до тильного фасаду. Головні архітектурні акценти будинку – лоджії – створюють великі ритмічні членування, зумовлені розміщенням споруди на головній магістралі. Вони пофарбовані в темно-червоний колір, на тлі якого виділено світлі помаранчеві фільонки.

Архітектурне обличчя центрів міст республіканського і обласного підпорядкування формували житлові будинки, які зводили тільки за індивідуальними проектами. Вони, як правило, вдало вписані в історичне середовище, позначені високим професіоналізмом авторів в оформленні деталей фасадів, мають досконале розпланувальне вирішення. Це житловий

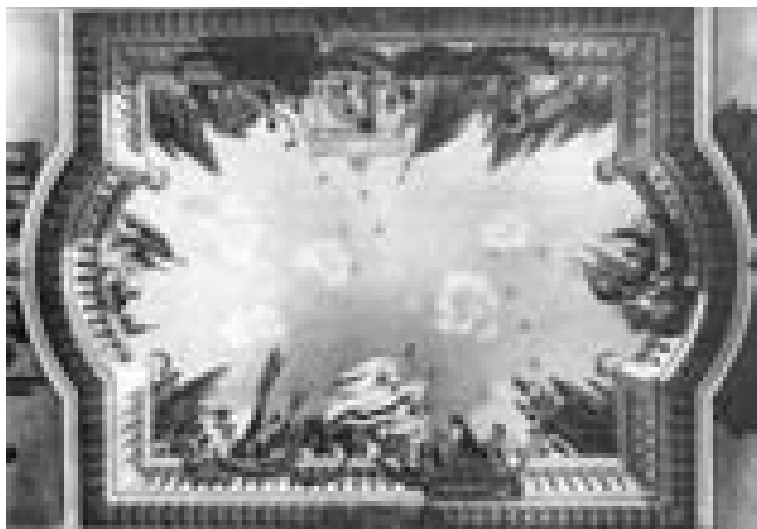
будинок на вулиці Червоноармійській, 26 у Києві (1952, архіт. О. Малиновський); на вулиці В. Гнатюка, 3 у Львові (1952, архіт. М. Мікула); на вулиці Дерибасівській, 25, в Одесі (1953, архітектори Г. Топуз, В. Фельштейн). У Дніпропетровську краші житлові будинки зосереджено на проспекті Карла Маркса. Це № 17 (1951, архіт. О. Петров); № 29 (1952, архіт. Д. Жигачов); та № 108 (1952, архіт. Д. Щербаков). Останній дуже цікавий як за містобудівними, так і за розпланувальними якостями. Він знаходиться на ділянці завдовжки 93 м між вулицями Горького та Фрунзе, утворюючи в центрі кварталу великий, добре впорядкований двір.

Багатоповерхові житлові будинки, зведені на центральних магістралях міст, проектували не тільки з магазинами на перших поверхах, а й інколи із вбудованими кінотеатрами. Прикладом можуть бути житлові будинки на Хрещатику, 29 у Києві (1951–1955, архітектори Б. Приймак, В. Ладний) і на проспекті Леніна в Запоріжжі (1951–1957, архітектори Г. Вегман,



В. Заболотний. Будинок Верховної Ради в Києві. Розріз і генплан (1951), план II поверху (1939)

Б. і В. Щербакови. Розпис плафона вестибюля будинку Верховної Ради в Києві. 1939

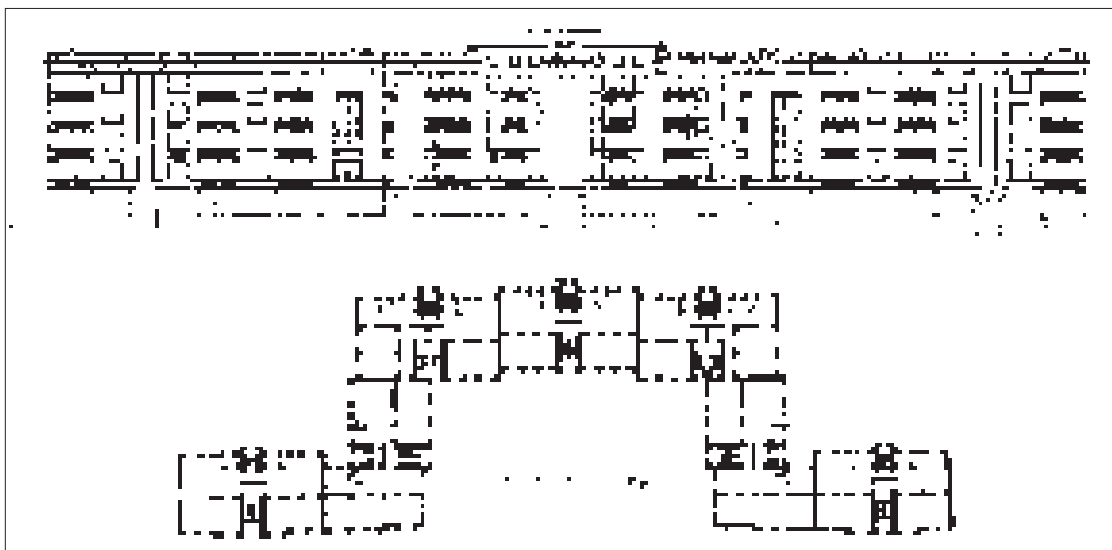




В. Куцевич. Адміністративний будинок у Хмельницькому. 1951–1954

А. Моторин). Треба наголосити на тому, що такі громадські споруди, як кінотеатри, об'єднані з житлом, не сприяли комфортності проживання, але це було свідоме рішення, оскільки часто фінансували лише житлове будівництво, а центр міста вимагав створення розвиненої інфраструктури. Наріжні житлові будинки увінчували баштами, що збагачувало обриси центру, надавало йому індивідуальних рис. Це житлові будинки на Хрещатику, 15 (1949–1951, архітектори

С. Григор'єв. “Будинок спеціалістів” на вулиці Інститутській у Києві. 1936. Проект



О. Власов, А. Добровольський); на розі вулиць Соборної і Петровської в Сумах (1950–1953, архіт. В. Клочко); два однакових житлових будинки зі стрункими баштами вишуканої форми споруджено на Театральній площі, 11 і 13 в Маріуполі (архіт. Л. Яновицький).

Із багатьох сотень гуртожитків, які зводили в містах і робітничих селищах, а також у студентських містечках, слід виділити гуртожиток гірничобудівного технікуму на вулиці Володимирській, 69 у Києві (1950, архітектори А. Добровольський, А. Косенко, В. Гопкало). На кожному поверсі тут передбачено кімнати на 3–4 особи, обладнані вбудованими меблями – новація тих часів. На кожному з поверхів є кухня, запроектовано спеціальні кімнати з бібліотекою для занять. Будинок сформований двома зблокованими об'єктами – 6- і 8-поверховим, з балконами і наріжними лоджіями. Увінчує споруду струнка башточка вишуканих пропорцій з маленьким шпилем.

Один із перших експериментальних великопанельних житлових будинків було зведено в Києві на вулиці Червоноармійській, 16. Проект розроблено в 1950 році архітекторами В. Єлізаровим, М. Єпіфановичем, В. Конопацьким, інженерами О. Величкіним, С. Нечаєвим, В. Козловим. Основною несучою конструкцією тут є двопрогонні рами, розміщені в поперечному напрямку через 3,5 м. Стінові багатошарові панелі виготовлено на заводі із залізобетону, функції утеплювача виконують мінеральна вата і гіпсові плити. Фасадну сторону панелей облицьовано керамічною плиткою. Перший великопанельний житловий будинок зовні нагадує пересічний цегляний – новітні збірні залізобетонні конструкції ретельно декоровано під звичайну для тих часів класичну оболонку. Так починалася майбутня тотальна індустріалізація будівництва.



В. Троценко. Житловий будинок на вулиці Совнаркомівській у Харкові. 1935

Г. Орлов, П. Сталін. Житловий будинок на проспекті Леніна в Запоріжжі. 1937



ПРОМИСЛОВА АРХІТЕКТУРА. Головним містоформувальним чинником є розвиток промисловості. Проблема раціонального розміщення підприємств, формуванню виробничих комплексів приділяли значну увагу. У цей час формуються нові структури проектних інститутів – Промбудпроект, Теплоэлектропроект, Гідроэлектропроект. У всіх провідних галузях промисловості опанувались нові об'ємно-просторові системи і типи промислових споруд. У важкій індустрії архітектурне обличчя підприємств визначали типи одноповерхових багатопрогонних цехів із внутрішнім водовідводом і ефективними профілями пристроїв для освітлення – ліхтарів. У композиційних вирішеннях фасадів цехів успішніше, ніж у цивільному будівництві, долали наслідки формального використання ордерної спадщини.

У цей період було збудовано нові електростанції, і серед них Червонозаводську ТЕЦ у Харкові (1932–1936, архіт. Д. Булах). У середині 1930-х років запропоновано і втілено в життя принципово нове компонування головного корпусу ДРЕС із розміщенням труб та іншого обладнання на власних фундаментах за межами об'єму споруди. У результаті суттєво змінилася його композиція (Кураківська ДРЕС у Донбасі, 1936–1940, архіт. І. Мальц).

У 1933–1941-х роках розвиваються прийоми архітектурної організації комплексів і споруд шахтної поверхні. Приділено увагу формуванню передшахтних площ. Адміністративно-побутові комбінати шахт набули вигляду великих громадських споруд, і саме на них орієнтовано головні вулиці селищ. За приклад може правити розпланування шахт “Марія–Глибока” (1935, архіт. М. Курочкін), “Сорокіно 2-біс” (1935, архіт. В. Монтлевич).

Було впроваджено прогресивне (острівне) розміщення доменних цехів, споруджено найбільші в Європі типові доменні печі з корисним об'ємом 13 тис. куб. м, профіль яких розраховано за методом видатного вітчизняного вченого-металурга академіка М. Павлова. Споруджено найбільші в Європі цехи – бессемерівський на “Криворіжсталі” (1935–1939, архітектори В. Добрецов, А. Могилевський, П. Терехов), листопрокатний – на “Запоріжсталі” (1935–1938, архітектори В. Добрецов, І. Степанянц, В. Максимов). Цікавий ансамбль промислових споруд сформувався на Дніпропетровському алюмінієвому комбінаті. Особливо вдалим є просторове

І. Речаник, О. Шувалова. Готель “Донбас” у Донецьку. 1936–1938



вирішення цеху кальцинації (глиноземного заводу), спорудженого в 1934 році за проектами архітекторів М. Гундобіна та Е. Омініна.

Промислове зодчество 1930-х років збагатилося цікавими спорудами і ансамблями. До них належить друга черга Харківського тракторного заводу. Композиційною віссю тут є добре впорядкована й озеленена головна заводська алея, обабіч якої розміщуються виробничі цехи. Серед них вирізняється комплекс термічного та сталеварного цехів (1935–1940, архітектори В. Богомолів, А. Гончарук, Д. Широкоград, Г. Іконніков, М. Виноград).

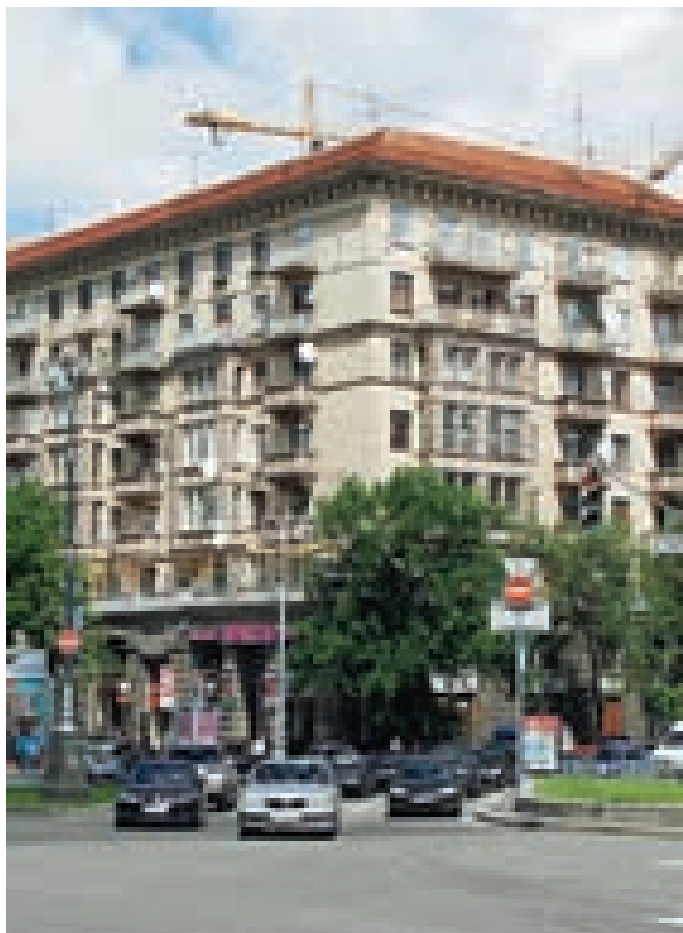
Зрушення спостерігаються в архітектурі підприємств легкої і харчової промисловості. Так, вдало використано технологічні особливості в композиційній побудові Полтавського прядильного комбінату (1929–1936, архітектори Д. Чухін, А. Пирожков). Його окремі виробничі комплекси сформовано з урахуванням специфіки функціонально-технічних процесів, і розміщено їх в окремих корпусах-блоках, зв'язаних між собою системою галерей, що надає комбінатові специфічного образу. У 1930-х роках побудовано цукрові заводи в Куп'янську, Шполі, Гнівані, хлібзаводи в Харкові, Луганську, Краматорську, Полтаві, Сумах. На новому хлібзаводі № 4 на вулиці Дегтярівській у Києві своєрідно вирішено інтер'єр пекарного залу з відкритою галереєю, яка з'єднує на рівні другого поверху бічні крила і технологічні відділення хлібопекарного корпусу (1936, архіт. Г. Молоков).

Під час війни було зруйновано 16 тис. промислових під-



А. Добровольський, Є. Іванов. Житловий будинок на вулиці Алма-Атинській у Києві. 1949–1951

Б. Приймак, В. Ладнийий, інж. О. Лінович. Житловий будинок на Хрещатику в Києві. 1954. Фрагмент



приємств, серед яких видатні твори вітчизняного зодчества – Дніпрогес, Харківські тракторний і турбінний заводи, комбінати “Криворіжсталь”, “Запоріжсталь”, “Азовсталь” і десятки інших. Відбудова промисловості почалася в 1943 році, і вже в серпні 1945 року було відбудовано сотні вугільних і залізрудних шахт, 35 районних електростанцій.

У промисловому зодстві цього періоду проявилися три принципово різних підходи до вирішення архітектурних проблем. Перший передбачав досягнення виразності шляхом виявлення функціональних особливостей споруд. Окремі їх елементи (труби, фахверки, система освітлення інтер'єрів ліхтарями різної форми тощо) вміло використано як засоби різноманітних пропорційних і ритмічних побудов, для створення певного масштабу, контрастів форм тощо. Цей підхід націлений на архітектурне осмислення перш за все індустріальних конструкцій і матеріалів. Це металургійні заводи в Алчевську, содовий завод у Слов'янську та ін.



О. Петров. Житловий будинок на проспекті Карла Маркса в Дніпропетровську. 1951

Г. Вегман, інж. В. Шапільський. Житловий будинок на проспекті Леніна в Запоріжжі. 1950–1957



Другий підхід – спрямованість на використання засобів ордерної архітектури і ритмічних членувань, вишуканих пропорцій “золотого перетину”, застосування кольору, фактури, певних композиційних і декоративних прийомів. Цей напрям залишив чимало споруд, таких, як механоскладальний цех заводу “Більшовик” і портовий елеватор у Києві, головний корпус електротягового заводу в Харкові, Верхньо-Інгулецька насосна станція та ін.

Третій напрям у вирішенні архітектурних проблем ґрунтувався на використанні прийомів декорування промислових цехів під житлову за-

будову і громадські споруди. Це цехи підприємств легкої та харчової промисловості, які часто розташовували не в промислових зонах, а в житлових районах, наприклад, фабрики “Киянка” у Києві, швейні фабрики в Тернополі, Донецьку, Чернігові.

У Харкові створили проектну організацію Укргідропроєкт, яка продовжила розробку гідроелектростанцій Дніпровського каскаду. Будівництво нижнього, шостого, ступеня каскаду – Каховської ГЕС – велося безпосередньо за відбудовою Дніпрогесу. У пластичному трактуванні машинного залу й арки шлюзу майстерно використано дещо спрощені прийоми класики. Особливо вдалим є фасад ГЕС із боку нижнього б'єфа (1944–1954, архітектори Г. Орлов, Ю. Гумбург, А. Волчик, Б. Рухлядєв, Г. Соколов).

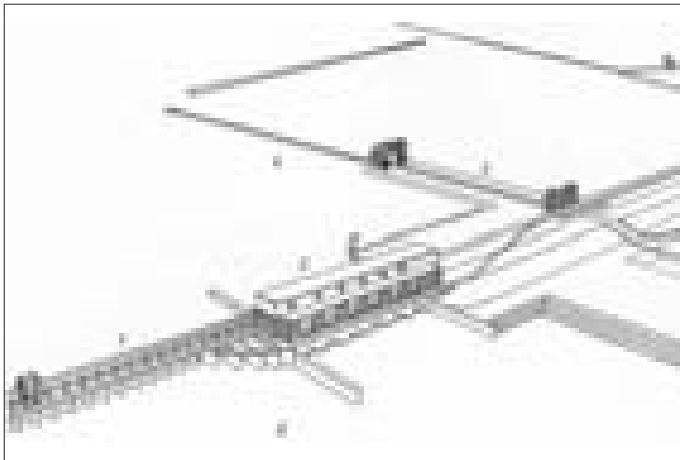
Після відбудови теплових електростанцій їхня архітектура лишалася без змін (Штерівська, Київська, Зуївська ДРЕС). До будівництва в Україні нових, найбільших у ті часи ДРЕС приступили в 1949 році. Це Миронівська електростанція в Донбасі (1949), Придніпровська біля Дніпропетровська (1951), Слов'янська (1952), Луганська (1953). Післявоєнний період був важливим етапом у розвитку енергетичного будівництва, етапом формування нових об'ємно-розпланувальних, структурних і композиційних засад організації електростанцій великої потужності. Так, одна тепла електростанція видобувала вдвічі більше електроенергії, ніж увесь Дніпровський каскад.

У процесі відбудови та реконструкції шахт велику увагу приділяли організації та впорядкуванню шахтної поверхні. Кращі з них – шахта ім. Ілліча в Стаханові (1946, архіт. В. Палагута), ім. О. Абакумова в Донецьку (1958, архіт. Н. Настенко) та ін. У 1952 році вперше було застосовано принцип укрупнення і блокування різних за призначенням споруд в одному об'ємі. На поверхні шахти замість 35–45 невеликих споруд розміщено 5–7 основних укрупнених об'ємів. Здебільшого це головний, допоміжний і адміністративно-побутовий блоки. Блокування поверхні шахт – одне з найважливіших досягнень у промисловій архітектурі повоєнного десятиріччя.

При відбудові металургійних підприємств здійснювали їх докорінну реконструкцію. Так, уперше в світовій практиці в 1948 році на заводі “Запоріжсталь” збудували цільнозварну піч за методом інженера Є. Патона. Повністю реконструювали прокатний цех заводу “Азовсталь” (1945–1949, архітектори Л. Шерман, О. Комаров). Застосування тут новітніх конструктивних вирішень на основі азбестоцементних матеріалів мало певний вплив на архітектурну виразність та експлуатаційні якості споруди. Кращі традиції української школи промислового зодчества набули розвитку і в конструктивних вирішеннях відбудованого цеху тонколистового прокату на заводі “Запоріжсталь” (1952–1954, архіт. К. Кайманов), рейкобалкового цеху заводу ім. Петровського в Дніпропетровську (1946, архіт. В. Канішев).

Архітектурі зведених у ті роки нових підприємств, як правило, притаманне творче використання класицистичної спадщини, що, відверто кажучи, не характерно для промислового зодчества, яке базується на естетичному осмисленні передусім будівельних конструкцій. Так, простотою і лаконізмом форм позначена

Г. Орлов з колективом. Проект будівництва Каховського гідровузла. 1951. Експлікація: 1) водозливна гребля; 2) корпус силової станції; 3) судноплавний шлюз; 4) водосховище



архітектура головного корпусу Харківського електротягового заводу (1950, архітектори Є. Гагаріна, М. Коллі). Спрощені ордерні форми застосовано в декорванні фасадів механо-складального цеху заводу “Більшовик” у Києві (1948, архіт. М. Єпіфанович).

У промисловій архітектурі повоєнного часу було багато позитивного. Тут раніше, ніж у цивільній архітектурі, бачимо пошуки раціонального використання території шляхом блокування об’єктів різного призначення. Технологія виробництва вимагала від архітекторів рішучої відмови від декорування промислових об’єктів недоречними ордерними елементами і спонукала йти шляхом естетичного осмислення інженерних конструкцій.

ОХОРОНА І РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ’ЯТОК АРХІТЕКТУРИ. Фактично в 1930-х роках перестала існувати така галузь, як охорона і реставрація історико-архітектурної спадщини. Під гаслом соціалістичної реконструкції міст і сіл руйнували пам’ятки національного зодчества. Відчутних втрат зазнав Київ, де було знесено Михайлівський Золотоверхий монастир (XII–XVIII ст.), Успенську церкву Богородиці Пирогощі (XII ст.), Богоявленський собор (XVIII ст.) і дзвіницю (XIX ст.) Богоявленського Братського монастиря, дзвіниці Кирилівського монастиря (XVIII ст.) і Китаївської пустині (XIX ст.) – більше 100 унікальних споруд. Зруйновано унікальний комплекс Миколаївського монастиря XII–XVII ст. у Медведівці Чигиринського району Черкаської області, об’єкти палацово-паркового комплексу пейзажного парку “Олександрія” (XIX ст.) у Білій Церкві; Успенський собор (1748–1770) у Полтаві, Успенський собор (початку XIX ст.) у Кременчуку, Троїцьку церкву (XVIII ст.) у Кам’янці-Подільському, Покровську церкву (поч. XIX ст.) у Батурині.

Під час цієї вакханалії виникла і стала розповсюдженою псевдонаукова теорія “музеефікації”, за якою окремі фрагменти і деталі відомих пам’яток архітектури “науково обґрунтовано” вилучали і переміщували до музейних фондів. Так, мозаїки і фрески Михайлівського Золотоверхого собору в Києві було передано Російському музею в Ленінграді та Державній Третьяковській галереї в Москві, ікони художника М. Врубеля вилучено з іконостасу Кирилівської церкви в Києві і передано до Київського музею російського мистецтва. “Науковій експедиції” Київського музею українського образотворчого мистецтва без дозволу релігійних громад масово вилучали з іконостасів приречених на знищення дерев’яних церков ікони XV–XVIII ст. Так в запасниках музеїв опинилася велика кількість ікон, що мають виняткову художню та історичну цінність.

Під час війни та окупації території України гітлерівськими військами було повністю знищено або дуже пошкоджено 347 найцінніших пам’яток архітектури. Раніше все списували на загарбників і окупантів, адже за прямою вказівкою Гітлера на весь світ було оголошено: пам’ятки мистецтва на Східному фронті не мають значення і підлягають знищенню⁶. Разом із тим існували й вітчизняні настанови, за якими було висаджено в повітря Успенський собор Києво-Печерської лаври, кийвський Хрещатик, спалено ансамбль Круглої площі в Полтаві.

Але війна викликала патріотичні почуття, і в повоєнне десятиліття вже не так необачно зносили пам’ятки архітектури. Почалися серйозні роботи з їх охорони та реставрації. Цьому сприяли спеціальні постанови Ради Міністрів СРСР, Ради Міністрів УРСР, прийняті в 1947–1948-х роках, які визначали конкретні засади організації вивчення та реставрації пам’яток архітектури в державних масштабах. У 1945 році було створено Академію архітектури УРСР, у 1946 році організовано Управління в справах архітектури при Раднаркомі Української РСР, які й розгорнули роботу в тому числі й з обліку, охорони, вивчення та реставрації архітектурної спадщини. У 1949 році виникла проектна організація “Будмонумент”, де роз-

робляли проекти реставрації пам'яток, а в обласних центрах Чернігові, Львові, Одесі та інших містах організували виробничі майстерні. Але до абсурдних можна віднести створення в Кам'янці-Подільському спеціального тресту з розбирання старовинних споруд, силами якого було знищено сотні пам'яток архітектури.

Саме в "Будмонументі" почала формуватися київська школа архітекторів-реставраторів (Б. Петічинський, Г. Говденко, М. Александрова-Говденко, Л. Граужіс, Е. Лопушинська, Е. Пламеницька та ін). Для роботи з реставрації пам'яток залучали М. Холостенка та Д. Криворучка. Майже одночасно формувалася і львівська школа реставраторів, представлена іменами І. Старосольського, Б. Соболевського, Н. Дзядик. Двічі для ознайомлення з реставраційною справою в Україну з Москви приїздив уродженець Закарпаття академік І. Грабар, а також академіки архітектури П. Сухов та О. Щусев. Особливо цінними для фахівців були консультації І. Грабара під час реставрації мозаїк і фресок Софії Київської, Кирилівської церкви, а також Володимирського собору в Києві.

Особливо великим є внесок московського зодчого П. Барановського. Взимку 1944 року він, як член Надзвичайної державної комісії з розслідування злочинів німецьких загарбників, приїхав до Чернігова. П'ятницька церква була більше ніж на половину знищена німецькою бомбою, і відкриті конструкції ступінчастих попружних арок свідчили про те, що під пізнішими бароковими нашаруваннями XVII–XVIII ст. знаходилася пам'ятка, абсолютно не схожа на давньоруські споруди XI–XII ст. Утім техніка мурування, плоска цегла (плінфа) і вапняний розчин з товченої кераміки (цемянки) свідчили про давньоруське походження пам'ятки. Не було сумніву в тому, що це пам'ятка невідомого ще в науці етапу розвитку архітектури Київської Русі. А далі було вісім років подвижницької роботи разом із архітектором М. Холостенком над відродженням церкви. Це і охорона пам'ятки від тих, хто, вислужуючись перед можновладцями, хотів знести рештки храму і "облагородити" центр Чернігова. Першочерговими були роботи з консервації руїн, складні розрахунки траєкторії падіння при руйнуванні блоків старовинного мурування і встановлення їх на колишнє місце. Було ретельно вивчено всі особливості пам'ятки і документально точно відтворено зруйновані і втрачені елементи храму. Після опублікування ці дослідження стали серйозною і повчальною школою для багатьох поколінь українських архітекторів-реставраторів⁷.

Відаючи шану науковому подвигу П. Барановського, можна поставити під сумнів доцільність ліквідації барокових шат П'ятницької церкви XVII–XVIII ст., які мали значну мистецьку цінність. Цим же шляхом ішов і учень П. Баранов-



Руїни Успенського собору Києво-Печерської лаври в Києві. Фото 1945



П. Барановський, М. Холостенко. П'ятницька церква поч. XIII ст. в Чернігові. Реставрація 1945–1955

них замків, де на одному об'єкті можна було зустріти практично всі стилі, причому всі вони – чи то готичне нервюрне склепіння, ренесансний аттик, чи класицистичний портик – цінні за своїм значенням у формуванні художнього образу пам'ятки. Тут усе багато в чому залежало від кваліфікації реставратора.

Одночасно зі школою архітекторів-реставраторів склалася школа художників-реставраторів монументального живопису. Художник Л. Калениченко та хімік-технолог О. Плющ запропонували нові способи кріплення живопису разом із шаром тинькування до мурованих стін. Застосовували нову технологію розчищення стародавніх фресок від нашарувань олійних фарб за допомогою спеціальних компресів з органічних розчинників.

Унікальну роботу з укріплення тинькування й олійного живопису М. Врубеля – композицію “Сходження Святого Духа” – провели реставратори за допомогою системи дубових нагелів і лакосмоляних сумішей на хорах Кирилівської церкви в Києві. Ці надскладні роботи стали класикою вітчизняної рестав-

ського М. Холостенко під час реставрації Борисоглібського собору в Чернігові. У первісних формах реставровано один із шедеврів ампіру в Україні – Круглу площу в Полтаві (архітектори А. Вайнгорт та М. Онищенко).

Прийнята в повоєнне десятиліття методика реставрації передбачала перш за все ретельні обміри і натурні дослідження. Виконання шурфів і зондажів давало змогу з'ясувати характер розтески вікон і дверей, появу прибудов і добудов. Вже тоді за шаблонами виготовляли лекальну цеглу і черепицю потрібної форми і розмірів. Про високий науковий рівень підходів до реставрації свідчить використання оригінальних робіт лабораторії спектрального аналізу інституту геології АН УРСР під керівництвом О. Кульської, що давало можливість досліджувати не лише будівельну та археологічну кераміку, а й будівельні розчини.

Особливо складною була відбудова старовин-

рації. Їх виконали під керівництвом Л. Калениченка і О. Плющ художники-реставратори Є. Мамолат, А. Ерко, А. Марампольський. Ця сама група реставраторів розчистила фресковий живопис XV–XVI ст. в Онупріївській церкві в с. Лаврове Львівської обл.

Одночасно з відбудовою пам'яток архітектури було продовжено поглиблене вивчення архітектурної спадщини України, що проводили співробітники Інституту теорії й історії архітектури Академії архітектури УРСР. Серед найзначніших слід назвати праці Ю. Асєєва, М. Грицяя, І. Ігнаткіна, О. Ігнатова, І. Косаревського, Г. Логвина, П. Макушенка, Ю. Нельговського, В. Самойловича, М. Цапенка, П. Юрченка. Великий резонанс мало видання в 1954 році альбому обмірів пам'яток архітектури України.

* * *

Отже, головне у розвитку архітектури 1930-х років в Україні – це директивна зміна стилістичної спрямованості архітектури, яка віднині мусила спиратися на засади опанування ренесансною та класицистичною спадщиною. Це – дуже суперечливе явище, і головним тут є нав'язана комуністичною доктриною зміна стилістичної спрямованості з конструктивізму на обов'язковий радянський класицизм, що за ідеологічними доктринами того часу начебто відповідав методології соціалістичного реалізму. Одночасно було затавровано праці вітчизняних конструктивістів та зодчих, що займалися пошуками національно своєрідних архітектурних форм. Спеціально створена спілка архітекторів, партійні та державні органи контролювали неухильне втілення в практику засад соціалістичного реалізму.

Для архітектури повоєнного десятиліття характерні орієнтація на стилізацію ордерних форм, підкреслена монументалізація окремих споруд і містобудівних ансамблів, таких як величний київський Хрещатик чи маленька Нова Каховка. Якщо забудові Запоріжжя, Донецька, Луганська, Одеси, Миколаєва, Херсона притаманна орієнтація на класицизм чи ренесанс, то в архітектурі Києва, Чернігова, Полтави, Харкова вищезгадані архітектурні форми співіснують з деталями, властивими українському бароко.

Завершуючи цей розділ, можемо зазначити, що з руїн було піднято майже повністю знищені Тернопіль і Севастополь, центри Києва, Донецька, Дніпропетровська, Чернігова, Миколаєва та інших міст. На карті України з'явилися Нова Каховка, Марганець, Червоноград, Нововолинськ і десятки інших міст та робітничих селищ. Архітектурі повоєнної доби притаманні незбагненні для наших сучасників піднесеність і помпезність. Зодчі мовою архітектури відтворювали показну велич і прославляли “велику сталінську епоху”. Утім архітектура повоєнної доби, яка в забудові сучасних міст складає не більше 5–7 %, і тепер визначає своєрідне архітектурне обличчя міст України. Архітектура України цього часу – це найбільш цільний період, коли мистецтво зодчих було спрямовано на відродження зруйнованих міст і сіл. Їхній творчості були притаманні стилістична єдність, висока майстерність, професійна культура. Саме архітектура кінця 40-х та 50-х років ХХ ст. і в майбутньому буде формувати архітектурне обличчя багатьох міст – Києва (Хрещатик), Запоріжжя (проспект Леніна), Тернополя (вся центральна частина), Дніпропетровська (проспект К. Маркса).

ЖИВОПИС

Новий період розвитку українського живопису, який охоплює хронологічні межі від 1934 до 1954 року, зазвичай пов'язують з постановою ЦК ВКП (б) “Про перебудову літературно-мистецьких організацій” 1932 року, з Першим розширеним пленумом оргбюро Спілки радянських художників Української радянської республіки 1933 року і Першим з'їздом Спілки радянських письменників 1934 року.

Постановою ЦК ВКП (б) було зліквідовано художні угруповання і створено єдині творчі спілки з розмежуванням не за ідейними гаслами, а за фаховими оз-

Ф. Кричевський. Замріяна Катерина. 1937–1940. НХМУ



наками. На розширеному пленумі оргбюро Спілки були визначені нові партійні й урядові вимоги до митців, широко обговорені у виступах учасників Пленуму, прозвучала теза про першочерговість завдання служити мистецтвом соціалістичному будівництву в країні. І нарешті, з'їзд письменників теоретично обґрунтував пріоритет напрямку, за яким митці реалістичними засобами мали відобразити соціалістичну дійсність в її романтичному розвитку. Так увійшло у творчу практику теоретичне визначення “метод соціалістичного реалізму”, яке на декілька десятиріч стало постулатом розвитку радянського мистецтва, ознакою його ідейної чистоти й методологічної спрямованості.

Проте за зовнішньою революційністю заходів приховувалася звичайна перестановка творчих сил. З усього різноманітного спектру особистостей передреволюційного періоду партія і уряд віддали перевагу тим, хто найбільше був спроможний виконувати роль, яка відводилася мистецтву в новому суспільстві. Такими були художники-реалісти з академічною фаховою підготовкою. Утворилася парадоксальна, на перший погляд, ситуація: засновниками і найкращими представниками методу соціалістичного реалізму в Україні від самого початку його проголошення стали талановиті учні Імператорської академії художеств в Санкт-Петербурзі — Ф. Кричевський, К. Трохименко, О. Шовкуненко, учні європейських академій — Й. Бокшай, Й. Курилас, А. Манастирський, а згодом — їхні учні й послідовники.



Ф. Кричевський. Переможці Врангеля. 1935. Полотно, олія. НХМУ

З огляду на це безсумнівно одне – реалістичний метод є об’єктивною історичною категорією, засобом відображення дійсності, зрозумілим неупередженому глядачеві. Що ж до визначення “соціалістичний”, то тут ідеться про зміст, характер якого обумовлювався ідеологічними настановами часу. І не тільки. Провідними тут завжди були гуманістичні устремління суспільства, які незмінно давали про себе знати всупереч ворожому людській особистості тоталітаризму державного устрою.

Важливим організаційним заходом уряду від моменту утворення творчих спілок стало державне фінансування, спрямоване на розвиток культури. А оскільки виникло держзамовлення, то воно автоматично обумовило зміст вимог, які ставилися перед художником. Насамперед це була вимога реалістичного відображення дійсності, що у свою чергу автоматично запускала в дію універсальний, позасоціологічний закон естетики, за яким зміст обумовлює форму художнього твору. Тому художники, які звергалися до правдивої образотворчості, логічно і без примусу ззовні ставали на реалістичний шлях. Їм ставало доступним відображення всієї різноманітності й багатства реального світу, принади буття, що знаходило вияв у розвитку жанрів: побутового, історичного, портретного.

Цьому сприяли й організаційні заходи в галузі мистецтва – надання творчих відряджень художникам на заводи й новобудови, влаштування республіканських тематичних виставок, які розширювали коло сюжетних зацікавлень митців. А позаяк учасникам таких виставок пропонувалася певна тематична програма, це теж сприяло розвитку жанрів.

Важливим було й те, що на організацію художніх виставок уряд виділяв чималі кошти, що забезпечувало участь у них значної кількості митців і належний фаховий рівень творів. Фактично в цьому знайшла вияв на новому витку історії ситуація, характерна для всіх періодів, – наявність замовлення й гарантована оплата творчості митця. Відповідно повторювався й обов’язковий для всіх епох фактор, а саме – задоволення передусім вимог замовника.

Серед виставок, що відбулися в довоєнний період (мається на увазі 1941 рік), найважливішими були такі: VI Всеукраїнська виставка (1935), VII Всеукраїнська

виставка (1937), присвячена 20-річчю Жовтня й експонована під девізом “Квіту-ча соціалістична Україна”, виставка, присвячена 125-річчю від дня народження Т. Шевченка (1939), виставка образотворчого й народного мистецтва західних областей. Влаштування на основі державних замовлень республіканських художніх виставок стало усталеною традицією розвитку українського мистецтва й активно сприяло його тематично-сюжетному збагаченню.

Програмність, ідейна спрямованість мистецтва висували на перший план тематичну картину. Адже саме вона завжди становила найвищий етап розвитку живопису, часто об'єднуючи в собі риси інших жанрів і вимагаючи досконалої авторської майстерності. Не є винятком щодо цього й український живопис. Власне тематична картина стала провідною в означений період, найповніше відбивши в собі основоположні риси епохи й особливості станкового живопису як виду мистецтва.

Головною ознакою розвитку живопису від 1934 року стало, по-перше, остаточне розмежування реалізму й авангардистських напрямків і, по-друге, максимальна реалізація потенційних можливостей представниками академічної школи, чого вони були позбавлені в 1920-х роках. Також важливим фактором часу стала перебудова вищої художньої освіти, позитивні наслідки якої так яскраво виявилися вже в перші повоєнні роки у творчості цілої плеяди молодих живописців. Водночас різними шляхами реалізувалася творчість українських живописців на теренах Галицької та Закарпатської України, які разом із тим не втратили усвідомлення своєї належності до загальноукраїнської художньої культури.

Ф. Кричевський. Шахтарська любов. 1935. Полотно, олія. НХМУ



Погляд на названі попередні виставки в історичній перспективі свідчить, що вони були, радше, експериментальним полігоном опанування новими темами й сюжетами, підказаними новою соціальною дійсністю й партійними ідеологічними настановами. Для цього було створено відповідні умови. Відомо, зокрема, що на VI Всеукраїнську виставку було представлено біля тисячі експонатів. Але кількість не переросла в якість і на остаточний баланс справді високохудожніх творів (з позицій об'єктивних критеріїв оцінки) історія взяла не так уже й багато. Цей факт потребує не так осуду, як збалансованої оцінки. Адже митцям довелося творити в нелегкий, перехідний час ламання усталеного порядку, в час, обтяжений ре-



К. Трохименко. Кадри Дніпробуду. 1937. Полотно, олія. НХМУ

пресивною системою, що однаково позначилося й на розвитку мистецтва, і на умовах власне людського життя. І тому увага до мистецької спадщини 1934–1954 років повинна бути спрямована передусім на виявлення й утвердження художніх здобутків і без публіцистичної однобічності.

Справді, непересічні здобутки української живописної школи пов'язані з творчістю насамперед митців старшого покоління, за плечима яких був вишкіл європейських художніх закладів. Це П. Волокидін, І. Їжакевич, Л. Крамаренко, Ф. Красицький, Ф. Кричевський, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко, І. Шульга (Імператорська академія художеств, Санкт-Петербург, Л. Крамаренко – також Паризька академія мистецтв, М. Самокиш – навчався також в Детайля в Парижі), М. Бурачек, Й. Курилас, А. Манастирський, І. Труш (Краківська академія красних мистецтв, М. Бурачек – також художні студії Парижа), О. Кульчицька (Віденська художньо-промислова школа), Й. Бокшай та А. Ерделі (Будапештська академія образотворчих мистецтв), А. Коцка (Римська академія мистецтв).

За природою ці митці не могли розділяти вульгарно-соціологічного заперечення станкового живопису, що гідно продовжував традиції академічного реалізму, як нібито буржуазного пережитку, ворожого новій пролетарській культурі. Щодо цього цікаві є висловлювання згаданих уже живописців, переконання яких аж ніяк не пов'язані з ідеологічним тиском радянських установ, що відповідали за розвиток художньої культури. М. Бурачек неодноразово й декларативно викладав свої погляди на розвиток мистецтва, як наприклад: “Я завжди був реалістом, завжди, від самого раннього дитинства, любив життя, любив природу. До моєї реалістичної творчості вороже ставилися всілякі формалісти. Як реаліст, я з іронією ставився до

всяких “ізмів”, що як пощесь, заволоділи на початку революції образотворчим мистецтвом, прикриваючись своєю удаваною революційністю... Таке мистецтво пишалось, що воно незрозуміле для мас... Митці цих “ізмів” кохали в своєму мистецтві самих себе, свою вигадку, свою абсурдність”¹. В унісон із ним висловлювався А. Манастирський: “Мене не захоплювали ті модерністичні напрями, що поширювалися в польському мистецтві на початку ХХ ст. Я від природи був реалістом, я зрозумів, що реалізм — це не проста фотографія природи і суха об’єктивна передача, а серце художника, його “Я”, індивідуальність і темперамент, крізь призму яких він мусить перетворити образ з природи. Я зрозумів, що реалізм найбільш правдивий у мистецтві, і вирішив залишитися вірним йому на все життя”². Тієї ж думки дотримувався їхній колега за Карпатами Йосип Бокшай: “Формалістичне мистецтво залишає серця людей холодними, а розум бездіяльним”³.

Як подібні висловлювання, так і власне творчість їхніх авторів переконливо засвідчують, що перевага реалізму над “ізмами” в живопису 1934–1954 років і надалі не була штучним дітищем партійної політики в галузі художньої культури, а стала наслідком історичної логіки розвитку подій. Не міг, зокрема Й. Бокшай, вихований на кращих зразках світового живопису, стати на шлях формалістичних вправ, коли він ставив перед собою зовсім інше завдання. “Наша країна, — говорив він ще у 1920-х роках, — дає дуже багато матеріалу художній творчості. Жоден куточок землі не може зрівнятися з її горами, долинами, народом. Вірю, якщо кому-небудь вдасться художньо втілити в повній красі душу нашого русина, виникне типове особливе мистецтво Підкарпаття”⁴. Зусилля свого життя він доклав на здійснення цієї мети, а його твори вже від початку 1930-х років цілком укладаються в ті параметри, які в Радянській Україні визначались як метод соціалістичного реалізму. Не випадково творчість Й. Бокшай і його учнів та однодумців після 1944 року так органічно й закономірно влилася в мистецтво України, помітно збагативши його.

Утвердившись на реалістичних позиціях, митці Радянської України, згідно з поставленими перед ними вимогами, головну увагу приділили опануванню тематики, яку надавала їм сучасність і недавнє революційне минуле. Це обумовило переважний розвиток побутового та історичного жанрів. У першому плідно працювало чимало митців: Ю. Бернадський, М. Дерегус, Ф. Кричевський, О. Любимський, С. Прохоров, Є. Світличний, К. Трохименко, Д. Шавикін, І. Шульга. У кращих їхніх творах помітне прагнення не лише дати правдиве відображення дійсності, знайти цікаві сюжети з життя трудящих, але й забарвити їх яскравим оптимістичним настроєм, втілити в них типові риси нового побуту. Завдання було не з легких, не всім удавалося піднятися над прозаїзмом зовнішньої описовості, ввести у свої твори риси “революційного романтизму”. Навіть такому класикові тематичної картини з величезним інтелектуальним і живописним потенціалом, як Ф. Кричевський, це не завжди вдавалося. Його полотна “Шахтарська любов” (1935), “Розповідь діда” (1936), “Веселі доярки” (1937), “Дівчата” (1937), а найбільше “Квітуха Україна” (1938–1939), попри всю їхню живописність, відгонять якоюсь внутрішньою байдужістю автора до змісту сюжету. Ставати ж на шлях ідеологічної кон’юнктури, як це зробив С. Прохоров у картинах “П’ятихвилінка в шкарпетковому цеху” (1934) або “Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі” (1937), було не в його натурі. Набагато цікавішими в сенсі пошуку адекватності художнього образу часові видаються його ескізи, виконані олівцем, — “Бондар” (1925), “Зміна” (1925), “Копають картоплю” (1925), “Піляри” (1927–1928), але вони не були реалізовані в живописних полотнах. Так само обіцяв бути цікавим, судячи із живописного ескізу, задум монументального і правдивого за образним змістом полотна “Свято колгоспного урожаю (Обжинки)” — кінець 1930-х — початок 1940-х років. У ньому щасливо поєдналися авторська захопленість народним життям, здатність



М. Самокиш. Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким. 1934. Полотно, олія. НХМУ

його щиро оспівувати це життя в урочистому реєстрі і в даному разі в унісон з постулатами методу соціалістичного реалізму.

Вдалими явищами побутового жанру 1930-х років стали полотна “Кадри Дніпробуду” К. Трохименка, “Вечір у степу” О. Любимського та “Допит ворога” В. Костецького (усі 1937 року).

Художники зуміли в типових образах, з необхідною долею оповідності мовою живопису розкрити суть характерних явищ свого часу, які не втратили своєї значущості і в переоцінках історії. Будівництво Дніпрельстану стало в Радянському Союзі будівництвом століття і привернуло увагу багатьох митців. Чимало часу провів там і К. Трохименко, створивши ряд суто документальних етюдів. Полотно “Кадри Дніпробуду” набуло рис епічного узагальнення, монументальності. А головне – у ньому вгадана й передана основна риса тогочасної політики індустріалізації країни: переведення значної кількості селянства у сферу промислового виробництва. Попри високу художність виконання, полотно приваблює і своїм ненав’язливим національним колоритом, який є наслідком правдивості відтворення реального життя.

О. Любимський звернувся до іншої злободенної теми того періоду – колективізації сільського господарства і як наслідку її – зростання добробуту на селі. Про це в першу чергу розповідає нетрадиційний одяг героїв зазначеної картини. Але тільки й того. Головний зміст твору – в його глибокому ліризмі, в розкритті єдності почуттів людини і стану природи, в змалюванні бузкових сутінків, сповнених загадковістю й озвучених музикою гармоніки. Дія відбувається на польовому стані, і тому досягнутий художником стан умиротвореності трактується ним як символ звершення трудового дня на колгоспних ланах. Тут виявилася характерна для українського живопису риса, а саме – нехтування декларативністю в розкритті теми. Митці зазвичай спрямовують зміст твору (попри актуальність сюжету) на людину, її почуття, а не на ідею.



П. Волокидін. Портрет З. Гайдай. 1934–1935. Полотно, олія. Харківський художній музей
П. Волокидін. Жінка в хустці (портрет дружини). 1935. Полотно, олія. НХМУ

Проте були й інші приклади. Саме злободенність завжди була ознакою творів талановитого майстра В. Костецького. Це виявилось і в його полотні “Допит ворога” (1937). У рік, коли сталінські репресії досягли свого апогею, художник з щирою вірою в їхню справедливість подає власну версію подій. Він зображує учасників відкритого двобою, в якому кожному персонажеві відведена своя переконлива роль, в якому кожен має своє право на боротьбу, зненависть і презирство. Тут не йдеться про нічні візити до людських осель, про підступну безкарність енкаведистів (для такого погляду ще не настав час). Тут діють прикордонники, і картина В. Костецького – це розповідь про один із епізодів їхньої нелегкої й небезпечної військової служби, яка, в трактуванні автора, не виходить за межі закону. Тому картиною “Допит ворога” не можна нехтувати, особливо враховуючи її бездоганну режисуру й суто індивідуальну живописну манеру симпатика голландських художників, зосібна – Е. Фромантена. Полотно дає благодатний матеріал для роздумів про щирість митця і про безпринципну кон’юнктуру – якості, які властиві не лише періоду планування методу соціалістичного реалізму.

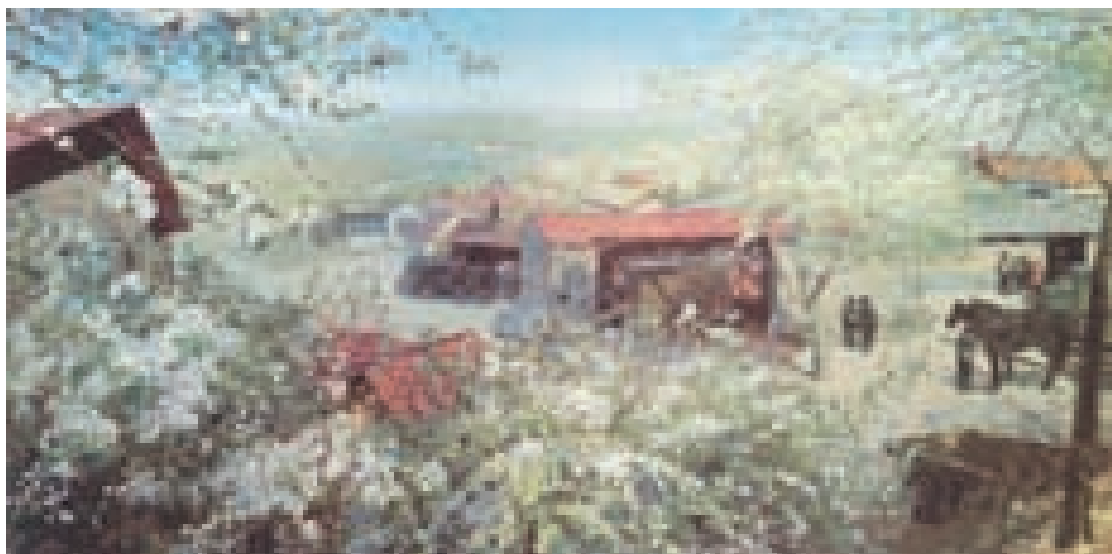
Побутовий жанр знайшов, нехай і меншою мірою, розвиток в живопису західних земель. Зокрема, А. Манастирський написав полотно “Оранка” (1938), ніби в розвиток ідей якого ним пізніше створена картина “Вчора і сьогодні” (1940). Й. Куриласу належить цікавий за живописними якостями твір “На Гуцульщині” (1942), де змальовано виразний образ молодої жінки-гуцулки. Тоді ж учень Ф. Кричевського, якого відрядили до Львова для допомоги у справі створення місцевої Спілки художників, М. Дмитренко написав цілу низку жіночих образів, зокрема полотно “Дівчата з Заліщиків” (1942). Вони приваблюють прав-

дивістю образів і етнографічною барвистістю разом з яскравим пленеризмом. Й. Бокшай виконав багатофігурну композицію “Дівчата” (1937), мотив якої він розроблятиме у своїх пізніших жанрових творах, де образ людини і природи органічно доповнюють один одного.

В історичному жанрі українські живописці також створили цілий ряд видатних полотен. Тут виразно визначилися дві тематичні лінії: історико-революційна та історико-біографічна. Характерною особливістю довоєнного періоду стало цілковите зникнення сюжетів з героїчної козацької епохи. Чи не останніми картинами на цю тему стали полотна М. Самокиша “Похід запорожців на Крим” (1933) та “Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким” (1934). У 1930-х роках художник зосередився на сюжетах боротьби з армією барона Врангеля, зокрема написав картини “Переслідування врангелівців” (1935) та “Втеча врангелівців після розгрому під Перекопом” (1938). Найвдалішою з цього циклу є панорама композиція “Перехід Червоної Армії через Сиваш” (1935). У ній знайшли продовження кращі традиції класичного батального жанру. Художник точно змальовує історичний пейзаж, майстерно вписує в нього безліч вершників та піхотинців, виразно відтворює сповнену драматизму динаміку бою. І, звичайно ж, демонструє своє неперевершене вміння зображувати рух і пластику коня. Власне, на зображенні чотирьох вершників і тримається вся багатофігурна композиція. Прагнучи наголосити на історичній значимості події, яка знаменувала собою початок закінчення громадянської війни, М. Самокиш серйозно підходить до такого виду монументального мистецтва, як діорама. Будучи живим сучасником і майже свідком подій, він надає полотну переконливої документальності, не втрачаючи при цьому й художньої виразності. Головним ідейним сенсом полотна є уславлення переможного руху, якого не можуть зупинити ні шалений обстріл ворога, ні загибель бійців.

Тема українського фронту громадянської війни своєрідно й глибоко розкрито і в монументальному творі Ф. Кричевського “Переможці Врангеля” (1935). Це визначне полотно, в якому втілилися найкращі риси живописного обдарування майстра, що так яскраво розкрилися в його картинах “Наречена” (1910) та “Автопортрет у білому кожусі” (1926–1932). Якщо М. Самокиш у полотні “Перехід Червоної Армії через Сиваш” зобразив масу бійців, то Ф. Кричевський акцентує

Г. Світлицький. Колгосп у цвіту. 1935. Полотно, олія. НХМУ





М. Бурачек. Дорога до колгоспу. 1937. Полотно, олія. НХМУ

увагу на конкретних героях, кожен із яких уособлює собою ціле покоління учасників війни. Картина написана за законами монументального мистецтва. Персонажів зображено на тлі трофейного танка й розгорнутого червоного прапора,

А. Манастирський. Вчора і сьогодні. 1940. Полотно, олія



вони зростають як три звитяжці – горді й мужні. Живопис доволі суворий, але загалом піднесений, у ньому урочисто домінує червоний колір, композиція досконала. Усе в ній виважено, змальована кожна деталь, але при цьому автор не порушує цілісності загального звучання. Полотно стало визначним внеском художника в український історичний жанр і тематичну картину. Є в ньому і прихований підтекст, який пов'язує його не так з минулим, як із майбутнім. Написане воно через три роки після приходу А. Гітлера до влади й утвердження фашизму як державної ідеології в Німеччині, а відповідно збільшення зовнішньої загрози Країні Рад. І тому обличчя двох бійців мужньо зосереджені, в їхніх поглядах прочитується передчуття майбутніх боїв. Героїка полотна загалом виправдана, вона є безумовним успіхом автора.

У змалюванні історико-революційних подій художники переважно дотримувалися двох емоційних станів. Це реквієм по загиблих героях (М. Рокицький, “Похорон бойового товариша”, 1935) і переможне піднесення, гімн бойовій звитязі (Л. Мучник, “Підвіз провіанту до броненосця “Потьомкін”, 1934). Це відповідало загальнодержавній вимозі – засобами мистецтва підтримувати оптимістичний настрій у народних масах. Так закладалася “теорія безконфліктності”, позбавитись від впливу якої вдалося лише наприкінці 1950-х років. Відтепер естетичні категорії драматичного, а тим паче трагедійного, знаходили вияв лише в змалюванні тяжкої долі пригнобленого царатом народу. Як-от, зокрема, в картині В. Костецького “Т. Шевченко в казармі. (Після муштри)” (1939), або в незавершеному полотні М. Дерегуса “Кодня” (1940), де автор намагався відтворити страту полонених гайдамаків польською шляхтою.

Полотно Л. Мучника “Підвіз провіанту до броненосця “Потьомкін” є цікавим поєднанням трьох жанрів: побутового, пейзажного і натюрморту, кожен з яких розкритий повною мірою. В обраному художником сюжеті рідкісне піднесення, яким просякнутий твір, цілком виправдане. Воно викликане захватом робітників мужнім вчинком повсталих матросів. Натомість інше полотно художника “Повстання на крейсері “Очаків” (1937) героїзоване і до міри драматичне. Є в картині “Підвіз провіанту до броненосця “Потьомкін” цікава деталь: робітник біля щогли з червоною хусткою в руці є реплікою відповідного персонажа зі славновісного полотна Т. Жеріко “Пліт “Медузи” (1819). Так своєрідно відгукнувся художник на заклик, що прозвучав у період перебудови початку 30-х років ХХ ст. – наслідувати класику світового мистецтва. Л. Мучник не був винятком стосовно цього. М. Дерегус у той же період багато працював у побутовому жанрі, створивши картини “Колгоспне свято” (1935), “Повернення з орденом” (1937), “Драмгурток” (1937), “Трактористи” (1938). На деяких із них помітний відвертий вплив фламандського мистецтва, що надавало їм не властивого вітчизняній живописній школі характеру. Це було надто прямолінійне наслідування традицій, яке не могло дати бажаного результату.



О. Шовкуненко. Портрет О. П. Кузнецової. 1942. Полотно, олія. НХМУ

Наприкінці 1930-х років в Київському державному художньому інституті дипломниками було написано дві картини, які засвідчили зрілість української художньої школи і саме через це здобули популярність та надовго були занесені в історію українського живопису. Їхніми авторами були улюблені учні професора Ф. Кричевського Ф. Кличко (“Котовський ліквідує банду Матюхіна”, 1939) і



О. Шовкуненко. Портрет двічі героя Радянського Союзу генерал-майора С. А. Ковпака. 1945. Аquareль-гуаш. НХМУ

зокрема М. Самокиша, К. Трохименка. М. Самокиш створив змістовний портрет-картину “М. Щорс у бою під Черніговом” (1938). Ця робота написана за всіма законами парадного портрета у світовому мистецтві. Вдало відтворено сцену на сільській вулиці, що слугує необхідним тлом для вершника, який представлений на першому плані композиції. З ефектною майстерністю змальовано коня, що скаче галопом просто на глядача. Суттєвим недоліком портрета є те, що образ коня виразніший, ніж образ М. Щорса. Це й зрозуміло – коней художник писав усе життя, а М. Щорса не бачив ніколи.

Як уже зазначалось, влаштування великих тематичних виставок сприяло тематичному збагаченню українського живопису. Це стосується й Республіканської ювілейної Шевченківської виставки 1939 року, кращі твори якої лягли в основу Музею Т. Г. Шевченка в Києві. Проте були митці, для яких образ Т. Шевченка й образи його поезій стали провідними для всієї їхньої творчості. Це стосується насамперед І. Їжакевича, що створив такі полотна, як “Тарас Шевченко – пастух” (1935) і “Перебендя” (1938). Останній був улюбленим образом художника, він його повторював декілька разів, причому Перебенді надавав риси автопортретності. І в цьому мав беззаперечну рацію, адже впродовж свого довгого життя був натхненним співцем України.

О. Нестеренко (“Проводи партизана”, 1940). Обидва полотна, безумовно, підтверджують обдарованість авторів, хоч і не позбавлені певних недоліків. Ф. Кличко надто ескізний, а “партизани” О. Нестеренка дуже нагадують натурників-кавалеристів з київського гарнізону. На художників поклали надії, але обидва загинули на фронтах Великої Вітчизняної війни. Поряд із ними мали виступити інші вихованці Інституту, проте війна надовго перервала їхню роботу над дипломними картинами. А дехто, як наприклад Я. Приходько, що добровольцем пішов на фронт, взагалі не повернувся.

До історичної теми часто звертались художники, для яких цей жанр не був покликанням. Це стосується Г. Світлицького, чудового пейзажиста зі схильністю до ліричного забарвлення твору. Йому належить поетичне полотно “П. Чайковський на Україні” (1937), де витончено відтворений стан осінньої природи, напрочуд співзвучний музиці композитора, яка ніби вириває в душі глядача при спогляданні твору.

Історико-біографічний жанр повернув увагу багатьох живописців,

Визначним явищем в українському мистецтві, у творчості самого художника і в Шевченкіані став задум серії живописних полотен за мотивами поеми Т. Шевченка “Катерина” (1937–1940) Ф. Кричевського. Художнику вдалося частково здійснити його в олівцевих ескізах (“Катерина з гусаром”, “Вигнання Катерини”, “Зустріч Івасика з батьком”), в завершеному полотні “Замріяна Катерина” і не завершеному – “Катерина у відчай”. Ф. Кричевський продовжує традицію, розпочату Т. Шевченком картиною “Катерина” (1842). Але історії відомо багато прикладів звернення живописців до літературних творів як сюжетного першоджерела. Це “Данте і Вергілій” (1822) Е. Делакруа за поемою Данте або живописні імпровізації О. Домьє за мотивами роману “Дон Кіхот” М. Сервантеса. В усіх випадках це цілком самостійні твори, які за значенням стоять набагато вище від звичайної книжкової ілюстрації. Сказане стосується й картини “Замріяна Катерина”. Це жанровий твір, в якому розв’язання образного змісту й живописного ладу виконано на найвищому фаховому рівні. Щодо формальної мови, то Ф. Кричевський згадав тут уроки, набуті ним в експериментах 1920-х років, і застосовував витончену колористичну гаму локальних кольорів.



Т. Яблонська. Автопортрет в українському вбранні. 1946. Полотно, олія. НХМУ

Слідом за Т. Шевченком він пропонує знаковий тип національної жіночої краси, побудований на питоми народній основі. Тут Ф. Кричевський виступає навіть не співавтором Т. Шевченка, а його ідейним однодумцем у справі утвердження засобами мистецтва національних ідеалів етики і краси.

У пейзажі, як і в інших жанрах, першість належить майстрам старшого покоління. Вони вдало поєднували своє високе професійне уміння і досвід роботи над пейзажем з новими завданнями відображення здобутків соціалістичного будівництва. Одним із кращих творів на цю тему стало полотно Г. Світлицького “Колгосп у цвіту” (1935). Воно вирішено досить своєрідно. Художник на третьому плані розгортає по обрії епічну панораму безкрайнього простору. Це земля України під чистим, блакитним небом. Перший план суціль замерезаний вишневим і яблуневим цвітом. Крізь гілля далі проглядаються господарські й адміністративні будівлі, машини і дві невеликі групки людей. І все це щедро освітлено лагідним травневим сонцем, огорнуто кришталево-прозорим повітрям. Художник оспівує радість буття, милується своєю Батьківщиною, не відсторонюючись при цьому від зображення прикмет нового в житті села. Так само головним для нього є тиша літньої ночі в нібито індустріальному мотиві “Гідроелектростанція” (1933).

Ще далі, ніж Г. Світлицький, пішов М. Бурачек у картині “Дорога до колгоспу” (1937). Приблизно в той же час із нею написані твори “Ранок на Дніпрі”

(1934), “Колгоспне житло” (1935), “Яблуні в цвіту” (1937). Але саме “Дорога до колгоспу” стала офіційно визнаною класикою українського радянського пейзажного жанру. У картині, по-перше, художник переборов етюдизм свого попереднього періоду творчості і створив пейзаж-картину високого реалістичного звучання. По-друге, спостерігаємо прикмети нового: прикрашену кумачем арку з портретом вождя, селян, що слухняно йдуть великою групою до колгоспного подвір’я, будинки якого безлико видніють у далині, і широкий, безкрай лан пшениці, що не має дрібновласницьких меж. Але все це зроблено делікатно, другим планом, а головним є замилювання тією красою, що дарує людині природа: прозорістю повітря, теплотою сонця, безмежжям високого неба, надійністю землі під ногами. Ідеологічне нашарування аж ніяк не заважає такому сприйняттю твору. Через більше ніж півстоліття, озируючись на ті часи, один із дослідників слушно зауважить: “Коли ж розсіялися химери, створювані режимом, виявилось, що запрограмована одноманітна посередність відійшла в забуття. Художній же рівень мистецтва тієї доби, якщо підходити до нього лише з художніми вимірами, визначали М. Бурачек, Федір і Василь Кричевські, О. Шовкуненко, К. Трохименко, Г. Мелімо, В. Костецький, Т. Яблонська, чия творчість не вміщується в рамки режиму. Реалістичні або “неокласичні” тенденції, характерні для їхнього мистецтва, як загалом художній культурі епохи, було б неправильно пояснювати однією лише примусовістю тоталітаризму”⁵. Звичайно, художники по можливості намагалися відстоювати свої позиції. Так і М. Бурачек, учень послідовного прихильника французького імпресіонізму Я. Станіславського, залишаючись самим собою, змушений був виправдовувати свою позицію: “Мене часто називають імпресіоністом, але я тільки пленерист, хоча не цураюся деяких набутків імпресіонізму”⁶. Наведене самовизначення М. Бурачека цілком відповідає картині “Дорога до колгоспу”.

Емоційний зміст пейзажного твору може бути глибоко особистим, але тільки не для 1930-х років. У цей період емоційний настрій виконував суто ідейне завдання, сягав державного значення. Така особливість пейзажу яскраво виявилася в монументальному творі М. Бурачека “Реве та стогне Дніпр широкий” (1941). Тут відкрито втілилися громадянські погляди автора, його гостре відчуття воєнного передгрозя. Гнівним пафосом проникнутий невеликий твір А. Петрицького

Г. Глюк. Лісоруби. 1954. Полотно, олія. НХМУ





Й. Бокшай. Бокораші. 1946–1947. Полотно, олія. НХМУ

“Мерефа, спалена фашистами” (1943), написаний безпосередньо з натури. Але він сприймається як цілком завершений образ, що споріднює його з пейзажем Харкова, написаним А. Петрицьким у 1930-х роках (“Парк у Харкові, 1935”).

Звичайно, створювалися пейзажі й глибоко ліричного, особистого плану, такі як “Яблуня. Гудауга” (1938), серія пейзажів Самарканда і Підмосков’я Л. Крамаренка, сповнена живописного ліризму “Ялта” О. Сиротинка (1936). Утім, на той час вони звучали в іншому регістрі загального мистецького хору.

Пейзажний жанр був чи не головним для митців Закарпаття, особливо в творчості Й. Бокшая і З. Шолтеса. Першому належать такі правдиві за обраними мотивами й епічні за настроєм роботи, як “Ужгородський замок” (1931), “Село Ужок” (1934), “Хустський замок” (1942), “Струмок у горах” (1944). Дещо подібні до робіт свого вчителя Й. Бокшая пейзажі писав З. Шолтес, поступово виробляючи власну манеру письма. Це “Ужок” (1936), “Дерев’яна церква” (1939), “Зима в селі” (1941). Порівняно з митцями Наддніпрянської України, пейзажні роботи закарпатців безпосередніші, правдивіші, цілком позбавлені ідеологічної регламентації і яскраво живописні. У них реалістично відтворені різноманітні мотиви Карпат, у пейзаж нерідко введені мотиви архітектури, в тому числі церковної, зображуються з великою теплотою куточки селянських осель. Поступово, але послідовно реалізував Й. Бокшай програму відображення неповторної краси краю, над якою разом із ним та А. Ерделі працював невеликий, проте згуртований загін живописців закарпатського художнього осередку.

Портрет як засіб спілкування із сучасником у 1930-х роках іще не привернув уваги керівних органів для уславлення “нової” людини і не був поставлений на ідеологічний конвеєр. Це станеться потім. Як вочевидь свідчать факти, у виборі моделі художники виходили лише з особистих симпатій, що особливо помітно на циклі яскраво живописних портретів П. Волокидіна. Це “Портрет З. М. Гайдай”, “Портрет А. М. Дерібаса”, “Портрет А. І. Сиротенка”, “Портрет М. Е.”, “Портрет дружини художника” (“жінка в хустці”) – всі 1935 року. У них художник не скований вимогами “методу”, він не нав’язує моделі свого, а тим більше ідеологізованого бачення, а навпаки, намагається виявити суто індивідуальні риси лю-

дини за допомогою композиційного рішення і кожного разу іншої колористичної гами. Також позбавлений парадності “Портрет М. С. Самокиша” (1936) С. Беседіна, де художник представлений за мольбертом у момент зосередженої праці. К. Трохименко під час евакуації працював над портретами вчених, готуючи матеріали для задуманої ним картини “Засідання Президії Академії наук УРСР в Уфі” (1942). Звичайно, в першу чергу вони позначені виваженою документальністю. 1943 року А. Петрицький разом із О. Довженком перебував на фронті, на Курській дузі. Поряд із унікальними за своїм змістом і формою зарисовками він у властивій йому експресивній, нервовій манері виконав “Портрет генерал-полковника Михайла Шумилова” (1943). Перед ним був безпосередній учасник боїв, а не уславлений герой минулих подій, як це буде потім в інших художників-портретистів, і це надало твору своєрідного забарвлення. Чи не більше від усіх над портретом працював О. Шовкуненко. Його “Жіночий портрет (Портрет О. П. Кузнецової)” 1942 року відзначається експресивністю виконання – мазки покладені великою формою, з розкладкою по кольорах, жовто-синьо-червоний гарячий колорит надає творові декоративності, а контраст світла й тіні створює ефект напруги. Обличчя молодої жінки зображене у профіль і тонко промодельоване. В умовах 1942 року – найважчого року війни – оптимістичне звучання портрета сприймається як щось більше, ніж звичайне захоплення художника моделлю. Цікавим явищем в історії українського живопису стала серія портретів О. Шовкуненка, в якій він із властивою йому майстерністю втілював образи відомих своєю діяльністю сучасників. Тут слід назвати “Портрет скульптора Б. Яковлева” (1944) і “Портрет двічі Героя Радянського Союзу генерал-майора С. А. Ковпака” (1945). У подальші роки художник продовжить роботу над цією серією. Художник, під впливом історичної значимості моделі, звернувся до типу репрезентативного, героїчного портрета і не помилився в своєму рішенні. Більш камерні риси має портрет іншого героя війни, поета-партизана П. Воронька (1945), виконаний В. Костецьким.

Т. Яблонська. Хліб. 1949. Полотно, олія. Державна Третяковська галерея. Москва





О. Шовкуненко. Повінь. Конча-Заспа. 1953. Полотно, олія. НХМУ

Передвоєнне десятиліття позначене активним процесом консолідації художників-реалістів, утвердженням примату тематичної картини, збагаченням творчого досвіду і, головне, активною підготовкою молодих кадрів на академічній основі. Війна порушила нормальний хід художнього життя на теренах Радянської України. Частина художників, особливо молодь, пішла на фронт, більшість – виїхала в евакуацію, чимало опинилося на окупованій території. Остання обставина трагічно відбилася на долі Ф. Кричевського: влада на простила йому спроби виїхати за кордон і позбавила будь-яких можливостей для існування. 1947 року на 68 році життя він помирає в м. Ірпінь, усіма покинутий.

Після звільнення українських земель ситуація почала налагоджуватись. Повертаються художники, демобілізуються колишні студенти, які не закінчили навчання. Вони створюють і захищають перші дипломні картини, як-от: “Подвиг сержанта Якова Приходька” (1945) Ф. Самусева, “Помстимося” (1945) Л. Чичкана, “Нескорені” (1946) В. Пузиркова. Влаштовуються перші виставки, зокрема VIII Республіканська художня виставка 1945 року. Після багатьох років війни великою була спрага до навчання, до творчості. Майстерень не було, і тому дозволялося на період літніх канікул працювати в аудиторіях художнього інституту.

Час був важкий, але й загальний ентузіазм повернення до миру, дух Перемоги були великі. Надзвичайно яскраво, хоча й доволі своєрідно, в жанрі натюрморту передав цей стан А. Петрицький у своїй блискучій за живописними ознаками і майстерністю виконання роботі “Півонії” (1945). Невдовзі все це дало неабиякі наслідки. Вони були пов’язані з підготовкою до участі у Всесоюзній ювілейній виставці 1947 року. Один із її учасників розповідав: “Виставка готувалася заздалегідь, угоди з художниками укладалися широко і залишали досить часу для серйозного виконання твору. Створювалася атмосфера піднесення, що так надихала



М. Кривенко. “Їхав козак на війноньку”. 1954. Полотно, олія. НХМУ

художників, адже вона пов’язана з відчуттям потреби праці художника, суспільної зацікавленості в ньому”⁷.

Кращі твори спочатку відбирали на Україні, а вже потім надсилали до Москви. Там вони справили неочікуваний ефект, про який збереглася розповідь очевидця: “Товариші розповідають, що коли розкрили ящики з картинами київських художників, то всі ахнули: маса чудових картин, майже все нові імена. Називають Г. Меліхова, С. Григор’єва, В. Пузиркова, М. Хмелька, О. Максименка, С. Отрощенко і, звичайно ж, Т. Яблонську, яскравий талант якої давно вже був помічений у Москві. Про роботи київських художників говорять, як про видатну, неочікувану і величну подію.

...Хтось із товаришів мимохідь повідомляє, що увечері учасники виставки збираються в ресторані “Арагві”. Шумно, збуджено, радісно збираються художники. Свято продовжується за столами. Гарячі тости, поздоровлення. Герої вечора – кияни.

Ми їх дружно вшановуємо. Вони заслужили. Це винятковий випадок – раптова поява цілого ряду першокласних, сформованих майстрів, імена яких прозвучали для нас, москвичів, уперше. Виявилася київська школа”⁸.

Ювілейна виставка 1947 року не лише продемонструвала плідність творчих зусиль попереднього періоду, але й визначила напрям і зміст наступних звершень

українських живописців аж до кінця 1950-х років. Це цілком закономірно, зважаючи на історичний розвиток країни.

Закінчення Великої Вітчизняної війни ознаменувалося патріотичним піднесенням у суспільстві. Воно мало вплив на всі прояви громадського та культурного життя. Нового рівня розвитку досягли й образотворче мистецтво, зокрема живопис, незважаючи на складні умови післявоєнного відродження народного господарства. В українському образотворчому мистецтві 1945–1950-х років процес розвитку не був однозначним, він помітно еволюціонував у бік відчутних змін. Перше повоєнне десятиріччя характерне цілковитим продовженням ідейно-естетичних настанов, вироблених у 1930-х роках. Разом із тим усе помітніше давалися ознаки суперечності, що сковували творчу ініціативу художників, заважали подальшому поступу. XX з'їзд партії визначив нові перспективи розвитку радянського суспільства, які в мистецтві почали практично реалізовуватися наприкінці 50-х років, що яскраво засвідчила Ювілейна республіканська художня виставка 1957 року.

У перші повоєнні роки провідною темою, що визначила обличчя всього мистецтва, стала тема війни. З'явилося чимало видатних творів, зокрема “Повернення” В. Костецького (1947), “Чорноморці” В. Пузиркова (1947), “Партизани” С. Отрошенка (1947). Навіть тема мирної праці так чи інакше була пов'язана з воєнними спогадами, як у картині О. Максименка “Господарі землі” (1947). Згодом воєнна тематика поступила відображенню трудових буднів країни, з'являючись зрідка у творчості учасників війни, особливо тих, хто закінчував художній інститут у повоєнний час. Твори цього періоду, присвячені Великій Вітчизняній

Д. Шаликін. Вечір на Дніпрі. 1957. Полотно, олія. НХМУ





В. Пузирков. Чорноморці. 1947. Полотно, олія. НХМУ

війні, не відзначалися масштабністю, зате їм була притаманна виняткова правдивість і глибока емоційна наснага. Живописні полотна колишніх фронтівиків А. Константинопольського та О. Хмельницького, які закінчили інститут уже по війні, приваблюють передусім життєвою правдивістю і сприймаються як авторитетне свідчення очевидців. Саме таким є талановите полотно А. Константинопольського “Рідна земля. (На привалі)”, створене 1957 року.

Будучи для покоління, що пройшло через роки Великої Вітчизняної, цілком сучасною, тема війни поволі відступала все далі в минуле, переплітаючись із тематикою історичного жанру, справляючи на нього відповідний вплив. Невипадково історичний жанр, що завжди відігравав провідну роль у справі патріотичного виховання народу, в 1945–1955-х роках відзначався особливим піднесенням і був активно спрямований у сьогодення. Це знайшло своє втілення в монументальному полотні Г. Меліхова “Молодий Тарас Шевченко у художника К. П. Брюллова” (1947), у сповненому драматизму полотні В. Задорожного “Богдан Хмельницький залишає в заставу кримському хану свого сина Тимоша” (1954), в опоетизованому образі “Їхав козак на війноньку” (1954) М. Кривенка, в героїчних монументальних полотнах М. Хмелька.

Багато уваги в усіх видах і жанрах мистецтва віддавали мотивам сучасного життя, образів сучасника. Тема мирної праці стала провідною в станковій картині. Саме в ній відбулися головні досягнення українського мистецтва, пов’язані з іменами Й. Бокшая, Є. Волобуєва, Г. Глюка, В. Литвиненка, О. Максименка, Т. Яблонської. Визначним явищем свого часу стало монументальне полотно Т. Яблонської “Хліб” (1949), що увібрало в себе головний емоційний тонус часу, відбило трудове піднесення народу, перед яким у перші повоєнні роки відкривалися нові обрії життя і добробуту. Майстром побутового сюжету виступив С. Григор’єв, створивши ряд полотен, присвячених дітям та молоді. Йому належать визначні

твори в цьому жанрі – “Воротар” (1949), “Повернувся” (1954). Своєрідні колізії утвердження нового побуту на західних землях України розв’язували художники Львова, зокрема О. Кульчицька, А. Манастирський, Л. Левицький.

Чималих успіхів було досягнуто в пейзажному жанрі, який традиційно, поряд із побутовим, був провідним в українському образотворчому мистецтві, почина-

В. Костецький. Повернення. 1947. Полотно, олія. НХМУ



ючи з ХІХ століття. Тут із найкращими творами виступили митці, які в повоєнний час досягли своєї творчої зрілості: Й. Бокшай, М. Глушенко, А. Манастирський, Д. Шавикін, О. Шовкуненко. І хоч особлива увага приділялася індустріальному пейзажеві, традиції якого були започатковані ще в 1930-х роках, головні успіхи були досягнуті у відображенні рідної природи через розкриття співзвучності з настроями людини. І знову домінують високе романтичне піднесення, витончений ліризм, вишуканість засобів вислову, як це має місце в полотнах О. Шовкуненка “Повінь. Конча-Заспа” (1953), Д. Шавикіна “Вечір на Дніпрі” (1957).

Г. Меліхов. Молодий Тарас Шевченко у художника К. П. Брюллова. 1947. Полотно, олія. НХМУ





А. Петрицький. Півонії. Полотно, олія. 1945. НХМУ

1945–1957-і роки були підсумковими в розвитку всіх видів та жанрів образотворчого мистецтва, починаючи з часу прийняття постанови ЦК ВКП (б) від 1932 року. Саме на базі досягнутих успіхів стали можливими якісні зміни, що з усією повнотою визначилися вже наприкінці 1950-х років і знайшли вияв переважно у творчості молодого покоління митців.

ГРАФІКА

Графіка радянської України десяти довоєнних років, періоду Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років, а також п'ятнадцяти років після перемоги над фашизмом у розвитку мистецьких процесів держави була й залишається найбільш трагічною, ще досі не дослідженою з огляду на соціальні, політичні, економічні та моральні чинники, які впливали, а подекуди й формували магістральні лінії розвитку мистецтва. Об'єднання у часовий простір трьох десятиліть є цілком умовним у вивченні періоду. Мистецькі процеси між 1929-м – роком святкування п'ятидесятиліття глави держави Й. Сталіна, початком культу його особи, масових репресій, а на Україні фактичним знищенням переважно національної інтелігенції, голодом, голодомором, колективізацією, індустріалізацією та червнем 1941 року – початком війни, докорінно відрізняються від художніх процесів періоду воєнного лихоліття. Як не парадоксально, процес руйнації митця у довоєнний період, що передусім був зумовлений політичним тиском і страхом фізичного знищення, для воєнного графічного мистецтва (плакат, олівцевий малюнок) відіграв зворотню роль. Митець, який не потрапив в окупацію, особливо військовий художник, набув уже зовсім іншого статусу. Графічне мистецтво збагатилося рисами соціальної значущості, оскільки стало провідником між державою і народом. Митець у такий спосіб перетворився на постать тимчасово необхідну державі й державному апарату. Тиск із боку цензури не зменшився, проте став іншим; культ особи Й. Сталіна на деякий час поступився місцем пропаганді, а митець, особливо фронтовик, перетворився на виконувача державного замовлення. Переважна більшість художників-живописців та скульпторів на фронтах перекваліфікувалися у графіків, бо олівцевий малюнок, із зрозумілих причин, став єдиною можливістю творчої праці.

В. Куткін. “О сестри, сестри, горе вам...”. 1959. Лінорит



Повоєнний період різко відрізняється від двох попередніх. Практично відсутня боротьба за мистецькі напрями, під гаслами яких пройшла перша половина 1930-х років, аж до утвердження у другій половині державного методу – соціалістичного реалізму. Художня творчість і в першу чергу графічна, як найбільш масова, відчувала стовідсоткову підпорядкованість державному замовленню і державному контролю. На шістнадцятому з'їзді компартії 1930 року Й. Сталін конкретизував завдання митця у системі: “Що таке культ

тура під час диктатури пролетаріату? Це культура соціалістична за своїм змістом, національна за формою”. Після святкування п’ятидесятилітнього ювілею Й. Сталіна, коли всі газети надрукували хвалебні статті про вождя, змалювавши його напівбогом і наділивши рисами генія, що, зрозуміло, не були притаманні ювіляру, почалися спочатку підтасовка, а згодом фальшування із фактами історії та замовлення оспівування вигаданих фактів у житті. Запропонований новий метод реального відображення став логічним і єдиноспроможним задовольнити замовлення керівництва — комуністичної партії та радянського уряду — у змалюванні класової боротьби. Від художника також вимагали проявити класову свідомість і необхідну активну участь у класовій боротьбі. З квітня 1932 року постановою Центрального комітету “До реорганізації літературних і мистецьких організацій” започатковано практичне знищення нерадянської свободи творчості на всій території СРСР і, звичайно, УРСР. Цим рішенням було проголошено завершення не лише класової боротьби в мистецтві, а й кінець усіх мистецьких надбань та перетворень п’ятнадцяти попередніх років. Разом із селянством митці ввійшли до нової “колективної” ери. Страх фізичного знищення скерував творчі процеси наступних періодів. Дослідження пластичних мистецтв 1930-х років завжди варто починати з попереднього, нерозривно пов’язаного в ідеологічній і мистецькій сферах періоду.

На початку 1930-х років розпочалася політизація у мистецтві, яка охопила і навчальний процес. Нарком освіти в Україні О. Скрипник виступив на захист зв’язку мистецтва з виробництвом, а школу М. Бойчука розглядав як найбільш пов’язану з виробничим напрямком, вважаючи останній умовою розвитку Харківського художнього інституту (С. Нікулєнко). Лекційна пропаганда, декларативна моральна й матеріальна підтримка авторів, орієнтованих на метод соціалістичного реалізму, встановили нові експозиційні й естетичні стандарти, власне ідеологічні норми, що негативно відібраються на характері пластичного мислення української графічної школи. Вже друга половина 1930-х років продемонструвала монополізацію реалістичного типу мистецтва з усіма наслідками щодо формотворчості або стилів.

У графіці зі середини 1930-х років примусово насаджувалася жанрова композиція, тобто репортажно-ілюстративні сцени. “Актуалізація” мистецтва передвижників із тривимірним картинним простором підпорядковувалася “теорії безконфліктності”, передбачаючи відтворення виключно позитивних сторін радянської дійсності.

Повний ідеологічний контроль над культурою сталінської доби реалізувався шляхом фізичного знищення кращих представників національного мистецтва, серед яких столичні харківські графіки І. Падалка й О. Марєнков. Ідеологічний

В. Куткін. “Не витерпів лихої долі”. 1959. Лінорит



диктат призвів В. Єрмилова, О. Довгала та інших художників, які формувалися на засадах модернізму, до морального зламу й прирік на внутрішню опозицію Г. Бондаренка, М. Котляревську, Б. Бланка, Й. Дайца, З. Фрадкіна та ін.

Спільною рисою для митців трьох десятиліть (1930–1950) залишалися талант і майстерність, яку, не дивлячись на всі політичні катаклізми, в українському митцеві не вдалося знищити, адже мистецтво графіки в Україні базувалося на міцних національних традиціях і професійних школах, де творчий шлях у становленні та розвитку визначив її місце як одного з основних демократичних і доступних видів образотворчого мистецтва.

На початку 1930-х років, після постанови від 23 квітня 1932 року про перебування літературно-художніх організацій, видання плакатів було сконцентроване при видавництві “Література і мистецтво” (Харків). Плакат повністю перейшов, як різновид графіки, на рейки тоталітарної ідеологічної системи держави. Одне з яскравих свідчень того – плакат А. Страхова “Дніпрельстан збудовано”, де на тлі дніпровської греблі – усміхнене обличчя пересічного робітника. Цитата Й. Сталіна про те, що “нема таких фортець, яких більшовики не змогли б здобути”, доповнила закличний і мажорний характер цього плаката. У солідних дослідженнях п’ятдесятих років, присвячених українській радянській графіці, писалося: “Заслужують схвалення плакати “Клянемося тобі, товаришу Ленін...”, “Хай живуть ХХ роковини великої пролетарської революції в СРСР” П. Горілого, “Справа паризьких комунарів безсмертна!” Г. Титова, “Вперед, ребята!” Є. Світличного”¹. Чимало було видано в 1930-х роках плакатів оборонної тематики, де прославлялася непереможна Червона Армія (що не врятувало її від трагедії 1941–1942 років). Красномовні назви плакатів: “Хай живе Червона Армія – вірний і могутній вартовий пролетарської революції!” (1933, П. Горілий), “Привіт бійцям-прикордонникам, зірким вартовим радянських кордонів!” (1936, М. Хазановський),

**В. Литвиненко. “Пам’ятник Тарасові Шевченку в Києві”. 1954.
Кольорова ліногравюра**



“Дамо країні соціалізму тисячі нових відважних парашутистів”, “Якщо завтра війна...” (1939, Н. Карповський), “Готуйся до оборони СРСР” (1940, А. Акопов). Теми і завдання українського плаката другої половини 30-х років ХХ ст. тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань того ж таки 1933 року – з’являється відомий плакат українця А. Страхова “Реальність наших плянів – це ми з вами”. Твір цілком відповідає вимогам часу і демонструє відданість митця загальній доктрині. Лише намічена в малюнку деталь греблі Дніпробуду вказує на країну виконання твору. Все інше – це

образи з навколишнього життя країни Рад, де на першому, титульному, місці, як на іконі в оточенні святих, зображено Й. Сталіна. Не дивлячись на площинне зображення всіх персонажів, голова Й. Сталіна у півтора рази більша за голови робітників, червоноармійця, ученого, письменника М. Горького й у два рази більша від голови піонера. Парсунистю зображеного лідера художник пропонує сприйняти “батька народів” як бога. З погляду професійного виконання — це високохудожній твір, виконаний з урахуванням іконописних прийомів, підтриманий складними світлотіньовими ефектами, де незрозуміле джерело світла вихоплює головного героя, відриває його від інших зображених і концентрує увагу глядача саме на портреті Й. Сталіна. Для тих, хто не розуміє підтексту, внизу вздовж усього горизонтально вирішеного плаката йде напис, як телеграфна стрічка, — “Реальність наших плянів — це ми з вами”. Ми — це Й. Сталін.



В. Литвиненко. “Пейзаж”. 1947. Ліногравюра

У творчому житті майстрів образотворчого мистецтва, зокрема художників-графіків, карикатуристів, помітне місце відігравав журнал “Червоний перець”, який з 1922 року видавався у Харкові (з 1934 — виходив у світ під назвою “Перець” у Києві). До першого номера цього видання обкладинку зробив О. Хвостенко-Хвостов, назва малюнка “Перчимо!” стала своєрідним гаслом журналу.

У “Перці” протягом десятиліть друкували свої малюнки К. Агнет, Л. Каплан, С. Самум, О. Козаренко, карикатури — А. Петрицький, Б. Фрідкін, А. Волненко, Ю. Ганф, В. Нерубенко, О. Довженко та ін. 1938 року газетою “Советская Украина” відкрито виставку, де було представлено близько 400 малюнків. Відзначалося: “Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на художню грамотність рисунка, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура”².

У загальному історичному творчому процесі розвитку книжкової графіки період 1920-х — початку 1930-х років відіграв значну роль. 1922 року створено Український науково-дослідний інститут книгознавства, де серед інших проблем широко вивчалось мистецтво оформлення книги; 1924 року організовано поліграфічний факультет при Київському художньому інституті, друковану продукцію в цей час випускали 49 видавництв (із них тільки 23 державні!).

Конструктивно чітко та логічно використано елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифтові композиції на титулі геометрично виразно поєднані з малюнком в роботах О. Судомори (“Українські народні вишивки”. Альбом, 1927), І. Падалки (“Енеїда” І. Котляревського, 1931), О. Сахновської (“Лісова пісня” Лесі Українки, 1929), в ілюстраціях до збірки віршів В. Курочкіна

(1934), “Історії громадянської війни” (1934), “Каталогах виставки української книжкової графіки” (1929), “Рейді до Скандинавії” (1930) В. Єрмилова. У творчому доробку В. Єрмилова також збереглися ескізи та макети оформлення видань, де простежуються окремі фази еволюції процесу роботи майстра над художнім образом окремого видання.

Гострою за малюнком та динамічною за композицією була кожна обкладинка видань, оформлених В. Єрмиловим: журнал “Авангард” (1930), видавнича марка “УРЕ” (1931), журнал “Культура і пропаганда” (1933). Титули В. Єрмилова вирізняються класичною рівноваженістю основних елементів книжкового декору, художник також прагнув використати брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузькі та широкі лінійки, бордюри ³.

А. Петрицький епізодично працював у галузі книжкової графіки, проте стилістика його робіт, система відбору виражальних засобів, органічне поєднання декоративних і сюжетних елементів оформлення свідчать про високу та своєрідну майстерність у цій галузі. Етапними для А. Петрицького стали праці над ілюстрацією книжки “Завойовники” Ю. Яновського (1932) та альманаху “Рік Жовтневої революції XV” (1932).

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 року особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Ця галузь повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи. Характерним стало використання в ній цитат із промов Й. Сталіна. Об-

М. Дерегус. “Дума про козака Голоту”. Із циклу “Українські народні думи та історичні пісні”. 1947. Кольоровий офорт



раз вождя і політичні гасла поширилися також у станковій та книжковій графіці. Деформуючі зміни в цих видах творчості відбулися у представників школи М. Бойчука.

Українській інтелігенції з визначенням “ворог народу”, практично до перебудови, писати мистецтвознавчі розвідки було спочатку заборонено, а пізніше “небажано”. У липні 1937 року стратили Михайла Бойчука з найталановитішими його учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром, кілька місяців потому, у грудні 1937, не стало талановитої учениці – дружини й вірного друга майстра – Софії Налепинської-Бойчук, яка витримала нелюдські тортури сталінських допитів, але не зрадила ідеї та не підписала запропонованих слідчими документів каяття. Офіційне радянське мистецтвознавство протягом довгих років робило все можливе, щоби викреслити ім'я М. Бойчука з історії українського мистецтва. Насправді “... Михайло Бойчук намагався виховати у своїх учнях почуття усвідомлення великого призначення бути художником, прищепити їм розуміння високих завдань мистецтва”, – напише у ґрунтовній праці про свого батька-бойчукіста відомий львівський мистецтвознавець Я. Кравченко *. Поміж усього доробку бойчукістів саме графічна творчість збереглася найкраще. Графічні листи експонувалися ще за життя бойчукістів на різних виставках, включаючи й закордонні. Графічні роботи М. Бойчука та його учнів, як і їхні монументальні твори, практично завжди спиралися на національне мистецтво, першоджерело якого митець ототожнював із візантизмом, ідучи, таким чином, шляхом синтезу мистецтва. Національні здобутки художники кола М. Бойчука намагалися поєднати зі світовими, що й відмежовувало українську культуру від тоталітарної московської і споріднювало з найрозвиненішими країнами нового й старого світу. Твори бойчукістів сягали рівня Ж. Брака, А. Дерена, А. Матісса, Д. Рівери, П. Пікассо, В. Фаворського, О. Дейнеки та інших відомих світових митців. Графічне мистецтво бойчукістів було в центрі уваги мистецтвознавців довоєнної доби. У великій (неопублікованій) розвідці початку 1930-х років репресованого мистецтвознавця Ф. Ернста “Графічне мистецтво України” є підтвердження сучасної думки про світове значення графічної школи М. Бойчука⁵. Графічний доробок школи М. Бойчука постає сьогодні кількома напрочуд сильними, талановитими художниками, творчість яких була зупинена радянською владою, тоталітарною її доктриною. Передусім – це сам М. Бойчук, який започаткував новий напрям в образотворчому мистецтві України. Графічних творів М. Бойчука насьогодні залишилося небагато: “Проект театральної марки” (1918), лист “Несіть подарунки Червоній Армії” (1920), “Жінка біля столу” (1926). Усі малюнки майстра глибоко національні, але зовсім не реалістичні. Звертаючись до народних витоків, він оспівував образи трударів, селян, воїнів, щоразу підкреслював самотність національної культури. Вчення М. Бойчука про національні ознаки твору допомогло розвиткові нового напрямку в графічному мистецтві кінця 20-х – початку 30-х ро-



М. Дерегус. Катерина. 1956. Монотипія

ків ХХ ст., підхопленого й розвинутого учнями й однодумцями М. Бойчука – С. Налепинською-Бойчук, О. Сахновською, О. Рубаном, І. Падалкою, М. Зубарем, М. Котляревською, О. Довгалем, М. Фрадкіним, Б. Бланком, В. Седляром, О. Кравченком, О. Павленко.

Можливо, жажливий 1937 рік розпочався для майстра двадцятьма роками раніше – у 1917, коли М. Бойчук переїхав із Західної України до Східної, очоливши в Києві монументальну майстерню в Українській академії мистецтв. Це був початок триумфу і трагедії – світового визнання українського генія та його школи і фізичного знищення майстра.

На початок 1930-х років С. Налепинська-Бойчук стала самостійним, глибоким і напрочуд обдарованим графіком. 1930 року вона оформила модний на той час літературний твір С. Васильченка “Олив’яний перстень”. Захоплення національною ідеєю літератора і графіка дали чудові результати. Глибинність образів у змалюванні селян-трударів, міського та сільського пейзажу, юнаків, які вирушають у подорож, літературними засобами письменника відгукнулися у важкій графічній техніці – деревориті молоді художниці. Твір С. Налепинської-Бойчук “Геть шкідника” (1931), як і “Пацифікація Західної України” (1932) (обидва дереворити), можна вважати відповіддю на події початку тридцятих – на перші масові арешти української інтелігенції та сфабриковану справу “Спілки визволення України” 1930 року, спрямовану проти “таємних націоналістичних організацій”, учених, письменників, музикантів. Разом із тим, незважаючи на політичність мотивів зображуваного, художниця досягла грою локальних мас білого та чорного, а особливо у “Пацифікації Західної України” різними напрямками композиційного руху верхньої частини аркуша зі зображенням кінних воїнів на тлі польського, вірогідно карпатського, села і семи людських фігур на першому плані, що рухаються у протилежний від вершників бік, ефекту тривоги і розпачу. Переходом С. Налепинської-Бойчук від книжкової до станкової графіки можна вважати ілюстрацію до новели О. Копиленка “На землю” (1932). Монументальний прийом великих за об’ємом мас С. Налепинська-Бойчук застосувала у гравюрі “Піонери” (1933). У даному випадку тема домінує над усіма іншими складовими твору, а зображення піонера на тлі портрета Леніна можна вважати намаганням врятувати себе і чоловіка від неминучого

В. Ермилов. Суперобкладинка книжки М. Панкова “Дні штурму”. 1931. Фотомонтаж



знищення. Навіть і цей заангажований твір графічного мистецтва, створений за чотири роки до страти митця, є прикладом високої художньої майстерності. Про кілька графічних робіт С. Налепинської-Бойчук, зроблених між 1933 і 1937 роками – “Колгоспні ясла”, “Прогулянка”, “Сталін – вождь мільйонів”, згадує у найбільшій розвідці про графіку бойчукістів харківська дослідниця Л. Соколюк. На жаль, ці твори не збереглися. П’ятого грудня 1937 року С. Налепинську-Бойчук після тримісячного мордування було страчено з обвинуваченням “ворог народу”, з яким художниця, залишаючись під вартою, не погодилася і документа не підписала.

Учениця С. Налепинської-Бойчук Олена Сахновська – талановита представниця 30-х років, після оформлен-

ня драми-фієрії Лесі Українки “Лісова пісня” (1929) заявила про себе, як про непересічну особистість і одну з найбільш могутніх постатей українського графічного мистецтва. Принциповою відмінністю кращих робіт О. Сахновської 1920–1930 років було прагнення до виразного сполучення лаконічної об’ємно-просторової подачі форми першого плану зі складним, деталізованим другим планом (фронтиспис до драми-фієрії Лесі Українки “Лісова пісня” (1929), гравюра на дереві “Біля віялки” (1929) та цикл гравюр на дереві “Жінка в революції” (1932).

1930 рік став роком відліку у творчості вже сформованого митця. О. Сахновська працювала над оформленням творів М. Гоголя “Ревізор”, “Одруження”, а трохи згодом – п’єси “Гравці”. Як і С. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська захоплювалася дереворитом – однією з найважчих технік у графічно-



О. Пашченко. Річка Стугна. 1957. Олівець

му мистецтві. Бездоганність побудови її композицій, уміння підкорити лінію призвели до народження шедеврів в ілюструванні творів великого земляка. Мало кому з митців світу вдавалося досягти у деревориті легкості олівцевого малюнка так, як це зуміла зробити О. Сахновська. Ніби імпровізуючи з твором письменника, художниця об’єднує простір і час у змалюванні знайомих сцен “Ревізора” чи у збірці дитячих оповідань “Над ставом” (1930). В аркуші “Громадянська війна” (1930) і наступній серії “Жінка в революції” (1932), зроблених під впливом політичних процесів у країні, замість кон’юнктурного державного замовлення до 15-річчя революції авторка виконала високохудожні, складні в композиційній побудові, багатопланові ксилографії – сюжетні розповіді “Народниця”, “Терористка”, “1905 рік”. Романтика і героїка неістотних для звичайного мирного життя процесів відображена за допомогою змалювання образів жінок-революціонерок. Вірогідно, що переїзд до Москви зберіг життя О. Сахновській. Але вона не поривала з Україною, активно ілюструючи перекладну літературу. Найбільш значущі роботи 1933 року – ілюстрації до повістей П. Панча та О. Копиленка. Вражають графічні портрети українських письменників, сповнені трагізму і неприхованої безвихідності. До 120-річного ювілею Т. Шевченка О. Сахновська виконала гравюру “Тарас Шевченко”. Твір занадто сміливий, враховуючи рік виконання, бо за образ поета-філософа, поета-мислителя, дисонуючого з відомими творами М. Манізера, митець міг відповісти власною свободою. Працюючи в Москві, О. Сахновська ще кілька разів приїздила в Україну, змалювала Донбас, полтавські краєвиди, образи українських людей.

Початок 30-х років ХХ ст. пов’язаний з ім’ям досі мало згадуваного українського графіка Олександра Рубана, відомого, переважно, як оформлювача друкованої продукції. “...Рубан залишався неперевершеним майстром мініатюрної графіки”, – констатує Л. Соколюк, з якою можна цілком погодитися, додавши, що засади шко-



М. Жук. “Портрет Миколи Ге”. 1932. Офорт

ли М. Бойчука у творчості О. Рубана мають надзвичайно потужне і яскраве віддзеркалення ⁶. Це – відданість учителю, а намагання мовою графіки підтримати розвиток сучасної української прози та поезії у творах А. Головка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, Л. Смілянського наразили художника на звинувачення у формалізмі, і, врешті, призвели до арешту митця восени 1942 року. О. Рубану, який сповідував творчість Т. Шевченка, Я. Купали, молодих талановитих українських літераторів, органами НКВС було інкреміновано антирадянську українську націоналістичну позицію. Дата страти художника досі невідома. За десять років плідної творчої роботи, до початку війни, О. Рубан, сповідуючи у графіці техніку деревориту, встиг зробити оформлення до творів М. Рильського “Знак терезів” (1932). У захоплені новобудовами він створив образи робітників на тлі заводів, логічно об’єднавши у композиції аркуша міфічно великі терези, де молот молотобійця – символ реалістичної сучасності – переважає атрибути лірики – гусяче перо, арфу й альтанку, що розташовані по інший бік терезів. Цей твір скоріше символічний, аніж формалістичний. Митець – потужний рисувальник, стовідсотково підтримує політику молодого держави, ілюструє ставлення поета і своє особисте до навколишнього життя. Фронтиспис до збірки “Знак терезів” можна вважати блискучим прикладом поєднання муз – поезії та графіки. На шостій Всеукраїнській виставці, що відбулася 1935 року, О. Рубан репрезентував ілюстрації до творів Т. Шевченка, а також самостійні дереворити “Культітак”, “Ганьба зрадникові”. Ці твори не збереглися, про їхнє соціальне навантаження можемо судити лише з назви. Водночас живописець В. Костецький розробляв тему майбутнього твору “Допит ворога”, що була завершена на початку 1937 року і стала знаковою зазначеного періоду. Цілком можливо, що графічний аркуш “Ганьба зрадникові” став поштовхом до живописного твору “Допит ворога”. Творчість О. Рубана другої половини 1930-х років докорінно змінилася. Як і в більшості художників, у творах майстра з’явилася радянська символіка та ознаки сучасності – літаки, парашути, наприклад, на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937). Можливо, це відповідь на відому сталінську фразу “Жити стало краще, жити стало веселіше...”. Рятуючи себе від звинувачень у формалізмі, на межі 1940-х років О. Рубан вкотре звертався до творчості Т. Шевченка, монументи якому роботи російського скульптора М. Манізера та архітекторів Й. Лангбардта, Є. Левінсона відкриваються у Харкові (1935), Києві, Каневі (1939). До виставки 1940 року “Ілюстратори Кобзаря” О. Рубан виконав ряд ксилографій, доля яких, як і доля автора, досі залишаються невідомими.

Потужною постаттю у мистецькому житті України 1930-х років є Іван Падалка. На початок періоду, що освітлюється, митцеві виповнилося 35 років. Він був освічений, талановитий, національно-свідомий і надзвичайно працьовитий художник. За свідченням П. Ковжуна І. Падалка ввібрав у себе “...три покоління української мистецької думки”. Йшлося про О. Сластіона – учителя з миргород-

ської школи, Ф. Кричевського – з Київського художнього училища, М. Бойчука – з Київської академії мистецтв, який став не лише вчителем, але й близьким другом та однодумцем⁷. Із кінця 1920-х років (1927) разом з О. Хвостенком-Хвостовим та А. Петрицьким І. Падалка брав участь в ілюструванні “Червоного перцю” – найактуальнішого та найгострішого масового сатиричного українського видання. Тут художник познайомився з харківською письменницькою елітою, долю якої, тортури й фізичне знищення, розділить десятьма роками пізніше – 1937. Кепкуючи з друзів-письменників, І. Падалка змалював у “Червоному перці” шаржовані образи В. Блакитного, О. Вишні, М. Йогансена. У менш реалістичних персонажах можна вгадати М. Семенка, Ю. Смолича, Ю. Яновського, художників В. Меллера та А. Петрицького. Дружба з письменницьким світом продовжилася у будинку “Слово”, де він проживе 9 щасливих років у сусідстві з майбутнім розстріляним українським літературним відродженням. Твори І. Падалки кінця 1920-х – початку 1930-х років енергетично насичені, бадьорі, композиційно вивірені, віддзеркалюють справжнє захоплення митця новим життям. Він радіє оновленому життю у гравюрі “Вантажники. На Дніпрі” (1926), де в образах трудівників, які вантажать ящики з гербом Країни Рад – серпом та молотом, відчувається радість. Те саме можна сказати про інших персонажів – жіноцтво у тогочасних сукнях, смішних великих чоловічих кашкетах та модних капелюхах. І назва пароплава “Прогрес”, і напис на ящику “УРСР”, і навіть маленький пес, який причепився до носія, відтворюють картину справжнього радісного життя. До теми радості слід віднести й аркуш “Яблучко” (1927) – багатофігурну вертикальну композицію із центральним образом моряка, який танцює. Твір динамічний і життєстверджуючий. “Будинок Держпромисловості” (1927) – фіксація незакінченого процесу створення гордості української будівельної промисловості – 17 поверхового гіганта індустрії, вдалого експерименту, що увійде в історію світової архітектури як найхарактерніший зразок конструктивного стилю всього світу. Першу критику стосовно власних творів і творів графіків свого кола (М. Котляревської, Б. Бланка, М. Фрадкіна, О. Довгаля, М. Зубара, І. Хотінка) І. Падалка відчув уже на межі 1930-х років. У журналі “Нова Генерація” його ім’я критично згадали у контексті М. Бойчука, незважаючи на блискучі досягнення школи на художніх виставках Венеції, Відня, Лондона, Стокгольма. Митець не зробив висновків із перших критичних зауважень у пресі, а навпаки – увесь 1931 рік працював над образами “Енеїди” І. Котляревського. Героїка українського духу в ілюстраціях до “Енеїди”, відображення волелюбного козацтва, яке утворилося переважно з колишніх селян у рік голоду на Україні, затьмареного у дослідженні істориків трагедією голодомору, вірогідно стали вироком І. Падалці. Голод 1931–1932 років в Україні й досі пе-

О. Пашенко. “Дружина художника”. 1939. Туш, перо



ребує в тіні голодомору 1932–1933, а тому звернення до історичної теми, особливо в такому ракурсі – оспівування і прославляння козацької та селянської доблесті, йшло врозріз із політичними подіями, що відбувалися в Україні. Саме в цей час, 10 березня 1930 року, Й. Сталін у газеті “Правда” опублікував статтю “Запаморочення від успіхів” **.

1932 рік був третім роком колгоспного устрою та початком колгоспної кризи першої країни соціалізму і, звичайно, Української РСР – складової її частини. Звернення до селянської чи колгоспної теми в літературі й пластичних мистецтвах стало небезпечним для життя. Під час провальної в Україні збиральної кампанії 1932 року, в липні боротися за урожай прибули з Москви В. Молотов і Л. Каганович. Затвердили одразу дві постанови: “Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р.” (прийнято рішення стосовно виключно селянства – за саботаж покарання від 10 років позбавлення волі до смертної кари) та “Про заходи з посилення хлібозаготівель” (мобілізували практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вилучення у населення схованих продуктів). Паралельно йшла руйнація зв'язків селянина з мешканцями міста, для чого розповсюджувалася вдала агітка про приховування селянином хліба, який не дає його пролетарію. Прірва між верствами населення штучно збільшувалася: 700 судово-

слідчих бригад, що працювали в республіці, підтримували розбрат. На цьому ґрунті твір І. Падалки “На буряки” (1932) набув знакового звучання. Знаючи і розуміючи, що відбувається у державі, митець ніби грався з долею. Така гра, враховуючи недружні стосунки І. Падалки та інших бойчукістів із новим ректором Харківського художнього інституту А. Комашкою, який замінив М. Бурачека, ставала все більше небезпечною.

Фронтально розташовані, 8 жіночих фігур із сапками прямують на глядача. Їхні обличчя похмурі. Фігури змальовані в боротьбі з поривом вітру. Миський митець І. Падалка виступав захисником і співцем важкої селянської праці, прославляючи сільських мадонн у їх зовсім нереалістичних образах.

Літографія “В шахті” (1932) і листівки, присвячені шахтарській темі того ж року, певне мусили пом'якшити ставлення офіційної влади до митця. Але такого не трапилося. І. Падалці, як і М. Бойчуку та В. Седляру, було почеплено ярлика “українського буржуазного націоналіс-

О. Довгаль. “Куркуль ховає хліб під замок!”. 1930. Плат, туш, акварель



та”. Сьогодні, вивчаючи розсекречені архіви НКВС, стає зрозумілим, що це був вирок. Долі людей, творчість яких не подобалася чи була незрозумілою партійній та радянській номенклатурі, були завчасно вирішені. 1933 рік почався з масових арештів. Із будинку “Слово” поступово зникали мешканці – Лесь Курбас, Павло Губенко, Михайло Ялович – велетні української культури. У травні того ж року повісився Микола Хвильовий. Шок, переляк і відчай опанував українську творчу інтелігенцію. У цей час (1932–1933) І. Падалка створив портрет дружини, звернувшись до складної графічної техніки мезотинто. Маловідомий широкому загалу, твір став узагальнюючим образом тогочасної інтелігенції – безправної та заляканої. Лякаючись власних думок, художниця малює трагедійний портрет морально знищеної людини.



О. Довгаль. “На схід, далі від ворога”. 1942. Туш, акварель

Дереворит “Через пороги” (1933–34) і цього ж періоду графічний лист “Історія пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв” – ілюстрація до повісті Франческо де Кеведо Вільетаса” лякають лише назвою. У час розгортання всесоюзного будівництва греблі під Запоріжжям, якій одразу було присвоєно ім’я В. І. Леніна, а інакше, як “справа усієї країни” і не називалося, у конкурсі на проект взяли участь найпотужніші, найвідоміші архітектори Країни Рад – придворні москвичі В. Веснін, І. Жолтовський, В. Щуко. Будівництво, до якого були прикуті погляди митців, літераторів, політиків усього світу, І. Падалка змалював під власним, асоціальним кутом зору, відтворюючи середньовічну історію нескореного Дніпра, де люди переносять човни через пороги. Вартові у кольчугах зображені на передньому й останньому планах побудованої композиції. Твір патріотичний і повертає глядача до середньовічної історії власного народу. З ідеологічної точки зору це був виклик. До сумнозвісного 1936 року І. Падалка ще встиг зробити оформлення до творів французького письменника Дені Дідро “Черниця” та “Жак-фаталіст і його пан”, проілюструвати повість “Небіж Рамо”. Сьогодні важко стверджувати про те, що повернення до нейтральних тем у творчості майстра могло бути намаганням врятуватися від неминучої загибелі, бо потужний рух репресивного свавілля набирив ходи, а дійовими особами у боротьбі за справу соціалізму, за сценарієм радвледи, були самі митці. Цинізм того, що відбувалося у культурному житті країни, досяг апогею. “Статті літературних суперників явно скидалися на політичні доноси. І коли репресії обрушувалися на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття. До кінця 30-х років кривава “чистка” охоплювала всі прошарки творчої інтелігенції України”⁸. І. Падалку заарештували у вересні 1936 року і стратили за рішенням Верховного Суду СРСР як “ворога народу” в липні 1937.

Однією з найбільш трагічних постатей українського образотворчого мистецтва передвоєнної доби став невинно страчений талановитий і самобутній Василь Седляр. За неповні тридцять вісім років життя В. Седляр встиг зробити напрочуд

багато. Він був професійним керамістом, учителем, автором монументальних розписів, мистецтвознавцем, але найпотужніше таланти митця розкрилися в малюнку. Творчість В. Седяра не підпадала під концепт жодного зі створених мистецьких угруповань. Навіть АРМУ, теоретичні засади якого випрацював В. Седляр, було замалим для злету генія майстра. В. Седляр – людина, чия творчість і теоретичні розробки сягали світового мистецького рівня, “... бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й у найближчій сучасності – наша мета. Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення своїх вимог”, – писав у брошурі “АХР та АРМУ” (видання 1926 року) В. Седляр. Зрозуміло, що такі теоретичні засади під час зародження нового радянського стилю – соціалістичного реалізму – одразу наразилися на жорстку критику офіційного українського радянського мистецтвознавства. Яскравим прикладом цього є повна люта доповідь “За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві”, видана у Харкові 1931 року А. Комашкою: “Що це, як не апотеоза “української самостійності”, самобутності, селянської стихії, – самостійного, самобутнього “бойчукізму”, “включення” селянства взагалі (читай куркульства) в соціалізм?” І далі: “Але УРСР під керівництвом компартії велетенськими темпами йде в соціалістичний наступ по всьому фронту”⁹.



С. Адамович. Гравюра на оправі до роману Ф. Достоевського “Злочин і кара”. 1957. Ліногравюра

Любов до лаконічного зображення образу, до схематичної бездоганної побудови композиції, до ствердження лінії, як головної складової графічного твору, а також нетиповість виокремлюють непересічну постать В. Седяра. У творчості майстра простежується схожість із тогочасними світочами графічного мистецтва – П. Пікассо, А. Матіссом, А. Майолам, Л. Бруні, Є. Кибриком, П. Митуричем, В. Фаворським, а також представниками попереднього мистецького покоління – К. Писсаро, К. Моне, В. Серовим, А. Модільяні, можливо, з багатьма іншими графіками світу, але такий висновок ще більше підтверджує тезу про те, що сталінська репресивна машина знищила митця світового рівня. Потужний талант майстра розвинувся у кінці 1920-х років і тривав до 1937 року, останнього року життя художника. Багато із зробленого В. Седярем у графічній техніці сьогодні, на жаль, не існує. Зникли папки з олівцевими малюнками, підготовчий матеріал до монументальних розписів, немає зошитів із натурними замальовками.

Серед найближчого оточення М. Бойчука, тих, хто пройшов школу майстра з першого і до останнього курсу, О. Кравченко згадував у рукопису до “Життєпису” В. Седяра, І. Падалку, О. Павленка, А. Іванову, М. Рокицького, С. Колоса, К. Гвоздику, М. Шехтмана, І. Липківського, К. Єлеву.

На відміну від вищезгаданих митців, О. Кравченко вчився у М. Бойчука лише на останніх курсах, називаючи своє навчання короткотривалим. Але, незважаючи на короткий термін спільної праці, учень увібрав найкращі риси вчителя.

Друга половина 1930-х років ознаменувалася значним цензурним тиском не тільки на зміст видань, але й на художнє оформлення друкованої продукції. Щомісяця вилучалися з обігу десятки та сотні видань, автори багатьох книжок зазнали утисків та репресій. В академічній “Історії українського мистецтва”, що вийшла у світ у середині 1960-х років, про творчу ситуацію 1930-х років оптимістично писалось: “Перед художниками постало серйозне завдання знайти виразні графічні засоби розкриття ідеї літературного твору і психологічного стану літературних героїв та надання їм вірної соціальної характеристики. Все це спонукало до активних пошуків правдивої високохудожньої форми, що якнайкраще відповідала б образному та ідейному змістові ілюстрацій”¹⁰. Багатьох митців соціальне становище в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Разом із тим, наскільки це було можливо, вони протистояли партійним вимогам, що повертали мистецтво назад, зупиняючи його поступ. Чимало провідних українських графіків не стало на шлях конформізму. Вони створювали книжкові ілюстрації, виконані на рівні високої майстерності, сповнені повнокровних і переконливих образів, індивідуальної манери, технічної досконалості й стилістичної виразності. Плідно працював і І. Їжакевич у другій половині 1930-х років – він створив оформлення до “Лісової пісні” Лесі Українки, “Бориславських оповідань” І. Франка, “Фата-моргана” М. Коцюбинського (1936–37). Визначною сторінкою у творчості І. Їжакевича стало оформлення “Кобзаря” (1939), де художник зробив ілюстрації не тільки до поем Т. Шевченка, але й до невеликих за розміром поетичних творів. Ліричною схвильованістю проникнуті ілюстрації О. Довгаля до “Вибраних творів” П. Тичини (1939), С. Конончука до творів І. Франка (1940). Виразною динамікою та оригінальністю задуму позначені ілюстрації Л. Каплана (“Народжені бурею” М. Островського, 1940), Б. Бланка та М. Фрадкіна (“Мандри Гулівера” Дж. Свіфта, 1935), Д. Шавикіна (“Слово про Ігорів похід”, 1940), М. Дерегуса (“Енеїда” І. Котляревського, 1936), Г. Пустовійта (“Вибрані твори” І. Франка, 1936), С. Нелепинської-Бойчук (“Анна Кареніна” Л. Толстого, 1935). У ці роки змінюються прийоми набору й верстки. “Зовнішнє оформлення книги цього часу відзначається тенденцією поступового відходу від конструктивістських принципів рішення обкладинок, титулів...”¹¹.

Майстри, які працювали в галузі станкової графіки, наполегливо шукали в 1920–1930 роках розширення діапазону формально-технічних виражальних засобів у штриховому офорті, ліногравюрі, літографії та в традиційному мистецтві малюнка. Такі художники старшого покоління, як О. Сластюн, С. Прохоров, М. Самокиш, В. та Ф. Кричевські, Ф. Красицький, М. Жук, І. Бурячок, К. Трохименко, В. Заузе та інші поруч із продовженням пошуків у царині національних

Г. Якутович. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”. 1966. Гравюра на дереві



тем і образів, у нових соціальних умовах відчували необхідність не тільки розширити жанрово-тематичний спектр своєї творчості, але й зважувати на нові стилі й ідейно-групові напрями в графіці¹². Далеко не всі йшли на компроміс з ідеологічними шаблонами та лекалами, що їх виробляла державна агітаційна індустрія. Наприклад, В. Заузе в багатьох графічних роботах, як “Ліс. Дерево над річкою” (1923), “Дуб” (1927), “Чумаки” (1929)



О. Данченко. “На січ”. Серія “Визвольна війна”. 1953–1954. Офорт

продовжував працювати у своїй традиційній манері. Водночас в його творчості з’явився інтерес до більш динамічної розробки сюжету, до контрастного зіставлення планів. Загострена за характером малюнка, далека від конформізму також робота “Барикади. 1905 рік”.

М. Жук у пошуках ділових, активних образів збагатив мову своїх графічних робіт конструктивною за характером використання системою алегоричних образів, відверто функціональним застосуванням елементів народно-декоративного мистецтва й тонкою гіперболізацією в об’ємно-

просторовому моделюванні. Таке полістилістичне поєднання традиційних методів малюнка в графіці багато в чому запозичене у школи конструктивізму, принципи побудови композиції якого простежуються в портретах Лесі Українки (1920), В. Чумака (1920), М. Горького (1922), М. Коцюбинського (1925), Марка Вовчка (1925), І. Франка (1925), професора М. Мандеса (1929). Цими творчими принципами М. Жук керувався у наступні роки в журналі “Шквал” (1929), в роботах над ескізами орнаментів (1929), обкладинкою збірки “Металеві дні” (1931), “Автопортретом” (1932), портретами М. Пимоненка (1932), Г. Нарбута (1932)¹³. В. Аверін зобразив телят, а щоб його не звинуватили у безідейності, дав малюнку назву “Телята племінного колгоспу “Новий світ”.

Громадянська війна, НЕП і соціальні зрушення, колективізація і побудова будь-якою ціною соціалістичної індустрії поставили чіткі тематичні соціальні завдання художникам-графікам. Осмислення нового способу життя, ідейних завдань епохи, прагнення не тільки володіти сучасними формально-технічними прийомами, але й створювати роботи на високому художньому рівні ставало для митців нової генерації головною метою. На новобудови України виїжджали художники з різних регіонів республіки. Масштаби будівництва Дніпрогесу і шахт на Донбасі захоплювали митців. О. Шовкуненко впродовж 1931–1934 років створив цілу серію “Дніпробуд”, фіксуючи поетапно зростання греблі. Спорудженням тереконів і впровадженням нових механізмів (вугільних комбайнів, дизельних рейкових тягачів) захоплювався М. Глушенко. 1937 року він створив серію малюнків вуглем і тушшю “Донбас”, а чотирма роками раніше відвідав Дніпробуд,

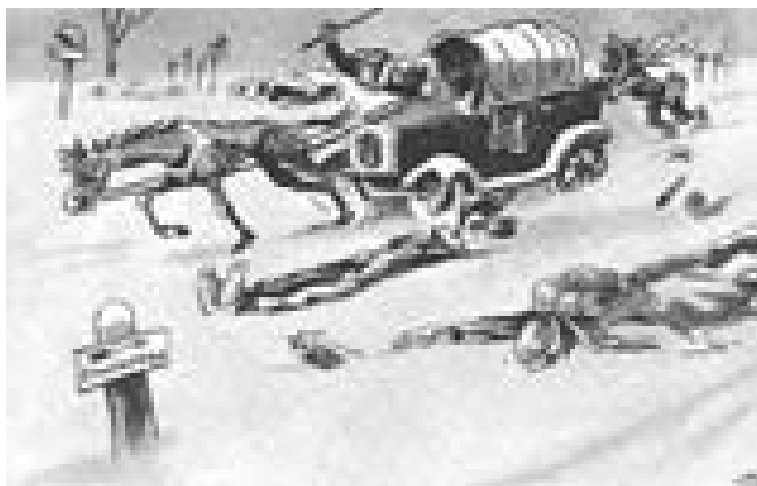
так виникла серія малюнків з однойменною назвою “Дніпробуд”. Цікавим фактом є те, що на аркуші зображені механізми і сцени з робітничого життя, а на звороті – портрети (переважно жіночі) і натурні замальовки оголених фігур ***.

Художники виборювали право не лише на творчість, але й на життя. На виставках з’явилися твори станкової графіки високого мистецького рівня, що на початку 1930-х років своєю пластичною довершеністю засвідчили формування сучасної національної школи в цій галузі образотворчого мистецтва. “Твори українських художників-графіків з 1927 по 1934 рік, крім українських виставок, експонувалися на художніх виставках у Москві, на кількох міжнародних виставках у Венеції (Біенале), в Парижі та інших містах Західної Європи, Америки й Азії, одержують високу оцінку як радянської, так і зарубіжної критики”¹⁴.

За своїм творчим почерком З. Толкачов був близьким до принципів монументальної пропаганди, з її лаконічністю та образною метафоричністю. Стиль його робіт доби громадянської війни, серед яких агітплакати (“Червона Армія”, 1920) й розписи клубів (“Стіна героїв Трипілля”, 1921; “Бійці йдуть в атаку”, 1922), позначився і на подальших роботах митця, зокрема в графічній серії “Чапаївці” (1929), портретах В. Чумака (1929), В. Блакитного (1929). Водночас він прагнув до майже документальної, історично правдивої передачі сюжету, він поєднував строгість і тонку експресивність у композиції малюнків¹⁵.

На межі 1920–1930 років в українській графіці розпочав активну працю Василь Касіян, який до 1927 року навчався у Макса Швабинського в Празі. Уже на початку 1930-х років він створив роботи, які дістали європейське визнання. На Міжнародній виставці гравюру на дереві у Варшаві 1933 року В. Касіян одержав Почесний диплом. Своєрідність власного творчого почерку митця була неможлива без поєднання строгого малюнка й тонкої експресії з вільною розкутою композицією, поетичного відгуку виражальних засобів. “Перші мої гравюри радянського періоду – “Арсенал”, “Андрій Іванов”, “Перекоп”, “Герой Перекопа” – експонувалися на ювілейних виставках в Україні та Москві й розійшлися по багатьох музеях, – писав художник. – У них я намагався передати своєрідну декоративну монументальність, засновану на пластичній виразності штрихів, які виявляють контрасти і градації чорного та білого кольорів”¹⁶. 1934 року він закінчив гравюру “Більшовицький урожай”, створив цикл ліногравюру “Дніпробуд”, що протягом наступних двох місяців був експонований на Міжнародній художній виставці Біенале у Венеції. У середині 1930-х років В. Касіян завершив цикл портретів І. Франка, Артема, Т. Шевченка, в яких помітне прагнення до створення поглибленого психологічного образу, опуклої та рельєфної, загостреної персоніфікації. Більш експресивні та динамічні за композицією малюнки до “Кобзаря” – форзац, ілюстрації до окремих поем. Наприкінці 1930-х років, у зв’язку зі святкуванням 125-річчя від дня народження поета, шевченків-

О. Данченко. Етюд до композиції “Таращанці в бою під Бердичевом”. 1957. Олівець



ська тема стала центральною у творчості В. Касіяна – кольорова монотипія “Панщина”, ілюстрації до поеми “Сон”, “Кавказ”, а також сюжетні композиції “Шевченко на Україні”, “Шевченко серед селян” (1939). Ці роботи характеризуються експресивною світлотіньовою гамою, де емоційний стан утворюється широкою градацією і контрастом чорного з білим, густотою штриховки. Отже, порівнюючи роботи В. Касіяна доби першого десятиліття, виконані після повернення з Праги, можна зазначити, що у попередні роки навчання у М. Швабинського молодий майстер вдавався до більш деталізованого малюнка. 1930-і роки стали для В. Касіяна переломними у творчості – він подає більш крупний план, композиція стає більш збіраною та динамічною. Ритм і пластика – основні засоби, якими на цей раз оперує художник. Саме з їхньою допомогою, приймаючи композицію стрімким рухом і підкреслюючи об’єми постатей та груп, він показав злагодженість колективних зусиль людей.



Ф. Глушук. “Люби справу – майстром будеш”. Плакат. 1954. Друкарський відбиток

Велику роль відіграє тут і світло, яке не лише “ліпить” об’ємну форму, а й посилює відчуття руху, сповнює гравюри настроєм збудження, неспокою, піднесення¹⁷.

Паралельно із живописними творами створював графічні серії київський художник І. Удовича. Він вів аполітичний спосіб життя, замість новобудов виїжджав до Криму, малював місцеві типажі, глухі куточки природи, риболовні артілі. До нашого часу з кримської серії збереглася акварель “Гурzuf” (1936) і “Портрет дружини” (1940)¹⁸.

Як і в інших видах українського образотворчого мистецтва 1930-х років, особливо другої половини, в тематиці художників-

графіків усе частіше з’являлася військова тематика. Відзначимо, що зображення воїна, зброї, військової техніки бачимо не лише у плакаті, що став тотожним за тематикою італійському, іспанському, російському й особливо німецькому плакату, але й у творах станкової графіки (гравюра на дереві К. Козловського “У вихідному положенні”), серії олівцевих малюнків В. Пустовійта на військову тематику, після його відрядження у прикордонну військову частину.

Тридцять років ХХ ст. ввійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи протиріч та знищення мистецьких законів жанру української графіки. Межа 20–30-х років мала характерну відзнаку в соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас – пролетаріат, який переміг. Від митців-графіків, як врешті й від більшості інших художників-професіоналів, а також літераторів і драматургів, вимагалось зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом і вже до половини 1930-х років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило передову ідею мистецтва – волю у виборі теми, сюжету, образу. Зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення і окремі графічні листи періоду митців старшого покоління, а також у творчості митців молодшої генерації продемонстрували регрес і повну залежність художника від влади, що призвело до зниження рівня



Ю. Мохор, О. Терентьев. “Комунізм – це молодість світу і його будувать молодим!”. Плакат. 1959. Гуаш, акварель

всього графічного мистецтва радянської України, відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузі книжкового оформлення і плаката – найбільш розповсюдженого пролетарського мистецтва даної доби. Незважаючи на страх, що поширювався в центральній і східній частинах України із зміцненням тоталітарного режиму, українська мистецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір.

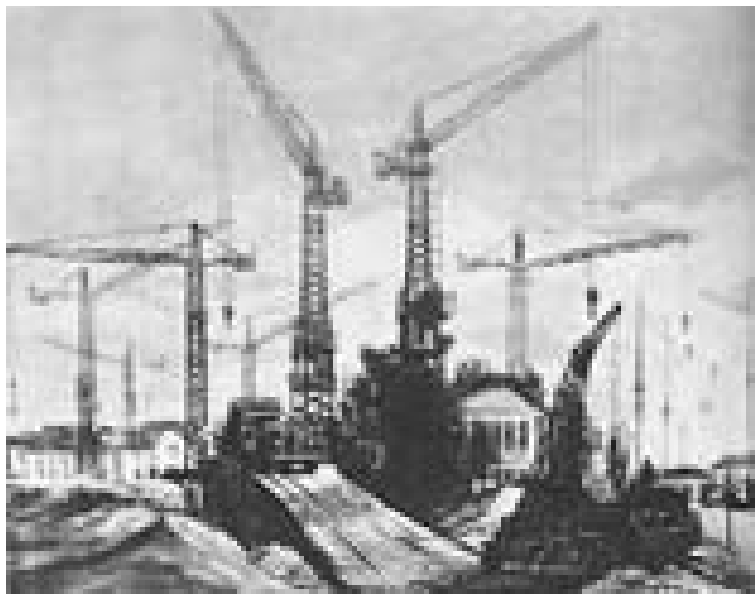
* * *

Війна 1941–1945 років позначилася на творчих долях багатьох художників. Загинули на фронті такі майстри графіки, як В. Нерубенко, Л. Вербицький, С. Конончук, П. Горілий, Є. Кияшко та ін. Дорогами війни пройшли художники-графіки С. Адамович, В. Артеменко, А. Волненко, Г. Гаркуша, С. Гришин, К. Заруба, Л. Кантарович, О. Любимський, Л. Каплан, В. Мигулько, Д. Овчаренко, М. Огнівцев, О. Олійник, О. Долотин, М. Маловський, В. Масик, С. Петрицький, З. Толкачов, Є. Трегуб, А. Пономаренко, Л. Писаренко, М. Рибальченко, В. Сизиков, І. Крупський, Б. Шац, А. Широков, Г. Цапок.

Знаменно, що лексика образотворчої мови плакатів, стилістичні прийоми в роки війни були значно багатшими, сміливішими за художніми засобами. Прикладом цього є значущий за своєю виразністю плакат А. Страхова “Смерть фашизму!”, один із перших друкованих плакатів часів війни. “Від друкованих плакатів тут підкреслена пластичність форми і монохромність. Але статика більшості з них поступилася цього разу місцем перед бурхливою динамікою. А на заміну “кам'яному” шрифту прийшов енергійний, поривчастий розчерк, об'єднаний з зображенням спільністю й напрямком руху”¹⁹.

У плакатах В. Касіяна часів війни відчутний органічний сплав громадянського гніву з високою емоційністю, із чітко вираженою позицією свідомого українця-патріота.

Він створив цикл плакатів на теми творів Кобзаря, де також з'являється образ Т. Шевченка. В образній структурі цих плакатів присутнє не тільки слово Т. Шевченка, а й власне постать Кобзаря, який звертається до співвітчизників. Цикл військових плакатів В. Касіяна “Гнів Шевченка – зброя перемоги” здобув широке визнання і в тилу, і на фронті, серед найбільш довершених – плакат зі словами із



В. Мироненко. “На будівництві Нової Каховки”. 1952. Офорт, акватинта

“Заповіту”: “І вражою злою кров’ю волю окропіте”. Стилістично до цього циклу контрастує плакат “На бій, слов’яни!”, де митець вдався до лаконічної кличної мови. “Художник досяг великої емоційності образу за допомогою діагональної композиційної побудови плаката, загостреного психологічного трактування й виразного реалістичного малюнка”²⁰.

Серед робіт плакатиста І. Кружкова, учня О. Хвостенка-Хвостова та Б. Косарева, найбільш відомі “Помститься!” та “Убий – не здамся!”. Вони свідчать про критичний стан армії та держави,

апелюють до найглибших почуттів співвітчизників, що було в унісон із зверненням Й. Сталіна 1941 року: “Браття та сестри! До вас звертаюсь я...”. Плакат І. Кружкова “Вперед, хоробрі нащадки Богдана!” випущений напередодні визволення Києва. Робота виконана у більш спокійних, епічних тонах, від неї глядач повинен був отримати впевненість у близькій перемозі над ворогом. Романтично піднесений образ радянського воїна створив В. Литвиненко на плакаті “Не втекти ніколи круку від разючої шаблюки!” (1943), на слова В. Сосюри.

У міцній руці червоноармійця блищить шабля, занесена над головою фашиста. Емоційна наснаженість твору посилена вдалою композицією. Намічена м’яким силуетом група радянської кінноти на другому плані ніби повторює рух вершинка першого плану²¹. Плакат В. Литвиненка “Україна вільна!” (1944) сприймався глядачем як апофеоз незалежної ходи радянських військ. Воїн-герой показує рукою на карту звільненої України. Другий план динамічно акцентований силуетами танків із червоними прапорами.

Плакати і малюнки в газетах, листівки були лише частиною різнопланової роботи графіків у роки війни. Художники не могли пройти осторонь від національної трагедії руйнування України, що була протягом 1941–1944 років повністю окупована, від подій на фронті й повсякденного життя бійців. Смерть і розруха, характер поведінки людини на полі бою як у дні поразок, так і в дні перемог. Роботи українських митців були різні за жанром: фронтові зарисовки, станкові роботи, портрети, етюди тощо.

Часто твори об’єднувалися художниками в серії або цикли: “Шляхами війни” О. Довгаля (1944), “Україна в огні” М. Дерегуса (1943), “Україно моя” В. Мироненка (1943), “Україна бореться”, “Помститься!” В. Касіяна, “Окупанти”

(1941–43), “Майданек” (1944–45) З. Толкачова, “Що це?”, “Перед ворогом” Й. Дайца, “Рус не здається”, “Гунни ХХ століття” В. Литвиненка. У роки війни свої сатиричні малюнки В. Литвиненко також друкував у “Перці”, сюжети яких продовжували теми і стилістику його сатиричних плакатів “Гітлер капут”, “З миру по нитці”. Графічні роботи З. Толкачова вражають своєю документальністю та органічним поєднанням експресії з лаконізмом. Малюнки зі серії “Освенцим” він робив на чистих (не заповнених!) бланках коменданта й комендатури Освенцима (Аушвіц), на фірмових бланках концерну, що виробляв отруйний газ. І. Г. Рарбеніндустрі: “Штampi казенних (34) увійшли до обраного ладу творів, як його невіддільні компоненти, підкреслюючи документальну основу того, що зобразив художник, посилюючи їхнє звучання, як звинувачувальних документів”²².

А. Петрицький, який працював 1943 року на місцях боїв Першого та Другого українських фронтів, створив ряд зарисовок, етюдів. Поміж них – “Полонені німці”, “Розвалини села Царичанки”, “Село Мерефа, спалене фашистами”, “Село Маячка після відступу фашистів”, “Портрет генерала М. Шумилова”. Перебуваючи в складі військ Першого українського фронту солдатом-автоматником, військові зарисовки 1942–1945 років А. Волненко зробив в окопах, у перервах між боями. У його доробку залишилося багато ще неопублікованих робіт із циклу “На дорогах Великої Вітчизняної війни”. Нині відомі його роботи “Битва за Київ”, “Бій у руїнах Варшави”, “У визволеній Польщі”, “У німецькій катівні”, “Зиновій Толкачов. Зустріч на фронті”, “Після бою”, “У шпиталі”. Якщо у військових роботах А. Волненка присутній подекуди підкреслено документальний характер, вони виконані узагальненим малюнком, де домінує перший план, то в графічних етюдах і зарисовках фронтовиків А. Іовлева та Й. Гіллера простежується прагнення до детального відтворення подій, місця боїв, краєвидів: “Двобій” (1942), “На підході до Тернополя” (1944).

На початку війни Харківський художній інститут евакуювали до Узбекистану. На той час найпотужнішою постаттю став харківський художник-графік В. Мироненко, який залишився працювати в інституті після його закінчення. З перших

В. Мироненко. “Весна”. 1941. Офорт, акватинта, суха голка





О. Кульчицька. “Гуцульщина при праці”. 1947. Ліно-рит

панно, сатиричних малюнків, сюжети яких були зумовлені військовою тематикою: “Лодыри-друзья Гитлера”, “Рабочий, помни о замученных братьях!”, “Не забудь кровь наших товарищей!”, “Куй оружие победы и мсти!”. Живописці та скульптори, сценографи та графіки майже без винятку були залучені до праці в галузі агітаційно-масового жанру. Наприклад: М. Глушенко (плакат “Помни, на каждом участке страны ты служишь делу священной войны”), О. Хвостенко-Хвостов, К. Єлева (графічний цикл “Партизани України”), Й. Дайц (серія “Народ у війні”), Г. Цапок (малюнки до агітвікон ТАРС, експонувалися під час війни на виставці “Смерть німецьким окупантам” у Хабаровську).

* * *

Уже в перші післявоєнні дні мистецтво плаката, книжкової графіки та карикатури стає в авангарді відбудови, культури, самосвідомості, що було одним із духовних чинників відбудови та відокремлення України. Митці почали працювати вже без обов'язкової воєнної цензури, проте ідеологічні лещата підсилювали свій тиск. Зовні це пояснюється початком “холодної війни”, відвертим ідеологічним та воєнно-політичним протистоянням Сходу й Заходу. Українські художники, багато з яких лише нещодавно повернулися з фронту, почали відчувати тиски, строгі настанови, що поступово заганяли їх у тупий кут провінційності, обмеженого кола тем.

У Київському художньому інституті 1949 року за безпосередньою участю В. Касіяна було засновано майстерню політичного плаката. Протягом майже двадцяти

днів евакуації митець продовжив керувати заняттями з офорта на факультеті графіки. У травні 1943 року його відкликали до Москви в Українське державне видавництво при ЦК КП(б)У, де у співпраці з поетами М. Бажаном, А. Малишком, В. Сосюрою В. Мироненко виконав малюнки для агітвікон та плакатів. Характерним зразком агітаційної графіки є його серія малюнків за віршами В. Сосюри.

Після визволення Харкова художник повернувся до викладацької діяльності, створивши нові серії: “Київ у перші дні визволення”, “На батьківщині І. Ю. Рєпіна” (1944), “Харків у перші дні визволення” (1944–45). Вони є ілюстративними документами нищівних руйнувань. Роботи виконано у швидкій начерковій манері, характерній для станкової графіки цього періоду.

Художники, які в роки війни перебували в евакуації, глибокому тилу, працювали на оборонних підприємствах, заводах, в установах. Зокрема, працюючи на заводі в Нижньому Тагілі, М. Дерегус створював агітаційні вітрини, виконав багато плакатів і

років очолював її В. Касіян. “Переважає більшість художників, чиїми руками твориться тепер український плакат, – випускники цієї майстерні, учні Касіяна, або ж вихованці його учнів”²³.

У післявоєнний період було проведено реформу художньої освіти. Так, 5 серпня 1947 року вишла постанова Ради Міністрів СРСР “Про реорганізацію Всеросійської академії мистецтв в Академію мистецтв СРСР”. Уряд поклав на Академію завдання “розвивати радянське мистецтво у всіх його формах на базі послідовного здійснення принципів соціалістичного реалізму і подальшого розвитку кращих прогресивних традицій мистецтва народів СРСР, зокрема російської реалістичної школи”²⁴. Централізація вищої художньої освіти закономірно викликала зміни в педагогічній системі української школи, повністю підпорядкувавши навчальний план єдиним вимогам. “Із цього часу навчання рисунку стало проходити по-новому, по-новому стала будуватися і вся система викладання. З перших курсів 1947/48 навчального року було введено рисунок голови людини з гіпсу й натури. Далі – рисунок торса і фігури, а також деталі фігури (руки й ноги). На третьому курсі – постать людини в ракурсних постановках, на старших курсах – оголена постать, подвійна модель і портрет. Особливо зверталася увага на довгострокові постановки з проробленням деталей”²⁵. Така система вишколу, попри всю критику західних академій, практично повністю повторювала досвід німецьких, італійських, частково польських та чеських художніх шкіл довоєнного періоду. Помилки в такому запозиченні, зрозуміло, не було, але закордонні мистецькі академії завжди мали на увазі малюнок лише як одну із складових образотворчого мистецтва, вивчаючи й інші прийоми творення образу, а тоталітарна радянська система, запропонувавши такий навчальний процес, як єдино вірний. Школи в такий спосіб позбавлялися національних традицій, що унеможливлювало наслідування творчості тієї частини митців, які з погляду всесильної цензури були неблагонадійні.

Протистояння найбільш талановитих і творчо принципових митців великодержавному тиску продовжувалося упродовж 1940–1950 років, і лише в роки “відлиги” цей процес конфронтації набув менш принципового характеру. Незважаючи на те, що в Україні на початок 1950-х років існувало щонайменше чотири могутніх центри графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів), магістральне керівництво в напрямках розвитку жанру, а також соціального замовлення тем завжди керувалося бажаннями з Москви, які завжди підкріплювалися партійними дороговказами, статтями у центральній пресі, що мали силу документа у внутрішніх, обов’язкових до виконання спільчанських і Академічних постановках.

Найбільш традиційний жанр української графіки, карикатура отримала нове стилістичне забарвлення, стала більш витонченою за формою і різноманітнішою у художніх прийомах передачі змісту. Часом вона поступалася цілісністю і загостреністю форми працям українських митців 1930-х років. Це відбилося і в плакатному мистецтві, і в ілюстраціях до сатиричних та гумористичних видань. Політична сатира, численні карикатури на побутові й соціальні теми були тією галуззю, де художники ще почували себе вільно та розкуто в перші післявоєнні роки. Малюнки-плакати на титульних сторінках, ілюстрації до оповідань, карика-



О. Козюренко. “Два чоботи – пара”. 1945. Друкарський відбиток

тури на окремі сюжети, що були вміщені в “Перці”, дають уявлення про творчість провідних графіків 1940–1950 років, шляхи становлення сатиричного малюнка цієї доби. Тема політичної карикатури посідала значне місце на сторінках “Перця”, однак художники були ще цілком залежні від цензури не тільки державної, але й “внутрішньої” – гострота малюнка часто поступалася описовості, своєрідній відстороненості справжньому почуттю та розумінню масштабів світового процесу. Малюнок К. Агнета, присвячений сину гетьмана П. Скоропадського, зображеного жебраком, має характер вимушеності, відстороненості – домінуюче соціальне замовлення позбавило талановитого митця можливості розгорнути творчу фантазію, застосувати більш ширший діапазон виражальних засобів. Соціальне замовлення тяжіло над багатьма карикатуристами. Неоднозначно звучить назва малюнка В. Гливенка “Ось і ми в сім’ї великій, в сім’ї вольній, новій!”²⁶. Тема цього малюнка-плаката вимагала від художника передачі в піднесеному урочистому характері факту переселення українських селян із території післявоєнної Польщі.



І. Дзюбан. “1917”. 1959. Плакат, гуаш

На першому плані художник показав родини українських селян, матір із немовлям, радісно усмінені обличчя, але другий план стилістично не відповідає першому: ніби з іншого сюжету запозичені гарби переселенців із бідним скарбом, скорботний і монотонний ритм в зображенні численних постатей. Композиції малюнка не вистачає діяльності, гармонійної відповідності планів, фігур.

Більш вдалим твором у галузі карикатури, хоча й компліментарного характеру, вважаємо малюнок В. Гливенка “У великого народу великий вибір”²⁷. Малюнок виконаний у стилі портретних дружніх шаржів і був присвячений майбутнім виборам до Верховної Ради. Поруч із портретами льотчика І. Кожедуба та партизана С. Ковпака портрет М. Рильського. У цьому, хоча й агітаційному плакаті, є відчуття національної гідності, самоповаги. Зауважимо, що вже через невеликий проміжок часу піде каламутна хвиля антиукраїнської істерії, а ідеологічна машина розпочне шалений тиск на українську інтелігенцію²⁸. Ця провокація, інспірована Й. Сталіним та Л. Кагановичем, для українських художників буде мати негативні наслідки до березня 1953 року.

Відчувався у мистецтві 1940-х – початку 1950-х років і негативний збіг зовнішніх обставин – тема “холодної війни” посіла одне із чільних місць у роботах графіків. Малюнок О. Козюренка “Грецька демократія – в надійних руках”²⁹ – спроба метафорично, на межі символіко-алегоричної побудови сюжету розкрити ідею змісту. Лев, символ Британської імперії, міцно тримає в обіймах непритомну дівчину – Грецію. Персонажі не вирізняються гострою індивідуалізацією рис. Навпаки, художник зробив акцент на гумористичній ситуації – лев схожий на підстаркуватого дядька з парасолькою та циліндром, якому вже байдуже, що тримати в обіймах: валізу або особу жіночої статі. Певні штампи у відображенні “шаленого” світу Заходу простежуються і в гострому, лаконічному малюнку О. Козюренка.

Трагічну тему долі українських вигнанців, яким після 1945 року повертатися на Батьківщину було небезпечно, В. Гливенко вирішив зовні вдало за формальними ознаками. Він наслідував водночас шарж та західні комікси, багатосюжетні

малюнки на одній площині. Відсутність глибини в розкритті цієї теми можна пояснити як і небажанням розкрити справжню суть політичних подій (адже на всіх репатріантів-“возвращенців” чекали Сибір і тортури в таборах), так і конкретним соціальним завданням³⁰. Таким самим прямолінійним і спрощеним підходом у розв’язанні сюжету хибує і малюнок К. Агніта “Після Нюрнберзького процесу”³¹.

Художник прагнув досягти плакатної узагальненості, простоти й масштабності в подачі образів, натомість – спрощеність і статика знизили політичне звучання сюжету, а відсутність індивідуалізації та загостреності в подачі рис персонажів призвели до того, що, кінець кінцем, огидні риси паліїв війни мало чим відрізнялися від стандартизованих постатей радянських бюрократів і чиновників зі сторінок численних гумористичних видань. Отже, у 40-х – на початку 50-х років ХХ ст. почався занепад жанру політичної карикатури, який в українському образотворчому мистецтві був на рівні кращих європейських і світових шкіл і традиційно посідав одне із чільних місць у творчості приватних майстрів ХІХ–ХХ ст. Колосальні утиски цензури, економічні труднощі та злидні, голод 1946–1948 років – далеко не повний перелік соціальних умов, у яких відбувався творчий шлях багатьох талановитих майстрів графіки, навіть визначні майстри були вимушені пристосуватися до трагічних обставин, що виникли в мистецькому житті України в останні роки сталінської доби. Політичний диктат особливо агресивно проявлявся в тематиці композиційних завдань, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Багато українських графіків намагалися не підкорятися політичному замовленню, рятуючись у пейзажному – нижчому за ієрархією – жанрі. Пейзаж існував як своєрідний компроміс між офіційною політикою та свободою виразу. Такий самозахист яскраво прослідковується у представників харківської школи – М. Дерегуса, Г. Бондаренка, В. Мироненка та їхніх учнів.

Побутові теми, зловоденні соціальні проблеми повсякденного життя, що були далекі від великої політики, в сатиричній графіці післявоєнних часів надавали більшого простору творчій уяві художників, мали значно ширший діапазон у жанрово-стилістичному втіленні: малюнок В. Литвиненка³² вирізняється серед багатьох робіт цієї доби переконливою пластичною передачею сюжету, де зображено безпорадність лектора, який втратив чемодан із цитатами, із соковитим гумором, своєрідною метафоричністю показаний побут, невпорядкованість життя післявоєнної доби, метушня на вокзалі. У цей ряд можна поставити й роботу В. Гливенка “Аматори комунального господарства”³³, малюнок К. Агніта “На курортній комісії”³⁴, “Поклонник закордонного” В. Гливенка³⁵.

Після війни відновився майже у довоєнному об’ємі випуск друкованої продукції, майстри графіки почали працювати над ілюстраціями до творів вітчизняної та зарубіжної класики. Значне місце в роботі художників посіла сучасна українська література. Митці старшої та молодшої генерації намагалися відновити арсенал виразних засобів книжкової графіки, повернути набутки школи ілюстрації 1920–1930 років. Тому в кращих роботах провідних художників України 1940–1950 років відчутна протидія вимогам державної ідеології слідувати канонам “життєдайності”, ла-



М. Жук. “Портрет Г. Нарбута”. 1932. Офорт



**В. Касіян. “Жовтневий похід”. 1932.
Гравюра на дереві**

кейського слугування “соціальним замовленням” партійної верхівки, скеровуваність на “підлаковане” та псевдооптимістичне відображення дійсності. Водночас відбувалося стилістичне та образне збагачення у багатьох галузях графіки, що в середині 1950-х років призвело до якісного зламу у творчості багатьох українських художників – майстрів плаката, карикатури, книжкового оформлення та ілюстрації, станкової графіки тощо. Плідно працювали на Україні в цей час В. Касіян, О. Пашенко, М. Дергус, О. Довгаль, З. Толкачов, Й. Дайц, В. Мироненко, О. Кульчицька, О. Данченко, О. Шовкуненко, В. Литвиненко, К. Агніт, В. Гливенко, О. Козюренко, Б. Шаповал, А. Резніченко, Ф. Самусєв та багато інших. Митці не втрачали свого індивідуального стилю, власного початку і навіть за доби розгулу сталінської диктатури здебільшого не змінювали творчих уподобань, дотримуючись національних і прогресивних традицій. Великодержавна політика, на жаль, мала численних адептів серед радянської мистецтвознавчої номенклатури.

У 1950 році було скликано спеціальну (четверту) сесію Академії мистецтв для підведення підсумків перебудови художньої освіти, центральна тема сесії – навчальний рисунок. Аналізуючи процес реформування, М. Ростовцев наголосив, що “вважаючи рисунок найважливішим розділом навчального процесу на всіх факультетах художніх навчальних закладів, сесія вимагала від викладачів корінного покращання постановки викладання рисунка. Вона вказала на низку серйозних недоліків у роботі художніх інститутів, зокрема в методах викладання”³⁶.

Того ж 1950 року в Москві “під дахом” Академії художеств СРСР відбулася Третя наукова конференція “Сучасний стан і завдання радянської графіки”. Схоластикою, поверховим догматичним поглядом на суть творчого процесу і прагненням до адміністрування в роботі з митцями різних регіональних шкіл графіки відзначалася більшість матеріалів цієї конференції. Президент Академії художеств СРСР А. Герасимов, зокрема, зазначив, що “нашим недостатком является то, что мы ещё поверхностно и не всегда достаточно изучаем жизнь нашей страны и нашего народа. В своём творчестве мы всё ещё отстаём от бурных темпов нашего социалистического строительства. Нередко наши произведения показывают вчерашний день вместо яркого сегодня или светлого завтра”³⁷. Науковець А. Чегодаєв пішов ще далі, і, ніби утверджуючи атмосферу “холодної війни” в мистецтві, надав категоричну оцінку мистецтва поза кордонами СРСР: “Во всех областях графики мы можем взять там только бесчисленные примеры самого жалкого вырождения. Плакат полностью попал во власть глупой, развязной рекламы; карикатура превратилась в средство возбуждения бессмысленного смеха или в грязное издевательство над народом и его прогрессивными силами”³⁸. Не менш “теплі” слова знайдені А. Чегодаєвим для видатного майстра світової графіки: “Но даже у В. И. Касияна, несмотря на всю его любовь к Т. Г. Шевченко (которого он иллюстрирует уже не менее пятнадцати лет), до сих пор не найдена нужная простота и лирическая ясность, соответствующие глубокой человечности поэзий великого украинского поэта”³⁹.

Праця у видавництвах, майстернях, творчі (далеко не легкі) пошуки українських митців щонайменше замовчувалися. Однак українські графіки своїми ро-

ботами спростовували міф про національну обмеженість і провінційність, стилістичну і професійну недосконалість.

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення 1945–1950 років була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім прикрашательством, поверховим декоративізмом і нейтрально-описовим зоровим образом, позбавленим глибокого ідейного змісту. Варто зазначити, що подібні тенденції з початку 1950-х років спостерігалися не лише в українському та російському, але й у європейському мистецтві загалом. Мистецтво книги ставало на шлях оновлення, тяжіло до органічно цілісного вирішення у гармонійному поєднанні всіх елементів оформлення. “Разрыв между иллюстрацией станкового характера, и остальным организмом книги, наметившийся в тридцатые годы, стал особенно осязатим позднее, в послевоенный период. Выбор тоновой техники стал диктоваться далеко не всегда целями раскрытия содержания книги, а оказался почти общепринятым – своеобразной модой”.

“Уже в тридцатые годы термин “оформление книги” стал обозначать лишь одну из сторон работы художника над книгой, в противовес иллюстрированию. Художники стали разделяться на иллюстраторов и оформителей”⁴⁰. Цей штучний розподіл, розрив між митцями, які працювали в галузі книги, став значною перешкодою у творчому процесі культури книжкової графіки, гальмуючи також і формування арсеналу виразних засобів.

У 1950-і роки художники книги вже почали оволодівати творчим методом, що відкривав шлях до подальшого вдосконалення синтезного, гармонійного, композиційно цілісного здорового образу книжки, від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блоку в цілому. Питання цілісності ансамблю книжкового оформлення стало розглядатися у загальній концепції з архітектурою книжки, у поєднанні здорового образу зі змістом тексту, жанру видання.

“Задачей художественного конструирования издания и в частности наборного построения текста является создание книги, максимально соответствующей характеру рукописи и назначению самого издания... В последнее время художники активно работают над поиском новых, более совершенных, с функциональной и эстетической стороны, наборных построений текста книги...”⁴¹.

Поняття соціально-естетичних, технічно-формальних можливостей і завдань як книжкової графіки, так і плаката, станкової графіки стало ширшим, воно збагатило новими технічними засобами, що прийшли в післявоєнний період у видавничу сферу, підвищилася художня та поліграфічна культура українських друкованих видань. “Подлинным произведением оформительского искусства может стать только книга композиционного условия, все элементы которого подчинены общему художественному замыслу и выдержаны в едином стиле”⁴².

У боротьбі за утвердження нових творчих принципів провідні українські графіки вже на межі 1940–1950 років сміливо застосовували нові художні прийоми, прагнули до більш змістовного, поетичного, часом загостреного і лаконічного розкриття теми-ідеї твору, уникаючи описовості й нейтрально-поверхневої розробки сюжету.

У творчості видатного майстра графіки О. Довгаля, учня І. Падалки та О. Маренкова, у післявоєнний період і в подальші 1940–1950 роки відбулися докорін-



Й. Дайц. “Відбудова Хрещатика. Київ 1945”. 1945. Офорт, акватинта

ні зміни. Він сміливо вирішував формально-технічні проблеми, майстерно вдавався до тонових і графічних співвідношень, тонко передавав особливості просторово-масштабної характеристики в більшості своїх книжкових робіт. Його ілюстраціям притаманний романтичний піднесений настрій, однак митець продовжував будувати малюнок енергійними і скупими лініями. Врівноваженістю і стійкістю окремих елементів композиції характеризується більшість його робіт, яким також властива обережність у побудові форми і лаконічна передача фактури. Пейзажні, інтер'єрні, архітектурні мотиви, а також внутрішня характеристика персонажів у малюнках О. Довгала вирізняються гострою окресленістю форми, цілісністю архітектоніки задуму.



В. Аверін. “Куниці”. 1936. Автолитографія

Серед найкращих творців оформлення видань М. Гоголя, І. Котляревського, І. Франка, В. Шекспіра, І. Кочерги, М. Салтикова-Щедрина 1947 року художник створив оформлення до видання “Ярослав Мудрий” І. Кочерги (1947), де ще простежується деталізація, розповідність, однак і відчутне прагнення до нових виразних форм книжкової ілюстрації. Створене в ілюстраціях до історичних сюжетів тло не домінувало в композиційному вирішенні. Різноманітність авторських художніх формальних прийомів відбилася і у фронтиспісу до видання “Ярослав Мудрий”, де мотиви давньоруської рукописної книжки подані в масштабному зіставленні з правдиво відтвореним Ярославом. У роботі над ілюстраціями художник застосовував техніку розмивки туші, що достатньо близько імітувало враження фрески.

Багатофігурність і багатоплановість композиції в кожному з графічних аркушів О. Довгала 1950-х років будувалися на тонкому зіставленні масштабів і деталей, а також тональних співвідношеннях і багатими світлотіньовими переходами. Особливо ці якості позначилися в роботі над романом П. Козланюка “Юрко Крук” (1952), оповіданнях Марка Вовчка (1954), романі Ю. Яновського “Мир” (1956), повісті С. Тудора “День отця Сойки” (1956), збірці творів Лу Сіня (1958).

Форзаци, ілюстрації, титульні сторінки та кінцівки в багатьох роботах О. Довгала утворювали єдине ціле, органічно були поєднані єдиним образним задумом. У книжкових роботах митця “чимало кінцівок можна назвати образотворчими афоризмами”⁴³. Однією з останніх робіт О. Довгала стала праця над значним за обсягом і широтою створених образів циклом ілюстрацій до “Енеїди” І. Котляревського, яка була розпочата в кінці 1950-х років (вийшла друком 1961 року, Харків, Обласне книжкове видавництво). “Довгаль сприйняв “Енеїду” як народну поему, що розповідає про земні справи. У цьому плані він і трактує її, починаючи з титульної сторінки, де хитроокий лірник немовби починає розповідь, і кінчаючи оглядом у вигляді тину...”⁴⁴.

До усіх шести частин поеми О. Довгаль створив сімдесят малюнків. Художник прагнув вирішити проблему адекватного розвитку сюжетної дії засобами ілюстрацій. Найбільш значущими і характерними в роботі над “Енеїдою” стали малюнки “Зустріч троянців з Дідоною у Карфагені”, “Енею — Лавісію в жони”, “Бійка Дареса з Ентеллом”, “Троянці вивчають латинь”, “На печі”. У роботі над

книжкою були також створені численні масові сцени, художник намагався зробити їх якомога лаконічними і конкретизованими, надати їм певного афористичного змісту. “Звучання ілюстрацій до “Енеїди” значно посилюється завдяки гостроті графічної мови, до якої вдався художник. Багатофігурні композиції чітко розчленовані за планами, точно прорисовані, автор домігся в них тонкої світло-тіньової градації”⁴⁵.

Плакати О. Довгаля середини 1940–1950 років хоч і не посіли таке значне місце в його творчості, як книжкова графіка, проте свідчать про намагання автора вийти за межі регламентованих штампів. Він уміло конкретизував художній образ, його плакати вирізнялися гостротою задуму і лаконічністю формальних прийомів, сміливим поєднанням декоративних ліній, кольорових площин. Він прагнув відтворити реальність форм і простору. Ясний і дотепний характер мають його плакати “Сьогодні хліб – незамінна зброя боротьби з ворогом” (1944), “Відбудуємо рідний Донбас” (1947), “Не той врожай, що в полі, а той, що в морі” (1955).

Від пріоритету ілюзорно-просторових форм, як одного з регламентованого і необхідного художнього засобу серед встановлених догм 1940-х років, як і зайвого, майже посторінкового слугування ілюстративному тексту, художники-графіки все більше прагнули до жанрово-тематичного розмаїття, запозичували і збагачували художні прийоми з інших галузей образотворчого мистецтва. В. Литвиненко, крім плідної праці в журналі “Перець”, все частіше у 1940–1950 роках звертався до класичної літературної спадщини. Протягом 1945–1946 років працював над ілюстраціями до байок І. Крилова та Л. Глібова. У кращих творах В. Литвиненка відчутне прагнення до контрастного зіставлення образів, принципів показу індивідуальних і характерних рис персонажів, своєрідної театралізації сюжету малюнка. “Художник надає карикатуре форму жанрової сцени. Потому в рисунку все так добротно, закончено, достовірно, потому с видимым удовольствием в нём отмечены “повествующие” детали. Но форма эта резко, активно противостоит тому, что изображает Литвиненко; сознательно усиливая это несоответствие, художник обнажает, подчеркивает злобещий смысл происходящего”⁴⁶.

Принципи конструктивної економності у відборі виражальних засобів, вільне володіння жанром рисунка-памфлета, комічної фантастики та малюнка-байки

Н. Божко. “Ланка”. 1960. Ліногравюра





М. Родзін. “Дніпропетровська комсомольська домна будується”. 1958. Офорт, акватинта

простежуються і в подальших працях В. Литвиненка 1950-х років. У станкових графічних роботах, як і в карикатурах та книжкових ілюстраціях, реальність речей і подій у художника, особливо другої половини 1950-х років, знаходять свій вираз у створенні невимушеного, індивідуального, виразного образу в працях “Пам’ятник Т. Шевченкові у Києві” (1954), “Городничі у Хлестакова” (1952), циклі ілюстрацій до “Історія одного міста” М. Салтикова-Щедріна (1955), “Захар Беркут” І. Франка (1959) тощо. Багатьом роботам митця притаманне прагнення до синтезу декоративних елементів, що беруть участь у створенні сюжетного тла з умовними, але активно діючими персонажами малюнка (“Музиканти”, “Шука та кіт”, “Жаба та віл” Л. Глібова). Лаконізм образного змісту в роботах В. Литвиненка підкреслює життєву достовірність, він органічно поєднаний зі скупими, але виразними елементами композиції малюнка. “У порівнянні малюнків кінця п’ятдесятих років з тими, що були у художника п’ять-десять років тому, видно все, чого навчився за ці роки Литвиненко-рисувальник і колорист. Його лінія вже не обводить задані собі самому контури, а будує форми вибагливим стрімким рухом. Вона незрівнянно живіша, її життя стверджують характерні перові натиски і розчерки”⁴⁷.

Отже, правда і реалізм образу в жанрі графіки середини 1950-х років були в центрі уваги провідних українських митців – вони прагнули до непростого та поетичного, економного та конструк-

тивного поєднання виражальних засобів. У цей зламний період, коли ще остаточно не розтанула крига постсталінської доби, і ще достатньо сильно панувала в ідеології та державній політиці невизначеність, митці, однак, відчули першу можливість більш вільно звертатися до своїх національних витоків, вивчати досвід сучасного світового мистецтва й експериментувати.

1950-і роки стали плідними для творчості багатьох провідних графіків. Розквіт і змужніння за цієї доби відчув талант С. Адамовича, який вже у 1948–1949 роках оформив видання роману “Переяславська Рада” Н. Рибак, “Золототисячник” І. Рябокляча, а 1950 – повісті “Гарячі почуття” Я. Баша і “Козаки” Л. Толстого, де переконливість портретних характеристик поєднана з тонким психологізмом, вмінням утворити відповідну драматичну мізансцену в ілюстраціях.

Значною мірою ці якості С. Адамовича виявилися в роботі над двома виданнями (1952 і 1953 років) у “Борислав сміється” І. Франка. Художник уміло акцентував окремі сюжетні лінії, майстерно змалював зоровий образ місця дії, характер конкретного дієвиду, підсюжету. “Поступово зростає питома вага сюжетних мотивів у творах Адамовича. Малюнки на обкладинках, титульних сторінках, шмуцитулах, заставки і кінцівки відкривають йому шлях до роботи над циклами ілюстрацій”⁴⁸. У роботі над “Борислав сміється” С. Адамович створив переконливі типажі-характеристики, конкретизував кожен персонаж – Левка Гаммершляга, Германа Гольдкремера, Бенедю Синицю, Сень Бесараба. Органічно та гармонійно звучить поєднання історичного та побутового тла – тут стали в нагоді численні етю-

ди, зроблені у Дрогобичі та Бориславі. Завдяки майстерним пластично-композиційним прийомам, манері, моделюванні форми переконливе враження справляє аскетичне, колористичне розв'язання, масштабно-просторове зіставлення планів. Завдяки стислому та експресивному стилю оформлення повісті “Земля” О. Кобилянської (1958), глядач сприймає книжку як єдиний мистецький ансамбль, водночас тут відчутний експеримент художника з яскраво вираженими формами, з різним зіставленням кольорових площин. У своїй творчості С. Адамович прагнув до розкриття внутрішнього світу персонажів, драматургічних глибин, сюжету прозового твору. “Перш за все – життєва правда. Для ілюстрування я беру твори, які мені до душі, які мене хвилюють, у яких герої відповідають моїй сутності, моєму світобаченню. Велике значення я надаю не тільки окремим ілюстраціям. Мене цікавить конструкція цієї книги... Мені по душі народне мистецтво, і я широко використовую у своїй творчості його традиції. Багато працюю з природою...”⁴⁹.



І. Іжакевич, Ф. Коновалюк. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка “Наймичка”. 1951. Вугіль

Середина та друга половина 1950-х років характеризується прагненням майстрів графіки до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних і елементарних композиційних та формоутворюючих елементів, тобто образотворча мова книжкової та станкової графіки збагачувалася новою лексикою, на відміну від старих відживаючих консервативних канонів. Митці, які розпочали творчий шлях у 1950-і роки, вже були орієнтовані на докорінні зміни як у творчому житті, так і на оновлення політичної ситуації в країні. Цьому значно сприяла політична “відлига” (вислів і однойменна назва твору І. Еренбурга, яким позначають добу середини 1950-х – початку 1960-х років. Фактично цей період розпочався після XX з’їзду КПРС 1956 року), що значно розширила коло тематики, сюжетів, видань нових творів вітчизняних і зарубіжних авторів. 1957 року на ювілейній виставці з’явилися роботи графіків нової генерації: експоновані ілюстрації (шість ліногравюр) Г. Якутовича до повісті “Фата моргана” М. Коцюбинського. “Ілюстрації Якутовича до “Фата моргана” побудовані в плані просторового світлотіньового вирішення. Світло і тінь відіграють у них домінуючу роль незалежно від того, відбувається дія при денному світлі чи при нічному. Форма моделюється тільки в світлих місцях і зовсім зникає в тінях, які виглядають глухими, непрозорими плямами. І це могло б справляти неприємне враження, якби художник з незмінним почуттям не врівноважував їх плямами світла. За характером формальної мови ілюстрації набули нових ознак публіцистичної графіки”.

Виразальні засоби книжкової та станкової графіки Г. Якутовича мають безпосередній зв’язок із народними джерелами – митець водночас концентрував та узагальнював складові побудови теми й ідеї з чітко виліпленим монументальним образом 1957–1958 років. Г. Якутович створив за мотивами гуцульського побуту та переказами і легендами ліногравюри “Гуцулка”, “Бокораш”, “Аркан”, “Послухайте, люди добрі, що маю казати...”, а також ілюстрації до книги М. Білого і В. Грабовецького “Як Довбуш панів карав”, які були сповнені суворі, але й піднесеної романтичності. Напруженої динаміки творів цієї доби художник досягав загостренням окремих елементів композиції, що у своєму стриманому рухові були, однак, поєднані ритмічністю і гармонійною побудовою.

У середині 1950-х років розпочав свій плідний творчий шлях А. Базилевич, графік багатогранного діапазону, майстер тонкої інтерпретації образів вітчизняної та



О. Пашенко. “Тут пройде судохідний канал”. 1961. Кольорова ліногравюра

світової літератури. Він створив малюнки до книжок “Піднята цілина” М. Шолохова (1954), “Записки причетника” М. Вовчка (1955), “Пригоди бравого вояка Швейка” Я. Гашека (1957), “Нариси бурси” М. Помяловського (1958), “Пан Халявський” Г. Квітки-Основ’яненка (1959). Ілюстрації до “Пана Халявського” належать до етапних робіт художника цієї доби. Художник намагався своєрідно передати стиль самого письменника, де побут, одяг,

місцевість, народні звичаї та мистецтво XVIII ст. утворюють правдиве і типове тло сатиричного романсу. “Визначальна риса самобутньої мистецької особистості Базилевича – природне почуття гумору. Саме в цьому один з виявів органічної близькості художника до фольклору, який живить мистецтво Базилевича не лише образами, а й художніми прийомами втілення. Як і в фольклорі, в творчості Базилевича гумор переплітається з сатирою, іронією...”⁵⁰

Циклом гравюр, присвячених тематиці та мотивам “Кобзаря”, після повернення із сталінських таборів за розказаний у студентському колі політичний анекдот, розпочав працювати в цю добу київський художник В. Куткін. Він створив також цикл гравюр, присвячених Тарасові Шевченку. Художник у ексклюзивних контрастах чорно-білих масивів, лапідарного штриха та силуетів зумів відтворити, здебільшого в крупнопланових композиціях, поетично-філософські рядки – “Не втерпів лихої долі – умер на панщині...”, “І ніби сном, над сином сидя, задрімала”, “Сестри, сестри, горе вам...”, “Єдиного сина, єдину надію...”, “Село неначе почорніло...”, “Думи мої, думи...”.

Вільне звернення до спадщини Т. Шевченка в добу “відлиги” характерне для багатьох графіків різних поколінь. Однією з перших вдалих творчих робіт О. Фіщенка є серія ліногравюр – цикл краєвидів Канева, зокрема “До могили Т. Шевченка” (1957), “Зимові сутінки” (1959–60), “Подих весни” (1959–60). О. Фіщенко майстерно володіє побудовою форми, площини, знаходить сміливі рішення, разом із тим прагне до простоти і ясності образу, сюжету. В його роботах відчутний зв’язок із творчістю учителя О. Пашенка, чия праця на ниві кольорової ліногравюри на зламі 1940–1950 років яскраво свідчить про якісне зростання української станкової графіки.

Ліногравюри О. Пашенка “Відбудова Дніпрогесу” (1946), “Київська сюїта” (1944–53), “У металургів Придніпров’я” (1952), а згодом “Весняні води”, “На озерах Кончи-Заспи” (1955) своїми пошуками нової художньої лексики, поетичної та лаконічної у своєму виразі пластичної мови для багатьох представників київської школи графіки післявоєнного покоління стали свого роду творчим камертоном доби оновлення. На жаль, у середині 1950-х років багатогранне мистецтво графіки на Україні не мало серйозного мистецтвознавчого і наукового підґрунтя. У 1956 році на II з’їзді художників України О. Пашенко у доповіді вказав саме на назрілі проблеми теорії та практики в галузі української графіки. “На жаль, теоретична і критична робота в галузі графіки перебуває у нас на Україні на дуже

низькому рівні. Творчий досвід майстрів української радянської графіки не узагальнюється і не вивчається. Це однаковою мірою стосується всіх галузей українського графічного мистецтва: книжкової графіки та ілюстрації, станкової графіки, політичного плаката та карикатури”⁵¹.

У післявоєнний період потужно розвивалася харківська графічна школа. Знекровлена переїздом до Києва після перенесення столиці, переїзду кількох провідних на той час художників, середовище не залишилося у вакуумі, а провокувало нові потужні мистецькі постаті. З перших повоєнних років у творчий процес колишньої столиці ввійшов талановитий графік В. Мироненко. Його одразу назвали співцем індустріального пейзажу. Не заради пріоритетності й актуальності цієї тематики в радянській графіці, а зі щирим захопленням грандіозними творіннями людських рук працює художник над графічними серіями “Відродження Донбасу” (1944–47) й “Україна” (1947–57). Із групою студентів відвідав будови Нової Каховки, під його керівництвом створено серію аркушів “На великих будовах комунізму”. Натурний матеріал втілюється у серії офортів “Каховські краєвиди” (1952–53). Враженням від величної краси, як уявляв собі змінену Україну художник, були аркуші присвячені Харкову. Індустріальна тематика впливала на зміни у графічній манері. Камерність невеликого формату, як проникливого діалогу з глядачем, поступово зникала. Натомість почали з’являтися майже монументальні, до півтора метра завдовжки, аркуші. Тональна й колірна палітра набула елегійності. Художник прагнув ефектності мови. Його вабили романтика моря, глибина неба й води, ритми вітрил. Офорти все більше уподібнювалися акварелі з багатою палітрою витончених градацій кольору й тону. Живописний підхід до станкової графіки у 1950-х роках став притаманним і графічній школі (П. Шигимага, Є. Трегуб, Є. Єгоров, О. Вяткін та ін.). Пейзажам В. Мироненка, як і харківській графічній школі в цілому, на той час притаманні класичні принципи організації картинного середовища. Насичений за тоном передній план окреслює головні “події” другого плану. Зображення, вписане в єдиний неподільний картинний простір, поступово освітлюючись, розчиняється на третьому плані. За глибиною “панорамного підходу” відчувається прагнення до найбільшої всеосяжності.



В. Мироненко. “Високовольтна лінія Кривий Ріг – Нова Каховка”. 1952. Офорт, акватинта, кольоровий друк

Слід вказати, що серед українських графіків, які працювали у середині ХХ ст., творчий спадок В. Мироненка став в один ряд з О. Кульчицькою, М. Деревусом, О. Пашенком, В. Литвиненком та іншими провідними майстрами національної станкової графіки, чия творчість за здатністю впливу належить до метаєтнічної, загальнолюдської системи культур.

У 1950-і роки до графічної майстерні залучаються учні В. Мироненка – В. Віхтинський, П. Шигимага, С. Письменний; разом із В. Мироненком в офортній майстерні працював Є. Трегуб. Їхні графічні твори стилістично вписуються в існуючий контекст і різняться авторськими рисами: експресивно-енергійний Є. Трегуб, елегійно-спокійний П. Шигимага, дещо компромісний, здатний легко підпорядкуватися соціальним вимогам, але ширший у своєму мистецтві В. Віхтинський.

Поряд з офортом та літографією у повоєнному Харкові розвивалася ліногравюра, до якої зверталися блискучі майстри деревориту, учні І. Падалки, –



В. Панфілов. “Богатирі”. 1960. Кольорова ліногравюра

Б. Бланк та М. Фрадкін, яким було нескладно опанувати досить подібну пластичну мову.

Дещо окремо від загального заідеологізованого процесу перебувають акварельні пейзажі Б. Косарева, виконані у 1950-і роки. Оскільки пейзаж залишався фактично єдиним жанром, де художники могли відносно вільно висловлювати свої думки, зважаючи на вимоги максимальної “реалістичності” та оповідності зображуваного сюжету, Б. Косарев акцентував на конструктивності архітектурних форм. Фрагменти споруд, сходів, балконів тощо відтворено досить ретельно, але під таким композиційним кутом, що глядач насамперед сприймає ритми, конструкцію, площини, динаміку організації простору.

Одним із тих, хто працював переважно в портретному жанрі, був харків’янин Є. Єгоров, який навчався у класі Д. Шавикіна, він помітно вплинув на його формування як художника. У 1950-і роки Є. Єгоров багато й плідно працював над графічними портретами сучасників, виконував серію робіт у техніці літографії: портрет матері, портрет художника В. Мироненка, колгоспника І. Огара, будівельника Г. Купця.

Поступово у творчості Є. Єгорова графіка посіла провідне місце. Вихований на реалістичних засадах об’ємно-просторового відображення, він

звертався до літографії та оригінальної графіки — працював сангіною, пастеллю, аквареллю, надаючи перевагу малюнку вугіллям, що дозволяє краще відтворювати м’якість форм, повітряну перспективу, “соковитість” освітлених та затінених площин. Основні жанри, до яких апелював художник, — пейзаж і портрет. У портретах, що кількісно переважають, головним завданням було створення оптимістичного образу сучасника. Отже, сформувавшись на естетичних принципах 1930–1950 років, Є. Єгоров мислив і працював в їх контексті, залишаючись міцним професіоналом і співцем рідної Слобожанщини.

Видатні українські майстри реально оцінювали стан і масштабність творчих завдань, що постали в другій половині 1950-х років перед національною школою графіки, а також її місце в європейському мистецтві ХХ ст. Незважаючи на існування “залізної” завіси, застиглих канонів соцреалізму та боротьбу із “західно-буржуазним” мистецтвом, ширшали контакти українських художників із діячами світового мистецтва, почали друкуватися твори зарубіжних авторів, з’являлися нові засоби масової комунікації. У ці роки значного розвитку на Україні набули такі види графіки, як політичний плакат і карикатура, ілюстрація і книжкове оформлення та станкова графіка, яка охоплювала широку тематику і різні види графічних технік.

“Бурхливий розвиток літератури й науки викликав загальну хвилю піднесення мистецтва ілюстрації та художнього оформлення книг. Над ілюстраціями працює нині велика плеяда художників-графіків — від 96-літнього І. Іжакевича до наймолодших випускників художніх інститутів Києва і Харкова”⁵². Ці слова належать В. Касіянові — корифеєві української та європейської загалом графіки. Василь Ілліч Касіян — художник, який працював понад півстоліття, і різні періоди та часи його праці оцінювалися своєрідно, фокусуючи найкращі досягнення



В. Селезньов. “В. І. Ленін у Смольному. 1917 рік”. 1956. Лінографюра

в галузі національної школи графіки. Не були винятком 1940–1950 роки, коли майстер по-новому проаналізував здобутки свого творчого доробку 1920–1930 років, але нова доба відкрила нові можливості для його мистецького зростання і поставила нові завдання на нелегкому, але широкому шляху митця. У перші післявоєнні роки він продовжував працювати над невичерпною шевченківською тематикою, але минула війна ще не відпускала його зі своїх лабет, ніби нагадувала І Світову, італійський полон. Філософською глибиною і мужньою лірикою, строгим історичним підходом і вільним, широким і експресивним штрихом позначені різні за тематикою роботи цих літ: “Напередодні перемоги” (1945), “Старий жебрак” (1945), “Портрет Олени Кульчицької” (1945), “На Берлін!” (1945), “Слов’яни радіють” (1945), “Леся Українка” (1946), “Іван Франко” (1946), “Дніпро над Трипіллям” (1946), “Дума про втечу. Дарницький табір радянських військовополонених” (1947), “Тарас у майстерні К. П. Брюллова” (1947), “Страйк” (1948), “Катерина” (1949), цикл ілюстрацій до повісті О. Кобилянської “У неділю рано зілля копала” (1950), “Канів. Хата” (1951), “Трембітар” (1952), “Лукаш і Мавка” (1953), “Шевченко над Невою” (1954). Більшість робіт 1950-х років В. Касіяна характеризується тим, що художник відмовлявся від інтенсивної концентрації виражальних засобів на магістральному розвитку побудови зорового образу. Як художник-аналітик, він розумів, що слід розширювати партитуру композиційного застосування окремих деталей, другорядних планів. Роботи цієї доби загалом не втратили експресивності, притаманної багатьом працям 1920–1930 років, разом із тим, вони набрали більш лірико-епічного характеру. Художник часто звертався до мотивів народного мистецтва, вводив елемент описовості, що, проте, не став домінуючим, не став стильовою ознакою своєрідного конформізму, а натомість – складовою побудови образу, що розширював тематичну основу малюнка або ілюстрації. Серед останніх праць другої половини 1950-х років – “Портрет учительки” (1955), “Портрет Івана Франка” (1956), “Вічний революціонер” (1956), оформлення та ілюстрації до трилогії П. Козланюка “Юрко Крук” (1957), “Портрет Архипа Тесленка” (1958), “Оформлення та ілюстрації до новел В. Стефаніка “Кленові листки” (1958), “Портрет І. Їжакевича” (1958), “Портрет Володимира Сосюри” (1959), кінцівка до поеми “Кавказ” (1959) тощо.

У творчості видатного майстра книжкової ілюстрації та станкової графіки М. Дерегуса на межі 1940–1950 років відбулися зміни – значною мірою комплекс його художніх прийомів, образна й тематична спрямованість багатьох робіт зазнали еволюції. Митець тяжів до постійності, узагальненості композиції, емоційний

лад його книжкових ілюстрацій пов'язаний із контрастним протиставленням світла й тіні, глибокої насиченості штриха і світлих, майже не заштрихованих плям. Таке композиційно-пластичне вираження характерне для ілюстрацій до повістей М. Гоголя “Ніч перед Різдвом” (1947), О. Іваненко “Тарасові шляхи” (1949), драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” (1949), видання циклу “Українські народні думи” (1951), роману Н. Рибачака “Переяславська Рада” (1953). Середина та друга половина 1950-х років характеризуються звертанням М. Дерегуса до образів, насичених епічно-філософським змістом. Пластика малюнків цієї доби позначена точною і гострою лінією, виразною деталізацією форм. Часом художник майстерно доводить розвиток драматичної лінії, трагічних колізій сюжету до трагічного психологічного стану. Разом із тим, застосовані ним технічні прийоми тісно пов'язані з авторським індивідуальним баченням ілюстрованого твору, вони різнобічні та доцільні. Це допомагає митцеві створити цикл історично достовірних, життєво переконливих ілюстрацій до роману Л. Толстого “Війна і мир” (1953), повістей Т. Шевченка “Наймичка” (1958), “Капітанша” (1956), “Художник” (1956), “Варнак” (1956), до творів Марка Вовчка (1957), графічних творів “Руїни форуму” (1956), “Площа Колоно у Венеції” (1956), “Вроцлав. Сліди війни” (1957), “У Чеське Будейовище” (1958), “Вітряк у степу” (1959). Графічні пейзажі М. Дерегуса, виконані в техніці кольорового офорту, позначені багатством м'яких півтонів і пере-



А. Резніченко. “Павка Корчагін у бою”. 1947. Рисунок олівцем, соус, білило

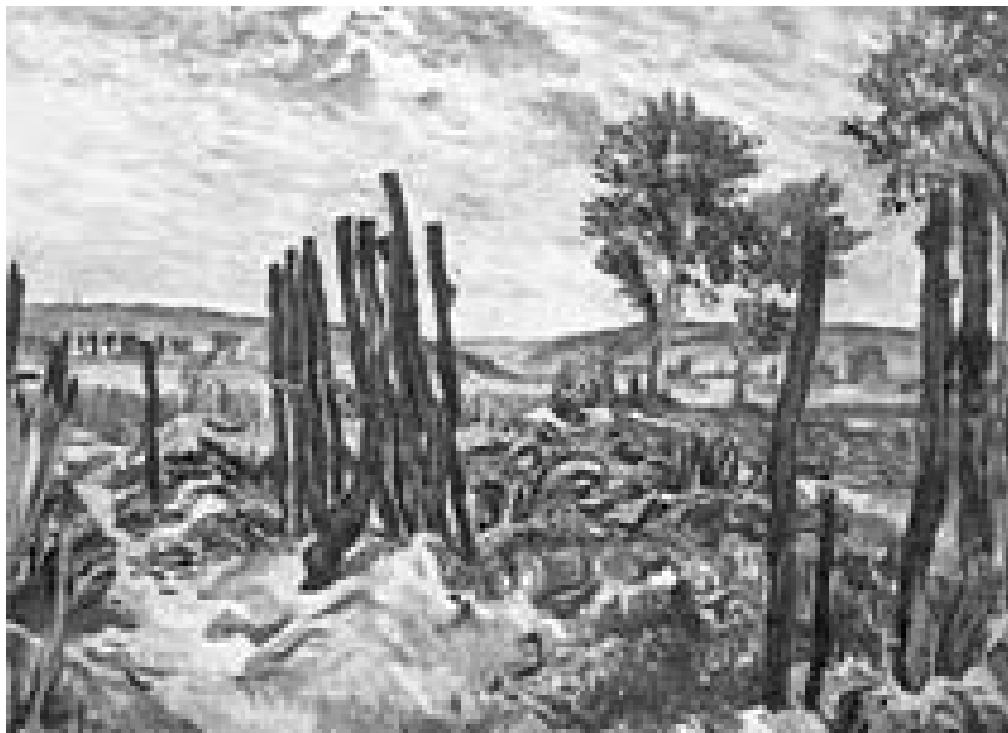
ходів, своєрідним ритмом зіставлення окремих деталей, мотивів. “Разом з цим картини природи абсолютно реальні, не відступають від дійсності, передають саму її суть. Дерегус володіє даром відтворення баченого в поетичних образах. Цього він досягає якимись невловимими, непомітними засобами зведення всієї безмежної різноманітності і багатомовності явищ до небагатьох мотивів і характерних образів емоціональної виразності”⁵³.

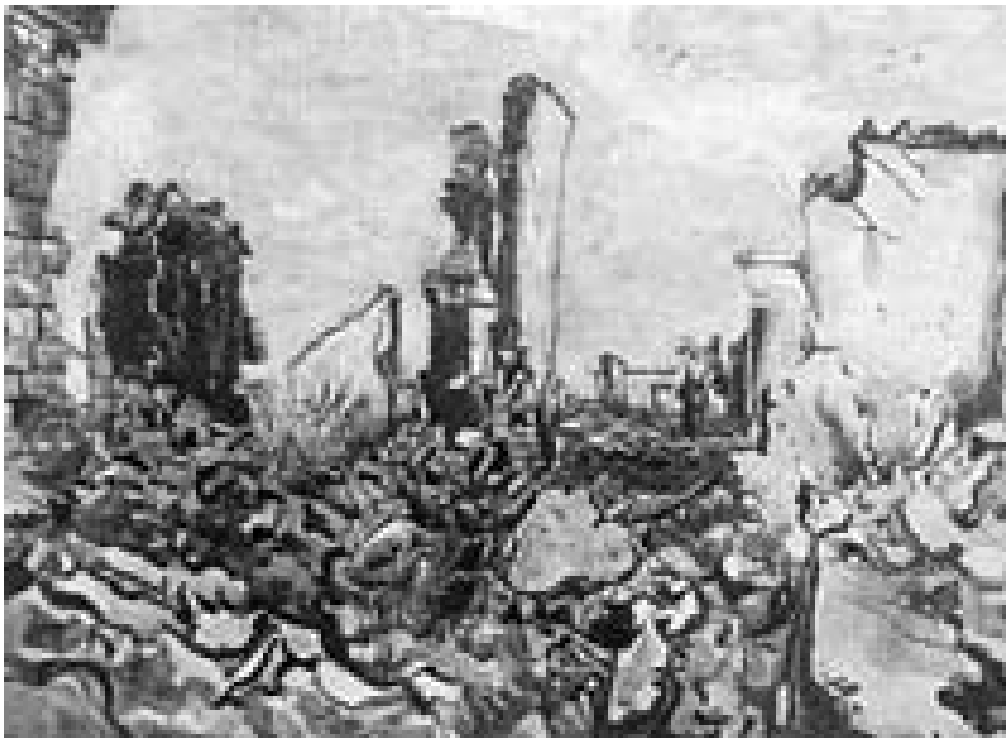
Митець широкого творчого діапазону, визначний майстер графіки О. Кульчицька вже у першій половині ХХ ст. посіла одне з чільних місць в авангарді представників різних європейських шкіл, які плідно працювали в техніці ліногравюри, офорту, дереворізу. Про зміну творчої манери О. Кульчицької на рубежі 1940–1950 років свідчать не тільки роботи, які присвячені мальовничій природі Карпат, побутові та історії Гуцульщини, пам'ятникам західноукраїнської архітектури, але й гравюри, позначені новим соціальним змістом, де зрілість майстра стала своєрідним об'єктивним фактором, що допомагав уважно вдивлятися і аналізувати нову добу в житті Західної України: цикли “Культурне життя Львова” (1947), “Господарське життя Львова” (1947), “Гуцульщина при праці” (1947), “Краса рідної землі” (1948). Зазначимо, що в офортах цієї доби, на відміну від дереворізу і ліногравюри, художниця прагнула до поєднання стриманої лаконічної мови з м'яким штриховим малюнком, ясними тонами і тонким моделюванням світло-тіньових співвідношень: “Літо в горах” (1947), “Прачки” (1947), “Хата під Львовом” (1947), “При

криниці” (1947), а також із циклу міських краєвидів до 700-річчя Львова (1956). Від початку до середини 1950-х років О. Кульчицька значно розширила технічні прийоми в галузі ліногравюри. Вона оперувала більш інтенсивними барвами, по-новому застосовувала елементи народно-декоративного мистецтва й вживала різні фактури, змінювала характер штриховки. Різноманітністю та монолітною побудовою образу відзначаються ліногравюри з циклу “Багатство рідної землі” (1950): “Поля в літі”, “Збирають буряки”, “Вівчарство”, “Бджільництво”, “Лісоруби”, “Повернення з армії”. Художниці властиве тонке відчуття стилю, разом із тим вона сміливо використовувала різноманітні нечасто вживані технічні прийоми. “...Окремі гравюри Кульчицька доповнює аквареллю, найчастіше розпорошуючи фарбу крізь сітку. Цю техніку вона вживала ще під час навчання у Відні, малюючи різнокольоровими фарбами по чорному папері. Одну з композицій циклу “Краса рідної землі” (“Зима”) вона виконала саме таким способом. Без жодного мазка пензлем художниця створює цікавий зимовий пейзаж. При вживанні більших площин гравюри розпорошування фарби добре передає легкі кольорові тіні на білому снігу. Але найбільш вдалі ті композиції, в яких поряд з розпорошенням фарби художниця вживала акварельний мазок (“Осінь”)”⁵⁴.

Серед надбань західноукраїнської школи графіки помітне місце займав творчий доробок С. Гебус-Баранецької, чий дереворити ще у передвоєнні часи часто експонувалися на виставках у Львові (1934, 1935, 1940), Відні (виставка жіночих графічних робіт, 1937), Парижі (Міжнародна виставка екслібриса, 1935). Чималий доробок художниці 1930-х років у галузі малих графічних форм (екслібриси, поздоровчі листівки) не знайшов свого творчого продовження у післявоєнний час, натомість художниця створила (1947–49) серію багатофігурних композицій. І в цих роботах С. Гебус-Баранецька продовжила свої пошуки у жанрі деревориту, де досягла сильних світлотіньових ефектів, прагнучи надати багатство тонових пере-

А. Петрицький. “Село Мерефа, спалене фашистами”. 1943. Малюнок





А. Петрицький. “Руїни села Царичанки”. 1943. Папір, акварель, гуаш

ходів від найтемнішого до найсвітлішого. Серед активних компонентів, що створюють зоровий образ, чільне місце посідають тексти і мотиви народно-декоративного мистецтва. Високою технікою виконання позначені дереворити “Жнива” (1947), “Косовиця сіна” (1947), “Токар” (1948), “Дресирувальник” (1949), “Портрет М. Гоголя” (1952), “Косовські гончари” (1956), “Хата-музей М. Черемшини” (1957), “Гуцул-скрипаль” (1958). У другій половині 1950-х років С. Гебус-Баранецька знову почала активно працювати в галузі екслібрису, вона наповнила їх своєрідною тематикою, багато з них побудовано на основі рослинної тематики, гончарних розписів, ввела у світ цього різновиду графічної мініатюри різноманітні емблеми, символи, портрети, краєвиди, історичні атрибути й сюжети. “Трапляється, що предмети народних виробів Гебус-Баранецька вводить як декоративний елемент – зокрема в композиції, побудованій на інших мотивах, – екслібриси Н. Свенцицького, А. Гурянської, Л. Гумецької, І. Лежогубської, Я. Чайки, М. Батога, де основними компонентами є книги. Іноді книжкові знаки komponуються на фрагментах орнаментальних чи сюжетних розписів тієї ж народної кераміки, святкових писанок. Екслібриси А. Давидович – рослинний орнамент з птахом, взятий з розпису керамічного виробу, Ю. Лашука – фрагмент з розпису тарілки, Лесі Вітрук – розписи куманця і глечика...”⁵⁵.

Формування творчих рис і мистецької особистості західноукраїнського графіка Л. Левицького відбувалося у 1930-і роки під значним впливом традицій, що склалися у Краківській академії мистецтв. У стінах цього закладу його учителями були Я. Войнеровський, В. Яроцький, С. Сіхульський. Під час навчання в Академії він створив серію карикатур-репортажів “Боротьба робітників з поліцією в Кракові”, “На фабриці”, “Страйк”, “Тюрма” та ін. Це зумовило соціальну спрямованість і публіцистичну загостреність його графічних творів і в 1940–1950

роки. Тематика графіки Л. Левицького цієї доби переважно присвячена минулому Західної України: життя та праця селян і робітників, побут. У роботах здебільшого відтворені епізоди, свідком яких був художник. Назви циклів носять саме такий автобіографічний характер: “3 оповідань мого батька” (1946–1947), “3 моїх спогадів” (1947), а роки перебування у лавах Червоної Армії відображені в циклах “Солдатська бувальщина” (1948), “Нескорена земля” (1948).

Початок 1950-х років знаменний тим, що Л. Левицький долучається до роботи над книжковими ілюстраціями. 1950 року з’явилися малюнки до оповідань І. Франка і до роману С. Тудора “День отця Сойки”, а згодом до роману П. Козланюка “Юрко Крук” (1952), роману І. Ольбрахта “Микола Шугай-розбійник” (1952), поеми О. Гавриленка “Львів” (1953). Мова графічних робіт і побудова загальної композиції у Л. Левицького в цю добу були передусім скеровані на якомога стислішу й конкретну характеристику персонажів та подачею найбільш значущих ознак дії сюжету малюнка. Художник досяг реальності у розкритті теми та ідеї ілюстрованого твору завдяки загостреному, майже символічно небагатомовному, часом грубувато лапідарному малюнку, як в ліногравюрі “За спільною мискою”, “Професійні жebraки”, “Ще одна дитина” та “Тяжкий сон” (із циклу “3 оповідань мого батька”). Окремі деталі та фрагменти композиційного рішення гравюр другої половини 1950-х років часом зазнають ще більшого емоційного навантаження, а у загальній архітектоніці малюнка відіграють значну роль. Композиція робіт стала більш розвинена, вона збагатилася не тільки тонким зіставленням планів, а стала більш багатофігурною, що допомогло по-новому розставити акценти в побудові сюжету малюнка, сміливо застосовувати незвичні ракурси показу місця дії та ліногравюри “Загарбники чужої землі”, “Торгівля рабами-неграми”, “Суд Лінча” (цикл “Демократія Уолт-стріту”, 1953–1955 роки). Такі творчі принципи знайшли своє подальше продовження і в серії кольорових ліногравюр “Старе й нове” (1957). Гравюра з цієї серії “У світ далекий за хлібом” побудована на кульмінаційній мізансцені прощання з від’їжджаючими в еміграцію селянами. “Чіткі статичні постаті селян зображені силуетом на тлі бездонного сірого небосхилу, викликаючи роздуми про людську долю, що загубилася серед широкого світу. Художник вирішив гравюру дещо по-живописному, узагальнюючи рисунок і колорит, – контрастні світлотіні градацій дає тільки на фоні темних людських постатей”⁵⁶.

Поява в Україні нових типів видань, серій, періодики допомогла художникам значно розширити поле своєї діяльності, зумовила подальший інтенсивний пошук у розширенні жанрово-стилістичних меж і виражальних засобів. З’явилися ознаки і риси нових принципів у творчому методі. Об’єктивні закони, які перед художником висуває той чи інший тип або різновид літературного, учбового, технічного тощо видання, пропонує створювати свою, цілком закінчену та гармонійно вивірену зорову партитуру книги. Українські графіки наприкінці 1950-х років творчо довели можливість здійснення на практиці саме такого методу роботи над масовими виданнями. “Метою ілюстратора є допомога читачеві безпосередньо в живих наочних образах сприйняти і засвоїти зміст літературного твору. І в цьому випадку він має, йдучи за сюжетною лінією книги, знайти й виділити вузлові моменти і підпорядкувати їм супровідні теми й образи, знайшовши певний ритм розміщення малюнків, що не суперечив би ритму оповідання”⁵⁷. Тому однією з характерних рис творчого методу художників-графіків у 1950-і роки став синтез розповіді й показу, а широта емоційного виразу поєднувалася з конкретністю зорових образів. Прикладом стали роботи “Таврія” А. Резніченка, “Перший удар” Л. Стиля, “Прапороносці” О. Гончара, “Два сини” З. Толкачова, Марка Вовчка, І. Філонова, “Фата моргана” М. Коцюбинського, “Повія” П. Мирного, “Заробітчани” К. Годієнка, М. Чепика, “Син рибалки” В. Лациса.

Поступово у другій половині 1950-х років відновлюється творчий пошук у галузі шрифтової культури, розробляються нові гарнітури, що продовжують національні традиції, покладені Г. Нарбутом, Л. Лоровським, В. Кричевським. Характерною для цього періоду, новаторською за сполукою різностильових гарнітур, але гармонійною за конструкцією, стала робота В. Хоменка над книжкою О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу” (1958). Художники прагнули такою полістилічністю розширити межі виражальних засобів ілюстрації видань, водночас вони уникали еkleктичності, поверхового образного розв’язання. Як приклад – оформлення В. Фатальчуком клавіру балету М. Содильського “Лісова пісня” (1958), І. Хотінком книжки “Думи” (1959) і видання творів Ю. Словацького (1959), А. Дев’яніним збірки “Україна сміється” (1959), А. Пономаренком видання “Зачарованої Десни” О. Довженка (1957) і партитури симфонічної поеми К. Данькевича “Лілея” (1959).

Роки відлиги у другій половині ХХ ст. змінили обличчя багатьох українських періодичних видань. Змінився характер ілюстрування, збагатилася тематична наповненість, відчувалася спрямованість і довіра до глядача, читача. Парадність 1940-х років поступилася місцем святковості, мажорності. Це стало відчутним у творчості відомих майстрів карикатури. Малюнок О. Козюренка в “Перці”⁵⁸ був присвячений першому радянському штучному супутнику Землі, а малюнки Б. Александровича, З. Толкачова – відродженню нового стилю життя, безпеці дорожнього руху, громадського спокою на вулицях міст⁵⁹. В. Гливенком було вміщено у “Перці”⁶⁰ малюнок-каркатуру на тему боротьби раціоналістів-винахідників із бюрократичною системою. Боротьбі за урожай присвячено і малюнок-плакат Б. Шаповала “Збереже мене упору – я таким з’явлюсь у комору”. Теми боротьби з ворогами народу, шкідниками та замаскованими диверсантами на виробництві, що нав’язувалися художникам-каркатуристам, назавжди відійшли в минуле. Ознакою часу стала посиленна пропаганда ленінізму, великих завоювань Жовтневої революції. Партійна пропаганда вимагала від художників-графіків пафосності, масштабності, але саме на цьому шляху митцям часто зраджувало відчуття міри, оскільки багато хто з них вже дивився на ідеологічні замовлення “тверезими” очима та розцінювали їх, як звичайне заробітчанство. У 50-х роках ХХ ст. розширилася тематика політичного плаката. Плакати стверджували керівну роль партії, прославляли кращих представників як партії, так і країни. В них лунали палкі заклики до боротьби за мир в усьому світі. Урочистою піднесеністю насичені твори В. Яланського, присвячені вождю Комуністичної партії та всього прогресивного людства В. Леніну⁶¹. Сучасний аналіз такої оцінки дає можливість стверджувати, що художники, партійна ідеологія та критика свідомо й вже досить відверто налаштували і поставили на конвеєр виробництва (і не завжди високого гатунку!) творів на “радянську” тематику. У цей час категорично “не рекомендується” використовувати релігійні, зокрема християнські, та деякі національні сюжети в тематичі графічних творів. У журналі “Мистецтво” (№ 1 за 1955 рік) поза титульною сторінкою, як приклад обов’язкової чергової теми, було надруковано плакат талановитого графіка, учня В. Касіяна В. Яланського. Вочевидь, що подібні соціальні замовлення примушували митців зраджувати своєму художньому смаку, уподобанню. У згаданому прикладі плакат виявився перенасиченим шрифтовими комбінаціями, числами, що нагромаджувалися, цитатами Леніна та революційними закликами. Непропорційно крупно зображено постаті робітника та солдата на барикадах 1905 року. Ні масштабність композиції, ані чіткість і переконливість малюнка не допомогли художникові оминати еkleкти в подачі теми. Зоровий образ плаката не піднявся вище звичайної ілюстрації сюжету. У тому ж числі журналу “Мистецтво” вміщено малюнок З. Толкачова, присвячений подіям революції 1905 року. Цільність і переконливість цього художнього образу (назва “На барикади!”)

створюється не лише завдяки традиційним виражальним засобам графіки (енергійний, динамічний штрих малюнка, монохромність), але й вдало введеною у композицію єдиною колірною деталлю – фрагментом червоного прапора, майстерно запозиченим прийомом з інших галузей мистецтва. Сюжетна та жанрово-стилістична особливість цього малюнка-плаката полягає в подібності зафіксованого кадру з кінохроніки, гармонійній врівноваженості багатофігурної композиції і гострою персоніфікацією окремих постатей. Вільне звернення до інших жанрів мистецтва та їх стилістичних рис збагачувало лексику графіки. Поруч із цим у творчому процесі розвитку української графіки 1950-х років йшло інтенсивне відродження національних традицій жанру образотворчого мистецтва. Водночас лексика графіки, особливо другої половини 1950-х років, ставала більш експресивною, лаконічною та виразною. Українська школа графіки збагатилася доробком митців середнього та молодшого покоління, зокрема працями С. Подерв'янського (цикл ілюстрацій 1958 року до повісті О. Герцена “Хто винен?”, оформлення видань творів 1958 року О. Купріна тощо). Яскравим індивідуальним художнім почерком були позначені графічні серії О. Данченка “Люди, будьте пильні!” (1955), “Щорсівці” (1958), “Київське метро” (1969). Своєрідною пластикою та прагненням емоційності виразу відзначаються роботи Н. Лопухової над творами дитячої та юнацької літератури у видавництвах “Дитвидав” (згодом “Веселка”), “Молодь” і “Дніпро”. Творчою зрілістю вирізняються плакати І. Дзюбана, книжкова графіка А. Івлева, Ф. Глушука до оповідань А. Головка.

З остаточною перемогою соціалістичного реалізму в післявоєнні роки та запуском репресивно-контролюючої системи “управління мистецтвом” довоєнні новаторські пошуки харківських, київських, одеських, львівських, закарпатських художників засуджувалися за “формалізм”. З режимним реформуванням мистецьких процесів природа графіки отримала деформацію, а подекуди руйнацію пластичної мови.

Єдина для вищих мистецьких закладів нова художня система, що офіційно була введена Академією мистецтв СРСР, охопила і українські висі. Жорстке рецензування художніх творів стало логічним продовженням вимог щодо централізації художніх процесів, їх підпорядкуванню та повному контролю. Проте, розвиваючи реалістичні принципи, дана система мала і свої позитивні наслідки, які виявилися у підвищенні рівня академічного рисунка, що безумовно було важливим кроком для розвитку майбутньої графічної школи. Політичний диктат особливо агресивно проявився у тематиці композиційних завдань графічних аркушів, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Програмним завданням вищої художньої школи 1950-х років стало створення образу “будівника комунізму” – рішучої, героїзованої, овіяної романтикою трудових буднів людини, де психологічність портретних характеристик допускалася лише в нормативних межах.

Наприкінці 1950-х років, у відповідності до нових художніх завдань, з'явилися обережні спроби повернення до формальних ідей та пластичних пошуків провідних майстрів-графіків початку ХХ ст. Однак окреслених проявів дана тенденція набула лише у 1960-х роках: момент певного відставання пояснюється насильницьким утриманням периферійного середовища.

Отже, середина і кінець 1950-х років знаменні тим, що вони були сповнені мистецькими досягненнями і суперечностями в художніх пошуках митців, разом із тим вони стали плідними в загальному і творчому процесі української графіки. Сьогодні зрозуміло, що жорсткий диктат із боку влади породив контраргумент – внутрішній спротив митця, спровокував розквіт неофіційної творчості й став предтечею оновлення художньої лексики та інтенсивних пошуків у цій галузі наступного, найдемократичнішого періоду минулого століття – 1960-х років.

СКУЛЬПТУРА

Перший Всесоюзний з'їзд письменників (1934) та Перший з'їзд Союзу письменників України (1934) сформулювали нормативні критерії єдиного “творчого” методу соціалістичного реалізму, жорстке впровадження якого в українське образотворення остаточно політизувало національну школу пластики: затвердження методу під егідою партійного контролю декларував Перший з'їзд радянських художників України (1938). Провідною темою ідеологічно заангажованої скульптури стає “радянський народ, радянська людина – будівник нового життя”¹, саме так

М. Манізер. Пам'ятник Тарасу Шевченку в Харкові. Архітектор Й. Лангбард. 1935. Бронза, граніт



(на засадах прийнятої в 1937 році Конституції УРСР) презентує досягнення національна пластика на звітній виставці “Квітуча Україна” (1937), що експонувалася в Москві, Ленінграді та всіх союзних столицях. Фактично ж митці реалістичними засобами виразу маніфестували ідеологічний міф – не пов’язану з об’єктивною та суб’єктивною дійсністю “третю реальність”. Оскільки держава відмовила в праві на індивідуальне мислення, а “правда життя” мала викривлене тлумачення, скульптура поступово опинилася в полоні регресивних тенденцій – змістовно порожній натуралізм, тиражування ідейно-образних та композиційних кліше відповідали параметрам маскультури. До того ж, марксистська теза про пролетарське суспільство, в якому немає класових конфліктів, що обумовило створення в СРСР “однотипної соціально-класової структури суспільства”, призводить в скульптурі до поширення безпроблемних гіпертрофовано оптимістичних, дидактико-декларативних творів, що буцімто демонструють досягнення “культурної революції” в Україні.

Подвійність розвитку станкової скульптури цього часу складало те, що пріоритетне значення отримали “ахрривські”, типово передвижницькі жанрові композиції, які протистояли авангардно-маргінальним творам монументального призначення першої третини ХХ ст. (шоправда, портрет не займав провідної позиції), однак інтер’єрні простори радянської архітектури в дусі “сталінського ампіру” (що були розраховані на масштабні повнофігурні групи, створені в офіційному стилі тоталітаризму – “радянського класицизму”²⁾ провокували формалізацію розуміння монументальних форм як великих за розміром, але станкових за суттю композицій. Таке спрощення охопило й монументально-декоративну та монументальну скульптуру. Згідно ленінського плану монументальної пропаганди митці проходили ідейне гартування в численних конкурсах, де викорінювалась практика “українського монументалізму”. Після того, як у 1929 році не було визначено кращого проекту пам’ятника Т. Шевченку для Харкова, а другий конкурс 1930 року також не дав результатів, то через три роки оголошено Всесоюзний конкурс, але не тільки на пам’ятник для Харкова, а й для Канева тощо. Тоді, коли Україна переживала спланований сталінським режимом геноцид, страждала від голодомору, українські скульптори були зобов’язані брати участь у конкурсі, серед них були: Б. Кратко, Ж. Діндо, Л. Блох, І. Кавалерідзе, М. Гельман, О. Кудрявцева, Л. Муравін, Я. Ражба, М. Новосельський, А. Писаренко, П. Мітковицер. З Росії проекти надіслали: В. Мухіна, С. Меркуров, Й. Чайков, який у 30-х мешкав у Москві. Кращим для Харкова журі визнало проект відомого “ахрривця” – М. Манізера й архітектора Й. Лангбарда (пам’ятник відкритий у 1935). Перемогу визначила, однак, не мистецька вартість проекту, а політико-ідеологічна благонадійність автора, який не захоплювався свого часу авангардом³. Але пам’ятник апріорі зберігав усе-таки ремінісценції пошуків 20-х – архітектурна частина його віддзеркалює ідею авангардно-конструктивістських “архітектонів” К. Малевича, утім подібний спірально наростаючий ритм пілонів проектувався на той час і для московського Палацу Рад, тому компроміс критика схвалює, і проект вважається “новаторським”. Пластична ж частина пам’ятника віддзеркалює суцільну відповідність вимогам єдиного методу, де уніфікації підлягали національна форма й національна ідея образотворення. Порушення встановлених нормативів засуджували й викорінювали. Проте проект Манізера-Лангбарда програмно чітко декларував “великий стиль” радянської доби – “радянський класицизм”, взірєць “як треба” робити скульптуру, “яка” ідеологічно дійова скульптура потрібна державі, партії, народу. Роботи М. Манізера визнають за зразок класичних творів української мо-



М. Манізер. Пам’ятник Тарасу Шевченку в Києві. Архітектор Є. Левінсон. 1939. Бронза, граніт

нументальної пластики. Вони свідчать, що скульптура оволоділа ідеями свого часу й необхідною художньою мовою для їх втілення. З цього випливають мотиви відхилення проєктів пам'ятника та оформлення Чернечої гори в Каневі спочатку в розробці Б. Кратка, а потім – архітектора В. Кричевського і скульптора В. Климова (реалістична постать в дусі часу планувалась великого розміру – 24 м). Проте авторів, котрі захоплювались модерністськими засобами моделювання, не вважали гідними перемоги. Тому їх проєкти визнали формалістично-націоналістичними, а на Чернечій горі встановили пам'ятник М. Манізера (1939), творчий шлях якого бездоганно вписувався в академічно-реалістичні рамки. Був тут і політичний аспект – меморіал у Каневі будували в найтрагічніші часи геноциду нації, коли люди простували на Чернечу гору, щоб “не померти з голоду і заробити баланду і два фунти хліба”⁴.

Київський пам'ятник Т. Шевченкові М. Манізера (1939) значно камерніший, порівняно зі столичним та канівським. Тут не відчувається помпезного пафосу здійснення політичних мрій державних ідеологів. Зокрема “взірцевою” обрана апробована часом “класична”, “музейна” пластика, яка в історії зарекомендувала себе гуманістичним висококультурним мистецтвом і яку інтерполує на свій досвід радянська держава. Утім мистецтво “старих майстрів”, як і народні традиції, тлумачили надто спрощено.

І все ж митці шукали компромісних рішень між високопрофесійною культурою та ідеологічною заангажованістю. Вдалого балансу тут добився Г. Теннер, працюючи в 1938 році над класицистичною постаттю Кліма Ворошилова на коні, синтезуючи у статуй відверто театральне позування на кшталт римської пластики та пом'якшене ренесансне, сповнене узагальнень і світлотіньових ефектів моделювання.

М. Лисенко, Л. Муравін. Пам'ятник 61 комунару в Миколаєві. Архітектор М. Шур. 1936. Бронза, граніт



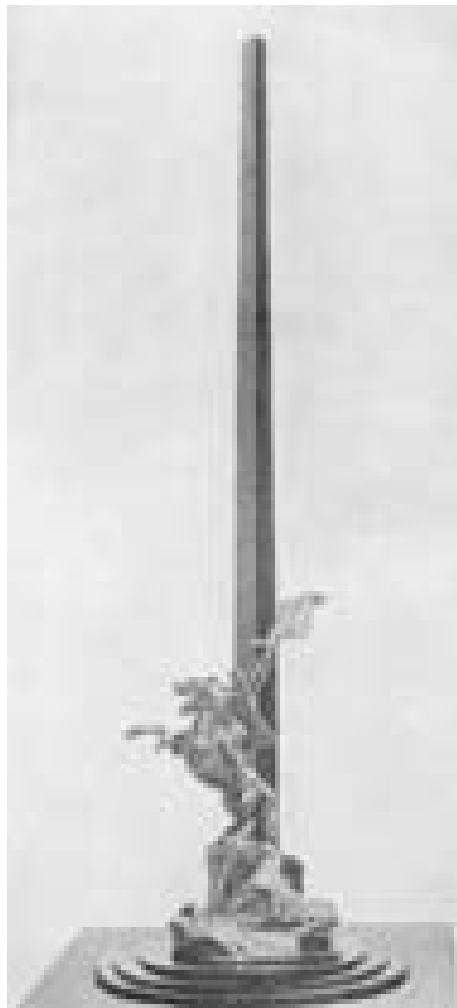
Скульптура здобула високу оцінку критики й партійного керівництва, а скульптурна композиція зайняла почесне місце в Парку культури ім. М. Горького в Москві (1939) під час урочистого проведення Всесоюзної ювілейної виставки з нагоди 60-річчя з дня народження К. Ворошилова (варіант постаті К. Ворошилова як сувенірну порцелянову статуетку відсилають на світову виставку в Париж). Але абсолютну відповідність офіційній естетиці демонструє його портретна галерея 30-х років, зокрема, портрети Герцена, Бакуніна, Плеханова, Лаврова, що були придбані Дніпропетровським художнім музеєм, а також бюсти воєнних діячів (1940–1941) – Жукова, Гусева, Черних та ін. З точки зору офіційної критики, твори Теннера вже зовсім вільні від рис схематизму, власного його окремим роботам попереднього періоду, і, як висловився Б. Бутник-Сіверський у кінці 1940-х: “вони виразно реалістичні і завдяки досконалому знанню анатомії відзначаються пластичністю та чіткою виразністю форми”⁵.

Протягом 30-х років скульптори працювали в контексті політичної програми історичного завершення будівництва соціалістичного суспільства і створення в державі матеріально-технічної бази соціалізму. Так, у Дніпропетровську, де йшло “народне будівництво”, оформлювалися Палац культури, Робітничий театр, Оперний театр, універмаг та інші будівлі. Поряд з І. Матвієнко, яка виконувала серію барельєфів для Палацу культури й Оперного театру (“Муза скульптури”, “Поезія”, “Спів”, “Живопис”, а також постать “Татарина”), працюють: Я. Ражба, котрий створив у 1937 році для Робітничого театру горельєфи “Вихідний день”, “Трактористи”, “З поля”; І. Мельгунова, яка прикрасила фасад Оперного театру постаттю “Циганка”, а для універмагу виконала рельєф “Текстильниця” (1939); О. Кудрявцева, що розробила для парку відпочинку ім. Чкалова фонтанну групу “Танок”, та інші митці.

З другої половини 1930-х років, беручи участь в архітектурно-пластичному оформленні Луганського (на той час м. Сталіно) кінотеатру, розпочала творчу діяльність Т. Стась-Склярська, яка впродовж 1926–1932 років навчалася в мистецькій студії Бернадського від Одеського художнього інституту. Наприкінці 30-х вона працює над оформленням суспільних споруд Одеси – виконує для парку відпочинку ім. Т. Шевченка статую “Ворота” (1936), для іншого парку Одеси – Іллічівського – “Льотчиця з сином” (1938), що були прийняті для розповсюдження скульптурними майстернями. Педантичне дотримання скульпторкою усіх норм єдиного методу впливає на лояльне ставлення до митця з боку державно-партійного керівництва, відтак для виставки в Третьяковській галереї “Сталін і люди сталінської доби” їй замовляють “Бюст товариша Кагановича”, який планувався для масового тиражування, але війна завадила здійсненню цих планів.

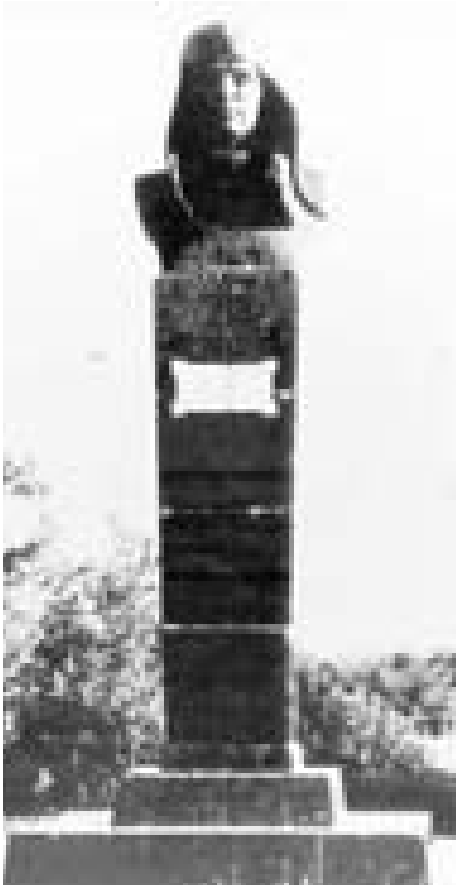
Головні сили українських пластиків були сконцентровані на оновленні столиці України Харкова, парки якого активно прикрашалися тиражними скульптурами й фонтанами, наприклад, у харківському саду “Металіст” були встановлені фонтан “Шибеники” (1938) та група “Діти з собачкою” Л. Твердянської, яка ще студенткою Харківського художнього інституту працює в скульптурно-монументальних майстернях (зокрема вона створює для масового тиражування фонтан “Пустуни” (1936), що був споруджений не лише в Харкові, але й у Сімферополі, Боржомі, Кисловодську, Тулі).

З 1936 року розпочалися художні роботи з оформлення харківського Палацу піонерів, у яких взяло участь багато українських скульпторів. Але найвідповідальніше завдання доручили митцю старшого покоління Й. Ріку – прикрасити його екстер’єри величезними барельєфами вождів держави “Ленін” і “Сталін” та груповим барельєфом “Маркс–Енгельс–Ленін–Сталін”; а інтер’єри – парними



М. Лисенко, Л. Муравін. Проект пам’ятника-обеліска на честь звільнення Києва від білополяків. 1936–1937. Гіпс

жанровими барельєфами “Веселі жовтенята”, “Зимовий спорт молоді”; крім того – виконати станкову композицію “Хлопчик з гроном” та 2,5-метрову постать “Піонер” (1936). Парну до нього постать “Піонерка” виконувала І. Матвієнко (авторка відомої в ті часи монументально-декоративної постаті червоноармійця – “На варті”, встановленого в столиці на Сергіївській площі).



М. Лисенко, Л. Муравін. Пам'ятник льотчиці Герою СРСР П. Осипенко в м. Осипенко. 1941. Бронза, лабрадорит

У 1930-х роках постійно звертається до скульптури відомий графік А. Страхов (А. Брацлавський), беручи участь у конкурсах на пам'ятник Т. Шевченкові в Харкові та в оформленні площі біля Палацу піонерів. Крім цього, у 1937 році за дорученням Уряду УРСР А. Страхов споруджує для Києва модель пам'ятника О. Пушкіну (гіпсова постать поета заввишки 5,5 м, яку в 1941 році схвалює комісія, дозволяючи литво в бронзі, бо за окупації вона була знищена).

До архітектурно-скульптурних робіт у Харкові ще на початку 1930-х років долучається Л. Муравін. Саме тут у 1934 році Л. Муравін об'єднується з М. Лисенком у славетну “Першу бригаду скульпторів”, творчий тандем яких проіснував понад 10 років. Одним із перших їхніх спільних проєктів (після пам'ятника Леніну для Дніпропетровська) був проєкт пам'ятника “61 комунару” в Миколаєві, здійснений у 1936 році (під час війни пам'ятник був знищений фашистами, оновлений у 1967 році М. Лисенком та його учнями). П'єдестал увінчувала двофігурна бронзова композиція, де поранений боєць передає прапор товаришу (загальна висота – 12 м), а на п'єдесталі містилися 4 сюжетних барельєфи. Інший їх спільний проєкт пам'ятника-обеліска “Звільнення Києва від білополяків” (1936–1937) також був визнаний кращим. Він планувався у вигляді 27-метрового обеліска з кінною статуєю. Але на ті часи такий грандіозний проєкт не було можливості виконати. Успіх цієї творчої бригади був настільки гучним, що митцям у 1937 році замовляють для Центрального музею В. Леніна в Москві велику 5-фігурну композицію “В. І. Ленін і Й. В. Сталін – керівники

Жовтневого штурму”, копії з якої розсилають у тбіліський та лєнінградський філіали музею. Після цього дуже відповідального випробування скульпторів запрошують до участі в закритому конкурсі на оформлення Радянського павільйону на Міжнародній виставці в Нью-Йорку (1939). Цілком зрозуміла велика відповідальність, покладена на цих митців, що репрезентували власними творами обличчя держави, її систему та успіхи. Проте тільки успіх роботи гарантував подальше життя й творчу діяльність цих митців у тоталітарній країні. Скульптори зробили 2 великі групи по 5,5 м кожна з металізованого цементу (бронзобетон) – “Героїка громадянської війни” та “Героїка соціалістичного будівництва”, які фланкували вхід до павільйону, акцентованого двома пілонами (архітектори Б. Іофан, К. Алабян). Водночас ці групи були дубльовані в меншому розмірі для радянського посольства у Вашингтоні (розміром у 1,5 натури). Отже, після повернення із США (від групи їздив тільки Л. Муравін) уславлена бригада скульпторів мала ве-

лике навантаження через численні проекти пам'ятників, які не були втілені в життя (Котовському, Щорсу, Героям Перекопу, для московського метрополітену на ст. “Спартак” – 14 статуй рабів Риму та ін.). Тільки один пам'ятник встигли зробити й відкрити на Батьківщині льотчиці в Бердянську – Пам'ятник Герою Радянського Союзу Поліні Осипенко (червень 1941).

Оскільки розмах архітектурного будівництва потребував великого обсягу робіт скульптурно-декоративного оформлення, виконаних в коротші терміни, то скульптори все частіше стали створювати творчі бригади для здійснення монументальних робіт. Така колективна творчість, яку схвалювало партійне й державне керівництво, декларувала ідейну перемогу єдиного методу над суб'єктивістськими інтенціями 20-х років. (Ще в 1932 році був встановлений бригадним способом пам'ятник Щорсу в Житомирі, де своєрідному мистецько-світоглядному перевихованню підлягали троє авторів: Б. Кратко, М. Гельман і П. Ульянов).

У середині 1930-х років виникає інший творчий колектив – Ю. Білостоцький, Е. Фрідман і Г. Пивоваров, першою спільною працею яких стала скульптурна композиція “В. Ленін і Й. Сталін в Горках” (1935), яка зазнала численного тиражування й репродукування в пресі. Надалі група отримує багато державних замовлень. У 1936 році вони виконують пам'ятник комсомольцям Трипілля, що складався з п'яти бронзових горельєфів на тему життя й загибелі героїв; у 1937 – пам'ятник С. Орджонікідзе для заводу “Ленкузня”; у 1938 – монументально-декоративну статую “К. Ворошилов”. З 1939 року митцям доручають оформлення Українського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві. Для цього вони створили дві групи, що фланкують вхід “Стахановці промисло-

М. Гельман. На кордоні. 1937. Гіпс тонований

М. Гельман. Будьонівець. 1934. Гіпс тонований



М. Лисенко, Л. Муравін. Проект пам'ятника героям Перекопу. Архітектор К. Алабян. 1938–1940. Гіпс



вості” (інша назва – “Передовики соціалістичної індустрії”) та “Стахановці сільського господарства” (інша назва “Передовики сільського господарства”), а також для інтер’єру павільйону – монументальний барельєф “Ленін–Сталін” та горельєф “Старе і нове сільське господарство” (15 м²).

Аналізуючи пластичне оформлення цієї відомої виставки, як і інших споруд того часу, слід мати на увазі, що театралізована неправдива показовість образів, існування яких в мистецькому просторі не підтверджувалось дійсністю, зайва деталізація, перевантажений антураж, спрямовані на переконання глядача в правдивості ілюзії, – така пластична мова пов’язувалась не з втратою митцями почуття міри, такою була керівна вказівка часто зовсім некомпетентних в питаннях мистецтва партійних чиновників та інструкторів. Отже, відсутність внутрішньої культури й мистецького такту у вирішенні проблем синтезу архітектури й скульптури обумовлено в добу утвердження тоталітарної системи не малообізнаністю українських митців, а нормативністю офіційного мистецтва “зрозумілого мільйонам”, в якому домінувала ідея тріумфу благополуччя й щастя радянської людини. При цьому значну увагу держапарат і Наркомос приділяли проблемі “поглиблення” і “подальшого розвою” реалістичних засобів виразу монументальної і станкової скульптури та одночасно рішуче протистояли будь-яким проявам “буржуазного формалізму”.

Л. Блох. О. Пушкін. 1937. Гіпс. Національний художній музей України



Безкомпромісний наступ на будь-які елементи модерністського пластичного виразу, зокрема імпресіоністичну свободу ліплення форм, конструктивістську узагальненість моделювання тощо, тоталітарна система жорстко проводить з хвилию масових репресій від 1937 року. У пресі розгорнута велика кампанія проти деформацій у мистецтві, що буцімто не мало нічого спільного з правдивим відображенням революційних досягнень у радянській державі. Так, програмними офіційно замовленими публікаціями на той час були статті М. Гельмана і Л. Муравіна (“До питання про деформації в монументальній пластиці”, “Молоді кадри скульпторів”), де всілякі декоративні прийоми, пластичні узагальнення й акценти, відступи від натури на користь образно-емоційній виразності художньої структури, оголошувались хибними й ворожими принципам партійності та народності радянського мистецтва⁶. Крім того, дуже важливими були з ідеологічно-виховної точки зору публічні розкаяння митців, котрі в минулому займалися модерністськими пошуками. Симптоматичним для 1930-х років був факт остаточного звільнення М. Гельмана від впливу “ворожих”, т. зв. “формалістичних буржуазно-націоналістичних” тенденцій, що дало йому змогу в 1939 році здобути звання професора скульптури Київського художнього інституту, де він працював з 1926 року. Вимушений компроміс у творчості (до війни М. Гельман працював переважно над портретною галереєю сучасників) рятує митця від фізичного знищення та позбавляє від нескінченних принизливих масових обговорень особової справи як “неблагонадійного”. Доводячи

власне політичне перевиховання, М. Гельман виконує (надалі широко-відому) композицію “На кордоні” (1937), яка підтримувала офіційно розроблений міф (державно-ідеологічну тактику) пильної уваги радянських громадян до будь-яких ворожих диверсій. Протягом другої половини 30-х років він також створює портрети й композиції – “Будьонівець” (1935), “Колгоспник” (1936), “Піонервожата” (1939), “Інженер-винахідник Краківський” (1936), “Народний артист РРФСР В. Топорков” (1936), “Портрет артистки В. Бендіної” (1939), “Т. Шевченко” (1939) та ін.

Створення Спілки художників України дозволило міцніше контролювати діяльність скульпторів, викорінюючи свободу індивідуалізованого мислення та впроваджуючи партійну ідеологічну політику в творчість митців.

Спілка уособлювала водночас державно-партійний апарат і персону вождя, постановам і вказівкам яких підкорялися (в контексті “п’ятирічок”) програми розвитку усіх видів і жанрів образотворення, скульптури зокрема.

Як змінюється під тиском єдиного методу творча індивідуальність митця, помітно на прикладі творів Л. Блох. Її пластична манера штучно спрощується майже до натуралізму. Зникає тонка вібрація м’яких переходів однієї площини в іншу, розмаїття душевних станів-настроїв змінює суворий психологізм. Талановита учениця Родена була примушена відмовитися від т. зв. “формалістичних” засобів роденівського імпресіонізму в пластиці, утверджуючи принципи соціалістичного реалізму в портретах М. Горького, Мікеланджело (1938–1939), у пам’ятнику Короленку для Полтави (1940).

Втіленню “передвижницьких” принципів станкового мислення, притаманного діяльності АХРР, присвячена творча діяльність І. Матвієнко, яка після фахового навчання в Л. Блох проходила ідеологічне гартування пластичного бачення в московській скульптурній студії АХРР. Протягом 1930-х років вона розробляє багато рельєфів, декоративно-ландшафтних композицій та фонтанів для міст Дніпропетровська і Харкова (зокрема для Харківського парку відпочинку виконує 2,5-метрову постать шахтаря); у 1935 році – виконує для Головоштамту м. Ворошиловграда (тепер – Луганськ) шість барельєфів на тему поштових марок: “Дирижабль”, “Дніпрогес”, “26 комісарів”, “Авіазв’язок”, “Табір Шмідта” (усі – 1935). Проте найвизначнішою подією для неї стає робота над трьохметровою постаттю “Доярка” (1938), яка була частиною інтер’єрного оформлення українського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці.

З другої половини 30-х років до мистецького процесу долучився молодий скульптор, вихованець Київського художнього інституту, – В. Мухін. Ще студентом він працював над міським фонтаном “Хлопчик-рибалка” (1937) у Києві, а через рік з відзнакою захистив дипломну роботу “Й. Сталін, К. Ворошилов і С. Будьонний на південному фронті. 1919 рік”, яку одразу придбав філіал Центрального музею В. Леніна в Києві. Успішний захист сприяв влаштуванню скульптора до Київських скульптурно-монументальних майстерень, де разом із П. Гевеке й



І. Макогон. Скульптор І. Левицький. Горельєф. 1934. Мармур. Національний художній музей України

А. Гріншпунгом він виконував у 1938–1939 роках серію монументальних постаей для масового розповсюдження – “М. Калінін”, “С. Кіров”, “Л. Каганович”, барельєф “О. Жданов”. Протягом 1939–1940-х років, як викладач Ворошиловградського художнього училища, В. Мухін виконав для святкової художньої виставки, присвяченої 60-річчю з дня народження К. Ворошилова, скульптурну групу “К. Є. Ворошилов і О. Я. Пархоменко”, типовий витвір “радянського класицизму”, що сповнений театральної патетики й офіціозу.

Для парку ім. Горького у м. Сталіно розробляв імпозантний фонтан у другій половині 1930-х років скульптор Й. Рик. Наскільки солідним було монументально-декоративне оздоблення цього фонтану, можна судити по одній з фігур його скульптурної композиції – “Фізкультурниці”, що виконувалась у форматі в дві натури. Риси “ахрривського” монументалізму (за суттю, станкової композиції величезних розмірів) у творчості цього митця, за складом творчої особистості дуже камерного, схильного до ювелірно-витонченої копіткої роботи мініатюриста, виявляються красномовними, такими, що віддзеркалюють стиль і моду того часу: затвердження гігантських споруд абсолютно не враховувало індивідуальних нахилів особистості скульпторів. Так, протягом 1930-х Й. Рик передусім працює в монументальних формах за державними замовленнями. Щоправда, його майстерність

у галузі мініатюри теж прилаштовується для державних потреб, унаслідок чого з’являється мініатюрний портрет з черепашкових пластинок (що з 30-х замінюють попередній дефіцитний матеріал – слонову кістку і перламутр) “Й. В. Сталін”, який дарують славетному Папаніну, та “Портрет А. Луначарського”, експонований на московській виставці “Досягнення радянського мистецтва за 20 років”, звідки його придбала Третьяковська галерея. З другої половини 30-х років Й. Рик звертається до великих форм не лише в монументально-декоративній скульптурі, але й у станковій теж, виконуючи (окрім вже згаданих робіт для харківського Палацу піонерів) скульптурні композиції “Хлопчик з човником” (1936), “Ленін в дитинстві” та придбану Харківським історичним музеєм напівпостать “Боян” (1938).

Подібні штучні метаморфози в творчості торкнулися й іншого талановитого митця – Я. Ражби, пластичне мислення якого схилилося до лірико-інтимного мислення в матеріалі (наприклад, в композиції



М. Лисенко, Л. Муравін. Проект пам’ятника 28 героям-панфіловцям. 1942. Гіпс

М. Гельман. Бойова подруга. 1943. Гіпс тонований



“Т. Шевченко”, 1925). За період з 1936 по 1941 рік Ражба виконує монументальні скульптури для обеліска “Звільнення Києва від білополяків” (1936–1937) та розробляє проект пам’ятника Т. Шевченку в Каневі, а в 1941 році – пам’ятник Леніну в Ізюмі (зруйнований під час війни). Разом з бригадою скульпторів, у складі якої індивідуальні здібності майстра підлягали уніфікації, Я. Ражба виконує для Українського павільйону в Москві рельєфи: “Сільське господарство”, “Індустріалізація” (1939). А поряд з цим – для масового поширення – виконує постать Леніна і бюст Й. Сталіна (1939–1941). Як віддушину серед численних офіційних замовлень цього часу сприймає скульптор роботу над портретом Т. Шевченка для Музею-меморіалу в Каневі.

Саме на 30-і припадає найактивніша творча діяльність кадрового військового моряка – Б. Іванова, вихованця Одеського художнього інституту з 1924 по 1929 рік (майстерня проф. Б. Яковлєва), який у 1930 році виконує для Одеського приморського парку статую “Кочегар”, і того ж року його відряджають до Миколаєва для організації та викладання скульптури в художньому технікумі. Проте в 1933 році Наркомос переводить Б. Іванова до Харкова інспектором Управління образотворчого мистецтва, функції якого він поєднує з творчою працею. Зокрема він створює станкову композицію “Снайпер” (1935), що набула широкої популярності й була відзначена першою премією на VI українській художній виставці як “найяскравіший реалістичний твір”, а її фотознімки репродукувалися в газетах та прикрасили афішу цієї виставки. Манера скульптора вважалася зразковою з точки зору офіційної естетики. У 1937 році Б. Іванов створює великі скульптури – “Моряки” (“Поранений товариш”) і “Котовський”, що характеризуються особливо “висушеною” пластикою, тяжіючи до натуралізму. Утім, цей твір встановлено в 1940 році як пам’ятник на батьківщині Г. Котовського в м. Ганчештах біля Кишинєва (зруйнований під час війни). Працював скульптор і для масового тиражування, виконуючи погруддя О. Пушкіна, Т. Шевченка, М. Шепкіна та інших видатних діячів культури та мистецтва. Останнім твором скульптора стала монументальна постать “В. Чкалов” (1939) для павільйону “Поволжя” на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, яку відзначили урядовою нагородою – медаллю “За трудову відзнаку”, як одну з кращих в радянському реалістичному мистецтві (після Вітчизняної війни ця скульптура увійшла в експозицію НХМУ в Києві). У 1941 році Іванов виготовляє 5-метрове авторське повторення статуї для бронзового пам’ятника В. Чкалову в м. Чкалові, проте початок війни зупинив роботу, а 15 вересня 1941 року він героїчно загинув, добровільно повернувшись у Дніпровську флотилію.

У 1935 році приєднується до мистецького життя Східної України І. Мельгунова, виставляючи на VI українській художній виставці портрет “Дівчина, що заплітає косу” – рідкісний зразок камерного ліричного портрета, притаманного вчителю скульпторки Л. Блох (достатньо порівняти цей твір з паризькою композицією Л. Блох “Дівчина, що заплітає косу”, 1903–1912). Утім, типовий для скульптури



М. Гельман. Фашисти тут не пройдуть. 1945–1947. Оргскло

модерну мотив волосся вирішується тут лише реалістичними засобами формотворення. І. Мельгунова послідовно намагається працювати саме в жанрі портрета, виконуючи “Бюст ударниці Христенко” (1935), “Портрет стахановки” (1938). Проте її залучають і до участі в монументально-декоративному оформленні архітектурно-просторового середовища – у Державних скульптурних майстернях І. Мельгунова ліпить для тиражування паркову скульптуру “Школярка” (1941) та бюсти вождів і діячів культури. У 1939 році виконує для Харківської скульптурної фабрики постать С. Орджонікідзе та фігуру в дві натури Т. Шевченка.

Протягом 1930-х років поєднує викладацьку діяльність у Київському художньому технікумі з активною творчою працею за державними замовленнями Г. Пивоваров, вихованець Київського художнього інституту, що здобув авторитет ідеологічно благонадійного митця. Йому доручають виконувати численні бюсти й постації Й. Сталіна, зокрема: велику станкову композицію “Сталін в кріслі”; монументальну 5-метрову статую вождя для площі Сталіна в Києві (1937); статую Й. Сталіна для Президії Верховної Ради УРСР (1937). У співавторстві з Ю. Білостоцьким і Є. Фрідманом виконує групу “В. І. Ленін, Й. В. Сталін в Горках” (1935), що тиражувалася по всьому СРСР. Цікаво, що як тільки було вирішено приєднати землі Західної України до Східної, то цю скульптуру (точніше, один з варіантів тиражу), як впливовий образ для партійно-ідеологічного виховання мас, було перевезено до Львівського будинку народного зібрання, у якому й було проголошено про історичне воз’єднання українських земель і українства в цілому. Поряд зі статуями вождів Г. Пивоваров створив низку портретів діячів культури і науки – найбільш відомим, що демонструє романтично схвильовану манеру ліплення митця, був портрет “О. Довженко” (1938), а також портрети “Т. Шевченко” (1939), “Іван Франко” (1940), “О. Пушкін” (1937), “Академік Павлов” (1938–1939) та ін. У галузі монументальної скульптури в передвоєнну добу він виконує в 1938 році пам’ятник письменнику А. Тесленку в м. Лохвиці та пам’ятник Леніну в Новограді-Волинському. Брав Г. Пивоваров участь у складі бригади скульпторів, разом з Білостоцьким і Фрідманом, в оформленні Всесоюзної сільськогосподарської виставки. Проте, його діяльність була перервана війною, і під час Керченської кампанії 15 травня 1942 року Г. Пивоварова було вбито.

М. Лисенко Вірність. 1945–1947. Оргскло. Національний художній музей України



З 1934 року до Києва з Харкова переїжджає випускник Одеського художнього інституту Е. Фрідман, де його “випробовують”, залучаючи до виконання скульптур-зразків, що підлягають масовому тиражуванню (та-

ким став його бюст С. Кірова), і з цього ж року він входить до колективу бригади скульпторів, що виконували численні відповідальні державні замовлення, разом з Ю. Білостоцьким та Г. Пивоваровим. Їх колективний метод праці був схвалений партійним керівництвом. Окрім згаданих вище спільних творів, Е. Фрідман у складі творчої бригади створює для Будинку Червоної Армії 3-метрову постать червоноармійця (1938), а через рік – постать М. Щорса на коні та фігуру О. Пушкіна. Тоді ж, у 1939 році, бригада споруджує пам'ятник загиблим стратонавтам для м. Сталіно. Самостійно Е. Фрідман намагається також працювати, але при цьому не наважуючись утверджувати власний авторський стиль моделювання, залишаючи пріоритети за нормативною пластикою. У 1937 році він виконує серію портретів учасників олімпіади самодіяльного мистецтва, а також – “Бюст ударниці Марії Демченко” (1938), портрет “Шахтар Концедалов” (1938).

Оскільки офіційна політика партії в галузі мистецтва спрямовувала художників на вивчення “музейних” зразків класики, то серед низки образно-композиційних структур особливо широко використовувались алегоричні, репрезентативні постаті героїв, вождів (на кшталт дидактичних композицій російського класицизму або римських статуй визначних ораторів та цезарів) та реалістичні жанрово-оповідальні композиції, типові для скульпторів-“передвижників” кінця XIX – початку XX ст. Наприклад, поширеним зразком, гідним отримати друге життя в творах “радянського класицизму”, вважався на той час пам'ятник Мініну й Пожарському в Москві роботи Івана Мартоса. Його композиційну схему можна було побачити в монументальних і станкових композиціях скрізь, як у випадку з групою В. Агібалова і С. Артющенко “Передача стаханівського досвіду” (1940). Таким чином, у станковій пластичі мали привілеї, згідно нормативним вказівкам Спілки художників України, теми оспівування вождів, героїки культурної революції та соціалістичного будівництва, класової боротьби часів революції та громадянської війни. “Єдина лінія” контролю уніфікувала творчу свідомість і позбавила українську скульптуру високофахового досвіду формотворення, здобутого в попередній період і заснованого на індивідуальному світобаченні митців. Проте на тлі обов'язкових тем ще зберігала свіжість сприйняття дійсності тема юності й материнства.

Отже, можна констатувати, що наприкінці 1930-х років в українській скульптурі був абсолютно сформований “єдиний метод”, що призвів до виродження індивідуальної пластичної культури, який було замінено уніфікованою творчістю за загальноприйнятими нормами образотворення, а також колективно-бригадним виконанням визначених партійними документами художніх тем і образів. У скульптурі з'явився натуралізм, пасивна описовість, театральна репрезентативність, невиправдано величезні розміри. Подібні мистецькі трансформації відбувалися в умовах чергової хвилі репресій та масових арештів митців, скульпторів зокрема.

Трагічні події Великої Вітчизняної війни зупиняють процеси стабілізації в українській школі пластики “єдиного методу”, а іноді докорінно змінюють психоло-



Л. Муравін. Портрет академіка О. Богомольця. 1945. Бронза, граніт. Національний художній музей України

гію творчості скульпторів, повертаючи пластиці базову культуру, сформовану протягом першої третини ХХ ст. Митці Західної України, опинившись в окупації, відроджують модерністські напрями, насамперед естетику модерну та неоімпресіонізму. Мистецьку погоду за європейською моделлю розвитку культури в галузі скульптури Галичини визначав С. Литвиненко – декан новоствореної у Львові в 1943 році “Вищої образотворчої студії”. Для українців то була справжня Академія мистецтв, але оскільки “німці не хотіли, щоб на наших землях існувала повноцінна вища освіта”⁷, то цей заклад мав статус “Hoheren Kunstmalerefachstudien” (серед учнів скульптурного відділення там був Михайло Дзиндра, що після реформування Академії в 1944 році емігрував спочатку до Німеччини, потім – до США).

Щодо Східної України, то тут багато учнів, випускників, викладачів художніх закладів були мобілізовані на фронт, зокрема такі скульптори, як: К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, а також Г. Пивоваров, Б. Іванов. Частина українських скульпторів опинилася в німецьких таборах, прийнявши там мученицьку смерть (1943 загинув у Франції В. Баранов-Россіне) або здобувши свободу (як Петро Капшученко – випускник Дніпропетровського художнього училища, який емігрує до Аргентини а потім – до США, розвиваючи свій блискучий талант в контексті інших національних культур). Проте, ті

О. Олійник. Партизани на відпочинку. Дипломна робота. 1947. Гальванопластика. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

М. Лисенко. Винесення пораненого. 1947. Гіпс. Власність родини скульптора



скульптори, що працювали в евакуації, в тилу, зазвичай утверджували в творах суб'єктивне мислення, спровоковане потужним вибухом неоднозначних думок і емоцій, що обумовлювало появу в станковій галузі відверто експресивних художньо-образних вирішень, імпресіоністичних етюдно-незавершених композицій. Нервово-напружена пластика, збагачена різкими світлотіньовими ефектами, розірваність силуетів, афектованість рухів, жестів, умовність узагальнених форм — усі ці засоби відновлювали у вітчизняному контексті роденівські традиції. Станкова скульптура лідирує, ставши мобільною, демократичною, руйнуючи демаркаційну межу із суміжною малою пластикою. На цих засадах скульптура і в тилу, і на фронті створювала схвильований літопис героїчних подій, зображуючи форсованими темпами в екстремальних умовах героїчні подвиги людей, на кшталт нового жанру в графіці, що отримав назву “фронтвої замальовки” (хоча, наприклад, у жанрі фронтвої замальовки також активно працював скульптор І. Гончар). Показово, що не лише в графіці в роки Вітчизняної війни виникають нові мобільні жанри, в скульптурі зокрема, — після бою, під час відпочинку вояками, що за фаховою освітою були скульпторами, виконувались тимчасові композиції (експресіоністські етюди-репортажі подій щойно минулого бою; миттеві, ледь схожі етюди-замальовки; іноді навіть портрети друзів, які митці робили з глини прямо на місці розташування їх військових частин). Як згадував К. Діденко, який до війни працював у Москві, виконуючи скульптури і портрети членів політбюро ЦК ВКП(б) разом з Є. Вучетичем та іншими скульпторами, “під час перебування на фронті артилеристом-зенітником, все ж вдавалося хоч і уривками працювати скульптором”⁸. Це були портрети бійців Радянської Армії, жанрові сцени, фронтві етюди (“Портрет командира батареї Альошина”, “Комісар батареї Муригін”, “Снайпер Макаренко”, “Зенітниця Теселкіна” та ін.). 1944 року К. Діденко повернувся до Києва, де ще в 20-х навчався у скульптурній майстерні В. Климова, але сецесійно-імпресіоністський досвід учителя, що знадобився К. Діденку на війні, у післявоєнні часи цілком підкорився жорсткій нормативності соціалістичного реалізму.

Певна частина скульпторів опинилася на окупованих територіях України, через що їх доробок воєнного часу, а іноді навіть імена і творчість, повністю були викресленими з історії українського мистецтва. Наприклад, зникло з офіційної хроніки розвитку української скульптури ім'я одеського скульптора Т. Стась-Склярської, що, опинившись в окупації, продовжувала працювати над портретами, виконуючи такі розкуті за образною програмою суб'єктивно-індивідуальної пластики твори, як: “Автопортрет”, “Бюст художника Маркіна” (1942). Утім, після звільнення Одеси, вона експонує на виставці одеських митців вже сучасно

М. Лисенко. Пам'ятник Тарасу Шевченку в Ашгабаді. Архітектори А. Ігнащенко, В. Гусейнов. 1972. Бронза, граніт





М. Лисенко. Шевченко над Дніпром. 1964. Мрамур. Національний художній музей України

нормативні портрети – “Бюст товариша Мікояна” (1943), “Портрет інженера Матковича” та ін. І. Матвієнко, також після звільнення карпатських земель, одразу змінює фольклорно-ретроспективну образність (“Микула”, 1943–1944) на композиції і портрети патріотичного звучання (“Захисники Сталінграда”, “Герой Радянського Союзу О. Сабуров”, 1944), виконує для тиражування “Бюст Й. Сталіна”, “Парашутистка”, пластика яких тяжіє до натуралізму.

У Карпатах застала війна знімальну групу І. Кавалерідзе, яка працювала над фільмом “Пісня про Довбуша”. Перебуваючи в окупованому Києві, він знову звернувся до скульптури, роблячи з воску історичні композиції, що відроджували модерністське пластичне мислення в матеріалі попереднього часу: “Козак на коні” (1942), “Кобзар” (1942), “Запорожець” (1943–1944), “Святослав” (1945). Повертаючись додому, І. Кавалерідзе мріяв створити пам’ятник першому ад’ютанту – будьонівцю Олеко Дундичу, що загинув у бою з білополяками. Але незважаючи на те, що в 1944 році митця приймають до Спілки радянських худож-

М. Лисенко. Партизанський рейд. 1947. Бронза. Суми



ників України, у 1947 році через хвилю репресій такий проект не можна було здійснити, і його відхиляють. Натомість, І. Кавалерідзе залучають до виконання державних замовлень на постаті Сталіна і Леніна в типовій манері важкого натуралізму. Ці статуї були зображені і на листівках масового тиражування. Для вестибюля будинку Верховної Ради УРСР Кавалерідзе, демонструючи свою політичну благонадійність, виконує в той страшний рік нових арештів скульптурну групу “Час”, а в станковій пластиці – скульптурну групу “Ленін і Горький” (1947).

Евакуйовані в Самарканд (Узбекистан), учні Київського й Харківського художніх інститутів (що існували і функціонували там на правах Українського відділення Московського державного художнього інституту) захищали дипломні роботи лише на тему Вітчизняної війни та героїчної праці тилу. Зокрема О. Ковальов замість закінченої постаті шахтаря-новатора О. Стаханова, залишеної в стінах

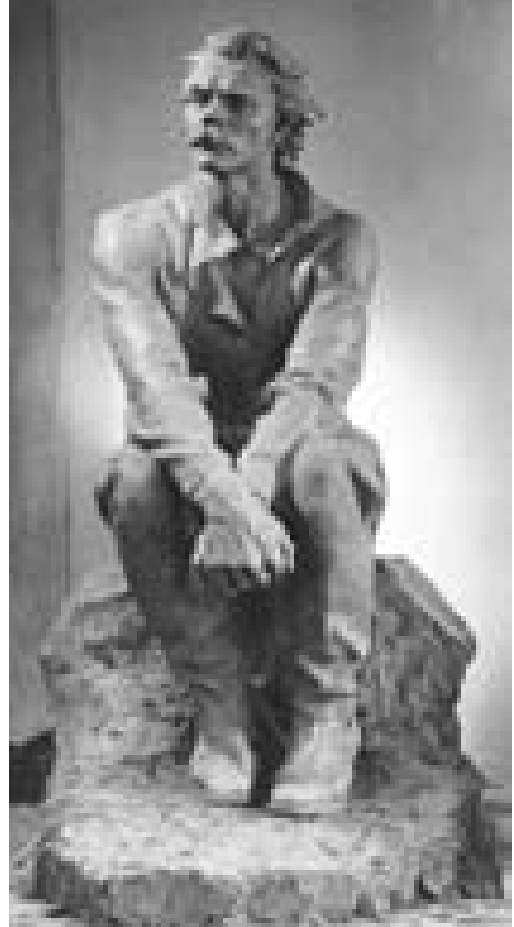
Київського художнього інституту в 1941 році, створює нову композицію “Народний месник” (1942), експонуючи її на влаштованій в Самарканді українській художній виставці. О. Ковальов працює вже на правах старшого лаборанта Московського художнього інституту під керівництвом М. Гельмана й О. Матвеева. У 1943 році виконує замовлення на тиражну скульптуру спочатку в Самарканді, а з 1944 року в Києві, де також бере участь у конкурсах на меморіальні пам’ятники загиблим та працює над портретами сучасників – “Портрет Л. Ревуцького”, “М. Лисенко”, “Портрет П. Козицького”, “М. Рильський” та ін.

Разом з О. Ковальовим на Самаркандській виставці українських митців експонував роботи В. Агібалов, демонструючи диплом “Розвідник” (1942), а також викладач М. Гельман, котрий виконав кілька композицій на тему фронтової героїки: “Бойова подруга” (1941–1943), присвячена медсестрам, і “Нескорена” (1941–1943).

Під час війни керівником мистецької студії в Красноярську працював П. Ульянов, камуфлюючи ешелони, що відправлялись на фронт, поєднуючи ці функції з творчою роботою. До цього періоду відносяться невеликі за розміром композиції “В дозорі”, “Бойова подруга”, “Смерть німецьким окупантам!”, “Партизанський танок” та більші за натурою постаті – “Льотчик” (1943), “У дозорі” (1942), що експонувалися на Першій та Другій виставках красноярських митців. До Києва митець повертається в 1944 році, беручи участь у виставках такими творами, як: “Портрет маршала І. Конєва” (1945), “Автоматник-розвідник Герой Радянського Союзу Кузнецов” (1946). Отже, портрет надалі стає провідним у творчості цього скульптора.



М. Лисенко. Семеро старих. 1945. Оргскло тоноване. Власність родини скульптора



**П. Мовчун. В. Белінський. Дипломна робота. 1950. Мармур. Державна Третьяковська галерея
М. Красотін. Горький на Волзі. Дипломна робота. 1957. Оргскло тоноване. Дніпропетровськ**

У столиці Башкирської АРСР Уфі під час війни знаходились, окрім евакуйованої Академії наук УРСР, Комітет у справах мистецтва УРСР та Спілка радянських художників України разом з деякими фондами музейних коштовностей. Отже, там працювало багато скульпторів, які через наявність офіційного контролю з боку названих установ, примушені були в цілому дотримуватись нормативів єдиного методу соцреалізму. Наприклад, там працював над великою портретною галереєю Б. Яковлев, Ю. Білостоцький виконував для Кустанаю пам'ятник Амангельди Іманову. Г. Теннер плідно працював над групами – “Сталін – наша перемога”, “Прокляття фашизму”, “Богатирям Росії”, над композицією-закликом “Убий німця!”, а також над пам'ятником генералу Доватору, над меморіалом на братській могилі Героїв Вітчизняної війни.

При спорудженні будинку обкому КП(б) Башкирії працював Е. Фрідман, виконуючи внутрішню та зовнішню архітектурно-скульптурну частину робіт, а також 2,5-метрові постаті “Башкир-нафтовик” й “Башкирки-тваринниці” (1943–1944). Для парку культури й відпочинку в м. Уфі Е. Фрідманом створений бюст О. Матросова (1943), а в 1942 році на могилі народного поета Башкирії – пам'ятник Мажиту Гафурі (архит. Г. Толуз). За успішне виконання дорученої роботи митця було нагороджено почесною грамотою Президії Верховної Ради Башкирської АРСР.

У 1943 році в Уфі влаштовують Українську художню виставку, де Фрідман виставляє серію портретів – бюст архітектора Г. Толуза, портрети академіка П. Тичини, знатного стахановця Рахматуліна, бюсти башкирки та башкирця. У 1945 році Е. Фрідман повернувся до Києва, де разом з Ю. Білостоцьким виконав низку портретів і статуй вождів для масового тиражування (зокрема Леніна, Сталіна, Маркса, Енгельса, Хрущова, Пушкіна тощо). Особливу відзнаку отримали композиції – “В. Ленін та Й. Сталін” (1945), що надійшла до Музею Леніна в Києві; “Й. Сталін і М. Хрущов за картою України” (1945) та постать “Партизанки” (1945). Спільно з К. Діденком скульптор споруджує для заводу “Ленкузня” статую В. Леніна (1945).

В Алма-Аті продовжує творчу працю і активну виставочну діяльність О. Кудрявцева. Казахська художня галерея ім. Т. Шевченка придбала в 1942 році бюст А. Іманова, який планувався скульпторкою як проект пам’ятника цьому народному герою. Наступного року О. Кудрявцева створює для української виставки кілька композицій на воєнну тему, зокрема “Не здамось”, (1943) та розпочинає серію героїчних портретів (“Портрет Єсибулатова”, 1943).

Б. Климушко. Тривожна молодість. Дипломна робота. 1958. Гіпс

В. Селібер. Колгоспниця. Дипломна робота. 1953. Бронза. Національний художній музей України





В. Нечуйвітер. Нескорена. Дипломна робота. 1958. Оргскло. Національний музей у Львові

М. Баланчук. Устим Кармелюк. Дипломна робота. 1972. Склоцемент. Національний історико-етнографічний музей-заповідник "Переяслав". Не збереглася



Тут, в евакуації, йде з життя талановита Л. Блох, її остання робота – мармуровий портрет-тип “Казашка-медсестра” (1942) – знов пробуджує досвід, напрацьований у Родена, тоді як вимушений натуралізм відступає.

За 25 км від Алма-Ати, на станції Талгар, мешкає в евакуації А. Страхов, де організовує художньо-виробничі майстерні, співпрацюючи як член правління із Союзом радянських художників Казахстану. Його участь у виставках не обмежується лише графічними творами, він виконує і горельєфи “Женуть в неволю”, “Рів смерті”, скульптурну групу “Гуни XX віку” та ін. За активну участь в культурному житті республіки А. Страхов відзначений урядом КазРСР. У 1943 році він повертається до Харкова, готуючись до виставки, а в 1944 році здобуває звання народного митця УРСР Указом Президії Верховної Ради УРСР. Утім, працю над зруйнованим під час війни пам’ятником О. Пушкіну йому не довелося продовжити через хворобу.

До Алма-Ати евакуюються з початком війни Л. Муравін і М. Лисенко, де вони перебувають до 1942 року. Протягом цього терміну славетна “перша бригада скульпторів”, зберігаючи за інерцією спільне формальне авторство, фактично створює індивідуально-авторські невеличкі композиції, що прямо в пластиліні експонувалися на Другій республіканській виставці “Велика Вітчизняна війна” в Алма-Аті (1942). Серед них – “Партизани”, “Товариші”, “28 гвардійців”. На прикладі таких експресіоністично-барокових етюдів можна бачити, як поживляється пластична культура, відроджуючи широкі можливості світлотіньового модулювання форм. У глибинах творчої свідомості українські скульптори ще зберігали досвід сприйняття пластики як самодостатньої емоційно-змістової структури твору. Зрозуміло, що усі ці “вольності” зникають відразу з творчого арсеналу митців, тільки-но їх забирають до Москви в 1942 році для виконання робіт з увічнення пам’яті Панфілова Всесоюзним Комітетом у справах мистецтв. Протягом 1942–1943 років митці створюють бюст і двометрову постать генерала Панфілова, де пластика вже стає змертвою, пасивно відтворюючи натуру (жорсткий натуралізм в інтерпретації портретних рис героя, в елементах одягу – натуралістично передані шапка-ушанка, підперезаний паском кожух із хутровим коміром). Президією Верховної Ради УРСР ця праця бригади скульпторів була високо відзначена. У 1943 році за видатні заслуги в галузі радянського мистецтва митцям присвоєно почесне звання заслуженого діяча мис-

тецтв УРСР. Останніми творами “першої бригади скульпторів” 1943–1944 років, що експонувались на виставці “Червона Армія в боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками” в Центральному будинку Червоної Армії в Москві (1943), були: “Партизани”, “Новий порядок”, “Друзі”; а постать Панфілова була придбана Третьяковською галереєю безпосередньо із Всесоюзної художньої виставки “Героїчний фронт і тил”. Далі творчі шляхи скульпторів розходяться, а кілька проектів пам’ятників для Києва (проект пам’ятника генералу Ватутіну), для Ворошиловграда (пам’ятник О. Молодчому) так і не були втілені в життя. Л. Муравін індивідуально виконує в 1944 році для московського метро на станції “Бауманська”, на площі



Н. Денисьєвська. Партизани. Дипломна робота. 1956. Гіпс. Національний художній музей України

20 м² кам’яний барельєф “Захисники Москви”. Повернувшись у 1945 році до Києва, Л. Муравін працює передусім у жанрі портрета. Найцікавішим серед них є “Портрет президента АН УРСР О. Богомольця” (1945).

Під час евакуації до Алма-Ати бере участь у мистецьких виставках скульптор-мініатюрист Й. Рик, виконуючи композиції на воєнну тему – “Повернусь із перемогою” (1942), “Портрет казахського народного героя Амангельди Іманова”, що був виконаний у дереві (1943) і одержав II премію журі конкурсу, а згодом був придбаний Алма-Атинським краєзнавчим музеєм. У 1944 році скульптор повертається до Харкова, де виконує на замовлення мармурові бюсти вождів держави, кілька статуеток для масового тиражування на Харківській скульптурній фабриці та портрети О. Пушкіна і М. Горького для партійних курсів ЦК КП(б)У.

Евакуйований в Тбілісі Я. Ражба, поряд із працею в службі маскуванню, виконує для кінофабрики скульптури, що були використані в кінозйомках таких стрічок: “Георгій Саакадзе”, “Невловимий Ян”, “Малахів Курган”. Однак він не припиняв творчу працю в галузі станкової скульптури тощо. Протягом 1942–1944 років Я. Ражба експонує на художніх виставках Грузії роботи на тему Вітчизняної війни – “Замучені”, багатофігурний барельєф “Севастопольці”. Разом зі скульптором Топурідзе він виконує 4-метрові постаті В. Леніна й Й. Сталіна для оборонного заводу в Тбілісі, а також постать Сталіна для офіцерського зібрання. У 1944 році Я. Ражба повертається до Києва і одразу ж залучається до участі у Всеукраїнських конкурсах на проект намогильного пам’ятника “Воїнам Вітчизняної війни”, монумента “Воїнам, загинлим у боротьбі за звільнення Донбасу”. Деякі його станкові твори з виставок придбали музеї, як, наприклад, статую “Ранок” (1945) з VIII Всеукраїнської художньої виставки придбав Республіканський музей українського мистецтва в Києві.

Разом з Я. Ражбою в Тбілісі працювала й Г. Петрашевич, виконуючи серію портретів героїв Вітчизняної війни, наприклад, “Портрет Героя Радянського Союзу О. Цукумія” і “Портрет Героя Радянського Союзу Н. Адамія” (1942–1943).



Г. Кальченко. Подруги. Дипломна робота. 1953. Оргскло. Державний палацово-парковий музей-заповідник в Алуці

І. Копайгоренко. Дуже цікаво. Дипломна робота. 1954. Гіпс. Приватне зібрання. Київ

Багато митців повертається в 1944 році у звільнені Харків і Київ, де відбувся V Пленум Спілки радянських художників України та мистецька виставка до цієї події. Головним завданням митців Пленум оголосив увічнення героїчного подвигу народу, відображення відбудови народного господарства. Художників відряджали в діючі частини армії й партизанські загони для створення за натурними враженнями прямо на місцях боїв героїчного літопису. Саме таке відрядження одержав демобілізований К. Діденко – в партизанських загонах Ковпака, Федорова, Руднева виконував серію портретів героїв-партизан. Проте за стильовими ознаками подібні твори вкладалися в нормативи соціалістичного реалізму.

Після визволення Ворошиловграда в 1943 році В. Мухін розпочинає працювати над невеличкими станковими композиціями в пластиліні, які він виставляє на художній виставці “Ворошиловград в чорні дні окупації”, – “Визволитель”, “Мародер”, “З Дону додому”, “Рус, сдаюс”, “Зачем я шел к тебе, Россия?” (усі – 1943–1944). Водночас він розробляє тему відродження Донбасу в композиціях “Молодий забійник” (1945), “Ліхтароніс” (1945), “Шахтар на відпочинку” (1945). Під час роботи в Донбасі з відтворення зруйнованих пам’ятників складається нова творча бригада скульпторів (В. Мухін, В. Федченко і В. Агібалов), яка створює протягом 1944–1947 років низку монументів героям Вітчизняної війни. Для парку ім. Горького м. Ворошиловграда вони виконують монументальну композицію “Клятва” на братській могилі офіцерів Радянської Армії; а на місці розстрілу гітлерівцями мирного населення – пам’ятник “Не забудемо – не простимо”. У Краснодарі тим же складом бригади виконують пам’ятник “Шахтарям-партизанам”, а в с. Бондарівка і м. Кадіївка – пам’ятники “Воїнам Вітчизняної війни”. У 1945–1947 роках В. Мухін створює скульптурну групу “В. Ленін та М. Щорс” для філіалу Центрального музею В. Леніна в Києві.

Проте багато уваги серед інших творів було зосереджено на творчих пошуках і розробках проекту пам’ятника молодогвардійцям у Краснодарі та пам’ятного знаку на місці їх страти. Кожен зі скульпторів розробляв власні варіанти. В. Мухін

створив композиції “Безсмертна трагедія молодогвардійців”, “Клятва молодогвардійців”, які експонувались на мистецьких виставках і отримали високу оцінку.

Демобілізований з фронту після поранення, О. Олійник у 1943–1944 роках долучається до різноманітних форм агітаційно-масової роботи в Донбасі, виготовляючи зокрема антифашистські плакати й листівки. З 1944 року він виконує для центрального павільйону Дніпропетровської промислової виставки два монументальних рельєфи “Металургія півдня”. У 1945 повертається до Києва, де завершує навчання в художньому інституті, в майстерні проф. М. Лисенка, експонуючи дипломну роботу “Партизани на відпочинку” (1947) на IX українській художній виставці разом із постаттю “М. Горький”, що була створена у творчій співпраці з М. Вронським. Надалі О. Олійник залишається в скульптурній майстерні, займаючись педагогічною діяльністю, спочатку як асистент проф. М. Лисенка.

Після звільнення Києва розгортає тут творчу діяльність І. Шаповал, створюючи протягом 1944–1946 років низку портретів героїв Вітчизняної війни та портрети керівників партії та уряду УРСР – “Портрет Героя Радянського Союзу т. Закарлюка”, “Портрет Героя Радянського Союзу т. Мокрого”, “Портрет генерала-лейтенанта Попова” (усі – 1944), а також портрети М. Хрущова (1946), Д. Коротченка (1946) та ін. Працює І. Шаповал і в галузі жанрової скульптурної композиції – “Герой Радянського Союзу санітарка Марія Щербатенко рятує пораненого бійця” (1945). Твори виконуються в поширеному в повоєнні часи матеріалі – гіпсі, але випробовуються і можливості інших пластичних матеріалів, зокрема майоліки (І. Шаповал створює в цьому матеріалі, наприклад, голову “Оксана Касян” та статуетку “Жінка-воїн”, усі – 1947).

Таким чином, воєнні події здебільшого послабили партійно-ідеологічний пресинг на творчу свідомість митців, які звільнили індивідуалізовані якості пластичного мислення в матеріалі, активно звернулися до класичних традицій, що зберегла академічна школа кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст. Не випадково, що в цих сприятливих умовах відбулося народження і формування такого унікального явища як школа М. Лисенка. Цей феномен був ретельно й переконливо опрацьований вже на початку ХХІ ст. на ювілейній виставці до 100-річчя М. Лисенка (1906–1972) під назвою “Скульптор Михайло Лисенко та його учні”, а також у виданні до неї (Див.: Лисенко Л. Скульптор Михайло Лисенко та його учні. – К., 2006).

Фактично, із запрошення М. Лисенка в 1944 році на викладацьку роботу на скульптурний факультет Київського державного художнього інституту в українській скульптурі Східної України почався новий етап. Як завідувач кафедри (до 1960 р.) професор створив власну концепцію викладання від першого курсу до дипломної роботи. Вона складалася на фундаменті тих ідеалів і професійної культури, яку майстер успадкував від своїх вчителів Л. Блох та І. Севери і свято сповідував сам. Заповідями виз-

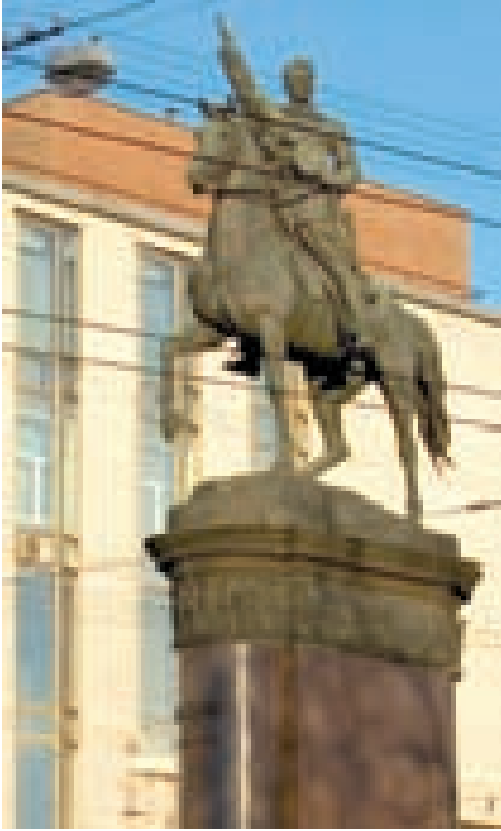
А. Білостоцький. Родина. Дипломна робота. 1952. Оргскло. Місцезнаходження невідоме



начного педагога й професіонала М. Лисенка були академічна грамотність, постійне спілкування з природою, творчий зв'язок із класичною спадщиною, що допомагає звільнити скульптуру від побутових, натуралістичних, обтяжливих деталей і підняти твір на рівень високих пластичних ідей. Найулюбленишим предметом педагога була композиція. Він полюбляв багатофігурні, розгорнуті в просторі об'ємні групи зі складним, "закрученим" рухом, з ажурними. Кожна з 360 точок зору на скульптуру повинна працювати, бути красивою. М. Лисенко запаливав учнів своїм романтичним, динамічним баченням, своїми етичними й естетичними переконаннями. Його ім'я в післявоєнному Києві було легендарним, а твори стали скульптурною енциклопедією для студентства 1940–1950-х років. Серед них: двофігурна група, що зображає обійми оголених фронтовика-інваліда та його вірної подруги – "Вірність" (1947) – своєрідна репліка автора на роденівській "Поцілунок"; багатофігурна, витягнута по горизонталі на 3 метри, експресивна, перейнята динамікою композиція "Партизанський рейд" (1947), що в 1960 році була встановлена на центральній площі міста Суми; епічна "Пієта" на пагорбі Слави у Львові (1946–1952); двофігурний "Винос пораненого" (1947); погруддя Т. Шевченка (1945), яке в наступні роки відкривали як пам'ятники – спочатку на подвір'ї КДХІ (мармур, 1969), далі під час української декади в Туркменії, в Ашгабаді (1972), нарешті, у 1978 році в Парижі; перейнятий мікеланджеловим духом "Шевченко над Дніпром" (мармур, 1964); двофігурна група "Пушкін і Міцкевич" (1951) і, безумовно, стрункий, романтичний, ренесансний за образом і композицією вершник Микола Щорс (1954), зроблений у співавторстві з М. Суходоловим і В. Бородаєм. Майстерня М. Лисенка була пронизана духом свободи й співтворчості. На думку її випускника В. Швецова, М. Лисенко відстоював високу місію

Н. Дерегус-Лоренс. Фестивальна пісня. Дипломна робота. Оргскло. Горлівський художній музей





М. Лисенко, М. Суходолов, В. Бородай. Пам'ятник М. Щорсу в Києві. Архітектори О. Власов, О. Заваров. 1954. Бронза, граніт

Є. Вучетич. Пам'ятник Герою Радянського Союзу, генералу М. Ватутіну в Києві. Архітектор Я. Білопольський. 1948. Граніт, лабрадорит

мистецтва навіть в умовах суворого ідеологічного замовлення. Саме тому потім стали можливими і єгипетська виставка В. Бородая, і експресіоністичні портрети М. Грицюка, і весняна виставка скульптури в 1968 році, де відчувався вплив пластики Г. Мура, О. Архипенка. І для останніх своїх студентів 1972 року він так само залишався взірцем майстра високої скульптурної майстерності й людяності. До творчої спілки лисенківців належать: О. Олійник, М. Декерменджи, П. Мовчун, Г. Новохрещенова, А. Шапран, І. Горовий, С. Андрейченко, А. Білостоцький, М. Суходолов, В. Бородай, В. Вінайкін, В. Зноба, Г. Кальченко, І. Копайгоренко, К. Лискова, В. Гречаник, В. Полоник (Донецьк), Ю. Скобликова, О. Скобликов, Є. Горбань, Н. Дерегус-Лоренс, М. Красотін, М. Рапай, М. Савельєв, Т. Судьбіна (Одеса), Б. Ульянов, М. Константинова, М. Грицюк, І. Довженко (Вінниця), Ю. Синькевич, А. Фуженко, А. Непорожній (Вінниця), В. Таранченко (Житомир), Р. Гельман, О. Вітрик (Житомир), Л. Кулябко-Корецька, Б. Бистров, В. Сухенко, В. Швецов, В. Пацевич (Маріуполь), Л. Чаус, І. Черешкевич, М. Мішук, А. Гончар, Я. Куленко (Вінниця), В. Пермінев, В. Чепелик, О. Шлапак, В. Медведєв, М. Олексієнко, Б. Лисенко.

Період, про який ідеться в даному розділі, не відзначався лояльністю до відступників соцреалістичної програми. М. Лисенкові докоряли роденівщиною, експресіонізмом, потворними нервовими позами героїв, еротичним символізмом. Але сьогодні, коли ми намагаємося відтворити об'єктивний погляд на історію мистец-



С. Андрейченко, Ф. Коцюбинський. Пам'ятник М. Коцюбинському на могилі письменника на Болдиній горі в Чернігові. 1955. Бронза, граніт

А. Білостоцький, О. Супрун. Пам'ятник І. Франку в Києві. Архітектор М. Іванченко. 1956. Бронза, граніт



тва, для нас має бути зрозумілою і політика ідеологів від мистецтва, і ті компроміси, на які йшли художники, залишаючи для себе право на власну творчість. Наслідуючи свого учителя, випускники монументальної майстерні М. Лисенка своїми дипломними роботами ввійшли в історію української скульптури. Вони чудом збереглися як монументальні твори й музейні експонати. Це славетні “Партизани на відпочинку” (1947) О. Олійника, встановлені на подвір’ї Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури; постать В. Белінського (1950) П. Мовчуна (мармур, Державна Третяковська галерея); зворушливо-оповідна “Родина” (1952) А. Білостоцького (мармур, Львівська картинна галерея); енергійна “Ланкова” (1952) Ю. Укадер (Вінницький краєзнавчий музей); ліричні “Подруги” Г. Кальченко (Державний палацово-парковий музей-заповідник в Алушці); бадьора, оптимістична “Колгоспниця” В. Селібера (Національний художній музей України); героїчний “Петро Алексєєв” О. Скобликова (бронза, Національний музей у Львові); кінна група “Партизани” Н. Денисьєвської (Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури); постать “Горький на Волзі” (1957) М. Красотіна, встановлена в Дніпропетровську; мужня “Нескорена” (1958) В. Нечуйвітра (Національний музей у Львові); нарешті, перейнята хвилюючим передчуттям “відлиги” п’ятифігурна композиція Н. Дерєгус “Фестивальна пісня”, що відкриває собою і новий етап історії скульптури.

У повоєнні роки надолужує темпи розвитку монументальна скульптура. По всій країні проектується і встановлюються меморіальні ансамблі на честь загиблих воїнів і мирних жителів. За Указом Президії Верховної Ради усім двічі Героям Радянського Союзу на їх батьківщині ставлять пам’ятники. Водночас відновлюють пам’ятники радянським лідерам. Разом з тим, у надзвичайно стислі терміни активно проводиться реконструкція зруйнованих будівель та історико-культурних пам’яток згідно комплексним програмам відродження міст і народного господарства. Отже, роботи у скульпторів було багато, незважаючи на ті політико-ідеологічні обставини, за яких проекти визначених пам’ятників в столиці України здійснювали російські скульптори, творчість яких вважалась зразковою з точки зору офіційної естетики. Зокрема, у 1947 році в Києві було встановлено пам’ятник В. Леніну С. Меркурова, композиція якого відтворювала один з його варіантів нездійсненого перед війною проекту гігантського пам’ятника, що повинен був віншувати

Палац Ради в Москві, а 15-метрова копія його в 1937 році прикрасила аванпорт каналу “Москва-Волга”; київська скульптура Леніна була створена в 1938 році для павільйону СРСР на Всесвітній виставці в Нью-Йорку, після чого зберігалася в Москві. Проте пам’ятник Леніну роботи С. Меркурова з’явився в 1949 році також у Львові як “ідеальний” зразок пластики соціалістичного реалізму.



В. Борисенко, Д. Крвавич, Е. Мисько, В. Одрехівський, Я. Чайка. Пам’ятник Івану Франку у Львові. Архітектор О. Шуляр. 1964. Граніт

У 1948 році наш співвітчизник, родом з Катеринослава, Є. Вучетич спорудив пам’ятник генерал-майору М. Ватутіну в Києві та пам’ятник двічі Герою Радянського Союзу І. Черняхівському в Умані. Є. Вучетич належав до когорти небагатьох митців радянського мистецтва, які могли творчо й розумно підтримувати в засобах моделювання компроміс поміж жорсткою нормативністю єдиного методу соцреалізму і класичною пластикою, антично-ренесансної традиції зокрема, таким чином уникаючи натуралістичної описовості.

Українські скульптори в повоєнний період створили багато пам’ятників та ансамблів, зокрема, монумент Героюм Великої Вітчизняної війни в Чернівцях – Г. Петрашевич (1946, відкритий 1947); у 1952 році тут споруджують пам’ятник Леніну роботи О. Олійника та М. Вронського. Протягом 1945–1952 років над Меморіалом “Пагорб Слави” у Львові працюють скульптори М. Лисенко і В. Фостецький, виконуючи 2 патріотичні композиції “Мати-Вітчизна” та “Клятва радянського воїна”. Тоді ж Л. Муравін розробляє проект пам’ятника “Воїнам Радянської Армії, що поклали своє життя за звільнення Донбасу” (1948) і, взявши за основу щойно створений станковий “Портрет президента АН УРСР О. О. Богомольця” (1945), увічне пам’ять академіка надгробним бюстом (1946). Пам’ятник-надгробок для братської могили героїв, які загинули на Малій Землі біля Новоросійська, виконує скульптор-мініатюрист Й. Рик (1947). Я. Ражба в 40-х працює над монументальним двохнатурним портретом-бюстом двічі Героя Радянського Союзу С. Супруна (1948) і створює пам’ятник поету Д. Гурамішвілі для Миргорода (1949). Тривала ейфорія радянського народу після святкування перемоги над гітлерівськими загарбниками обирається за санкціоноване в образотворчості втілення надмірного пафосу перемоги, нестримної радості за радянський устрій, владу, партію, що затверджує нормативність навіть в образно-емоційній галузі української пластики. Усе це призводить до тиражування однотипних афектованих композицій в численних пам’ятниках і станкових творах. Але насправді народний подвиг, що так настійливо увічне повоєнне мистецтво разом зі сценами мирного відродження народного господарства, став ширмою, за якою розгорталася нова міцно прихована драма геноциду нації – після війни ідеологічна система проводила чергові партійні чистки, репресії та масові розстріли.

Завдяки тиражуванню “музейних” зразків та сучасних творів, призначених для масового розповсюдження, екстер’ери та інтер’ери суспільних закладів, міські парки, сквери, майдани були уставлені гіпсовою чи цементною скульптурою,



М. Лисенко. Сталін-стратег. 1947. Гіпс. Власність родини скульптора

чості умов. У 1954 році абсолютно новацийним сприймався відкритий пам'ятник молодогвардійцям у Краснодарі (скульптори В. Агібалов, В. Мухін, В. Федченко). Скульптори з 1945 року відпрацьовували композицію пам'ятника, вибракуючи все зайве, описове, шаблонно-банальне, прагнучи цільності дистанційного сприйняття, підкреслюючи суто композиційними засобами ідею згуртованості молоді навколо партії. Просторові цезури, що робили композицію попередніх ескізів рихлою, та складні гвинтові рухи фігур, що дробили силует, були в остаточному

М. Лисенко. Й. Сталін і Т. Лисенко. 1949. Оргскло тоноване. Власність родини скульптора



варіанті замінені на сталий вертикалізм кожної постаті, який рефреном посилюється в домінуючій вісі державного прапора.

Таким самим визначним монументом для Києва став споруджений 1954 року М. Лисенком, у співавторстві з випускниками своєї майстерні М. Суходоловим і В. Бородаєм, пам'ятник М. Щорсу на коні, який зустрічає кожного приїжджого на шляху від вокзалу до бульвару Шевченка. Римська композиційна схема "модернізована" тут радянською патетикою й синтезована з натурним веризмом та розгорнутим психологізмом критичного реалізму кінця ХІХ ст. Завдяки талановитому поєднанню цих складових цей

яку фарбували "під бронзу", "під мармур", і яка часто від постійного фарбування втрачала свої невисокі мистецькі якості. Час від часу спалюжену або аварійно-небезпечну скульптуру демонтували й замінювали іншою, наприклад, перед війною в Києві демонтували 5-метровий гіпсовий монумент Сталіну, що міг впасти на площі його ж імені. Уніфікації підлягали й поширені в ті часи агітмасові алеї фізкультурників, героїв праці, війни, історичних діячів, піонерів та жовтенят, чи просто анімалістичні композиції, що розповсюджувались за шаблоном в містах, районних центрах, піонертаборах, дитсадках, санаторіях, іноді в селах та на лісних галявинах. У 50-х така практика прикрашання місць суспільного користування продовжується, проте тематична шкала скульптури масового тиражування дещо збагатилася образами сучасної молоді, зокрема, у 1955 році Й. Рик виконує 2,5-метрові постаті "Лижниця" і "Студент", які були розповсюджені в різних містах СРСР.

Проте були й вдалі винаходи авторських програм за таких несприятливих для творчості умов.

пам'ятник залишається і нині одним із кращих монументальних скульптур України.

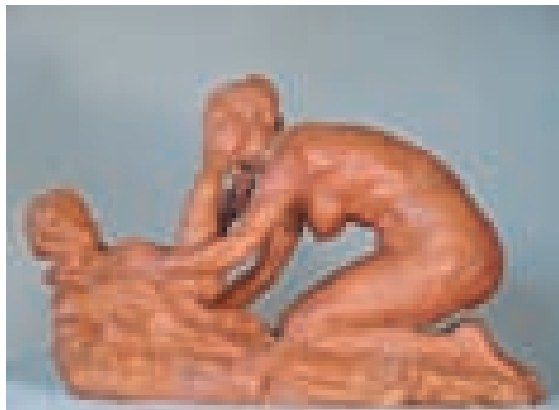
Протягом 1940–1950-х, згідно з офіційно скерованою тематичною спрямованістю монументів, скульптори продовжують працювати над шевченкіаною, додаючи їй міжнародного виміру – у 1950 році в м. Палермо біля Торонто встановлено пам'ятник Т. Шевченку (скульптори О. Олійник, М. Вронський). Працюють також митці і над пам'ятниками І. Франкові – пам'ятник-бюст І. Франкові встановлено в Києві в 1956 році (скульптори А. Білостоцький і О. Супрун).

Протягом 1950-х років розвивається меморіальна пластика. У цей час споруджено пам'ятник на могилі М. Бурачека в Харкові (скульптор О. Кудрявцева), у Полтаві – пам'ятник письменнику П. Мирному (скульптори О. Олійник, М. Вронський), в Чернігові – пам'ятник М. Коцюбинському (скульптори Ф. Коцюбинський, родич письменника, і С. Андрейченко). У повоєнний час поширюється такий типологічний різновид пам'ятників як пам'ятник-бюст, що композиційно апелював до античної схеми герми, але разом з цим – варіював реалістичні принципи побудови психологічного портрета другої половини XIX ст. (О. Ковальов, “Пам'ятник Г. Вакуленчуку” у с. Великі Коровинці Житом. обл. та біля одеського порту, 1956; М. Лисенко, “Пам'ятник І. Франку”, 1959 для Свляви; М. Рябінін, “Пам'ятник М. Коцюбинському”, 1957 у Харкові). Багато подібних меморіальних пам'ятників виконувалися митцями на базі попередньо опрацьованих станкових портретів тим самим персонам, наприклад, К. Діденко в дніпропетровському пам'ятнику-бюсті О. Федорову (1949) орієнтувався на свої портретні студії 1947 року.



М. Лисенко. О. Пушкін і А. Міцкевич. 1951. Бронза. Національний художній музей України

М. Лисенко. О. Пушкін в Україні. 1954–1956. Оргскло тоноване. Власність родини скульптора
М. Лисенко. Материнство. 1959. Оргскло тоноване. Власність родини скульптора



Протягом 1950-х продовжують реконструювати зруйновані під час війни пам'ятники, що були встановлені за планом монументальної пропаганди. Відповідно проводиться політико-ідеологічна корекція стилістичних ознак таких пам'яток, а фактично чистка мистецьких рядів. Як і в довоєнних 1930-х роках, тепер стають актуальними питання синтезу архітектури й пластичного оздоблення будівель, проте гармонійного вирішення за існуючих політико-ідеологічних умов знайти було неможливо — композиції перевантажуються атрибутами, різними деталями антуражу, демонструючи вірність єдиному методу й відмежованість від “формалістичних тенденцій”. Все це повною мірою проявилось в черговому оформленні Українського павільйону Всесоюзної сільгоспвиставки в Москві (1954) та в оформленні Московського державного університету, над пластичним оздобленням якого працювали українські митці, серед них: О. Олійник, М. Вронський, П. Мовчун, Е. Фрідман, А. Білостоцький та ін. В Україні подібні прецеденти стосувалися оформлення київського “Пасажу” і кінотеатру “Київ”; Палацу культури в Донецьку; вокзалів у Харкові, Одесі; театрів у Вінниці, Житомирі, Чернігові, Каховці; концертного залу в Запоріжжі та численних інших громадських будівель, де не було досягнуто дійсного розумного синтезу архітектурно-скульптурного задуму через партійно-ідеологічні викривлення. Адже одразу після війни “партія провела велику роботу щодо викриття окремих проявів безідейності й аполітичності, пережитків естетства, формалізму й натуралізму, а також рецидивів буржуазного націоналізму й космополітизму в радянській літературі й мистецтві”⁹. Не втратили актуальності постанови ЦК партії з ідеологічних питань 1946–1948 років, зокрема постанови ЦК КПБУ “Про журнали “Вітчизна” (5. 09. 46), “Перець” (24. 09. 46), “Об извращениях и ошибках в освещении истории украинской литературы” (1. 09. 46). Отже, митці повинні були втілювати офіційне розуміння партійності й народності мистецьких творів, що за звичаєм подавалося такими газетними кліше: “глибше вивчати дійсність”, “шанувати реалістичні традиції минулого”, “шукати нові якості радянської людини”, “прищеплювати молоді оптимізм і рішучість у справі виборювання державних інтересів”, “рівняти власне життя за комуністичними ідеалами”, “вірно тлумачити конфлікти поміж віджилим старим і новим соціалістичним образом життя” і т. п.

В. Полоник. У забої. 1956. Гіпс. Не збереглася



нови ЦК партії з ідеологічних питань 1946–1948 років, зокрема постанови ЦК КПБУ “Про журнали “Вітчизна” (5. 09. 46), “Перець” (24. 09. 46), “Об извращениях и ошибках в освещении истории украинской литературы” (1. 09. 46). Отже, митці повинні були втілювати офіційне розуміння партійності й народності мистецьких творів, що за звичаєм подавалося такими газетними кліше: “глибше вивчати дійсність”, “шанувати реалістичні традиції минулого”, “шукати нові якості радянської людини”, “прищеплювати молоді оптимізм і рішучість у справі виборювання державних інтересів”, “рівняти власне життя за комуністичними ідеалами”, “вірно тлумачити конфлікти поміж віджилим старим і новим соціалістичним образом життя” і т. п.

У 1950-х роках в українській монументальній скульптурі утверджується нова практика встановлення пам'ятників на ознаменування визначних історичних подій. У 1954 році ЦК Компартії публікує тези і Постанову про святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією. Ця акція носила важливий політичний характер, спрямований на усунення сепаратистських настроїв окремої частини інтелігенції в післявоєнні часи. Під таким ідеологічним кутом було проведено все-союзний конкурс на спорудження монумента на честь 300-річчя возз'єднання України з

Росією для Переяслава-Хмельницького, де було підписано історичну Угоду. У 1954 році тут встановлено кращий з розглянутих проєктів – монумент В. Вінайкіна та В. Гречаника (архіт. В. Гнездилов), виконаний у традиціях реалізму XIX ст. У річчії тих самих політико-ідеологічних мотивів у 1957 році був оголошений інший конкурс на монумент возз'єднання українських земель в єдиній радянській державі. Проте “відлигова” хвиля затягла його проведення аж до 70-х років.

Серед новацій монументальної скульптури 1950-х років, що актуалізують експериментальний досвід авангардно-агітаційних проєктів пореволюційних часів, є практика встановлення меморіальних дощок видатним діячам держави і культури на будинках за місцем їх мешкання, праці, тимчасового перебування. Зокрема в 1958 році О. Ковальов відкриває кілька пам'ятних дощок в Одесі Герою Соціалістичної Праці академіку В. Філатову на будинку, де він жив; на будівлях Науково-дослідного інституту очних захворювань та Офтальмологічного інституту.

Станкова скульптура кінця 40-х – першої пол. 50-х років так само відтворювала реальність, часто не маючи життєвого зв'язку з дійсністю (хоча офіційно вимагали від митців уважного вивчення “революційного” плину буття). Скульптори примушені були доводити власну політичну надійність і створювати зразки ідеологічного мистецтва. Ця трагічна ситуація торкнулася і романтичної, “бунтарської” творчості М. Лисенка, який став автором прийнятої до масового розповсюдження двофігурної натуралістичної композиції “Й. Сталін і Т. Лисенко” (1949). Водночас у його майстерні накопичувалися унікальні ескізи та етюди, що відбивали емоційні, трагічні переживання автора, навіяні образами й подіями недавньої війни – композиції “Похорон партизана”, “Семеро старих” (обидві – 1945), “Партизанський рейд” (1945–1947), задуманий для республіканської виставки “Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників” (1947). Навіть в умовах досить обмеженого за можливостями державного замовлення скульптор вкладав у свої задуми тепло душі і схвильованість. Це відчуваєш, споглядаючи ювелірно відпрацьовані композиції пушкінського циклу: “Пушкін і Міцкевич” (1951), “Пушкін і няня” (1949), “Пушкін і Гоголь” (1952), “Пушкін на Україні” (1954–1956). Творчість М. Лисенка була відкритою і для майбутніх новаційних течій, і для лірико-романтичних інтенцій, що належали вже хвилі “відлиги”: це невеличкі, виконані з оргскла композиції “Сім'я” (1945), “Материнство” (1959), “Малятко” (1959), гіпсовий “Портрет онуки Люсі” (1961) та “Портрет дівчини” (1959).

Щоб краще зрозуміти умови, в яких українські митці примушені були працювати, нагадаємо – з 1947 року Академія мистецтв СРСР розпочала кампанію по винищенню “занепадницьких” тенденцій у мистецтві. На науковій конференції в Москві, де підводилися підсумки розвитку мистецтва за 30 років, з доповіддю “Про формалізм та його апологетів” виступив В. Кеменов, що порушив питання про ознаки натуралізму й формалізму.

Г. Крук. Юнак із голубом. 1949. Бронза





М. Рябінін. Портрет гуцула. 1959. Дерево. Національний художній музей України

О. Олійник. Портрет Героя Соціалістичної Праці Л. Водолаги. 1951. Бронза. Національний художній музей України



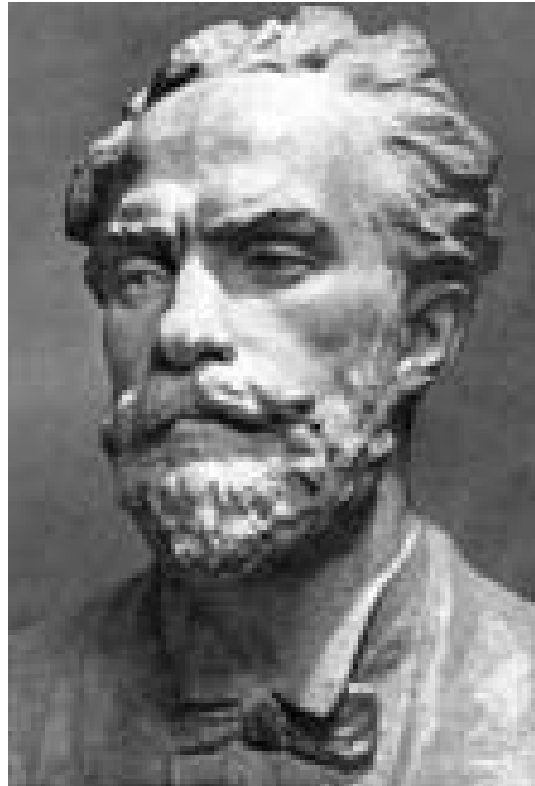
му, яких слід уникати радянським митцям. Ця дискусія охопила всі республіканські спілки художників. Під її впливом розпочались інші викривлення, де твори українських скульпторів, зокрема з відверто романтичними мотивами інтерпретації тем, визнавались натуралістичними, в яких нібито немає типізації, узагальнення життєвих спостережень. Серед таких негативних прикладів значилася й композиція М. Лисенка “Вірність”, “Чапаєв”, “Шевченко” (усі – 1947), емоційно піднесений пафос яких був ближче до життя, ніж численні офіційно програмні твори “культу особи”. Проте, розвінчування апологетів формалізму супроводжувалось новою хвилею арештів. Так, попереджений друзями, покинувши майстерню, ховався від арешту Л. Муравін, творчість якого завжди тяжіла до суб’єктивно-ліричного сприйняття світу, а в роки війни – до експресіоністської манери ліплення. У 1945 році Л. Муравін зарекомендував себе низкою цікавих творів – портретами скульптора Г. Брандейсової, митців В. Матюх, К. Череповської, “Молодого партизана”, портретом Оленки Муравіної (1947) тощо. Для постійної виставочної експозиції Історичного музею “Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників” Л. Муравін створює трьохфігурну групу “Похорон партизана”, беручи за її основу алма-атинські ескізи. Благонадійність скульптора ще дозволяє виконати протягом 1946–1947 років портрет президента АН УРСР О. Палладіна, портрет академіка Є. Патона, віце-президента АН СРСР В. Волгіна, портрет народного артиста СРСР Ю. Шумського та ін. Навіть для київського філіалу Музею Леніна йому дозволено створити композицію “Великий почин” (“Ленін на суботнику”). Утім, як тільки розгорнулася кампанія по боротьбі з формалістами, Л. Муравін, який відрікся в 1938 році від формалістичних тенденцій, знову потрапив до списку митців, що були

“дезорієнтованими” під час війни і стали на хибний шлях деформацій та спрощень. Прямо з експозиції Всесоюзної художньої виставки в 1947 році в Москві знімають ліричну “Постать Лесі Українки”, в пластиці якої вже передчувався вітер “відлиги”, та двофігурну композицію “Клятва”. Проте професійну досконалість таланту українського скульптора засвідчує факт придбання прямо з експозиції виставки Третьяковською галереєю двох портретів – Патона і Волгіна. Отже, трагізм ситуації дозволяє зрозуміти, чому в останні перед “відлигою” роки скульптор “раптом” зраджує власній манері і виконує твори лише за нормативами офіційної естетики для масового тиражування – пластично-нейтральні поста-ті В. Леніна і Й. Сталіна (обидві – 1948; 2,20 м).

З тих же позицій необхідно оцінювати й тогочасні скульптури Е. Фрідмана. Протягом другої половини 1940-х років Е. Фрідман працює самостійно (поза бригадним методом) над такими портретами як: “Президент Академії архітектури УРСР В. Г. Заболотний”, “Портрет артиста Ю. Шумського”, “Академік В. І. Касяня”, “Академік Л. А. Булахівський” та інші портрети, що виконуються в матеріалі (бронзі й мармурі: рідкісний після війни випадок у творчому доробку митців). В пам’ять загиблого товариша, Е. Фрідман завершує ескіз композиції Пивоварова “Сталін-мислитель”, створюючи два варіанти – для Академії наук УРСР і Харківського художнього музею (“Сталін у кріслі”, 1948).

У післявоєнну добу досить активно розвивається жанр портрета. Саме в ньому працюють численні скульптори, повертаючись із фронту, або з тилу. Наприклад, І. Мельгунова створює: бюст артиста Мар’яненка (1945), “Портрет народного артиста УРСР Л. Сердюка” (1945), “Портрет матері” (1947), “Колгоспницю” (1947).

І. Севера. Портрет І. Франка. 1955. Гіпс. Національний музей у Львові
Г. Гутман. Портрет І. Левітана. 1945. Гіпс



Більшість із портретів виконано в дереві, теракоті – матеріалах, що активно починають використовувати в повоєнний час.

Взагалі, протягом 1950-х років скульптори випробовують пластичні можливості різноманітних нетрадиційних для скульптури матеріалів, серед яких – оргскло, ма-



М. Лисенко. Портрет народного художника СРСР В. Касіяна. 1958. Гіпс тонований. Національний художній музей України

йолока, пластмаса. А в скульптурній мініатюрі, яку відроджує з 1947 року провідний український пластик-мініатюрист Й. Рик, повертаючись до улюбленого жанру мініатюрного портрета, використовують слонову кістку й пластівці з річкової черепашки. Так, у 1948 році Й. Рик створює “Портрет М. С. Хрущова”, “Портрет Л. Кагановича”, “Портрет Й. В. Сталіна” саме з таких коштовних матеріалів. Утім скульптор продовжує працювати одночасно і в галузі скульптурної композиції, створюючи на різні замовлення такі твори: “Хлопчик з кубиками”, “Партизани”, “Сталін у засланні” (усі – 1948).

Низкою портретів розпочинає творчий шлях Л. Твердянська (що завершує мистецьку освіту в 1945 році дипломом “За Батьківщину”). Для масового тиражування вона виконує бюсти лідерів держави, зокрема Й. Сталіна; для художньої виставки на честь 330-ліття з дня смерті В. Шекспіра – портрети Шекспіра, К. Станіславського; а також бюсти А. Чехова, Максима Горького, бюст Героя Радянського Союзу О. Сичова. Л. Твердянська виконує етапні для власного творчого шляху портретні композиції “Зоя Космодем’янська” (1948) та “Ліля Убийвовк. Нескорена”. Слід відзначити, що в твор-

чості митців післявоєнного часу вже виникає прецедент створення лірико-романтичних композицій, що згодом отримають тавро “дрібнотем’я” (наприклад, Л. Твердянська виконує в дві натури композицію матері з дитиною “Колискова”).

У повоєнний час, в умовах пильного партійного контролю, який не дозволяв скульпторам суб’єктивних пластичних волевиявлень, спрямовуючи уніфіковану творчість радянських митців на “подальше вивчення життя” “в її революційному русі”, гостро постала необхідність у реанімаційних заходах зведеної до натуралізму пластичної мови, що сформувалась у попередній історико-хронологічній ситуації, однак фактично митці опинилися перед складним завданням – імітувати природний розвиток “пластичного оновлення” образотворчого арсеналу, обережно шукати подібних компромісних рішень, що вдавалося лише обдарованим творчим особистостям; інші митці, на жаль, залишалися на рівні ремісничого професіоналізму, або ж залишилися в лавах мистецького андеграунду. Так, у 50-х майже зникає з офіційних виставок ім’я талановитого Я. Ражби, що заявив про себе як лірично-бароковий декоративіст (“Танцюють вдови”, 1945). За іронією долі саме роботи, в яких митці знаходили компроміс під тиском жорстких нормативів, як, наприклад, “Молодий лікар” (1954) Г. Масальської, “Ланкова” (1957) В. Клокова, “Голова дівчинки” (1952) О. Кудрявцевої, “Молодий лікар” (1959) М. Рябініна, “В. Маяковський” (1954) І. Зноби й В. Зноби, – зберігали в скульптурі тих часів живий струмінь незаідеологізованого мистецтва, незважаючи на величезні труднощі виборювань подібних компромісів. Відтак, поряд з т. зв. “дрібнотем’ям” жанрової скульптури в портреті визріває лірико-романтична тенденція, що розквітне з першими хвилями “хрущовської відлиги” (“Господар Верховини” (1957) В. Борисенко).

Високопрофесійна обізнаність О. Ковальова в техніці обробки мармуру, висока пластична культура, вихована на класичних зразках античної пластики і критичного реалізму XIX ст. допомагають зробити дійсно майстерні твори, що залишаються дотепер такими в мистецькій скарбниці України, наприклад, мармуровий бюст П. Чайковського (1949), що поповнив колекцію Третьяковської галереї. Новаційним сприймають сучасники й інший портрет – “Портрет М. Г. Лисенка” (1947), де образ учителя-скульптора сконцентрований на втіленні творчого натхнення – ефектний прийом мармурової “шуби” поєднаний з педантичним моделюванням особливостей обличчя за допомогою тонких світлотіньових нюансів і закону “тисячі профілів”, якому навчала Л. Блох своїх учнів. Більш класицизованими на тлі попередніх творів сприймаються бюст-герма “Портрет Л. Ревуцького” (1945), “Портрет М. Гоголя” (1953), композиційна схема якого ідентична римським бюстам, і наближений до жанрової ситуаційності “Портрет М. Глинки” (1948).



О. Олійник. Ходок у Леніна. 1951. Мармур. Вінницький краєзнавчий музей

Явище “дрібнотем’я”, яке повною мірою торкнулося скульптури, заявило про себе як масове захоплення на XII Всеукраїнській виставці (1954). Це була потужна підсвідома реакція митців на постійний пресинг партійного керівництва, яке вимагало клішування дидактико-типових образів радянської людини, акцентування пафосу згуртованості навколо партії в дуже обмеженому ідейно-образному ракурсі офіційно дозволеного тлумачення. Однак, після XIX і XX з’їздів партії та визнання хибними проявів “лакування дійсності”, розвінчування “культу особи” Й. Сталіна, скульптори вважали цілком справедливим впустити до “великого мистецтва” внутрішній світ родинних стосунків з усім діапазоном емоційно-психологічних нюансів. Прагнучи життєвої правдивості та уважного спостереження за різними проявами дійсності, митці поринали в світ домашніх стосунків, що були щирими, природними, невибагливими. Проте відсутність у подібних творах обов’язкової на той час ідеологічно-виховної громадсько-активної позиції патріота радянського суспільства вельми скоро примушує офіційну критику засудити це явище “дрібнотем’я”, вважаючи його пагубним шляхом розвитку мистецтва. Утім суб’єктивно-ліричний напрям продовжував існувати як дисидентське, нонконформістське мистецтво, яке не залишало стін майстерень і робилося митцями виключно “для себе”, “для душі”. Такими були: теракотові композиції Я. Ражби; або жанрово-ліричні композиції М. Барінової – “Заноза”, “Накупувся”, “Напустував” (1954–1955); В. Селібера “Сніжок” (1954); В. Шатуха “Доброго ранку” (1957); Г. Миронової “Дівчинка з голубами” (1953); П. Василенко “Буквар” (1964), “Студентка Галя” (1961).

Досить показовим із цієї точки зору є творчий шлях М. Барінової, розквіт якої припадає на 1950-і роки і завдяки якій (разом з її колегами-одномумцями) легалізуються суб’єктивні вислови наступного покоління митців, хоча в подаль-

ще десятиріччя її ім'я стає непомітним серед впевненого дебюту молоді генерації скульпторів.

М. Барінова закінчує в 1952 році КХІ (майстерня М. Гельмана), зосереджуючи творчу увагу на сфері жанрової пластики, де вона розкриває на фаховому рівні тонку психологію дитини, талант уважного спостерігача за виявами природного, зокрема тваринного світів, втілюючи в роботах суто жіноче відчуття навколишнього, материнську любов тощо. Вона ніколи не зраджувала власному кредо, не спеціалізувалась на конформних темах і портретах лідерів держави. Навіть у жанрових інтерпретаціях немає ідейної запрограмованості радянської тематики. Мотивація таких творів, як “Вирощування молодняка” (1951), “Телятниця” (1952), залишається камерною, суб’єктивно-зворушеною. М. Барінова – добрий анімаліст, її “Собака з кісткою” (1955), “Горобчики” (1955), “Кобила з лошам” (1956), “Коза з козятком” (1953), а також рельєф для вази “Дитячий хоровод” (1958) – проходять конкурсне журі Головарфортресту й тиражуються в майолиці. Проте вона не обмежується станковими формами, працюючи в монументально-декоративній пластиці, створюючи паркові композиції з залізобетону, їх обирають як тиражні – “Щасливе дитинство” (1956), “Дитячий хоровод” (1958) для м. Свердловська; “Маленький пустун” (1957) для м. Челябінська і, зокрема, фонтани, що масово тиражувалися – “Пустуни” (1955), “Дружба” (1958) та ін.

Було б некоректним трактувати творчість таких скульпторів як М. Барінова з позицій негативного тлумачення явища дрібнотем'я. Слід враховувати той факт, що після смерті Сталіна і в період розвінчування “культу особи” на перших порах цей напрям офіційно схвалювався. Зокрема експонована на Республіканській та Всесоюзній виставках з нагоди 40-річчя Великої Жовтневої революції композиція М. Барінової “Накупався” була нагороджена почесним дипломом та від-

В. Зноба. Бокораш. 1957. Дерево. Національний художній музей України



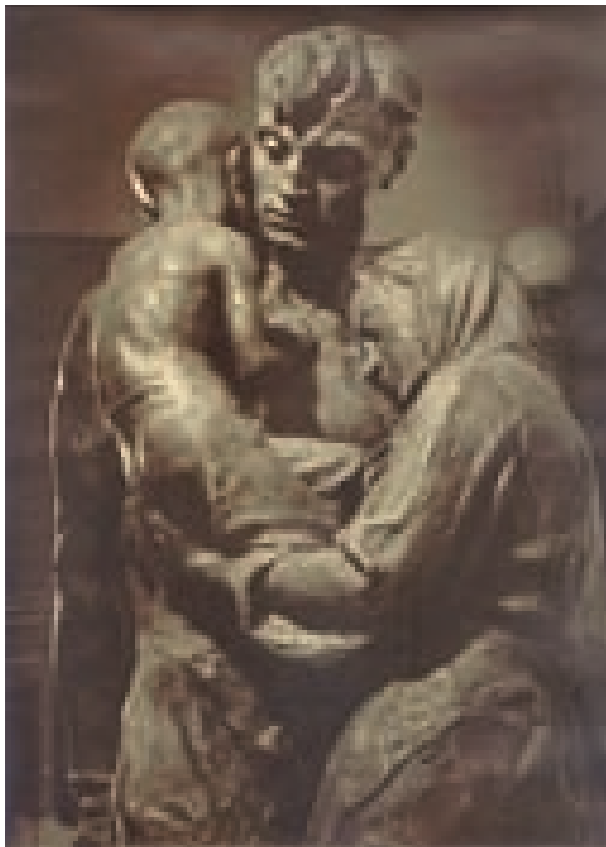
правлена на урочисту Міжнародну виставку, присвячену Фестивалю молоді й студентства у Відні в 1959 році. Взагалі багато творів М. Барінової відзначалися преміями Спілки художників – “По секрету” (1954), “Півники” (1955), “Програв”, “Юний футболіст” (1958), вони були придбані музеями Києва, Львова, Лебединським художнім музеєм, з них часто робили репродукції.

Про те, що суб’єктивно-відверте авторське сприйняття дійсності з уникненням нормативних ідеологічних вимог поступово набирає потужності на всіх рівнях творчих програм від студентських дипломів до творів зрілих майстрів, свідчить, скажімо, диплом “Сім’я” (1952) А. Білостоцького, що виставляється на Республіканській і Всесоюзній виставках. Наступні роботи скульптора підтверджують життєздатність цих прихованих процесів – він виконує “Портрет батька” (1953), “Портрет сина Серьожі” (1954), скульптурні композиції “Новосели”, “Перед боєм: Б. Хмельницький, І. Богун та М. Кривоніс” (1954) і як передчуття героїки романтизму “відлиги” – “Новий пласт. Шахтарі”; а також пробує пластичні можливості інших матеріалів, зокрема кераміки – “Пісня” (1955).

У станковій скульптурі, що належить вже відлиговій хвилі “шестидесятників”, розкрився талант В. Вінайкіна. Його “Юність” (1957), “Портрет дівчини” (1957), а трохи раніше “Збирання сіна” (1954) презентують його як тонкого лірика-романтика.

Корегування митцями ідейно-партійної програми не могло сподобатися в офіційних колах, що поступово викликає зворотну реакцію.

У галузі портрета протягом 1950-х років закріплюється морфологічно широка піджанрова диференціація, але домінуючі позиції утримує портрет-тип – І. Мельгунова, “Колгоспниця” (1947), П. Гевеке, “Колгоспник” (1947), В. Костін, “Горновий” (1954), М. Рябінін, “Гуцул” (1952), В. Полоник, “У забої” (1956), В. Борисенко, “Господар Верховини” (1957), Г. Петрашевич, “Єгиптянин” (1958), “Жінка із Судану” (1958) та ін. Розвиток портретів сучасників та історичних діячів відбувається на засадах реалістичної традиції російського мистецтва другої половини XIX ст., де застосовується жанрова ситуаційність та ілюстративна сюжетність – О. Кудрявцева, “Шевченко-пастух” (1951), В. Зноба, “Кобзар Остап Вересай” (1954), І. Чумак, “Композитор М. Лисенко і кобзар Остап Вересай” (1954), Ю. Білостоцький і Е. Фрідман, “К. Маркс і Ф. Енгельс” (1949), М. Рябінін, “Тарас Шевченко і Айра Олдрідж” (1952), О. Мельничук, “План ГОЕЛРО” (1955). У таких портретах активно використовується супроводжувальна атрибутика: бінокль у руці маршала на портреті Конєва роботи П. Ульянова і В. Голениць-



М. Лисенко. За робочу справу. 1957. Гіпс тонований. Власність родини скульптора

кого (1945), газета “Правда” у С. Ковпака на його портреті Г. Петрашевич (1948), колосся пшениці в портреті землероба Л. Водолаги роботи О. Олійника (1951). Цей художній засіб, засвоєний митцями з досвіду минулого століття, додавав документальності правдивості й психологічної доведеності характеристики портретованих, розширюючи зв'язок людини з навколишнім світом. Отже, портрет у 50-х поступово набуває рис жанровості. Така увага до атрибутів існувала в скульптурі аж до середини 1980-х років. Генеза тенденції пов'язана з репрезентативним мистецтвом класицизму та критичним реалізмом XIX ст. Її нейтральність щодо політичної та ідеологічної заангажованості творів соцреалізму доводить факт активного застосування атрибутики українськими митцями діаспори, зокрема: С. Литвиненко (“Чигун”, 1937; “Микола Колесса”, 1937; “Фотограф”, 1938), Г. Крук (“Юнак з голубом”, 1949; “Галичанський єврей з півнем”, 1967; “Молода селянка, що відпочиває”, 1972), а також твори В. Масютина, Л. Молодожаніна, навіть О. Архипенка, наприклад, у композиції “Шевченко-пророк” (1935).

Проте серед жорстких нормативів заідеологізованої творчості митці знаходили “пом'якшені” варіанти, як у випадку з використанням досвіду т. зв. “домашнього портрета” XIX ст., більш розкутого в засобах виразу авторської думки порівняно з офіційним мистецтвом. Такими є психологічні портрети, які доводять, що дійсну глибину образів спроможні втілити лише найбільш обдаровані пластики – І. Севера, “І. Франко” (1947), “Портрет В. Стефаніка” (1949); М. Лисенко, “Портрет народного художника СРСР В. І. Касіяна” (1958), “Іван Франко” (1959); Л. Муравін, “Леся Українка” (1947); П. Мовчун, “В. Г. Белінський” (1951); І. Зноба, “Т. Шевченко на засланні” (1958); І. Воропай, “М. П. Мусоргський” (1957). Подібна тенденція проглядає і в творі Є. Дзиндри “Портрет композитора М. Леонтовича” (1960), в експресивних психологічних портретах О. Архипенка тощо. Проте “єдиний метод” штучно скеровує в українській скульптурі 50-х тенденцію “широкого узагальнення”, що проіснувала до середини 80-х років і вплинула особливо на портрети лідерів держави. Проте, псевдо-міфологічний образ втілювався не лише узагальненим моделюванням, як у творчій манері Я. Чайки, але також реалістичним і натуралістичним формотворенням – І. Зноба, “В. І. Ленін” (1948), О. Олійник, “Ходак у В. І. Леніна” (1951), Г. Петрашевич, “Бюст Й. В. Сталіна в молоді роки” і “Сталін у підпіллі” (1949); М. Лисенко, “Сталін-стратег” (1949); П. Вінярський, “Й. В. Сталін”, В. Савченко, “Бюст Й. В. Сталіна” та ін.

Отже, в портретному жанрі протягом 1940–1950-х років створена велика галерея образів сучасників та історичних діячів, державних лідерів і простих воїнів Великої Вітчизняної та громадянської війн. Портрети синтезували якості соціалістичного реалізму, передусім “радянську героїку”, “революційний пафос” із досвідом світового реалістичного мистецтва, з привілеями документальної правди і веризму форм.

Жанр скульптурної композиції протягом 40–50-х років також має багато апелюючої до жанрових композицій XIX ст. Рух повоєнної відбудови радянського господарства став одною з центрових тем скульптури, наприклад, композиція В. Федченка “Зберегла зброю” (1946), де жінка з вірою в перемогу крізь воєнні лихоліття берегла найпотрібніші тепер мирні знаряддя праці – лопату, відбійні молотки, шахтарську лампу. Тема трудової героїки відбудови держави сприймалася не лише з позицій теперішніх подій, але й крізь призму громадянської героїки – рухові “корчагінців” присвячує композицію Л. Сабанєєва “Після громадянської” (1957), боротьбі Б. Хмельницького – А. Білостоцький, О. Супрун “Перед боєм” (1954). Проте будівництво нового мирного життя, політичні зміни, що спричинили поширення “відлигових” романтизовано-схвильованих і лірико-суб'єктивних творчих задумів, привносять живий струмінь в скульптурну композицію, великі монументальні форми якої пронизуються емоційно-імпульсивним

рухом, просторовою активністю силуетних рішень, що було перспективним нововведенням і так досконало втілено В. Знобою в творі “Бокораш” (1957), що для численних сучасників став символом повоєнної України.

У творах воєнної тематики також намітилися “відлигові” інтонації. Проста за сюжетом композиція В. Бородая “Юність” (1951), який у 1953 році закінчує КХІ (майстерня проф. М. Лисенка), змінює акцент інтерпретації воєнних подій з афектованого зображення напруги фізичних та емоційних сил людини в площині опосередкованого їх сприйняття наступним поколінням молоді – демобілізований юнак розповідає, наочно жестикулюючи, про один з боїв дівчині-старшокласниці. Скульптура відкриває внутрішньо-суб’єктивні аспекти воєнних подій, спрямовуючи увагу глядача на питання майбутнього життя. Тема героїки радянської людини переводиться з ілюстративного зображення патетики, як афектованої дії чи героїчної загибелі, у внутрішній план елегійно-індивідуального або опосередкованого, відстороненого переживання особистості. Утім мали місце й “плакатні” дидактичні композиції (І. Матвієнко, “На варті миру” (1955–1956), що мала широку популярність на той час). Митці продовжували використовувати й пряме відображення подвигу військових у минулій війні та в історично віддалених подіях – В. Селібер, “Сиваш” (1957), М. Суходолов, “Арсенальці” (1957), М. Рябінін, В. Сквоздра, “Олекса Довбуш” (1951), М. Лисенко, “За робітничу справу” (1957).

Отже, протягом кінця 30-х – першої половини 50-х років в українській скульптурі в умовах жорсткої боротьби з проявами “формалізму” утверджується офіційне, нормативне за ідейно-образною та композиційно-пластичною спрямованістю мистецтво соціалістичного реалізму.

Незважаючи на те, що творчість українських скульпторів підлягала партійно-державному контролю, а “єдиний метод” майже не залишав можливості для незалежного авторського вислову, українська скульптура завдяки творчій і педагогічній роботі М. Лисенка та його учнів, творчості М. Гельмана, М. Барінової, М. Рябініна, О. Кудрявцевої, Я. Ражби, О. Ковальова, Г. Петрашевич, В. Борисенка та ін. зберегла певну незалежність думки та класичні орієнтири. Це послугувало надійною основою для збереження її творчого потенціалу напередодні періоду “відлиги”.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

1930-і – перша половина 1950-х років в історії декоративного мистецтва України були періодом дуже складним і суперечливим у своїх напрямках, здобутках і прорахунках. Проходить чіткий вододіл між офіційним декоративним мистецтвом, скерованим у руслі настанов соцреалізму, і народним, в якому ще жили традиції і яке зберігало притаманні йому художні риси. Приєднання західних земель значно розширило панораму народного мистецтва, творчі взаємодії і взаємовпливи. Та на цей період припадає трагічна воєнна година, яка вщент зруйнувала осередки народного мистецтва.

30-і роки в історії української культури мали кардинально протилежний напрям розвитку порівняно з попереднім десятиліттям.

Так, у 20-х роках на сході країни відбувається активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, науки. Українська культура вступає у період піднесення у поезії (П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Є. Плужник), драматургії (М. Куліш), кінорежисурі (О. Довженко) та ін. На повну силу заявляють про себе різні творчі об'єднання та угруповання, активно працюють над створенням нового стилю українського мистецтва художники школи М. Бойчука: В. Седляр, І. Падалка, О. Павленко та ін. Визначним осередком творчих пошуків залишався Київський художній інститут. Його було засновано як Українську академію мистецтв (1917), навколо якої гуртувалися видатні художники й педагоги: М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут. Серед викладачів працювали відомі представники авангарду – О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. Саме в 20-х роках у цьому закладі освіти й мистецтва викладали прихильники різних мистецьких напрямів та уподобань. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема в систематичних випусках журналу “Нова генерація”. Перетворення 20-х років були настільки відчутними і привабливими, що деякі діячі науки і культури повернулися в радянську Україну з еміграції (наприклад, із Праги в 1926 і 1927 роках І. Севера і В. Касіян) ¹.

У 30-х роках спостерігаємо зовсім іншу ситуацію. На сході короткі, але сповнені надії часи “українізації” завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів – М. Скрипника і М. Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання до жорсткого тоталітарного режиму. За короткий час українська культура зазнала жахливих втрат серед діячів культури і науки. Були фізично знищені М. Бойчук та його учні. Хвиля еміграції діячів культури пролягла через Галичину. До Львова перебралися художники М. Бутович, П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний, архітектор і мистецтвознавець В. Січинський ².

У Львові ще вирувало повнокровне культурне життя, відбувалися яскраві акції, в яких брали участь як місцеві, так і приїжджі українські митці, працювали численні мистецькі угруповання. Важливими подіями стали “Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні 30 літ” (1935) та “Виставка виробів українського промислу” (1936) в Народному домі.

У відстоюванні позицій української культури й мистецтва велике значення мала економічна підтримка українського кооперативного руху, який об'єднував близько двох третин населення Галичини й активно боровся з колонізацією галицьких земель. Українські кооператори, промисловці й керівники банків часто виступали доброчинцями та ініціаторами культурно-мистецьких акцій. Опікувався українським мистецьким середовищем і Галицький митрополит Андрей Шептицький. Чимало художників свого часу були стипендіатами митрополита, навчалися за кордоном (М. Бойчук, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш та ін.)³.

Художнє життя Львова мало неоднозначний характер. Проте основним його покликанням було збереження національної самобутності і неповторності як народного, так і професійного мистецтва, а також власного шляху в контексті сучасних європейських тенденцій розвитку.

На території Східної України від початку 30-х років народне мистецтво як домашній промисел переживає нелегкі часи перетворень. Віднині майстри змушені були працювати за планом, творити за заздалегідь розробленим ескізом у визначеній художником стилістиці, що не завжди було зрозумілим і прийнятним для них.

Починаючи з 30-х років, внаслідок регламентації і жорсткого контролю над розвитком народного мистецтва в центральних і східних областях відбувається перерозподіл окремих видів і жанрів. Значно зменшується продукування народної картинки, майже зовсім зникають писанкарство та іконопис.

Одним з основоположних принципів соцреалізму було гасло мистецтва “соціалістичного за змістом і національного за формою”. У народному мистецтві це розглядалося як введення в органічну структуру народного орнаменту поширених сюжетів радянської дійсності, що спричинило зникнення семантичної значущості й заміну її плакатною зрозумілістю. Превалювання принципів станковізму призвело до зміни функціонального призначення виробів народного мистецтва; утилітарна та обрядова функції повернулися в бік сувенірно-агітаційного, виставкового напрямку⁴.

Офіційне декоративне мистецтво 30-х — першої половини 50-х років формувалося в основному на засадах соцреалізму. Його функції, художня мова та семантика знайшли своє першорядне і яскраве втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. За всіма подіями тодішнього життя приховувалися глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва. Його загальні контури формувалися в партійних документах і директивах, резолюціях з'їздів, суспільних науках, офіційній літературі, кіно. Адже від початку всі апологети ідейності мистецтва (починаючи з Леніна, Луначарського) стояли на чітких позиціях підпорядкування всієї культурної діяльності єдиній партійній волі, регламентації і контролю мистецтва партійними органами. Проголошений на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) метод соціалістичного реалізму фактично перекреслював всі інші стилі й методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій обирається одна-

І. Гончар. “Пани обідають”. 1936. Теракота, ліплення



єдина, що відповідала партійним цілям, і оголошується єдино правильною. Літературна сюжетність у живопису, графіці, скульптурі виходить на перший план, витісняючи власне пластичний образ твору. Ця загальна тенденція панує і в декоративному мистецтві. Впровадження принципів станковізму, оповідності призводить до створення картин на зразок живопису, але виконаних у гобелені, ткацтві або круглій скульптурі з дерева, фарфору або глини.



С. Колос. Гобелен “Карл Маркс”. 1926. Вовна, ручне ткацтво. МУНДМ

Треба зазначити, що в 1920-х – на початку 1930-х років в українському мистецтві відбувалися процеси, що синхронно єднали його зі світовими тенденціями. Митці широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об’ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах навчання застосовувалися найновіші сучасні принципи й методи. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, міцніли зв’язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Велюся активні пошуки національних форм мистецтва, які в західних та східних регіонах України мали різні джерела інспірації та принципи формотворення.

Запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод нівелював усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. В образотворчому, передусім декоративному, мистецтві вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту в станкових гобеленах або плакатних тематичних панно чи рушниках. Проте українські митці у відповідь на обов’язкове дотримання принципу соцреалізму намагалися чинити опір, шукати нові форми вислову ⁵.

Зауважимо, що процес формування художнього образу в декоративному мистецтві цього періоду мав кілька фаз. Якщо на перших етапах відчувалося механічне дотримання всіх норм і канонів, особливо в плані станковізації творів (ця тенденція зберігалася протягом 30–50-х років), то поступово наростала й інша тенденція. Чимало митців, передусім графіків, живописців, скульпторів, уникаючи жорстких вимог офіційного мистецтва, масово відійшли в сферу “декоративно-прикладного”, внаслідок чого речі втратили ужитковий характер, переважало декоративне начало. Саме в цій царині розв’язувались суттєві проблеми та проводились несподівані експерименти. Творчі пошуки в таких галузях як художня кераміка, скло, текстиль, дерево, метал підготували ґрунт для піднесення професійного декоративного мистецтва ⁶.

Дослідники розрізняють загальні ознаки естетики того часу: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. Особливого значення надавалося народності. По-перше, тому, що поняття “народність” пов’язувалося із уявленнями про органічність та цілісність і протиставлялося механічному, абстрактному; по-друге, воно означало простоту і зрозумілість, на протигагу складності елітарного

мистецтва; по-третє, заради здорової народності відбувалася боротьба з хворобливим “занепадництвом”. Найголовнішим у цих постулатах було те, що “народність” ще асоціювалась із “своїм” мистецтвом, а не з мистецтвом “інших народів”, а фольклорність протиставлялася професійному мистецтву як ідеальний зразок ⁷.

Постійно декларувалася єдність народу і вождя, формувалося “мистецтво для народу” й заради цього 1936 року було розпочато кампанію проти формалізму ⁸.

Художнє втілення, тобто візуальне творення “образу епохи”, покладалося на живопис, архітектуру, скульптуру, частково декоративне мистецтво. Йшло цілеспрямоване, ірраціональне формування і становлення “великого стилю” 30–50-х років. Він виробив низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, спортсменів з упевненою походою, готовністю здійснити героїчний вчинок, святкових жінок із букетами квітів та ін. Було розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. В основі мистецтва цієї доби лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а скоріше – ідеалістичної атмосфери, звідки й пішли штампи сюжетів “радість праці, свята”. Позірний оптимізм тогочасного мистецтва не мав нічого спільного з реаліями життя, він був ідеологічною настановою. Саме в часи голодомору, трагізму колективізації створювались роботи, що прославляли колгоспний лад.

Для виконання функції образотворчої пропаганди з допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійсненої мрії. Ілюзія в реалістичному образі мала трактуватися як відображення “правди життя”. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичністю, станковізмом побутуватимуть аж до 40–50-х років. Художні образи вождя, радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста стали основною категорією естетики соцреалізму і основним критерієм оцінки художнього твору. Великі маси людей, червоні прапори, сонячне сяйво – ці штампи трафаретно кочують у творах образотворчого мистецтва, механічно переносяться у твори декоративного. В народне мистецтво вводяться ознаки і принципи станковізму.

Йому накидалися неприродні, штучні поєднання орнаменту з портретами в народних килимах, вишивках, тканих рушниках. Відбувалося руйнування площинності, наївності, притаманних народному мистецтву, механічне поєднання з об’ємним зображенням, введенням перспективи професійного малюнка.

Натомість поширюється кругла скульптура, бюсти вождів, набувають розвитку тематичний гобелен, декоративне панно. Це привносить зміну в ієрархію видів і жанрів народного мистецтва. Провідними, а відтак і престижними видами стають тематична вишита чи ткани картина, портрет вождя тощо. Вони виконують ідеологічно-виховне замовлення держави. Саме вони потрапляють на виставки, в каталоги, отримують на-

М. Деревус. Гобелен “Повернення з поля”. 1936



городи і премії, їх закупають для музейних експозицій. Так формується “радянське народне мистецтво” як складова культури.

Відтепер за картонами станковистів створюються гобелени із зображенням пролетарських вождів, радянської атрибутики. Цей напрям виготовлення сюжетно-тематичного килима було започатковано в 20-х роках (С. Колос “Карл Маркс”) і остаточно реалізовано у зв’язку з підготовкою виставки українського декоративно-ужиткового мистецтва 1936 року у Москві. З цією метою в Києві при Музеї українського мистецтва були створені експериментальні майстерні і на їхній базі 1939 року засноване Київське художньо-промислове училище. Через 10 років воно отримало назву Київське училище прикладного мистецтва і проіснувало до початку 60-х років. Для роботи в експериментальних майстернях були запрошені з усієї України найкращі народні майстри, серед них майстри декоративного розпису: Ганна Собачко, Параска Власенко, Марія Приймаченко, Тетяна Пата, Віра Павленко, Надія Білокінь; ткалі: Галина Деріболот, Фросина Іванець, Катерина Лісова; килимарниці: Віра Блохіна, Горпина Джура, Марія Щур; майстри кераміки: Олександра Грядунова, Іван Гончар, різьбяр Петро Верна⁹. До викладання залучалися професійні художники М. Дерегус, Д. Шавикін, В. Касіян, А. Петрицький, М. Рокицький, В. Овчинников та ін. За картинами професійних художників у 1935–1936 роках народні майстрині з Дігтярів, Нових Санжар виконують у матеріалі гобелени, ткани та вишиті декоративні панно. Саме тут відбувалося поєднання народного мистецтва з професійним, вростання його в художню промисловість. Уся творча енергія спрямовувалася на виконання тематичних робіт.

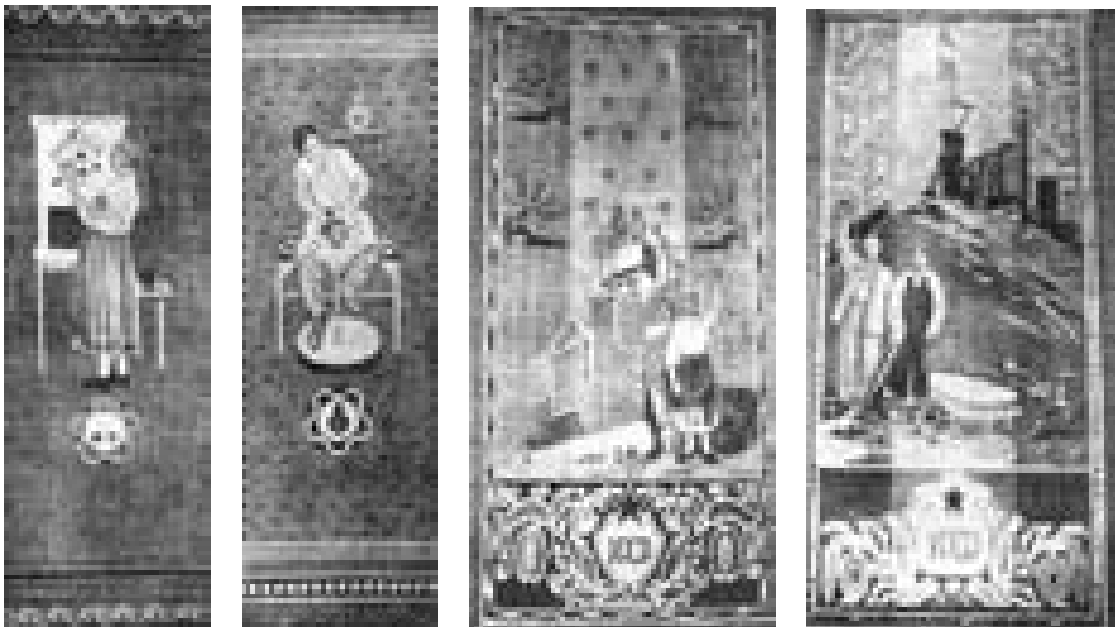
Діяльність майстерень, їхня роль в українському мистецтві не була однозначною, але ясно одне: впровадження станковізму негативно вплинуло на розвиток декоративного мистецтва 30–50-х років, і долати наслідки випало на долю наступних поколінь.

С. Налепинська-Бойчук. “Малювальниця”. 1936. Декоративне панно. Кролевець

С. Налепинська-Бойчук. “Гончар”. 1936. Декоративне панно. Кролевець

Панно “Донбас”. За ескізом І. Кисіль. 1949. Кролевець

Панно “Сільське господарство”. За ескізом І. Кисіль. 1949. Кролевець



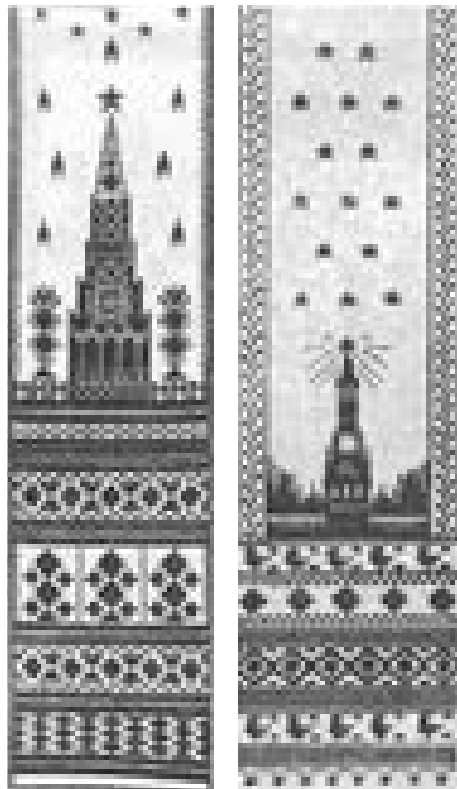
Декоративне мистецтво означеного періоду — це доба “великого стилю”, прикметами якого є чавунні решітки, грандіозні кришталеві фонтани, гігантські вази з колоссям пшениці, вплетені в орнамент емблеми та символи епохи, портрети вождів, величезні гобелени з багатофігурними композиціями, монументальні рушники, що перетворюються на тематичні панно із зображенням Кремля, салютів перемоги, партійними гаслами. Це було офіційне мистецтво, що виражало партійні настанови, апелювало до “широких народних мас”, не зважало на конкретного споживача, на його іноді звичайні, прості потреби. Звідси — ігнорування дизайну, значна дистанція між виставковими та побутовими речами.

Важливою ознакою мистецтва цієї доби було звернення до неокласики як стильового орієнтиру. Період 30–50-х років — це структурований континуум, не співвіднесений з реальним історичним розвитком світового мистецтва. Саме тому це мистецтво було не органічним продовженням попереднього етапу, а штучним повторенням класичної спадщини (форми неокласики фарфору, скла, кераміки, станковизм гобеленів), забуттям цікавого експерименту — співпраці художників-авангардистів з народними майстрами, залучення їх до загального процесу світового мистецтва, як це відбувалося на початку століття.

Діяльність професійних художників спрямовувалась лише на використання народних традицій, абсолютизувалися роль і розвиток народного мистецтва. З одного боку, це сприяло підвищенню його значення в суспільстві, оновленню традицій з приходом на виробництво професіоналів, з другого — в царині професійної галузі декоративного мистецтва призводило до механічного цитування міфологем, орнаментальних мотивів народного мистецтва, нівелювання індивідуальних пошуків митців, вилучення їх із контексту світового мистецтва, що переслідувалося як формалістичне.

У професійній галузі декоративного мистецтва відбувається жорстка протидія влади особистому, індивідуальному началу у творчості художників. Авторське зводиться до нормативного стереотипу, заготовлених кліше. Та все ж магія народного мистецтва була настільки могутньою, що навіть таке стилізаторство, підробка “під народне” давали певні результати. Декоративне мистецтво стало тією цариною творчості, в якій художник міг сховатися й уникнути жорсткого контролю й регламентації, що панували безроздільно в образотворчому мистецтві. Багато талановитих митців мали можливість реалізувати тут свої формально-колористичні пошуки.

Саме в 30–50-і роки були сформовані підвалини, що розмивали й нівелювали основні ознаки суто народного і професійного мистецтва, художніх промислів та окремої галузі — самодіяльної творчості. На жаль, ці негативні тенденції даються взнаки ще й сьогодні як у художній, виставковій практиці, так і в мистецтвознавчих оцінках, ще й досі відбувається плутанина між народним і самодіяльним мистецтвом, його критеріями, функціонуванням, основами творення.



**Рушники-панно “Салют перемоги”.
За ескізом І. Дударя. 1951. Вовна,
ручне ткацтво. Кролевець**



А. Герасименко та Я. Герасименко. Супниця. 1936. Глина, полива, розпис. С. Бубнівка Вінницької обл.

М. Сердюченко. Супниця. 1940-і роки. Глина, полива, розпис. Сміт Опішне Полтавської обл.

М. Приймаченко. Декоративне блюдо. 1936. Глина, полива, розпис. Київ. МУНДМ



Знаковою подією в художньому житті була виставка українського мистецтва 1936 року у Києві. Згодом вона проходила у Ленінграді й Москві. Саме ця виставка продемонструвала розвиток традиційного народного мистецтва, вплив на нього професійного та народження нового явища – тематичного панно, гобелена. Художнє ткацтво, килимарство й вишивка виявилися найпридатнішими серед інших видів художньої творчості для використання з ідеологічною метою – демонстрації грандіозних досягнень України в період “завершення соціалістичної революції”. Тут були представлені роботи майстрів Укрхудожпрому (рушники “Збір яблук”, панно “Парашути”, твори О. Тихонової “Жнива”, “Вишивальниці”). Власне, це вже жанрові картини, виконані технікою гладі. Лише типове для рушників обрамлення по боках у вигляді вибагливої гілки квітового орнаменту зберігає зв’язок із традиційною вишивкою. Нові вимоги, що постають

перед майстрами вишивки в плані відтворення фігуративних зображень та цілих жанрових сцен і сюжетів, відроджують техніку старокиївського шва, якою користувалися в образотворчому шитві. Вона надає змогу світлотіньової розробки моделювання форм, тонкої градації кольорів.

МИСТЕЦТВО ГОБЕЛЕНА ТА ХУДОЖНІ ТКАНИНИ. В Україні цей вид мистецтва особливо розвинувся в 20–30-і роки минулого століття. В ієрархії декоративного мистецтва гобелену відводилося перше місце, так само як у галузі образотворчого провідне місце належало скульптурі та архітектурі. Були чітко розроблені характерні ознаки іконографії та композиції. Саме гобелен, який мислився як мо-

нументальна станкова картина, мав якнайповніше відбити ідеологію соцреалізму й підтвердити, що так само, як образотворче, декоративне мистецтво також може виражати основні настанови влади в гіпертрофовано оптимістичних творах. Сюжетно-тематичні килими 30-х років з'явилися як наслідок зближення народного і професійного мистецтва. Малюнок для гобелена створює художник (найчастіше живописець або графік), малюючи картон, на якому в натуральному розмірі зображено весь майбутній твір, усі його деталі, точно передано колір. Гобелени тчуть на вертикальних верстатах – “кроснах” з туго натягнутою основою.

У 30-і роки були створені гобелени, які, попри вдалу композицію, виразний професійний малюнок, гармонійний колорит, не всі витримали випробування часом, позаяк були лише виявом ідеологічних настанов соцреалізму. Водночас етапними залишаються твори М. Дерегуса “Повернення з поля” та “Збирання яблук у колгоспі”, Д. Шавикіна “К. Ворошилов приймає парад червоного козацтва” та багато інших, в основі яких лежить висока професійна майстерність виконання.

До кожного гобелена народні майстри створювали орнаментальну кайму на основі давніх зразків. Серед майстринь, які ткали гобелени, були Наталя Вовк із с. Скопці Київської обл. та Тетяна Іваницька із с. Срібне Чернігівської обл. Крім звичних високохудожніх килимів, у традиційних осередках ткацтва продукувалися вироби, в яких намітилась тенденція механічного введення в орнаментику комуністичної емблематики; вони мали плакатне вирішення.

Гобелен розвивається як самостійний вид монументального мистецтва. Після виставки 1936 року він стає основним акцентом усіх показів і входить до інтер'єрів громадських споруд. 1939 року були створені гобелени для інтер'єрів українського павільйону сільськогосподарської виставки в Москві, 1940 року за картонами художника В. Вовченка виткано гобелен “Жовтень” для київського філіалу музею Леніна – як перша спроба застосування гобелена в архітектурі. Більшість гобеленів було створено для помпезних виставок 1927, 1937, 1954, 1960 років.

У попередньому розділі, аналізуючи універсальність методу бойчукістів, Л. Соколюк відзначає їх внесок у галузі гобелена. Зокрема, на виставці 1936 року демонструвалися гобелени, виткані за їхніми картонами. Це “Обжинки” М. Бойчука, “Ленін” і “Яблуна” І. Падалки, “Сталін” В. Седяра, “Ворошилов з колгоспниками” М. Рокицького, “Жнива” М. Азовського, “Танець” М. Цівчинського. Їхня тематика – боротьба за соціалізм, як того вимагали партійні настанови. Помітне місце відводилось образам вождів, прославлення яких було одним із першочергових завдань радянського мистецтва 30–40-х років. Зображення Леніна і Сталіна, виконане на тлі Дніпрогесу, символізувало соціалістичну індустріалізацію в Україні, Ворошилова – серед радісних, усміхнених селян – перемогу колгоспного ладу. Темі селянської праці присвятили свою творчість М. Бойчук та М. Азовський, зображенню радісного дитинства – М. Цівчинський¹⁰.

З часом гобелени мали зайняти “належне місце в оформленні урядових будинків, палаців культури і громадських споруд”¹¹. Образи вождів у роботах бойчукістів створювалися за поширеними кліше. Так, зображення Леніна у гобелені

Т. Демченко. Куманець. 1940-і роки. Глина, полива, розпис. Снт Опішне Полтавської обл.



І. Падалки викликало асоціації з картиною О. Герасимова “Ленін на трибуні”, а Сталіна у гобелені В. Седяра нагадувало картину “Сталін і Ворошилов у Кремлі”. Ідеологічні керівники радили митцям звертатися до готових образів, які подобалися партійній верхівці.

Вимушено використовуючи засоби реалістичної станкової картини, бойчукісти намагалися зберегти ознаки монументально-декоративного мистецтва. У композиції гобелена І. Падалки “Яблуня” автор продовжує усталений сюжет школи М. Бойчука: створює яскраве художнє тло для зображення фігур і водночас обмежує просторову ілюзорність. Він не поспішає відмовитися від системи умовностей бойчукістів, хоч іде на певні поступки офіційним вимогам. Образ дівчини у святковому вбранні з кошиком яблук у його гобелені вже повністю відповідає штампам символів квітучої України. Подібне компромісне поєднання методу бойчукістів з реалістичним трактуванням спостерігаємо і в композиції М. Азовського “Жнива”. Ще далі відійшов від засад бойчукістів М. Рокицький у гобелені “Ворошилов з колгоспниками”.

На виставці 1936 року демонструвалися й ткані панно, виконані крелевецькою майстернею Київського облхудожсоюзу за ескізами С. Налепинської-Бойчук. На одному з них зображено молоду жінку за декоративним розписом, на другому – гончара за роботою на гончарному крузі. У художниці помітна трансформація творчого методу: вона звертається до світлотіньової розробки фігур, лінійної перспективи. У 1937 році вона ще працювала над ескізами гобелена і тканин “Збір урожаю”, але невдовзі була заарештована.

**Д. Шавикін. Гобелен “Визволення Києва”. 1946.
Вовна, ручне ткацтво. МУНДМ**



Незважаючи на компромісні поступки у відході від принципів бойчукізму, більшість українських митців зазнала репресій і фізичного знищення. Цілий напрям, що заявив про себе в усіх галузях декоративного мистецтва, був утрачений.

Після перемоги, у повоєнні роки мистецьке життя поволі оживає. Художники створюють тематичні килими з багатофігурними композиціями на зразок великих станкових картин з об'ємно-пластичним вирішенням зображень, світлотіньовою розробкою форм. У своїх творах вони звертаються до теми перемоги, змальовують щастя і радість людей на визволеній від ворога землі. Усі гобелени сповнені пафосу перемоги, святковості: “Зустріч переможців” В. Вовченка, “Визволення Києва” Д. Шавикіна та ін. Вони скоріше нагадують станкові картини, технікою килимарства імітують живопис.

Виставка творів народного мистецтва та художньої промисловості 1949 року у Москві яскраво засвідчила подальше утвердження в декоративному мистецтві методу соцреалізму.



П. Власенко. Килим. 1936. Вовна, ручне ткацтво. Київ

му. Тут були представлені дуже складні за технічним виконанням гобелени: “30 років Української РСР” за картоном художника В. Бондаренка, “Возз’єднання

України” Д. Шавикіна, вже згадуваний гобелен “Зустріч переможців” В. Вовченка, численні портрети вождів, виконані ткачами, килимарницями та вишивальницями в артілях України.

Центральне місце серед виробів ткацтва на виставці 1949 року займали рушники І. Киселя “Донбас”, “Сільське господарство”, створені крелевецькими майстрами, панно “800 років Москви”, панно В. Лимаренко “Салют перемоги”, розписане батиком. На виставці були представлені ескізи для вишитих рушників, намальовані М. Тимченко та В. Павленко, які намагалися в традиційний петриківський орнамент ввести радянську символіку. Експонувалося й тематичне панно К. Білокур “30 років СРСР”, а поруч – шедевр народної художниці “Цар-колон”.

У цей час П. Власенко створює ескізи для вишитих панно, художник О. Машкевич, який працює в системі художніх промислів, розробляє низку ескізів для килимів, художники А. Кулик, Т. Мороз – тематичні панно з радянською символікою.

ХУДОЖНЯ ПРОМИСЛОВІСТЬ. У фарфорову промисловість приходять народні майстри з Петриківки, які переносять орнамент на фарфорові вироби. Його широко застосовують для оздоблення величезних ваз, що їх яскравий квітковий петриківський розпис робить просто гігантськими. Монументальності вимагали ідеологічні настанови, і ці твори якнайповніше розкривали патетику “великого сти-

Д. Шавикін. Гобелен “К. Ворошилов приймає парад червоного козацтва”. 1936. Вовна, ручне ткацтво. Київ. МУНДМ





М. Дерегус. Гобелен “Збирання яблук у колгоспі”. 1936. Вовна, ручне ткацтво. Київ

лю” тієї доби. Вони засвідчували, що прикметною ознакою тематичних тканих, вишитих і килимових виробів є “велике полотно — монументальний твір з багатофігурною композицією”¹².

Характерні риси тематичних картин, прояви станковізму пов’язані саме з петриківським розписом, який з кінця 40-х років застосовується в різних видах художньої творчості; його максимально наближують до палехського і хохломського розпису, тобто вводять чорне лаковане тло.

В 30-х роках у фарфоровій промисловості відчувається потужний вплив засад методу соціалістичного реалізму, зокрема ознак станковізму. Це виявляється передусім у створенні великомасштабних виробів: гігантських ваз, блюд, у розписах яких відтворено ювілейні дати країни, портрети вождів, радянську символіку. Такі вироби виготовляють на Довбиському та Баранівському фарфорових заводах. Особливого поширення на цих підприємствах, на Городницькому і Коростенському заводах набуває фарфорова пластика, що розвивається в руслі станкової скульптури. У цей час на Городницькому заводі працюють Р. Марчук, Ю. Гаврилюк, тут виконують свої роботи київські скульптори Г. Петрашевич, Ж. Діндо. Їхні твори “Піонерка”, “Дівчина грає на скрипці”, ”Танкіст” відображають життя і побут того часу і є яскравим прикладом соцреалізму в декоративному мистецтві. З другої половини 30-х років поліпшується якість фарфорових виробів, з’являються твори анімалістичної пластики: “Гусак”, “Ведмідь”, “Пелікан”, “Чайка”, “Теля” Р. Марчука, “Вівчарка”, “Бульдог” Ю. Гаврилюка, позначені гумористичними рисами.

1936 року у Києві відкрили завод дослідної художньої кераміки, що розробляв для фарфоро-фаянсових підприємств нові форми й зразки художнього розпису, та експериментальний керамічний завод Укрфарфору. Тут працювали О. Сорокін, Г. Головіна, Є. Дмитрієва.

На фарфорових заводах поряд зі створенням помпезних виставкових робіт масово виготовляються побутові вироби. Так, на Баранівському підприємстві було відновлено аерограф для нанесення малюнків способом пульверизації. Вихованець Межигірського керамічного технікуму М. Котенко першим почав використовувати техніку аерографа. До 30-х років завод повністю освоїв механізовані способи художнього оформлення масової продукції. Над розробкою малюнків у середині 40-х років працювали художники О. Надулічев на Коростенському, В. Нарік'ян – на Баранівському фарфорових заводах. У цей час розпочав випуск столового посуду широкого вжитку Будянський фаянсовий завод.

У скляній промисловості також простежується потяг до виготовлення помпезних, перевантажених декором ваз, блюд, приурочених до ювілейних дат. 1939 року завод “Автоскло” брав участь у створенні гігантського кришталевого фонтану для міжнародної виставки в Нью-Йорку.

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО Й ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ: ПОШУКИ НОВИХ ФОРМ.

1936 року було утворено Укрхудожспілку – централізований орган, який зібрав артіль у єдиному центрі, керував їхньою роботою та роботою кустарів-надомників. Здійснюється постійний ідеологічний контроль над усіма процесами виробництва в артілях. З одного боку, створення такого органу, що керував художніми промислами, було явищем позитивним. На промислах працювало чимало талановитих, відданих своїй справі фахівців, які дбали про збереження традицій народного мистецтва; багато з них пройшли виучку ще з часів земських артілей. Укрхудожспілка опікувалася народними майстрами. Крім того, вона дбала про централізоване постачання сировини, збут готової продукції, організацію різноманітних виставок та ін. Саме завдяки Укрхудожспілці були відновлені та збережені основні осередки народного мистецтва.

П. Мусієнко. Блюда, тарілки. 1930-і роки. Фарфор, підглазурний розпис. Київ. МУНДМ
Ж. Діндо. Скульптури “Делегатка”. 1930; “Посудниця”. 1928. Фарфор, підглазурний розпис. Одеса. МУНДМ



З другого боку, виникли нові форми організації праці. Офіційно затверджувався еталон-зразок, виготовлений, зазвичай, професійними художниками, що прийшли на промисли. З'являються такі поняття, як тиражування творів, виконання плану, що часто призводить до нівелювання творчої ініціативи народних майстрів, перетворення їх на талановитих виконавців. Саме в зразках, розроблених художниками промислів, з'являються в декорі радянська емблематика, плакатність, відбувається спрощення засобів виразності, посилення монументальності, перетворення рушників, тканих виробів, килимів на тематичні панно.

На 30-і роки припадає колективізація села, що позбавляє народних майстрів сировини та засобів виробництва, примушує працювати в артілях на основі “ленінського кооперативного плану”. Ті ж, хто продовжував працювати одноосібно, вважалися “нетрудовими елементами”, обкладалися високими податками й переслідувалися.

У цей час інтенсивно впроваджується іконографічний репертуар соцреалізму: зображення Кремля, крейсера “Аврора”, написи, ювілейні дати, гасла, поширюються засади плакатності. У 40–50-х роках станковізм перемагає в художньому різьбленні – створюється кругла, натуралістично вирішена дерев'яна скульптура, вводиться в орнамент соціалістична емблематика. У ткацтві, килимарстві, вишивці в традиційному орнаменті з'являються гасла, штампи-кліше. Лише такі види народного мистецтва як лозоплетіння, ковальство, витинанка, писанкарство, не зазнали ідеологічних впливів через технологію виробництва. Виникає тенденція поділу художніх виробів, створених у промислах, на виставкові, тобто “престижні”, твори громадянського звучання і звичайні, утилітарні вироби. Народна творчість цілеспрямовано навіртається до новаторства, що суперечить колективності творення. Народні промисли розвиваються немовби у двох площинах – офіційному мистецтві, яке скеровується ідеологічно, і традиційній народній творчості великого загону майстрів, що має постійний успіх на міжнародних виставках.

ХУДОЖНЯ ВИШИВКА. Впровадження станковізму у вишивці не вплинуло в цілому на творчий напрям народних майстрів цього виду мистецтва. Це яскраво засвідчили експонати виставки 1936 року. Народні вишивки представили П. Шумак із с. Барахти на Київщині, Я. Шелудько та Є. Подвиженко з м. Сміла, О. Боднар із Клембівки на Поділлі. Досконалі роботи вишивальниць Д. Волошиної, К. Шинкар, Т. Милимко, В. Мундір, О. Мельник, П. Кубряк, У. Бондар були відзначені дипломом I ступеня, П. Березовська та М. Коржук перші в Україні удостоєні звання Заслужений майстер народної творчості УРСР¹³.

Декоративні панно продовжує створювати Г. Собачко. У 30-і роки цей напрям набув значного поширення. У вишивці також практикується перенесення малюнка. За ескізами майстрів із Петриківки Г. Павленко, П. Глушенко вишиваються рушники з квітковим орнаментом. У традиціях вільної, невимушеної композиції продовжує працювати П. Власенко. На двох її панно 1935 року зображено райського птаха серед грон винограду та великих квітів. Особливістю цих панно є деталізоване членування кожного елемента з додатковим обведенням контуром.

Поряд із давніми традиційними мотивами у вишивці з'являються нові. Так, найулюбленішим стає мотив стилізованих червоно-чорних троянд, особливо поширений у вишивці Київської, Харківської, Полтавської і Чернігівської областей.

Одночасно відбуваються суттєві зміни у створенні одягу на основі народних традицій.

Значним стимулом у розвитку мистецтва вишивки було приєднання західних земель України у 1939 році. Тоді ж створюється артіль художніх виробів імені Лесі Українки у Львові та художньо-промислова артіль імені Рози Люксембург у Станіславі (тепер Івано-Франківськ). Артіль зосередила увагу на залученні сіль-

ських майстрів і збереженні народних традицій. Саме в 30-х роках сталися кардинальні зрушення в розвитку художньо-образної мови вишивки західних регіонів. У народному вишиванні Гуцульщини провідне місце займає геометричний орнамент. Зокрема, у Яворові поширеними були узори “сливові”, “черешневі”, “в очка”, “кручені”. Колорит вишивок яскравий, насичений. Поступово гама змінюється в бік багатоколірності, й наприкінці 30-х років уже переважають голубі, зелені, сині кольори, у брусторівських вишивках – зелений, чорний. Вовняні, високого рельєфу вишивки поступаються місцем

Г. Цибульова. Вишивка. 30-і роки. Шовкове полотно, муліне. Баришівка Київської обл. Фрагмент



тонким бавовняним, що вимагає нового підходу до художньо-образного рішення, більш тонкої, філігранної розробки мотивів.

Певні зміни відбулись і в орнаменталізації буковинської вишивки: вона займає чільне місце в оздобленні народного одягу. Різноманітно прикрашалися рукави жіночих сорочок геометричним орнаментом у техніці настилування. Деякі зміни простежуються в художньому стилі; вони полягають у популяризації рослинних мотивів, реалістичнішому їх трактуванні, у збагаченні кольорової гами та ін. Техніки гладь і хрестик стають провідними. З’являються тонкі нитки муліне, кольоровий бісер. Відбувається інтенсивний процес творення нових орнаментальних мотивів. Білу вишивку “циркою”, або чорну (“черненкою”) чи червону (“червоненкою”) змінює багатоколірність. Водночас у Львівській області вплив гуцульської вишивки призводить до зворотнього результату.

Зміна характеру вишивки відбувається в бік застосування геометричного орнаменту, який у Сокальському районі повністю витісняє рослинну орнаменталізацію. Сокальська вишивка завжди славилася рослинними дрібночленованими мотивами чорного кольору, що виконувалися стебнівкою, хрестиком. У 30–40-і роки набувають популярності багатоколірні густі, без пробілів геометричні візерунки. Переживає оновлення яворівська вишивка. Замість дрібних

елементів “галузок”, “клинців”, “коліщаток”, виконаних стебнівкою або дрібним хрестиком, застосовуються багатоколірні вишивки гладдю. Сіре домашнє полотно змінюється на тонке біле фабричне, на якому сповна розкрилася краса великорельєфних квіткових орнаментів. Ця техніка має назву “кладення”, або “гапт”.

Цікаво, що саме в 30–40-х роках схожа техніка поширюється на Київському Поліссі (села Іванківського і Поліського районів – Жміївка, Мусійки, Болотня, Сукачі), й вишиті нею сорочки мають назву “писані”, або “рисовані”. Виконуються вони тільки червоним кольором з обведеним чорною ниткою. Найкращою майстрицею в Сукачах була тоді Катерина Онопрієнко, а в Болотні – мати Марії Приймаченко Параска.

У цей час скрізь на території Центральної України поширюється вишивка хрестиком в червоно-чорних сполученнях. Але такі узори знають певної інтерпретації, відходять від натуралізму в бік стилізації та умовності.

Після тимчасової окупації художні промисли починають своє відродження. У 1944 році відновлює діяльність Центральна художньо-експериментальна лабораторія Укрхудожсоюзу, яка разом зі Спілкою художників оголошує конкурс на створення кращих зразків вишивки, ткацтва та килимарства для подальшого впровадження у виробництво. За цими зразками артілі розпочали роботу. В усіх регіонах Центральної України в 50-х роках набувають поширення сорочки “гуцулки” з широким геометричним орнаментом.

Виставка народної творчості (1949) в Києві та Декада української літератури і мистецтва (1951) в Москві продемонстрували, що художні промисли в 40–50-х



Вишивка. 50-і роки. Полотно, муліне. Полтавська обл. Фрагмент

Вишивка. 50-і роки. Маркизет, муліне. Київська обл. Фрагмент





Вишивка. Рівненська обл. 50-і роки. Полотно, муліне. Фрагмент

Вишивка. 50-і роки. Маркизет, муліне. Київська обл. Фрагмент



роках продовжують розвиватися на тих засадах, які були закладені на виставці 1936 року, з активним впровадженням принципів станковізму, створенням тематичних панно з багатофігурними сценами, портретами вождів, виконаними у техніці художньої гладі.

КИЛИМАРСТВО. В українській народній художній творчості килимарству належить визначне місце. У 30–50-х роках килими створювались як у домашніх умовах, так і в артілях художніх промислів. Цьому великою мірою сприяли природні умови для розвитку вівчарства, адже вовна є основним матеріалом, з якого виготовляють килимові вироби.

Від техніки ткання залежать художні особливості килимів, їхній розмір. Розрізняють рахункову техніку (застосовувалась на горизонтальних верстатах для ви-

готовлення килимів з геометричним орнаментом) і гребінцеву (вертикальні верстати давали можливість створювати різноманітні малюнки). У центральних районах України частіше використовували вертикальний тип верстата, що має назву “кросна”. Тут утокава нитка ведеться не паралельно ряд за рядом, а в різних напрямках, покриваючи площину, залежно від контура малюнка. Це сприяє вільному живописному розташуванню квіткового орнаменту з допомогою так званої техніки кружляння, яка створює відчуття неповторності, схожості з темпераментними мазками пензля, підсилює живописність усього малюнка. Завдяки цій техніці можна постійно імпровізувати. Навіть один і той самий малюнок кожна килимарниця дещо змінює, створюючи його варіанти, що надає килимам з квітковим орнаментом свіжості, невимушеності, неповторності. Горизонтальний тип верстата набув поширення в західних областях України та на Поділлі.

У 30-х роках природні фарби замінюються аніліновими, внаслідок чого наприкінці XIX ст. килими втрачають м'якість колірних сполучень, стають більш різкими й строкатими.

Найбільшого розвитку килим з рослинним орнаментом набув на Полтавщині. В його оздобленні — звивиста гілка з великою кількістю квітів, пуп'янків, різноманітних листочків, пагінців. Килими цієї області мають чистий, звучний колорит. Типовою для них є вільно вигнута лінія всього малюнка, соковиті форми орнаменту, тонка градація кольору квіткових мотивів. Це здебільшого поєднання ясно-блакитного, світло-сірого, золотаво-вохристого, рожевого, синього, білого з ніжно-зеленим. Більш поширене поєднання світлого загального тла килима і контрастної кайми, що надає всій композиції вишуканості, завершеності, замкнутості. Тонке відчуття кольору, живописне трактування рослинних мотивів вирізняють полтавські килими як визначне явище українського народного мистецтва.

На протигагу полтавським килимам з габаритними орнаментальними мотивами, пишними букетами, перев'язаними бантами, київські й чернігівські вироби були стриманішими, зі здрібненими формами орнаментів. Це невеликі галузки, розміщені вертикальними рядками або в шаховому порядку. У київських килимах досить помітний перехід до стилізованого вирішення та загострених контурів

Килим. Центральні експериментальні майстерні. 1939. Вовна, ручне ткацтво. Київ



зображення. Замість великої розкішної гілки – невеликі орнаментальні мотиви, тло здебільшого має чорний, коричневий, темно-вишневий кольори.

Яскраву сторінку в історію українського народного мистецтва вписали килимарі Поділля. Тут здавна відомі значні ткацькі осередки, в яких розвинулися різні види килимового орнаменту – рослинний, геометризвано-рослинний і геометричний. Особливо цікаві килими вазонового типу. Вони зустрічаються і в інших регіонах – на Волині, Тернопільщині, Буковині, але саме на Поділлі набули свого завершеного вигляду. Досить поширеним був горизонтально орієнтований тип килима з вазонами на темному тлі. Довжина цих килимів часто сягала 4–5 м, бо вони вкривали площину двох стін. Розвиток цього мотиву йшов по лінії ускладнення малюнка, що ставав дедалі ажурнішим, з багатоярусністю та складною розлогістю гілок. На гілках збільшується кількість квітів – від вигаданих, умовних до реальних місцевої флори. За трактуванням образів, манерою виконання ця група килимів найближча до декоративного розпису.

У килимах мотив вазона повторюється у дзеркальному відображенні, завдяки чому вся композиція стає усталеною, ритмічною, врівноваженою. Відповідно до особливостей рахункової техніки ткацтва, мотив дерева набуває геометричних рис. Улюбленим є зображення гірлянди квітів, обриси якої мають ступінчасту форму, а вигини заповнені гронами винограду, квітами або пуп'янками. Найчастіше вони подані в розрізі, дуже умовно й площинно. На подільських килимах часто трапляються квіти місцевої флори, зокрема барвінок, гвоздики, тюльпани, але вже дещо стилізовані, відповідно до усталених орнаментальних принципів і місцевих уподобань. На багатьох килимових виробках квітнуть фантастичні суцвіт'я, які майстриня поєднує на одній стеблині з елементами місцевої флори.

Серед подільських килимів є цікаві приклади не лише рослинного, а й розвиненого геометричного орнаменту. Часто у килими поряд із рослинним орнаментом вводять геометричні фігури. Вони є не чим іншим, як геометризваною квіткою, що перетворилася чи то на розетку, чи то на зірку. На подільських килимах бачимо багато варіантів цього елемента, що має народну назву “звізда”. Залежно від кольорового забарвлення, він щоразу має новий вигляд. Поширені й орнаментально вирішені хрест, різні розетки у вигляді “осьмиріжок”. Іноді геометризація елементів настільки зачучерявлена, що в ступінчастому трикутнику важко впізнати “баранячу голову”, у сполученні трикутників – “жабину”. Для домашніх потреб виготовлялися килими орнаментовані великими червоними трояндами на чорному тлі.

Після приєднання західноукраїнських земель організуються килимарські артіль в м. Глиняни Львівської області, в Косові й Кутах на Прикарпатті, в Чернівцях і Хотині на Буковині, в с. Ганичі на Закарпатті.

У системі художніх промислів ще на повну силу жили традиції народного килимарства і в таких осередках як Опішне, Решетилівка (Полтавщина), Дігтярі (Чернігівщина).

Особливістю килимарства 40–50-х років було активне відновлення вузlikової техніки стрижених ворсових килимів. Глинянський майстер І. Шкурко вдосконалив цю техніку, й такі вироби почали виготовляти Решетилівська, Глинянська, Косівська, Дігтярівська артіль.

ХУДОЖНЕ ТКАЦТВО. Тканини були важливим елементом інтер'єра житла. Узорні рядна, покривала, доріжки стелили на лави, ліжка, підлогу, скатертинами та обрусами вкривали столи, верети з поперечними малюнками вішали на стіни. Кожна родина мала велику кількість рушників: узорчасті, з яскравим малюнком прикрашали інтер'єр, а прості використовувались для господарських потреб.

У кожній хаті був ткацький верстат. Ткали в основному жінки, а в тих місцевостях, де ткацтво перетворилося на промисел, найкращими ткачами ставали чо-

ловіки. Це була важка, нужденна праця. Недарма народ склав прислів'я: “З ткача не буде багача”.

Обробка льону, конопель, вибілювання та фарбування їх – складний і тривалий процес. Майстри вміло виявляли й використовували природні й декоративні можливості матеріалу: блиск і шовковистість льону, глибину кольору та пухнастість вовни, рельєфність і лискучість конопель. По-різному скручена нитка надавала тканині своєрідної фактури, цікавих колірних поєднань.

Застосовуючи різні технічні засоби виконання, досягали основного художнього ефекту в тканинах. Кожне переплетення створює свій декоративний лад, свою структуру.

В українському ткацтві найпоширенішими були три види декоративних технік: ручний перебір, килимове та ремізно-човникове узорне ткацтво. Крім домашнього ткацтва для власних потреб, виробництво узорних декоративних тканин розвинулося в художніх артілях (Кролевець на Сумщині, Дігтярі на Чернігівщині, Богуслав та Іванків на Київщині, Косів на Гуцульщині).

Село Дігтярі здавна славиться виготовленням різноманітних виробів із традиційним плаховим малюнком. Плахта – це своєрідний вид тканини, відмінною рисою якої є картатий узор, що складався з ритмічного повторення по всій площині однакових квадратів, заповнених усередині мотивами зірок, клинців, стовпчиків тощо. Дігтярівські плахти своєю красою і неповторністю здобули світову славу. В 40–50-х роках Дігтярівська артіль імені 8 Березня спеціалізувалася на виготовленні декоративних панно та килимків із плаховим узором серійного і масового виробництва. Особливістю українського ткацтва цього періоду був випуск метражних декоративних порт'єрних тканин. Саме такі вироби виготовляли в Богуславі та Кролевеці.

У повоєнний час інтенсивно налагоджується випуск жакардових і гобеленових тканин на Чернівецькій фабриці та декоративних тканин ремізного виготовлення на Київській прядильно-ткацькій фабриці. Розробка зразків малюнків для вибійки й плахових тканин активно ведеться в експериментальній текстильній майстерні Академії архітектури УРСР. Ці зразки впроваджуються в подальше виробництво на текстильних фабриках України (Київській та Одеській ткацько-прядильних фабриках).

Художники, глибоко вивчивши народні надбання плахового ткацтва, дали цій тканині нове життя. Плаховий малюнок використовують для меблевих ремізних тканин, килимів, покривал, декоративних наволочок. Значний внесок у відродження плахової тканини зробив художник С. Нечипоренко. Його плахти вирізняються вдало знайденими орнаментальними мотивами, масштабними співвідношеннями, вишуканою кольоровою гамою. Митець вводить у тканину нові сучасні матеріали: віскозу, шовк, штапель, що надає його творам цікавого світлотіньового ефекту. Він віддає перевагу коричнево-жовтій, рожево-червоній колористичним гамам, зеленому кольору, творчо застосовує такі народні малюнки як “борисівка”, “тарілковий”, “огірковий”, “гречка”, поєднуючи в одному виробі човникову й перебірну техніку плахового ткацтва.

Одним із визначних осередків українського перебірного ткацтва є Кролевець. Кролевецькі рушники вражають урочистою святковістю, красою та монументальністю візерунків, що яскріють червоним кольором на білому тлі. Найбільшу славу вони здобули в XIX ст. Саме тоді остаточно сформувалося мистецьке обличчя цього центру.

На давніх рушниках кролевецьких майстрів пломеніють стилізовані квіткові мотиви, восьмикінцеві розетки, медальйони. Квітнуть “дерева життя”, вазони. Улюбленими були малюнки так званих свічників, з яких, мов полум'я, здіймаються вгору червоні квіти, збагачені творчою фантазією майстрів. Працівники

художньої артілі в 30–50-х роках намагаються зберегти традиції крелевецького ткацтва, водночас в орнаменту своїх виробів вони вводять трафаретні зображення Кремля із салютом Перемоги, гасла та ін.

Аналіз розвитку ткацтва 40–50-х років засвідчує не лише збереження майстрами традиційних червоно-білих поєднань, а й розширення кольорової палітри, збагачення асортименту виробів новими зразками: порт'єрами, покривалами, скатертинами, декоративними подушками тощо.

Серед різноманітних українських тканин приваблюють чистотою та яскравістю барв богуславські рушники, скатерки, серветки, покривала. Колірна гама цих тканин досить насичена. Домінують яскраво-червоний, смарагдово-зелений, синій, золотаво-жовтий кольори, які для виразності й декоративності відтіняються чорним кольором. Поперечно-смугасті узорі будуються на комбінаціях широких та вузьких орнаментальних смуг. Усі ці вироби органічно входять у новий інтер'єр.

Село Обуховичі – центр поліського ткацтва. Тут поширеними техніками ткання та орнаментальних мотивів є “сосонка” і “кружки”. Застосовується човникове й човникове з перебором ткацтво, комбінації різних матеріалів, що значно урізноманітнює фактуру тканин. Відомою ткалею в селі була Марія Посабчук, яка 1945 року виготовила декоративну тканину “Квіти безсмертя”. Її колірне та орнаментальне рішення викликає асоціації з безмежним горем матері, яка тужить за полеглим сином. На чорному тлі тканини – ритм зелених, жовтих, білих орнаментальних смуг, що сприймаються як нев'янучі квіти, розсипані по рідній землі на честь її героїв.

У с. Шешорах на Івано-Франківщині працюють відомі майстрині Марія Федорчук та Василина Мартишук. Вони продовжують традиції чудової ткалі Ангеліни Михайлюк, роботи якої стали окрасою Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини.

Провідним осередком ткацтва на Гуцульщині є Косів, що славиться своїми узорними тканинами, передусім веретами. У різнобарвному плетиві вовняної пряжі прозирають дрібні, ювелірно розроблені орнаменти традиційних мотивів “клинців”, “руж”, “кривульок”, “кочіл”, “скосіків”, які густо вкривають яскравими смугами поле верети. Всі кольори цього чудового гірського краю, що вирають у веретах, підпорядковані провідному тону: осінньому – золотаво-оранжевому, весняному – смарагдово-зеленому, насиченому літньою полудневою спекою – червоно-вишневому. Ткацтвом займаються цілі династії косівських ткачів: Бовичів, Горбових, Процюків.

Ткацтво, як і вишивка, залишається наймасовішим та найулюбленішим різновидом народної творчості на Поділлі, Наддністрянщині, Буковині, Волині та Поліссі. Розвивається народне ткацтво на Рівненщині. Килимки, серветки, скатерті, покривала, рядна з льону приваблюють поєднанням нескладних форм дрібного геометричного орнаменту чорного, сірого кольорів з білим кольором полотна.

ХУДОЖНЄ РІЗЬБЛЕННЯ. У розвиток різьблення великий внесок зробили західно-українські різьбярі, які з 1939 року були вже об'єднані в художні артілі й активно виставлялися на всеукраїнських показах. Цілі династії різьбярів продовжували традиції “сухої” різьби Ю. Шкрібляка та М. Мегединюка, який першим почав оздоблювати свої вироби кольоровим бісером, різнокольоровим деревом, перламутром, коралями. Цю техніку підхопив Василь Девдюк, який віддавав перевагу інкрустації. Він створив чудові взірці найрізноманітніших композицій, які будував на контрастних кольорних сполученнях, уперше запровадив полірування виробів.

У 40-х роках почав свою діяльність народний майстер В. Свіда. 1946 року він виступив на обласній виставці зі скульптурними композиціями “Гуцулка з



Я. Халабудний. "Химера". 1936. Дерево, різьблення
В. Свида "Поцілунок матері". 1950-і роки. Дерево, кругле різьблення. МУНДМ

конем", "Прощання" та кількома барельєфами. Твори В. Свида цілком вкладались у стереотипи мистецтва соцреалізму й демонстрували впровадження засобів станкової скульптури. Водночас слід зазначити, що виконані вони майстерно, з великим знанням натури та винятковим умінням передавати психологічні почуття. Особливу увагу на виставках привертала його складні багатофігурні композиції: "На полонину", "Поцілунок матері", "Збір яблук".

У традиціях реалістичної скульптури працюють майстри лемки, які були переселені 1946 року з Польщі на Тернопільщину та Львівщину. Це жанрові композиції В. Одрехівського "Лемко несе дрова" (1946), "Материнство" (1949), "Ланкова", "Свинарка" (1952), скульптури А. Сухорського "Орач" (1948), "Мені тринадцятий минало" (1951), "Листоноша" (1952). У жанровій скульптурі працюють також М. Орисик, І. Красовський, О. Стецяк, В. Бинч. Складні багатофігурні композиції в цей час створюють Мирон та Юрій Амбіцькі: "Табун", "Нашадки Довбуша". У високому рельєфі плідно працює А. Фіголь ("Гуралі", 1949).

У 40–50-х роках розквітає творчість майстра круглої скульптури з Борисполя Петра Верни. Саме в повоєнний період він створив свої композиції "Мені тринадцятий минало", "Вакула на чорті" та ін. Продовжує плідно працювати найстаріший майстер різби по дереву Я. Усик. Він творчо розвиває найкращі традиції сухої полтавської плоскої різби і художньо інтерпретує народні прийоми.

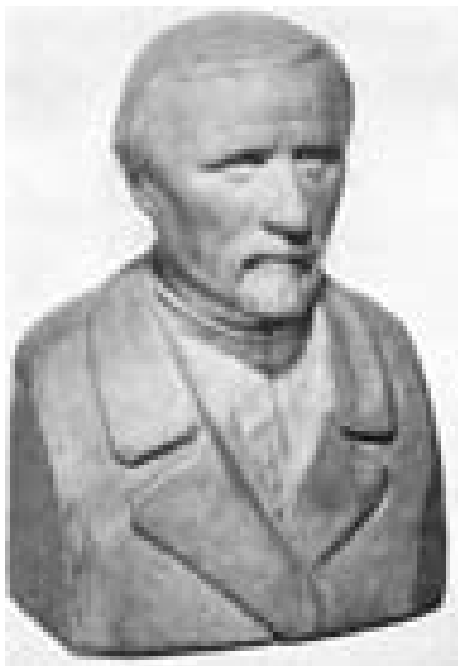
НАРОДНЕ МАЛЮВАННЯ. У 30-х роках настінне малювання ще було поширеним явищем. Особливо на півдні Київщини, на Поділлі, Слобожанщині, Катеринославщині. Звичай вкривати стіни розписом притаманний усім місцевостям України, але кожний район мав свої неповторні індивідуальні риси, що визначали локальну своєрідність художнього образу.

Найбільшого розповсюдження набули розписи у степовій і лісостеповій зонах. Декоративні зразки художнього оздоблення житла бачимо на Поділлі. Майстрині, вільно оперуючи кольором, у сміливих контрастних поєднаннях створювали шедеври розпису, які органічно вписувались у своєрідний навколишній краєвид. Стіни, орієнтовані на північ і захід, фарбували жовтими та червоними глинами, центральну частину хати розписували особливо яскраво. Всі узори komponувалися так, щоб вони якнайкраще виявляли конструктивні особливості архітектурної споруди. Наприклад, тонкий вибагливий фриз рослинного орнаменту у вигляді звивистої гілки малювали довкола вікна, уздовж піддашся, а в простінках між вікнами розміщували букети й вінки з квітів, ягід, різноманітного листя, що ніби виростили з вазонів. Гарно розмальовували двері, вхідні брами.



П. Верна. Портрет дружини, 20-і роки. Дерево, кругле різьблення. МУНДМ

П. Верна. Автопортрет. 50-і роки. Дерево, кругле різьблення. Бориспіль, Київська обл. МУНДМ



Малюванням на Поділлі прикрашали не лише стіни хати, а й господарські споруди та реманент – сани, вози, віялки. Колорит подільських розписів був дуже стриманий. У ньому переважали темно-сині, зелені, жовтувато-вохристі барви. Основними й визначальними кольорами були чорний та сірий. Особливість подільських розписів полягала в тому, що їх наносили на інтенсивно тоноване загальне тло стіни, розчин фарб не давав розтяжки кольору від темного до світлого, а лягав густими мазками. Це зумовлювало графічність малюнка, його стриманість і чіткість.

Найбільшого значення надавали розписуванню внутрішнього інтер'єра помешкання, зокрема світлиці. У хаті розмальовували мисник, стелю, обрамлення дверей, долівку, а також лави, столи, колиски. Особлива увага в хаті відводилася сволоку, який в Україні вважався символом міцності оселі. З ним пов'язували багато вірувань, звичаїв та обрядів.

У 30-х роках вже замість рослинних з'явилися анілінові барвники, завдяки чому приглушені природні кольори візерунків змінюються яскравими, насиченими тонами.

Поступово хатні розписи втрачають свою популярність. Майстрині починають малювати не на стіні, а на аркушах паперу – “мальовках”, які використовувалися лише для оформлення інтер'єра хати. Їх наклеювали на комині, над вікнами та ліжком. Жінок приваблювало те, що “мальовки” можна було придбати на свій смак на ярмарках, їх легко переміщувати, замінювати новими.

Розписи кожної місцевості мали свої художні особливості й відмінності в мотивах орнаменту, кольоровій гамі. Найбільшого поширення декоративні розписи набули на Дніпропетровщині. Так,

у с. Петриківка протягом десятиліть виробилася місцева традиція декоративного малювання. Цей осередок славився розмальованими скринями, столами, колицками.

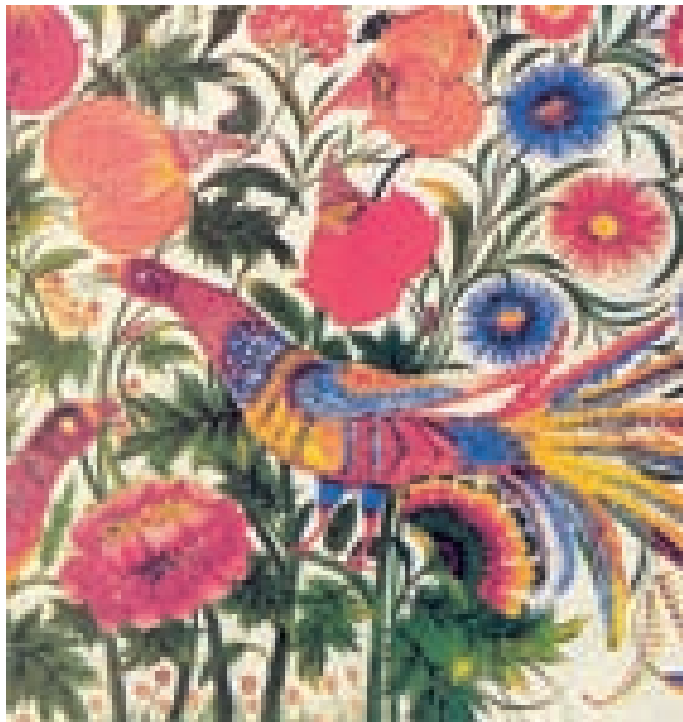
Петриківське малювання уперше зафіксоване та введене до культурного вжитку 1913 року Є. Евенбах, яка за дорученням Д. Яворницького впродовж 1911–1913 років збирала зразки народної орнаментики Катеринославщини: калькувала стінописи, замальовувала фрагменти вишивок, ткацтва, килимарства, мальованого й різьбленого дерева. Ці знахідки лягли в основу виставки 1913 року в школі Товариства заохочування мистецтв у Петербурзі. За експедиційними даними, в Катеринославі на той час функціонувало понад 10 осередків малювання: Петриківка, Підгороднє, Мишурич Ріг, Личкове, Котівка, Могилів, Шульгівка, Лоцманська Кам'янка та ін. Центром розпису мальованих скринь – темно-зелених, щільно вкритих рослинними мотивами – було с. Ігренє Новомосковського повіту¹⁴. Яскравими квітками прикрашали також дерев'яний посуд. Розписаними мисками, таями, сільничками, ложками користувалися під час святкових та урочистих подій. У звичайні дні їх виставляли в миснику на видноті, й вони прикрашали оселю.

1935 року в Петриківці було організовано спеціальну дворічну школу декоративного малювання, якою керував художник О. Статива. У ній навчалося багато відомих нині майстрів, таких як Федір Панко, Василь Соколенко.

Класикою петриківських розписів того часу вважаються вироби Тетяни Пати, Орини Пилипенко, Надії Білокінь, Параски Павленко. Саме вони першими здобули звання Майстер народної творчості та дипломи I ступеня на великих виставках українського народного мистецтва: Першій республіканській (1935) та Декаді українського мистецтва в Москві й Ленінграді (1936). Тетяну Пату було запрошено на викладацьку роботу до Школи декоративного малювання (створену 1936 р.). З 30-х років петриківські розписи стають неодмінними експонатами всіх художніх виставок. І саме цей вид творчості найяскравіше ілюструє ті зміни, що сталися пізніше в народному мистецтві.

У 30–40-х роках петриківське малювання, як і все народне мистецтво, було затиснуте ідеологічними рамками: воно мало ілюструвати тезу “мистецтво належить народові”. Це виявилось у нехтуванні його родовою, колективною природою та ототожненні з індивідуальною професійною творчістю. Руйнація звичаїв села призвела до втрати традиційного середовища й споживача.

Нова ідеологічна політика та обмежене середовище використання петриківського малювання – художні виставки – посилили станковізм виробів, уподіб-



Т. Пата. “Птахи у квітах”. 1949. Папір, яєчна темпера. Петриківка Дніпропетровської обл.

нення їх до образотворчого мистецтва, пізніше охарактеризованого як “народна декоративна станкова графіка” (Б. Бутник-Сіверський).

Кожний із петриківських митців мав самобутній і неповторний почерк. Проте їх об’єднували спільні витoki – це традиційне народне малювання. Їхні вироби прикметні надзвичайною декоративністю, яскравим святковим буянням барв і водночас витонченістю малюнка, віртуозністю, своєрідністю засобів виконання. Малюють Петриківці темперними фарбами, розведеними на яєчному жовтку, молоці чи вишневому клеї. Це надає розписам легкості, прозорості, підсилює інтенсивність кольору. В основі петриківського розпису лежать прийоми вільного живописного малювання пензлем.

Тетяна Пата ще за життя вважалася “класиком”, родоначальником школи петриківського розпису. Саме її стилістика, живописне спрямування були основними в художніх пошуках петриківського промислу, саме їй судилося стати тим еталоном, за яким потім розглядали всі надбання петриківських майстрів¹⁵. Художниця малювала саморобними пензликами з котячого пуху. Це всього кілька волосків: легенько торкнулася ними паперу – й виходив дрібненький, тоненький мазок, кілька десятків таких мазків – і утворювалася вже квітка. Майстри користувалися не тільки пензликами, брали також природний матеріал. Ягоди калини, наприклад, робили таким чином: вмочали в червону фарбу очеретинку й наносили на папір (виходили однакові ягідки). Для створення великих квітів вирізали з картоплини форму і штампували. А ягоди суниці просто малювали вмоченим у фарбу пальцем.

Н. Білокінь. “Весільний поїзд”. 30-і роки. Папір, яєчна темпера. Петриківка Дніпропетровської обл. Повтор роботи. 1978



Малюнок у Тетяни Пати завжди легкий, витончений. У її творчості поряд із дотриманням традиції настінного малювання завжди відчувалося тяжіння до нових. Вона – майстер рослинних композицій, до яких згодом входять пави, зображення людей, звірів. У кожній роботі відчувається неповторне авторське емоційне сприйняття та “образ” намальованої квітки або плоду. Тетяна Пата досконало володіла всім арсеналом традиційних прийомів. Її “квітки”, “букети”, “стьожки” на комин, “лиштви” на сволюки й полиці, “рушники” й “килимки” на стіни були взірцями для наслідування і правилами за еталон.

Вона запровадила новий спосіб приготування фарб. У процесі малювання змішувала вже готові фарби, набираючи по дві різного кольору, які на папері “перетікають” одна в другу. Художниця спочатку розписувала печі, потім перейшла до “мальовок”, а згодом малювала великі композиції на папері для виставок і музеїв.

Надія Білокінь увійшла в історію народного петриківського малювання як майстриня своєрідних композицій на сюжети весільних поїздів. Уже в 1921–1922 роках вона почала робити “мальовки”, які в селі відразу перетворилися на своєрідний “доморобний промисел”. У своїй творчості майстриня успадкувала здобутки традиційних видів – стінопису та вишивання й переробляла це в розписах “мальовок” із зображенням мотивів – від натурних до найекзотичніших. Асортимент її “мальовок” був різноманітним – від окремих квітів до довгих “стьожок” на комин, “лиштв” на сволок і полиці, “рушників” на вікна. Творчий доробок майстрині репрезентує два напрями – традиційне квіткове малювання і незвичні для петриківського осередку зображення фігурних композицій – “чисті” пейзажі та “весільні поїзди”¹⁶. Особливістю її творчого методу було прагнення до ансамблевості, гармонії в хатньому інтер’єрі, художньої цілісності стінописів, “мальовок”, вишивки, ткацтва, кераміки.

Вироби майстрині побудовані на контрастах кольорів, які вона ніколи не змішувала, а протиставляла; в її композиціях усе врівноважено, згармонізовано. Манері Білокінь властивий рівномірний, сильний, рухливий мазок, що членує великі форми та узагальнює малі. Це досягається внаслідок користування очеретиною і пучками пальців, а згодом і м’якою щіточкою. Сюжет “весільного поїзда” у петриківський розпис впровадила Тетяна Пата. Цей жанр еволюціонував з витинанки або “мальовки” на комині в станковий розпис з численними фігурами дійства. З часом весільні поїзди набували більшої історичної й символічної образності, вони стали втіленням традиційної України, її свят і обрядів.

Поряд із Т. Патою, Н. Білокінь, О. Пилипенко працювали Г. Ісаєва, Н. Тимошенко та інші малювальниці.





**МИСТЕЦТВО
ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ
1950-х – 1980-х
РОКІВ**

АРХІТЕКТУРА

ЖИВОПИС

ГРАФІКА

КНИЖКОВА ГРАФІКА

СКУЛЬПТУРА

**МОНУМЕНТАЛЬНО-
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО**

**ДЕКОРАТИВНО-
УЖИТКОВЕ
МИСТЕЦТВО**

Т. Голімбієвська. Українські куманці. 1960

АРХІТЕКТУРА

ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ І ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА. Цей період чітко окреслений і соціально-економічними умовами, і принципово відмінним напрямом розвитку будівництва, орієнтованим на тотальну індустріалізацію. Важливою передумовою для створення будівельної бази стали постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від 19 серпня 1954 року “Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва”. Індустріалізація будівельного виробництва, перехід на заводське домобудування, виготовлення однотипних конструкцій і деталей зумовлені масовим будівництвом житлових, громадських і виробничих споруд виключно за типовими проектами. Для цього в Москві створили систему Центральних науково-дослідних і проектних інститутів (житла, громадських споруд, містобудування), а пізніше – зональних інститутів, що обслуговували певні кліматичні зони колишнього СРСР і “прив’язували” типові проекти на місцях відповідно до умов рельєфу без змін розпланування і фасадів.

Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 року “Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві” та відповідна постанова ЦК КПУ й українського уряду стали не лише розгорнутою програмою перебудови архітектурної творчості, а й цькуванням і приниженням професійної гідності здібних, які своїм талантом і самовідданою працею у повоєнне десятиліття відродили зруйновані війною міста і села. На 50 % було скорочено прийом на архітектурні факультети, що обґрунтовували непотрібністю професії здібного. Ставлення до архітектури не як до мистецтва було позначено тим, що її прилучили до суто технічних дисциплін.

Ознакою архітектури 1960-х років є передусім контраст між примітивним типовим житлом (п’ятиповерхові чотирисекційні житлові будинки трьох серій) і водночас поява унікальних громадських споруд – паростків змін. Однак, основні ознаки наших міст тієї пори – це сірість і примітивність типових будинків, незручність їх розпланування. Швидкими темпами зводили масове некомфортне житло, практично непридатне для експлуатації. Все це робили для того, щоб “...у найближчі 10–15 років ліквідувати в країні нестачу житла для трудящих”, – як було зазначено в Постанові ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР “Про розвиток житлового будівництва в СРСР”¹.

У 1965–1980-х роках у розвитку архітектури виникли нові тенденції. У великих і середніх містах замість 5-поверхових дозволили зводити 9-, а потім і 12–16–24-поверхові житлові будинки, що дещо збагатило забудову нових районів. Виникли житлові будинки з цегли за індивідуальними проектами та перші експериментальні міські будинки з квартирами в двох рівнях. Інтенсивно велось експериментальне будівництво ясел-дитячих садків і шкіл, де чітко окреслилась тенденція до збільшення їх місткості. З’явилися нові типи громадських споруд – будинки природи, навчально-виховні комплекси, палаци одруження, будинки політпросвіти (нині пішли в небуття) та творчих спілок. Активно зводили музично-драматичні театри, що дало змогу формувати ансамблі центрів і театральних площ обласних міст.

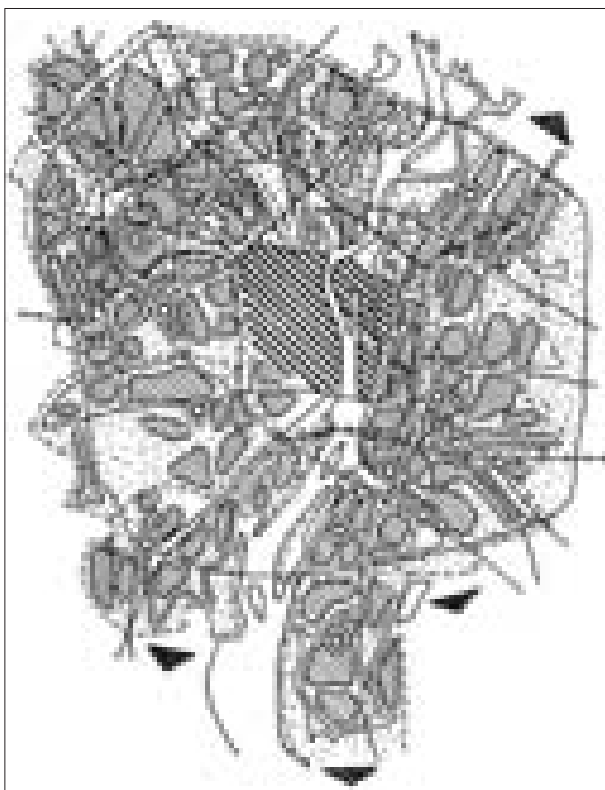
Для визначення стилю архітектури цього періоду вживають досить умовний термін – “сучасна архітектура”. З одного боку, цей стиль характеризується прагненням естетично осмислити нові конструкції, адже крім відомих трикутних металевих ферм створювали вантові, купольні, подвійної кривизни, зморшкові та інші системи, які впливали на формотворення різних типів споруд. З іншого боку, виник інтерес до осмислення національної спадщини. На Заході у цей час виходив з архітектурної моди постмодернізм – суто декоративне спрямування, що базувалося на алогізмі в застосуванні архітектурної форми. Це так звані перевернуті аркади, великі ділянки глухих стін, які зорозов наче “спираються” на скляні вітражі. У нас цей стилістичний напрям засуджували, або просто не помічали. Саме тому інтерес до нього швидко минув. Частково постмодернізм повернувся до нас у роки незалежності, але так і не поширився.

МІСТОБУДУВАННЯ. Концепція масового житлового будівництва ґрунтувалася на принципово нових засадах: споруджувати тільки на вільних ділянках, і тому всі плани міст терміново коригували. Так, у Києві виділили ділянки в районі Чоколовки (130 тис. кв. м), у Дарниці (600 тис. кв. м), Відрадному (500 тис. кв. м), на Сирці (100 тис. кв. м), на Нивках (65 тис. кв. м). У 1965 році в цих житлових районах було споруджено 3 млн. кв. м житлової площі. Індустріальне житлове будівництво Харкова зосередили на Павловому Полі (500 тис. кв. м), у районі Селекційної станції (600 тис. кв. м), Червоної Баварії (250 тис. кв. м). У Донецьку нове житлове будівництво сконцентрували в районі Калинівки (600 тис. кв. м), у Запоріжжі – на Вознесенці (450 тис. кв. м), на Орехівському шосе (437 тис. кв. м), а в Дніпропетровську – на проспекті Кірова (360 тис. кв. м), на Ново-Московському шосе (500 тис. кв. м). У Кривому Розі нову забудову здійснили в районі селища Долгінки, Соцміста. Великі житлові райони вирости в Луганську, Алчевську (тоді він називався Комунарськом), Маріуполі, Нікополі, Макіївці та інших містах.

Значною подією в архітектурному житті України було спорудження в Києві двох перших черг метрополітену в 1960-х і в 1963-х роках. Перша черга з’єднала набережну Дніпра і залізничний вокзал, другу було продовжено до заводу “Більшовик”.

У містах України скульптори разом з архітекторами створювали меморіали на честь воїнів Великої Вітчизняної війни, пам’ятники видатним історичним діячам. Це передусім меморіальний комплекс у парку Слави в Києві (1957, архітектори А. Мілецький, В. Бакланов, Л. Новиков, скульп. І. Першудчев), обеліск героям Великої Вітчизняної війни в Новій Каховці Херсонської області (1958, архіт. Ю. Наседкін), пам’ятник

Б. Приймак, Г. Слущкий, В. Гречина та ін. Генплан Києва. Схема територіального розвитку. 1967





В. Ладний, Г. Кульчицький. Русанівський житловий район у Києві. 1965–1977

Т. Шевченку в центрі Донецька (1955, скульптори О. Олійник, М. Вронський, архіт. В. Шарапенко).

Загалом у містобудуванні 1955–1965-х років немає визначних звершень, але в цей час архітектори почали розробляти генплани з пропозиціями розміщення нових житлових районів, що повинні були органічно увійти в розпланувальну структуру міст. У 1970–1980-х роках розроблено основні положення розпланування та забудови 441 міста і 915 селищ міського типу. Створено систему містобудівного проектування – від розробки проектів районного розпланування, генеральних планів міст до проектів детального розпланування і розробки проектів окремих об'єктів.

Концентрація малих і середніх міст, інтенсивне зростання великих міст приводило до виникнення агломерацій. Найзначнішими з них є Донецько-Макіївська, Дніпропетровсько-Дніпродзержинська, Київська та Харківська. Процес створення таких агломерацій у 1970–1980-х роках наочно простежується на прикладі Донецько-Макіївської групи. Сам Донецьк утворився злиттям кількох десятків шахтарських селищ, які раніше були самостійними утвореннями.

Характерною тенденцією в містобудуванні 1980-х років була розробка генеральних планів міст разом із приміською зеленою зоною, що поєднується із зеленим насадженням міста, і є місцем масового відпочинку. Такі проекти розробили для Києва, Харкова, Львова, Донецька, Запоріжжя, Дніпропетровська та інших міст. Цей етап також позначено поглибленою розробкою наукових проблем і системи розселення. Створюючи генплани залежно від місцевих умов, архітектори вибирали протилежну стратегію в підході до реконструкції центрів. У Києві, Львові, Полтаві, Чернігові, Харкові, Сумах, Чернівцях, Одесі, Луцьку не планували активної реконструкції центрів, тому ці міста зберегли своє архітектурне обличчя. Натомість у Донецьку, Запоріжжі, Дніпропетровську, Луганську планували досить активну реконструкцію центрів.

Найповніше нові ідеї було втілено в генплані Києва (1967, автори Б. Приймак, Г. Слуцький, В. Гречина та ін.). Місто активно розвивалося на лівому березі Дніпра, основні обсяги нового будівництва вперше у вітчизняній практиці здійснювали в заплаві Дніпра на наливних ґрунтах. Це – Русанівка, Березняки, Оболонь, Троещина, Позняки, Осокорки. Розвиток міста супроводжувався переходом до великих утворень, і поступово його основною структурною складовою стали міжмагістральні території. Крім того, виникли нові житлові райони за межами центру – Виноградар, Микільська Борщагівка, Комсомольський, Теремки.

У центральній частині міста для поліпшення транспортних зв'язків проклали бульвар Лесі Українки. Із 42 площ Києва реконструйовано лише Площу Жовтневої революції (нині Майдан Незалежності) і площу Ленінського Комсомолу (нині Європейська).

Генплани за існуючими нормами треба було розробляти через кожні 20 років, і в 1985 році у зв'язку з вичерпанням ресурсів генерального плану 1967 року розробили новий план Києва (автори М. Дьомін, Є. Лішанський, Єжов та ін.). Важливою проблемою, що виникла в процесі розвитку Києва після освоєння Лівобережжя, є об'єднання міста в єдину функціонально-розпланувальну систему. При цьому необхідно було досягти рівноваги між місцем праці та місцем проживання.

Радіальні комунікації правого берега розглядали як напрямки для розміщення основних елементів структури міста – розпланувальних зон. У проекті виділили зони з населенням близько 500 тис. кожна: північна, західна і південна – правобережні, об'єднані навколо центральної (обмеженої із заходу Либідською долиною); а також північна та південна – лівобережні. Після 2005 року мали бути сформовані ще дві зони за межами лісопаркової зони – Ходосіївська в південній частині та Димерсько-Вишгородська – в північній. Цей прогноз не справдився. У процесі подальшого формування загальноміського центру в районі Старокиївської височини, Печерська та Либідської долини передбачали доповнити його на лівому березі Дніпра в районі станції метро “Лівобережна”. Територія Києва мала зрости до 840 кв. км за рахунок Троєщини, Позняків, Осокорків, Вишеньок. Велику увагу приділили реконструкції центральних районів, де було зосереджено понад 60 % об'ємів нового будівництва.

Транспортною схемою генплану були передбачені мости – це міст Патона, міст Метро та ще п'ять мостових переходів – по греблі Київської ГЕС, Північний (нині називається Московським, побудований у 1976 році), Подільський

О. Заваров, В. Єжов, Я. Жилкін, І. Мезенцев, С. Ванштейн. Житловий район на Броварському шосе в Києві. Фрагмент. 1970–1980





В. Гопкало, В. Єжов, Г. Гуренков та ін. Житловий район Троєщина в Києві. 1985–1995

(проектується) та Південний (1990), Корчуватський, який буде збудований. Майже всі київські мости пов'язані з іменем інженера Г. Фукса, за проектами якого в Україні та за її межами побудовано понад 20 унікальних мостів. Визначним твором інженерного мистецтва є Московський міст, де співавтором Г. Фукса був архітектор А. Добровольський. Міст має гранично чітку конструктивну схему – пропущені через верхню частину пілону заввишки 115 м сталеві ванти укріплені в залізобетонній основі на лівому березі. Вони несуть 300-метровий робочий прогон над річищем. Порожнинний залізобетонний пілон має всередині сходи для періодичного огляду вантових конструкцій.

Новий генплан отримав і Харків (1967, автори В. Антонов, С. Клевицький та ін.). Місто з чіткою радіально-кільцевою схемою вулиць мало розвиватися в східному та північно-західному напрямках, поступово набуваючи в майбутньому лінійної форми. Першим житловим районом Харкова, збудованим на вільній від забудови ділянці, стало Павлове Поле (1957–1965, архіт. Л. Тюльпа та ін.). Далі забудовували район селекційної станції, проспекту Гагаріна і Салтівський (1975–1985, архітектори Л. Тюльпа, І. Демешко та ін.). Останній, в якому нині проживає понад 500 тис. мешканців, відзначається укрупненням усіх складових частин. Певну роль у забудові грає “фокусування” – зосередження громадсько-торгівельного обслуговування на магістралях у місцях зупинок усіх видів громадського транспорту. Ідея функціонального зонування знайшла логічне втілення і в просторовій композиції району, що має в своїй основі природну вісь, якою є річка Харків і велика Журавлівська акваторія.

Результативні містобудівні заходи здійснено в Донецьку на основі генплану 1970 року (автори Ю. Дубинський, В. Кішкань, Е. Лішанський та ін.). Ландшафтну архітектуру міста в 1978 році відзначили Державною премією СРСР (автори П. Вігдергауз, В. Кішкань, Д. Циміданов та ін.). Лінійну схему розвитку Донецька здійснили по осі північ–південь, містобудівні утворення за традицією немовби нанизувались на вулицю Артема та її дублерів. Саму вулицю перетворили на мальовничий комплекс пов'язаних між собою ансамблів площ Леніна, Радян-

ської, Театральної. На вулицю звернені численні сквери з каскадами фонтанів-басейнів і прекрасно виконаним озелененням з груповим насадженням декоративних дерев і чагарників. Багатопверхові житлові будинки розміщено то близько до проїжджої частини, то вони утворюють глибокі курдонери. Швидкісні магістралі об'єднали Донецьк з Макіївкою в єдину розпланувальну структуру, проспект Миру став однією з головних магістралей, уздовж Макіївського шосе і проспекту Металургів виростили житлові райони ².

1966 року затверджено новий генеральний план Львова (автори О. Рапопорт Ю. Дубинський, Є. Куць та ін.), в якому обґрунтовано подальший розвиток міста з розрахунковою кількістю населення 700 тис. мешканців. Масове житлове будівництво виносилося на околиці, зберігалася унікальна забудова історичного ядра. Щоб удосконалити розпланувальну структуру, місто поділили на п'ять великих районів – центральний, північний, південний, східний та західний, а також розпланувально окреслили три великі промислові зони. Розвиток загальноміського центру намічено в північному напрямку вздовж вулиці 700-річчя Львова. Для розвантаження загальноміського центру в північному, західному і південному розпланувальних районах було створено свої громадські центри.

Праця над окремими розділами генплану свідчить про його вдосконалення і використання в подальшій забудові Львова. На периферії створені великі житлові райони з 9–16-поверховими будинками. Це “Сріблястий” (1980, архіт. З. Підлісний та ін.) та “Сихів” (1979–1990, архіт. З. Підлісний та ін.), який поділено на північно-східну, південно-східну та західну розпланувальні зони, розмежовані вулицями, що утворюють Т-подібну в плані розв'язку в центрі всього утворення. Окремі мікрорайони і житлові групи пов'язані між собою внутрішнім пішохідним бульваром, де поставлено висотні композиційні акценти – 14–16-поверхові житлові будинки і розміщено громадсько-торговельні центри.

Прикладом комплексного вирішення складних містобудівних питань є розвиток Запоріжжя (генплан 1965, автори О. Рапопорт, Є. Куць, М. Шкоденко та ін.). Композиційна вісь від греблі Дніпрогесу до старої частини міста – колишнього Олександрівська – об'єднує в цілісну систему нові, різні за формою і розмірами площі й архітектурні вузли. Великі житлові райони створено на правому березі Дніпра в районі Павло-Кичкас, на Орехівському шосе, а також Хортицький.

Новий генеральний план Одеси, розроблений Б. Тандариним, Й. Абрамовичем та ін., було затверджено в 1966 році. Населення міста через 25 років мало досягти 900 тис. Чіткішим і логічнішим стало зонування території, простежується відхід від квартальної забудови до мікрорайонування. Пропонувалося створення нового громадського центру.

У 1967 році було затверджено новий генплан Дніпропетровська (автори О. Малишенко, В. Ступаченко,

О. Малиновський, О. Комаровський, інж. М. Панич. Будинок профспілок на майдані Незалежності в Києві. 1972–1980



В. Маєвська та ін.). Найдосконалішим тут є прибережний район “Перемога” (1982, автори П. Нірінберг, О. Хавкін, Є. Яшунський та ін.), що знаходиться в південно-східній частині міста в нижній течії Дніпра, на місці колишньої великої мілководної лагуни. Його розділяє навпіл бульвар Слави. Житлові групи району — це невеликі затишні ізольовані двори, зв’язані пішохідними алеями з



Г. Фукс, А. Добровольський. Московський міст через Дніпро в Києві. 1976

дошкільними дитячими закладами і школами, які винесені за межі житлових груп. Заслугує на особливу увагу виразність архітектури цього району, ті індивідуальні риси пластичної структури фасадів, що виділяють його серед житлових районів України³.

Нині Дніпропетровськ у плані є видовженим прямокутником завдовжки 33 км, завширшки до 22 км. Радіально-кільцева замкнена схема, закладена в усіх попередніх генпланах, починаючи з 1933 року, набула нових рис і перетворилася на відкриту лінійну

схему в повній відповідності із загальними сучасними тенденціями розвитку найбільших міст світу. Новим якісним кроком можна вважати поширення загальноміського центру і на лівій березі Дніпра. Це важливий етап у формуванні сучасної розпланувальної структури міста.

Інші обласні центри теж отримали розроблені в Діпромості програми подальшого містобудівного розвитку. Це Луганськ, Луцьк, Житомир, Рівне, Чернівці, Ужгород, Суми, Полтава, Тернопіль.

У 1965–1990-х роках продовжили створювати меморіали на честь воїнів Радянської Армії, які полягли в боях із гітлерівськими загарбниками. Їх споруджували на узвишсях, і вони завжди ставали помітними архітектурними домінантами. Пам’ятники і монументи давали можливість архітекторам і скульпторам мовою пластики збагатити просторове середовище міст, згадати про визначні події та непересічні постаті нашої історії та культури.

ЖИТЛОВЕ БУДІВНИЦТВО. Після появи постанов директивних органів з питань масового житлового будівництва в Центральному науково-дослідному інституті житла (Москва) розробили типові проекти п’ятиповерхових будинків для всіх республік колишнього СРСР, які забороняли змінювати в процесі “прив’язки” до місцевості. В Україні використовували тільки три типових проекти будинків серій 1–438 (із цегли), де передбачали варіант із вбудованим магазином на першому поверсі, а також великопанельні 1–480 і 1–464. Усі три серії склалися з чотирьох-шести секцій — двох торцевих і двох-чотирьох рядових. В інституті Діпромосто розробили проект пристосування серії 1–438 для будівництва з великих цегляних блоків з трирядною розрізкою при використанні повнотілої цегли і ефективної кераміки різних видів. Конструктивна схема — двопрогонна з внутрішньою

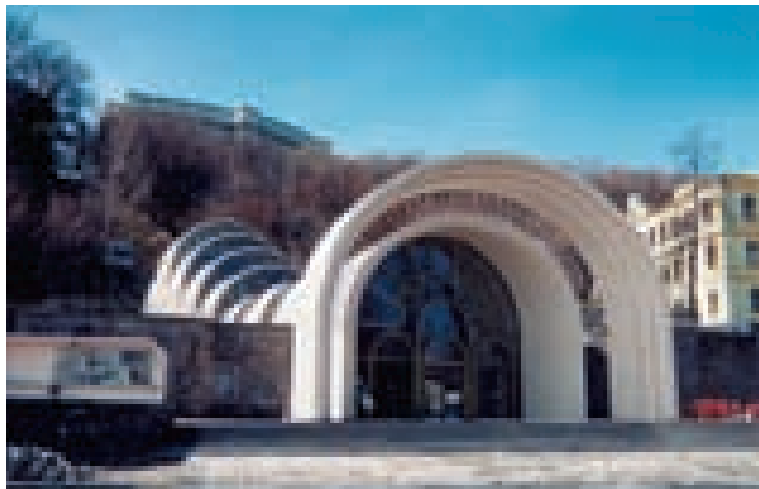
поздовжньою несучою стінкою. Окремі конструктивні елементи – збірні залізобетонні перекриття прогоном у 6 м.

П'ятиповерхові будинки відрізнялися принципом заселення – кожній сім'ї ізольовану квартиру. Щоб запобігти їх покімнатному заселенню, як було раніше, засобами розпланування у двокімнатних і трикімнатних квартирах одну кімнату робили проходною. Цей захід не давав змоги місцевій владі заселяти їх покімнатно в умовах постій-

ної житлової скрути. Середня житлова площа в квартирах нового покоління становила лише 27–34 кв. м, підсобна – 11–12 кв. м при кількості кімнат від однієї до трьох. Через загальну кімнату було влаштовано вхід до кухні. Корисну площу було штучно зменшено за рахунок мінімальної площі кухні – до 4,2 кв. м, відсутності передпокою і суміщеного санвузла⁴. Такі алогічні розпланувальні вирішення пояснюються існуванням двох коефіцієнтів К–1 і К–2 – співвідношення житлової та корисної площі. Цей коефіцієнт намагалися звести до мінімуму за рахунок зменшення площі суміщеного санвузла, ліквідації холу при вході із заміною його коридором завширшки 120 см, зменшенням площі кухні до 4 кв. м.

Убогість розпланування доповнила відсутність на фасадах лоджій та еркерів, козирків над входами. Основним акцентом стали лише невеликі, завширшки 80 см, балкони. Експлуатаційні якості будинків ще погіршилися, коли стали застосовувати суміщені покрівлі, які дали можливість створити просте накриття будинків залізобетонною плитою з великим виносом, відмовившись від влаштування горища, що призвело до нестерпного для мешканців верхніх поверхів перегрівання в літню пору року і промерзання взимку.

Помітним явищем було експериментальне проектування. Інститут будівельних конструкцій Академії будівництва і архітектури УРСР ініціював монтаж будинків із несучих сантехнічних блоків-кабін, панельно-коробчастих будинків із несучими просторовими блоками в поєднанні зі збірними площинними елементами конструкцій, і будинків із просторовими блоками, розрахованими на одну кімнату



Я. Віг та ін. Реконструкція нижньої станції фунікулера в Києві. 1984

Л. Тюльпа, І. Демешко. Салтівський житловий район у Харкові. 1973–1985





О. Гусева, Н. Чмутіна та ін. Готель “Тарасова гора” в Каневі. 1961

(керівник інж. М. Плехов). У 1959 році на вулиці Дегтярівській в Києві звели три будинки із залізобетонних блок-кімнат. Виготовлені на заводі з повним циклом оздоблення окремі блок-кімнати доставляли на будівельний майданчик і за допомогою козлових кранів за лічені хвилини монтували готовий будинок. Експеримент довів ідею збірності до повного абсурду, витрачених коштів не рахували, головне – втілили ідею повнозбірності. Про естетику тоді не йшлося – це поняття взагалі зникло з лексики.

Загалом індустріальне масове домобудування у своєму розвитку пройшло три етапи. На **першому** (1955–1965) зводили 5-поверхове житло лише трьох серій: 1–480 і 1–464 – великопанельні та 1–438 з цегли чи цегляних блоків. Через відсутність ліфта і сміттепроводу, убоге незручне розпланування з прохідними кімнатами це житло було найекономічнішим, але умови проживання в ньому – некомфортними.

Другий етап (1965–1975) характеризується більшою увагою до питань комфортності та естетики житла другого покоління. За цей період у великих містах перейшли на зведення 9-поверхових великопанельних безкаркасних будинків тих самих серій 1–480 і 1–464. Почали будувати також 9-поверхові будинки інших серій. Утім повністю ігнорувались будь-які регіональні та кліматичні особливості. У 1965–1975-х роках вже з’явилися ліфти і сміттепроводи, лоджії та еркери, дещо поліпшилось і розпланування квартир. Переважно орієнтувалися на використання 9-поверхових безкаркасних житлових будинків, однак, коли треба було зводити висотні житлові споруди, застосовували дві конструктивні системи – каркасно-панельну і монолітний залізобетон у пересувній опалубці.

При спорудженні будинків на транспортних магістралях актуальною є проблема шумозахисту. У 1973 році на вулиці Саксаганського в Києві споруджено перший в СРСР “тихий” односекційний будинок на 96 квартир (архітектори В. Шарапов, Н. Бришгінська), у розплануванні якого втілено роздільну орієнтацію вікон житлових і допоміжних приміщень, і з цією метою на всіх поверхах з боку вулиці розміщено коридор. Туди орієнтовано допоміжні приміщення, а всі житлові кімнати орієнтовано у двір, у бік “акустичного спокою”, що значно поліпшило умови проживання. Однак цей експеримент не став надбанням широкого загалу, і на транспортних магістралях переважно зводили звичайні будинки, не захищені від шуму.

У цей період в Україні почали споруджувати будинки з квартирами в двох рівнях. Прикладом є будинки, зведені в Донецьку на вулиці В. Карпинського (архіт. П. Вігдергауз) і в Івано-Франківську на вулиці Т. Шевченка (архіт. Б. Мартин). У 1970-х роках нові житлові будинки все частіше споруджують в історичних

центрах. Серед краших – майстерно вписаний у рельєф двосекційний будинок на вулиці Стрийській, 51 у Львові (архіт. О. Радомський); група будинків на проспекті К. Маркса в Дніпропетровську (архіт. О. Чмона), будинок на вулиці Гоголівській у Києві (архіт. О. Струтинський).

Третій етап (1975–1990) мав найзначніші здобутки. На новий якісний щабель піднято рівень типізації. Поширеним в Україні був метод, де основним елементом стає блок-секція та її складники, з яких набирають житлові структури. Квартери врешті отримали роздільне розпланування кімнат.

У 1980 році в Києві розпочалося спорудження будинків серії Т – 16-поверхових великопанельних житлових будинків. Серія включала 7 типів житлових будинків, що відрізнялися як за містобудівними, так і за розпланувальними особливостями. Наявність різних композиційних типів створювала умови для компонування житлових структур з різними обрисами в плані. З цією метою розробили три типи блокування. Головною особливістю стала пластичність фасадів і поява на них збірних елементів з криволінійними обрисами, що вирізняє будинки цієї серії серед інших. У 2- і 3-кімнатних квартирах входи в усі кімнати організовані з холу, і тільки в 4-кімнатних вхід до спальні зроблено через загальну кімнату. В усіх квартирах передбачено один тип кухонно-санітарних блоків, а площа кухонь становить 8,5 кв. м.

Висотні споруди будували з монолітного залізобетону в пересувній опалубці, коли треба було створити висотну доміную, яка б композиційно тримала на собі великий простір.

Вїзд до житлового району “Перемога” в Дніпропетровську організовує пластичний 28-поверховий, майже скульптурний за формою будинок (1981–1990, архіт. П. Нірінберг, інж. А. Бобровник). Могутня вертикаль сприймається в контрасті до горизонтальних стрічок доріг і транспортних розв’язок. Її активна форма демонструє багаті композиційні можливості будівництва з монолітного залізобетону – оригінальні обриси споруди нагадують велетенський сліпучобілий сталагніт, який немовби з власної волі несподівано виріс із земних надр до самих хмар, що проносяться над Дніпром. На кожному поверсі дев’ять квартир: три однокімнатні, три двокімнатні і три трикімнатні. Дво- й трикімнатні орієнтовані на різні сторони світу. У кожній квартирі є глибока лоджія. Перший поверх відведено під допоміжні служби, тут є пункт прийому замовлень на продовольчі товари, господарські комори мешканців. Будинок має розвинений вузол вертикальних комунікацій – три пасажирських і один вантажно-пасажирський ліфт.

С. Козак. Дитячий садок на 280 місць у м. Надвірна Івано-Франківської обл. 1979



Більше поширені висотні будинки, які зводили за методом підйому поверхів: перший із них зведено на Оболоні в Києві в 1980 році (архит. В. Ладний та ін.). Будівництво таких споруд передбачає використання монолітного залізобетону у пересувній опалубці. Будинок входить у просторову композицію, що організовує забудову площі біля універсаму з розкриттям перспективи на озеро Ожино і магістраль, перспективу якої він замикає. На кожному поверсі є шість двокімнатних квартир, що згруповані навколо ліфтового вузла. Кожна квартира складається з двох прямокутних у плані кімнат площею 18 кв. м і 12 кв. м та кухні, близької в плані до трикутника. Прикметною рисою розпланування є зручно влаштований передпокій. Після 1985 року тут було зведено три таких будинки, що створило архітектурно організовану структуру, яка суттєво прикрасила Оболонь.



П. Мар'єв, Г. Рабуха-Козюр, Р. Юховський. Головний аудиторний корпус львівської Політехніки. 1973

Існувала гостра потреба в **готелях**, і з цією метою в 1957 році розробили типовий проект споруди на 280 місць (архітектори М. Губов та ін.). Для будівництва максимально використали конструкції, які застосовували в житловій забудові. У центрі п'ятиповерхової споруди влаштовано лоджію, яка є основним пластичним елементом фасаду. У розплануванні тут все просто — неширокий коридор з двостороннім розміщенням номерів; перший поверх займає ресторан та інші приміщення обслуговування. За цим проектом побудовано готелі в Запоріжжі, Ужгороді, Тернополі та Луцьку.

Певним етапом став готель літнього типу “Тарасова гора” в Каневі на мальовничому схилі Дніпра неподалік від літературно-меморіального музею Т. Шевченка (1961, архіт. О. Гусева, В. Штолько та ін.). Тут уперше у вітчизняному зодстві застосовано збірні грибоподібні залізобетонні конструкції, що складаються з шестигранної в плані плити перекриття, колони і збірних фундаментів. Це обумовило нову тектоніку споруди: шестигранні плити, немов бджолині соти, можуть розвиватися в різних напрямках залежно від вибраної конфігурації, створюючи вільну композицію без включення додаткових елементів (звичайно, що для зв'язку між поверхами та поверхів із землею треба застосовувати збірні залізобетонні марші сходів). Довповнює композицію тент оригінальної форми, покриття ідальні на вантових конструкціях. У гармонії із загальною композицією вирішено інтер'єри номерів на 2–3 місця. Тут для оббивки меблів використано спеціально виконані в народних традиціях декоративні тканини, а також барвисту полив'яну кераміку (настінні тарелі, долішні й настільні вази для квітів). Над створенням інтер'єру разом із архітекторами працювали художники Н. Федорова, В. Шарай, О. Грудзинська.

Згодом грибоподібний збірний каркас застосували в готелі цілорічного використання — у 1963 році розпочалося спорудження п'ятиповерхового готелю “Турист” на 440 місць у Черкасах (автори Н. Чмутіна, О. Гусева, В. Штолько та ін.).

Згодом грибоподібний збірний каркас застосували в готелі цілорічного використання — у 1963 році розпочалося спорудження п'ятиповерхового готелю “Турист” на 440 місць у Черкасах (автори Н. Чмутіна, О. Гусева, В. Штолько та ін.).

Новаторські пошуки притаманні і першому в Україні великопанельному готелю “Дніпро” на 268 місць у Києві на Європейській площі (1965, архітектори В. Єлізаров, Н. Чмутіна, Я. Красний, інж. Г. Пожарський). При зведенні споруди застосовано збірний залізобетонний каркас з навісними багат шаровими стіновими панелями. У готелі передбачено одно-, дво- і трикімнатні номери, більшість яких звернена на площу і парк. Перші два поверхи — це приміщення обслуговування, де увагу привертає ресторан, стіну якого оздоблено барвистими керамічними тареллями (художники Н. Федорова, Г. Севрук, В. Шарай, О. Грудзинська).

У 1970-х роках у зв'язку з укрупненням житлової забудови і поживленням зарубіжного туризму майже в усіх обласних центрах акціонерне товариство “Інтурист” почало зводити 16–22-поверхові готельні комплекси. У їхній об'ємно-просторовій організації проявилися дві тенденції в розміщенні закладів обслуговування.

В одних випадках їх будують у вигляді своєрідного цоколя, на який ставлять об'єм житлового блоку з коридорним розплануванням номерів. Це “Либідь”, “Київ”, “Русь” у Києві, “Миколаїв” у Миколаєві, “Запоріжжя” у Запоріжжі, “Інтурист” у Харкові. В інших — блок обслуговування виносять в окремий об'єм, що примикає до житлового корпусу — “Шахтар” у Донецьку, “Чорне море” в Одесі, “Київ” у Кіровограді, “Світязь” у Луцьку.

Першим готелем міжнародного рівня став готель “Шахтар” на 820 місць у Донецьку (1971, архіт. Я. Штейнфаєр, інж. В. Головін). Він має винесений в окремий, перекритий напівсферичним куполом об'єм, конференц-зал на 300 місць, призначений для міжнародних симпозіумів. У триповерховий блок, що примикає до житлового, винесено три ресторани, шість банкетних залів, більярдні зали та кегельбан, басейн, магазин і різні приміщення обслуговування. Поряд розміщено тенісні корти і місця для глядачів.

Металевий каркас уперше застосовано для будівництва готелю “Київ” у столиці (1975, архітектори І. Іванов, Р.-Е. Гупало, інж. І. Лебедич та ін.). Його розпланування виконано в такий спосіб, щоб із вікон кожного номера можна було бачити мальовничі задніпровські далі. Готель займає невелику ділянку на розі сучасних вулиць М. Грушевського і Шовковичної і складається з 16-поверхового об'єму, де розміщено номери, і двоповерхового цоколю, в якому розміщено ресторан і обмежену кількість служб. Найпараднішим є банкетний зал, прикрашений гобеленом, створеним за ескізом художниці Л. Жоголь, де стилізовано зображений квітучий сад із деревами та казковими птахами.

У декоруванні інтер'єрів вестибюлів, холів, кафе у готелях застосовують карбування по металу, вітражі з литого кольорового скла, монументальний живопис, керамічні рельєфи, кераміку. У декоративний рельєф все частіше вводять інтенсивний колір, монументальний живопис виконують у поєднанні з рельєфом.



В. Лукомський, С. Валєвський, І. Боднарук та ін. Пансіонат “Гуцульщина” в Яремчі Івано-Франківської обл. 1965–1968

ГРОМАДСЬКІ СПОРУДИ. Характерною рисою архітектури громадських споруд стало функціонально невиправдане, естетично сумнівне використання великих площин скла і намагання зорозово полегшити їхні об'єми. Досягненням можна вважати розкриття інтер'єрів назовні та їх органічний зв'язок із довкіллям. З'явилися асиметричні вирішення, і лише найзначніші споруди, зведені на центральних вулицях і площах, мали переважно симетричні об'єми. Обмеженість композиційних засобів компенсували застосуванням так званого синтезу мистецтв — на фасадах і в інтер'єрах створювали низької якості немасштабні тематичні панно, для сюжетів яких здебільшого використовували політичні агітплакати. Вони “прикрасили” дитячі садки і школи, лікарні, й кінотеатри. В унікальних спорудах спочатку простежувалося пряме цитування творів відомих зарубіжних зодчих, а потім з'явилися й оригінальні об'ємно-просторові вирішення, які залишили слід в історії вітчизняної архітектури.

Масові громадські споруди — **дитячі ясла-садки і школи** — споруджували переважно в нових житлових районах, спостерігалася тенденція до їх укрупнення. Поліпшився санітарно-гігієнічний стан приміщень, розвивався принцип членування об'ємів за функціональним призначенням. Найпоширенішими були дитячі ясла-садки на 140 і 185 місць. (архітектори М. Губов, В. Свитко, І. Король), що

В. Єжов, І. Лошаков та ін. Будинок торгівлі в Києві. 1982



складалася з двох блоків, об'єднаних критим переходом.

Спочатку двоповерхові дитячі ясла-садки блокували торцями, потім ці два блоки об'єднували критим скляним переходом. Надалі для збільшення місткості й економії території таких паралельних блоків ставало три і чотири (місткість збільшувалася до 360). Кожен блок мав окремий вхід, що давало можливість здійснювати їх автономне функціонування під час епідемії. Однак, кухонний блок обслуговував увесь дитячий контингент. У 1965 році було споруджено перший дошкільний заклад із великих панелей (архіт. В. Єжов та ін.).

У 1970–1980-х роках посилювалася тенденція до укрупнення дитячих ясел і садків; в експериментальному проектуванні і в будівництві апробовано дитячі комбінати місткістю 410–480 місць. Передбачали будівництво дошкільних дитячих закладів на 560 і навіть 640 місць. За участю і при керівництві В. Єжова розробили експериментальні проекти мало не всіх дошкільних дитячих закладів і шкіл України.



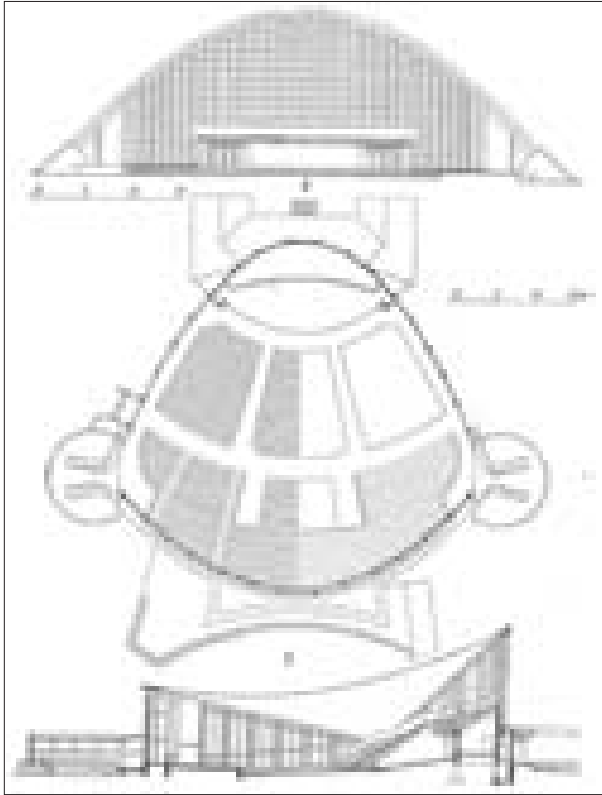
В. Васильєв, Ю. Плаксїєв, В. Реусов, Л. Фрїдган. Кїноконцертний зал “Україна” в Харкові. 1963

У прикарпатських регіонах для дошкільних закладів пропонували череп'яні дахи по дерев'яних кроквах, намагались надати будинкам привабливих національних, а інколи й казкових рис. На ділянках споруджували криті тераси з дерев'яними аркатурами. Найкращим із них є дитячий садок у Надвірній Івано-Франківської області (1977, архіт. С. Козак).

Типові проекти **шкіл** у 1960-х роках розробляв у Діпромісті колектив архітекторів під керівництвом Й. Каракіса. Найпоширенішим був проект школи на 960 місць. У три-чотириповерховому корпусі розміщено класи, лабораторії та рекреації, з'єднані просторим вестибюлем-переходом з об'ємом, де знаходяться спортивний і актовий зали, а також їдальня. Застосування поперечних несучих стін дало можливість влаштувати вікна на всю ширину класів по фасадах. Асиметричні різновисокі об'єми, де поєднано великі вікна і глухі поверхні стін, скляний перехід – все це створювало цікаву просторову композицію.

Місткість шкільних споруд у великих містах теж збільшувалась: 960–1176–1280–1568– 2352 учня і більше. Якщо в середніх містах будівля на 960 учнів задовольняла потреби, то у великих містах така місткість була замалою, і в Русанівському житловому районі Києва було компактно розміщено три таких школи. Саме тому продовжувався процес пошуку нових типів споруд, які більшою мірою відповідали б лабораторно-кабінетній системі навчання.

Процес укрупнення шкільних споруд спостерігався і в експериментальному проектуванні. Школа на 2032 учня в Донецьку є однією з перших таких споруд. Незважаючи на 1–2-поверхову висоту, вона стала композиційним акцентом житлового району біля Кальміуського водосховища (архітектори Й. Каракіс, А. Страшнов та ін.). Навчальні приміщення – павільйони – розміщено вздовж однієї осі двоповерхового клубно-спортивного блоку. До нього примикає композиція типу “гребінець” – одноповерхові навчальні блоки-класи з рекреаційними двориками.



В Васильєв, Ю. Плаксїєв, В. Реусов, Л. Фрїдган.
Кїноконцертний зал "Україна" в Харковї. Фасад,
поперечний перетин і план

Ідея шкільного містечка, яке могло б обслуговувати не тільки окрему житлову групу, а й велике містобудівне утворення на 45–50 тис. мешканців, виникла під час розробки проекту Комсомольського житлового району в столиці. Воно складається із укрупненої школи на 1604 учня і шкільного комплексу на 2352 учня, що знаходяться на одній території й об'єднані спільним спортивним ядром (архітектори В. Єжов, Б. Вельорников, Є. Сїнькевич та ін.). Об'ємно-просторове вирішення тут ґрунтується на чіткій диференціації блоків: навчального, їдальні, клубно-спортивного.

До кращих середніх навчальних закладів належить зведений в 1982 році Дніпропетровський технікум зварювання ім. Є. О. Патона. Архітектори Л. Супонїн, В. Шевченко і Т. Муха вдало вибрали масштаб споруди, яка складалася з двох об'ємів – 4-поверхової навчальної частини, що виходить на вулицю, і виробничої, зблокованої з навчальною критим переходом на рівні другого поверху. На території технікуму розміщено також спортивний блок, їдальню та інші допоміжні приміщення.

У 1960–1990-х роках здійснено широкомасштабні роботи з реконструкції та розбудови найвідоміших не лише в Україні вищих технічних навчальних закладів. Це київський політехнічний інститут та львівська Політехніка. Для Київського університету ім. Т. Шевченка створено на вільній від забудови ділянці на проспекті Глушкова ціле студентське містечко – дванадцять факультетських корпусів, гуртожитки із системою культурного та побутового обслуговування – спортивні зали, клуби, (архіт. В. Ладний, Л. Коломієць, В. Морозов та ін.).

Піклування про здоров'я трудящих мали уособлювати комплекси **медмістечок**, побудовані в Києві, Дніпропетровську, Сімферополі (архіт. М. Степанов та ін.). На території площею від 15 до 25 га посередині знаходився 8-поверховий головний корпус, де зосереджено стаціонари всіх лікувальних відділень, крім того, у двоповерхових корпусах були розміщені пологове, інфекційне, поліклінічне і зубопротезне відділення.

У цей період зведено обласні лікарні в Рівному, Ужгороді, Чернівцях та Львові, а в Івано-Франківську комплекс дитячої лікарні споруджено з майстерним аранжуванням форм прикарпатського народного зодчества (1977, архіт. Л. Лукомська). Архітектурне обличчя лікарні формує ритм вертикальних членувань, а на високому даху 6-поверхового головного корпусу розміщено групи невеликих трикутних декоративних фронтончиків, які надають споруді оригінальності та національного колориту.

З використанням місцевих народних традицій споруджували в Карпатах і туристичні **бази відпочинку**. Це передусім комплекс пансіонату "Гуцульщина" в



Є. Маринченко, І. Вайнер, П. Жилицький. Палац культури “Україна” в Києві. 1965–1970

Є. Маринченко, І. Вайнер, П. Жилицький. Палац культури “Україна” в Києві. Інтер’єр залу



Яремчі Івано-Франківської області. Спальні корпуси готельного типу виконали місцеві теслі з традиційних дерев'яних зрубних конструкцій із великими виносними дахів і галереями. В оздобленні застосовано гуцульське дерев'яне різьблення (1965–1968, архітектори В. Лукомський, І. Боднарук, І. Гринів та ін.). Поєднання традиційних і сучасних форм притаманне пансіонату-ресторану “Беркут” на Яблунецькому перевалі в Карпатах (1968, архітектори І. Гринів, М. Волів). До краших санаторіїв Ялти можна віднести санаторій “Чорноморський” (1972, архіт. Ю. Набок) і санаторій “Парус” (1968, архіт. В. Ситемпінський та ін.).

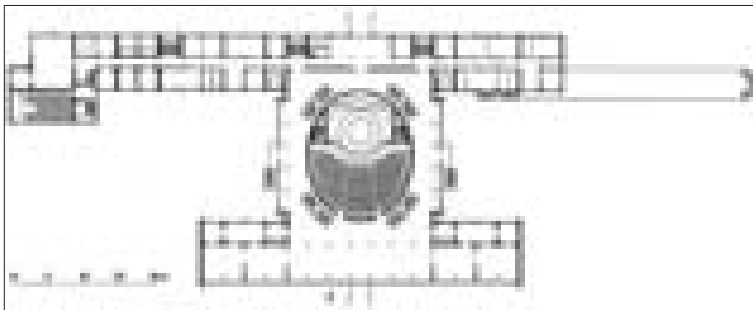
Для літнього відпочинку дітей у різних районах зводили піонерські табори. На чорноморському узбережжі в Гурзуфі розміщені славетний “Артек” (третя черга), “Молода гвардія” в Одесі. Новаторською архітектурною композицією відзначається комплекс “Чайка” в Алушті на 400 місць, до складу якого входять два терасних спальних корпуси. Розміщені на крутому рельєфі, вони неначе поєднують у собі особливості одноповерхової та багатоповерхової споруди. Їх можна розглядати як набір одноповерхових зблокованих будинків, що немовби покладені на схил гори, повторюючи її обриси. По суті ці корпуси є своєрідною системою напівбудованих у гору приміщень. При проектуванні та будівництві “Чайки” було вирішено проблеми багатофункціонального використання курортного комплексу. Влітку він цілком належать дітям, а в осінньо-зимовий період – це пансіонат для дорослих (автори Т. Беляєва, О. Линьков та ін.).

Однією з найзначніших **торговельних споруд** того часу став Центральний Сінний критий ринок у Києві (1955–1958, архітектори Б. Кучер, С. Фрідлін, інж. О. Гришкова). Форму споруди визначає великий торговельний зал довжиною 34 м, перекритий металевими серпоподібними арками, розпір яких приймають залізобетонні перекриття бічних нефів. По арках прокладено металеві балки та металеву сітку, на яку, в свою чергу, встановлено склозалізобетонні панелі. Змонтоване таким чином перекриття, крім забезпечення своїх безпосередніх функцій захисту приміщень від атмосферних опадів, використовували для освітлення торговельного залу. Його оригі-



А. Мілецький, Е. Більський, О. Печонов, О. Лінович. Палац школярів у Києві. 1965

А. Мілецький, Е. Більський, О. Печонов, О. Лінович. Палац школярів у Києві. План





Г. Топуз, В. Красенко. Театр музичної комедії в Одесі. 1981

нальна форма надавала інтер'єру урочистості та новизни. Винахідливо вирішено й інші елементи інтер'єру головного залу.

Центральний критий ринок у Донецьку (1961, автори К. Фельдман, М. Набережних та ін.) теж є унікальним закладом. Він має центрально-купольну композицію, основою якої є двоповерховий багатогранник. Найцікавіше в цій споруді – це вирішення купола у вигляді збірної залізобетонної напівсферичної оболонки, що складається з 15 горизонтальних кільцевих ярусів, кожен з яких набрано з 24-секторних ребристих панелей. У панелях восьми нижніх ярусів для рівномірного освітлення торговельного залу передбачено засклені сталенітоніом круглі отвори діаметром від 40 до 65 см. Завдяки цій конструкції критий ринок у Донецьку став певною віхою в розвитку вітчизняного зодчества. Втім, новітню залізобетонну конструкцію автори декорували класицистичними деталями.

Інша крайність – універмаг “Україна” (архіт. І. Гомоляка), споруджений у 1965 році на пл. Перемоги в Києві. Це велетенський скляний паралелепіпед, площа якого становить 7 тис. кв. м. Він є прикладом так званої стерильної архітектури, що не має батьківщини, її можна зустріти і в Західній Європі, і в Америці.

У 1970–1980-х роках певні зміни відбулися в типології закладів торговельно-побутового обслуговування. Від дрібних розпорошених, вбудованих у перші поверхи житлових будинків, або 1-, 2-поверхових об'ємів з'явилися великі спеціалізовані та кооперовані торговельні споруди нових універсамів, будинків торгівлі, торговельних центрів, багатофункціональних комплексів, де, крім торгівлі, зосереджені й інші заклади обслуговування (пошта, ощадбанк, перукарня та ін.). Досвід експлуатації одразу довів їхні значні переваги. Такі споруди дають можливість запропонувати більший асортимент товарів і комфорт для відвідувачів, забезпечити комплексність обслуговування, поліпшити технологічні процеси.

Кращі торговельні споруди зведено за індивідуальними проектами. Найзначніші з них – універмаг “Харків” на Московському проспекті в Харкові (1973, архітектори М. Євсіков, А. Бондаренко), який складається з двох велетенських



С. Афзаметдінова, В. Юдін, Є. Биков. Музично-драматичний театр у Сімферополі. 1977

тив, що формують архітектурне обличчя цих споруд. Серед кращих – криті ринки в Черкасах, (1971, архітектори Н. Чмутіна, А. Аніщенко, інж. Л. Дмитрієв та ін.), Печерський у Києві (1982, архіт. А. Аніщенко, інж. А. Беднарський).

Серед **спортивних споруд** найвизначнішим був Палац спорту в Києві (1960, автори М. Гречина, В. Реп'ях та ін.). Тут застосували нові технічні й технологічні вирішення, будівельні матеріали і конструкції. Крім з'їздів, зборів та театральних концертних вистав споруду використовують для проведення змагань із 30 видів спорту, в тому числі й хокейних матчів на штучній ковзанці. На трибунах можна розмістити від 8,3 тис. до 12 тис. глядачів. Така різниця в кількості місць залежить від трансформації сцени. Конструктивною основою споруди є залізобетонний каркас, а перекриття здійснено по металевих фермах. Розпланувальну структуру побудовано на збірному залізобетонному каркасі прогоном в осях $6,0 \times 6,0$ м, що дало змогу уніфікувати всі конструктивні елементи. З боку фаса-

С. Афзаметдінова, В. Юдін, Є. Биков. Музично-драматичний театр у Сімферополі. Інтер'єр залу



дів панелі перекриттів і прогони утеплено керамзитобетонними блоками, на які в свою чергу спираються віконні панелі. Зовні ці блоки обличковані тонкими керамзитобетонними листами, які й створюють лицьову поверхню фасадних стін. Віконні панелі складаються з алюмінієвих рам, в які вмонтовано склопакети.

У великих містах будували криті ринки для організованого продажу м'яса, молока, овочів і фруктів, а також для державної торгівлі промисловими товарами. В обласних центрах ринки зводять здебільшого за індивідуальними проектами. Для перекриттів використовують вантові або інші типи перекриттів

дів панелі перекриттів і прогони утеплено керамзитобетонними блоками, на які в свою чергу спираються віконні панелі. Зовні ці блоки обличковані тонкими керамзитобетонними листами, які й створюють лицьову поверхню фасадних стін. Віконні панелі складаються з алюмінієвих рам, в які вмонтовано склопакети.

У зв'язку з проведенням відбіркових футбольних матчів ХХІІ Олімпіади в 1982 році в Києві завершили реконструкцію центрального стадіону з

влаштуванням по збірних V-подібних залізобетонних конструкціях другого ярусу трибун і збільшенням місткості до 100 тис. глядачів (автори М. Гречина, А. Аніщенко, Л. Дмитрієв, А. Касилов та ін.).

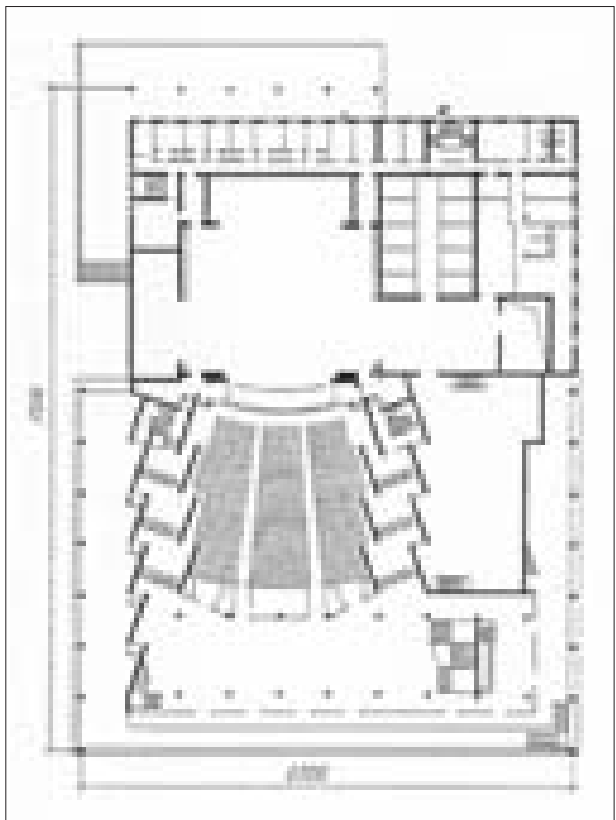
Спортивний комплекс “Метеор” у Дніпропетровську вважають одним із найбільших в Європі (автори Ю. Худяков, Є. Соболев, В. Судоргін та ін.). До універсального спортивного комплексу входять спортивна арена на 32 тис. місць (1960); критий спортивний зал – льодовий стадіон – на 5 тис. місць (1970) з універсальною спортивною ареною, що трансформується в зал для глядачів; тренувальний зал із басейном (доріжка 25 × 50 м); тир; система відкритих майданчиків для всіх ігрових видів спорту.

У 1960-х роках було розроблено типові проекти **кінотеатрів** різної місткості, в яких головним є економія коштів. Так, кінотеатр на 200, 300, 400 місць (ЦНДІП видовищних споруд) – це глухий цегляний об’єм, до якого примикає маленький скляний об’єм фойє. Касового вестибюля не було взагалі – квитки продавали у відгородженому фойє через маленьке віконце, а потенційний глядач стояв не в приміщенні, а просто неба. Тому можна відзначити чіткість розпланування двозального кінотеатру “Україна” в Києві (архітектори А. Добровольський, А. Косенко). Тут є невелике фойє з туалетами, зручні зали з прекрасною видимістю екрана, продумано евакуацію глядачів. Споруду вдало вписано в середовище вулиці В. Городецького, але своїм фасадом вона не повторює довкілля – це велика глуха поверхня, яку добре поєднано зі скляним еркером. Цей контраст є основою художнього образу видовищного закладу.

Із 80-х років минулого століття у великих містах України знову, як і в 30-х роках, будують здебільшого двозальні кінотеатри, або споруди із залом на 800 місць. Такий кінотеатр зазвичай є в плані прямокутником розміром 48 × 24 м. Касовий вестибюль розміщено під залом для глядачів, входи до касового залу організовано з бічних фасадів, а головний вхід – з торця. Амфітеатр забезпечує добру видимість (архіт. М. Степанов і колектив авторів). За цим проектом звели кінотеатри в Донецьку, Дніпропетровську, Маріуполі, Макіївці, Горлівці, Ялті, Полтаві та інших містах. Найбільший двозальний кінотеатр “Київська Русь” збудували в Києві (1982, архітектори В. Басенко, А. Таєнчук). Місткість головного залу – 1600, а малого – 300 місць.

Однією з перших **видовищних споруд**, новою за архітектурним образом, є кіноконцертний зал “Україна” місткістю 2,1 тис. місць у Харкові (1963, архітектори В. Васильєв, Ю. Плаксієв, В. Реусов, інж. Л. Фрідган). Споруда, зведена на основі конкурсного проекту, має оригінальну форму завдяки застосуванню сідло-

С. Афзаметдінова, В. Юдін, Є. Биков. Музично-драматичний театр у Сімферополі. План





П. Нірінберг, С. Зубарев та ін. Цирк у Дніпропетровську. 1982

подібної вантової конструкції даху. Напружена динамічна лінія нахиленої в бік головного фасаду залізобетонної арки з ребристим вертикальним заповненням на головному фасаді нагадує струни великого казкового музичного інструмента. Цей по-справжньому новаторський витвір міг би своїми оригінальними формами з авторським художнім осмисленням новітньої для тих часів конструкції прикрасити одну з центральних площ, але його розміщено в глибині парку ім. Т. Шевченка.

Найзначнішою спорудою 1970-х років універсального призначення є Палац культури “Україна” в Києві. (1970, архітектори Є. Маринченко, І. Вайнер, П. Жилицький). Призначений для проведення з’їздів, конгресів, урочистих засідань, концертів, театральних вистав, демонстрації кінофільмів, його зал розрахований на 3,8 тис. глядачів. За рівнем технічного оснащення палац вважається одним із найкращих подібних закладів. У споруді органічно поєднано зручність розпланування, лаконічність і виразність об’ємно-просторового вирішення, високу якість будівельних і оздоблювальних робіт. Палац має компактний об’єм із увігнутою пружною лінією головного фасаду. Споруда не обтяжена зайвою декоративністю і не позначена холодним аскетизмом, а привертає увагу логічністю композиційного задуму. Центральне місце в структурі займає великий зал з балконом, навколо якого згруповано всі приміщення обслуговування – вестибюль із гардеробом, сцена послідовно розміщені по поздовжній осі споруди. Усі приміщення мають зручний і логічний взаємозв’язок, гармонійні пропорції, м’якість і вишуканість кольорової гами в оздобленні.

Для клубів і палаців культури, які будували у малих і середніх містах, використовували типовий проект клубу із залом на 580 місць, розроблений архітектором Г. Зінковичем. За його проектом було споруджено клуби в Миронівці Київської області, Верхньодніпровську Дніпропетровської області та в десятках інших міст України.

Близькі до клубних – палаци піонерів і школярів. Їх зводили в усіх обласних центрах на основі використання не кращих типових проектів – у Вінниці, Харкові, Луцьку. У Сімферополі, Запоріжжі, Ужгороді та Дніпропетровську проекти розроблено професійно, і вони мають значну архітектурну цінність. Цікавим є комплекс Палацу піонерів і школярів у Києві (1965, архітектори А. Мілецький, Е. Більський, інженери О. Печонов та Л. Лінович). На головний фасад звернено на першому поверсі вестибюль з гардеробами, а на другому – анфіладу залів для масових заходів. Зали вперше в архітектурній практиці обладнано розсувними перегородками – новацією того часу, що давало можливість трансформації та забезпечення роздільної і спільної експлуатації залів під час урочистих подій. У центрі Н-подібного об'єму знаходиться невеликий театральний зал на 500 місць, обабіч якого розміщено проходи до крила, зверненого в бік Дніпра. Тут розміщено гурткові кімнати, спортзал.

Палац піонерів і школярів у Дніпропетровську (автори Є. Амосов, Т. Солодовник) споруджували понад 10 років і закінчили у 1990 році. Стильова характеристика споруди виявляє її приналежність до постмодерністської течії. Зодчество України, незважаючи на ізоляцію, крокувало шляхом розвитку світової архітектури. Головний принцип постмодерністської формотворчості – зміна загально-визнаного підходу. У результаті палац виявився не тільки не схожий на інші палаци, а й взагалі на звичайну будівлю. Авторський задум тут чітко регламентований формулою “очима дитини”, і тому палац сприймається як твір, створений дитячою фантазією, – щось на зразок велетенського іграшкового конструктора. Незвичайна об'ємно-просторова композиція складається з двох частин. Основний кубічний об'єм знаходиться в центрі, де містяться невеликий зал для глядачів, фойє і сценічна коробка. Оточує його могутня “підкова”, де розміщено гурткові кімнати. Власне куб і велетенська підкова, що з'єднані чотирма трубами переходів, піднятих над поверхнею землі, і утворюють комплекс палацу. Основни-

В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, Л. Філенко та ін. Філія Центрального музею В. Леніна в Києві. 1982



ми точками сприйняття палацу, крім Дніпра та набережної, є тераси та алеї дніпровських схилів, а також площа Слави, розташована на високому пагорбі. Тому форма палацу розрахована і на огляд з гори. Споруда має так званий п'ятий фасад, що є однією з найяскравіших рис її образу.

Театр – це завжди одна з візитівок міста, саме він значною мірою мусить формувати неповторне архітектурне обличчя кожного центру. У цей час в Україні споруджено 13 нових театрів. Це театри опери і балету в Дніпропетровську та Харкові, музичної комедії в Одесі, музично-драматичні театри в Житомирі, Кіровограді, Івано-Франківську, Черкасах, Сімферополі, Хмельницькому, Луганську, Луцьку, Сумах, Ужгороді ⁵.

В архітектурі нових театрів відбулися кардинальні зміни – вони відразу наче скинули класицистичні шати, портики з коринфськими колонами замінили скляні вітражі. Їх споруджують вже не з осьовою композицією, з послідовним розміщенням касового вестибюля, фойє, залу для глядачів і сцени з приміщеннями обслуговування, а і за асиметричною об'ємно-просторовою схемою, що пояснюється специфікою містобудівної ситуації кожного конкретного міста. Одним із перших був музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка на 800 місць в Черкасах (1964, автори Б. Кучер, М. Набережних та ін.). Традиційний колонний портик тут замінили пілони і скляні вітражі, що наповнили вестибюль і фойє світлом, зорво об'єднавши його з простором невеликої площі перед театром.

Помітним явищем у культурному житті став Музично-драматичний театр ім. М. Шепкіна в Сумах. Споруді з традиційною осьовою схемою надано напрочуд вишуканих пропорцій (1980, автори С. Сліпець, А. Чорнодід та ін.). Театр із залом на 950 місць в Івано-Франківську (автори С. Сліпець, Г. Сосновий, Л. Сандлер) розміщено на центральній вулиці міста, однак специфічні умови зі щільною історичною забудовою не дали змоги створити перед головним фасадом звичну площу, і саме це обумовило оригінальне асиметричне вирішення театру, який у плані близь-

С. Фурсенко, Л. Кондрацький, Л. Собчак та ін. Обласний історико-краєзнавчий музей в Черкасах. 1987



кий до квадрата, а входи його організовано не з торця, а з двох бічних фасадів. В оформленні інтер'єрів брали участь майстри народної творчості Прикарпаття – скульптор В. Вільшак, столяр-червонодеревець А. Овчар, художники В. Шевчук, В. Лукашко.

Складну містобудівну ситуацію вміло використано і при будівництві на центральній площі Сімферополя музично-драматичного театру на 1000 місць (1977, архітектори С. Афзаметдінова, В. Юдін, інж. Е. Биков).

Форма площі і перепад рельєфу на чотири метри продиктували асиметричну композицію об'єму театру і внутрішній дворик. Асиметричну форму отримав і зал для глядачів з балконом. Для опорядження залу для глядачів використано вохристокоричневе дерево грецького горіха у поєднанні з яскраво-червоною оббивкою крісел. Доповнює інтер'єр спеціально запроєктована освітлювальна арматура.

Цирки, як і театри, є особливим типом громадських споруд. Один із перших збудовано в Києві (автори В. Жуков, І. Скачков та ін.). У трактуванні його об'ємів збережено риси, притаманні попередньому періоду, – класицистична композиція з традиційною колонадою. Водночас у конструктивне вирішення внесено прогресивні пропозиції, у першу чергу – це спорудження над залом на 2000 місць для глядачів тонкостінного збірного залізобетонного склепіння-оболонки діаметром 41,8 м. Згодом великі цирки звели в різних містах України за одним типовим проектом Центрального науково-дослідного і проектного інституту видовищних споруд у Москві (архітектори С. Гольфер, Г. Напрієнко), що зробило центри міст України майже однаковими. Такі цирки збудовано в Донецьку, Кривому Розі, Харкові.

Оригінальним архітектурним витвором є цирк на 2 тис. місць у Дніпропетровську (1982, автори П. Нірінберг, С. Зубарев та ін.). Місце для споруди вибирали довго і прискіпливо. Його розмістили так, що, з одного боку, він є композиційним акцентом площі, утвореної перед мостом через Дніпро, а з іншого – не перекриває огляд з мосту на нагірну частину міста. Розпластаний по землі об'єм комплексу немовби розриває стіну багатоповерхової житлової забудови. Вперше у вітчизняній практиці цирк має шатрове покриття зі збірних залізобетонних елементів. Шатро, яке ставив колись у цьому місці мандрівний цирк-шапіто, в цьому випадку виступає у зміненому масштабі й у іншому матеріалі. Використання такої аналогії в створенні об'ємно-просторової композиції привело до суттєвого збагачення художнього образу. Образотворча тема в архітектурі дніпропетров-

В. Сагайдаківський, М. Столяров, В. Бойків, А. Єфремов. Автовокзал у Львові. 1980. Інтер'єр



ського цирку має і несподіваний інший сюжет. Автори застосували новий композиційний прийом – візуальну трансформацію архітектурної форми залежно від умов сприйняття. Вдень – це шатро з короною, а ввечері, коли цирк запалює вогні, шатро немовби за велінням ілюзіоніста перетворюється на жерло казкового вулкану, в якому в променях підсвітки рухаються звірі. Світлові ефекти справляють враження циркової вистави і є своєрідною цирковою рекламою, що не потребує текстових пояснень – вдало знайдений архітектурний образ прекрасно розкриває призначення споруди.

У 1970–1980-х роках в Україні зведено велику кількість музеїв різної тематики, але найбільше їх присвячено подіям Великої Вітчизняної війни. “Проект Державного музею Великої Вітчизняної війни 1941–1945-х років” подарували українському народові російський скульптор Є. Вучетич і архітектор Я. Белопольський. Стометрову статую Матері-Батьківщини ставили неподалік від Києво-Печерської лаври, а висота Лаврської дзвіниці становить 96,5 м. На подальших етапах розгляду проекту висоту скульптури зменшили, але вона так і залишилась завеликою (69 м). Завершили проектування і будівництво в 1982 році архітектор В. Єлізаров, скульптори В. Бородай і Ф. Сагоян.

Велетенська кубоподібна споруда з розмірами 56,4 × 56,4 м, завершена циліндром діаметром 25 м, – такою є гранично проста композиція київського філіалу музею В. Леніна (автори В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, Л. Філенко та ін.). З тильного боку до споруди примикає об’єм залу для глядачів на 600 місць. Нині колишній музей став знаним в Україні культурним центром під назвою “Український дім”, де одночасно може проводитися до десяти різних тематичних виставок, а в залі постійно відбуваються концерти.

Значний музейний комплекс України, присвячений героям підпільної організації “Молода гвардія”, зведено в 1970 році в Краснодоні на Луганщині (автори В. Смирнов, Г. Головченко та ін.). До складу комплексу, спорудженого на спеціально створеній площі, входять два кубоподібних об’єми, скульптурний пам’ятник “Клятва молодогвардійців”, могила і стела “Скорботна мати”, вхід у парк і школа ім. М. Горького, споруджена в 1920-х роках, де вчилися молодогвардійці. Комплекс власне музею складається з двох рівновеликих об’ємів, з’єднаних критим переходом на рівні першого поверху. Домінуюче місце в ансамблі відведено

Г. Головченко, В. Баканьов. Автовокзал у Луганську. 1989





А. Добровольський, О. Малиновський, Л. Дмитрієв, М. Панич та ін. Київський міжнародний аеропорт у Борисполі. 1965

саме музейній частині. Це куб із глухими стінами другого поверху, облицьованими світло-вохристим вірменським туфом, що надає споруді урочистої монументальності. Другий об'єм відведено під розміщення клубних приміщень. Комплекс є прикладом органічного синтезу архітектури і монументального мистецтва.

Нові тенденції отримали втілення в архітектурі Черкаського історико-краєзнавчого музею (1987, автори С. Фурсенко, Л. Кондрацький, Л. Собчак та ін.)⁶. У пошуках естетично осмисленого образу тут намагалися знайти асоціативні зв'язки із глибинними традиціями національного зодчества Подніпров'я, що яскраво проявилось в об'ємно-просторовій композиції з характерними обрисами даху у формі зрізаної піраміди зі ступінчастим завершенням, яку прорізають арокні трипрогонні та однопрогонні вікна. Зовні споруду облицьовано нарізним білим інкерманським каменем, для оздоблення інтер'єрів використано граніт, уральський мармур, закарпатський туф, щитовий паркет, анодований алюміній.

Якісні зміни відбулися і в розвитку **транспортних споруд**. Хоча автобусне міжміське сполучення у 1960-х роках зростало, автовокзалів майже не будували. Можна згадати лише Автовокзал у Києві (1961, архіт. А. Мілецький, І. Мельник, Е. Більський), який став на певний час своєрідним взірцем. Згодом однією з визначних споруд Львова став збудований у 1976–1980-х роках автовокзал на 800 відправлень за годину (архітектори В. Сагайдаківський, М. Столяров, інженери В. Бойків, А. Єфремов). Відповідно до транспортної схеми генплану міста його винесено в південну частину на вулицю Стрийську, що забезпечує виїзд транспорту в напрямку Карпат, а через окружну кільцеву дорогу – в інших напрямках. Об'ємно-просторова структура автовокзалу – це трилисник, орієнтований на три зони: площу перед автовокзалом з боку міської автомагістралі, зону прибуття автобусів і зону їх відправлень. На першому поверсі розміщено касовий зал з виходами на тераси, які влітку використовують як додаткові місця для чекання автобусів. Під терасами – перони для відправлення автобусів. У рівні першого ярусу знаходяться двосвітний зал чекання, невеликий готель, кафе і сходи на галерею третього ярусу. Просторово перший поверх об'єднано із залом чекання на другому ярусі великим круглим отвором, над яким підвішена розкішна люстра.

Майже така ж екстравагантність форми притаманна й автовокзалу в Луганську (1989, архіт. Г. Головченко, інж. В. Боканьов). Своєрідний за архітектурним образом комплекс вирішено вдалим поєднанням двох трикутних об'ємів, один з яких немовби покладено на ребро. Перший призначений для пасажирів, другий – для розміщення адміністрації і допоміжних служб. Тут простежується свідоме прагнення створити неординарну споруду, але кожна форма продиктована функцією, а не навпаки. На першому рівні блоку для пасажирів – перони, на другому – пасажирський зал з касами. Трикутну форму залу обґрунтовано бажанням скоротити шлях до перонів. Пасажири входять до залу під кутом до фронту кас, а потім виходять безпосередньо на платформу. Цільність об'єму і відсутність внутрішніх опор дають змогу зорозово охопити весь його простір з касами, антресольним поверхом, де запроектовано кафе, кіоски, поштове відділення, міжнародні телефони. Новації виявляються й у конструктивному вирішенні. Перекриття пасажирського залу – це просторова структурна плита у вигляді прямокутного трикутника з довжиною катетів 66 м. Плита заввишки 1,85 м, її маса 150 т.

Залізничних вокзалів споруджено небагато – в Черкасах, Дніпродзержинську, Чопі. Реконструйовано вокзал у Житомирі. Простежується тенденція до територіального і композиційного об'єднання залізничних і автобусних вокзалів. Наприклад, у Черкасах поруч із залізничним вокзалом побудовано невеликий об'єм автовокзалу приміського сполучення (1965, архітектори Л. Чуприн, О. Ренькас та ін.).

Річкові вокзали спочатку звели лише в Черкасах та Києві. Київський будували з прямим цитуванням ордерних архітектурних форм, хоч були й намагання надати споруді обрисів сучасного пароплава, що неначе причалив до берега в районі Поштової площі. Споруду спроектували в 1957 році, а здали в експлуатацію – у 1961 році (архітектори В. Ладний, Г. Слуцький, інж. О. Лінович).

Зазвичай річкові вокзали, на відміну від морських, зводять паралельно течії річки. Споруду в Дніпропетровську поставлено перпендикулярно до берега. Будівля наче перескочила через набережну і злетіла над водою. Вона викликає яскравий образ суперсучасного лайнера на підводних крилах. Не меншою сміливістю і новизною відзначається й конструктивне вирішення. На першій стадії будівництва біля берега ріки спорудили кілька мостових прогонів – складалося враження, що почалося будівництво мосту через Дніпро. Далі до 33-метрових типових мостових балок були в буквальному розумінні підвішені п'ять поверхів перекриттів. По суті з'явилися три оббудованих прогони мосту, що й є конструктивною основою споруди (архіт. В. Веснін з колективом). Вона є прикладом творчого напрямку, що ґрунтується на художньому осмисленні функціонально-конструктивної сутності форм.

У 1960-х роках бурхливо розвивалася пасажирська реактивна авіація, збільшилася місткість літаків. Виникла потреба забезпечення пасажирів комфортними умовами як у польоті, так і при посадці в лайнери. Перший з аеровокзалів, запроектованих із намаганням відповісти на потреби часу, було зведено у 1961 році в Одесі (архіт. М. Шаповаленко та ін.). Споруда і тепер вражає компактністю об'єму і органічністю розпланування.

Аеропорт у Борисполі (1965, автори А. Добровольський, О. Малиновський, інженери Л. Дмитрієв, М. Панич та ін.) вражає чіткістю просторової композиції. Головною новацією в архітектурі цієї споруди є те, що чи не найперше у вітчизняній практиці було художньо осмислено конструкцію велетенського збірного залізобетонного склепіння – оболонки, яка визначала неповторне художнє обличчя оригінальної транспортної споруди. В авторському композиційному задумі тут здійснено поділ пасажиропотоків на тих, хто відлітає, і тих, хто прибуває в міжнародний аеропорт.

Складні транспортні проблеми було вирішено будівництвом Київського та Харківського метрополітенів. Метрополітен (першу чергу) буде збудовано й у Дніпропетровську. У Києві лінію першої черги метрополітену споруджено в 1960 році, а в 2000 році вже працювало дві лінії, які зв'язали густонаселені райони столиці. Тут застосовано практично всі відомі схеми спорудження – від відкритих до глибинного залягання. Для втілення такого розмаїття конструктивних прийомів було застосовано різні архітектурні вирішення.

У 1975 році став до ладу метрополітен у Харкові. Виходячи з конкретних гідро-геологічних умов, тут прийнято три основні конструктивні схеми станцій: неглибоке залягання з одним монолітним склепінням у вигляді напівеліпса з радіусами 6,35 і 12,75 м, який одразу перекриває весь перон і колії; неглибоке залягання з двома рядами колон, що поставлені через 6 м, які ділять простір станції на три частини; глибоке залягання, що передбачає виконання станцій тільки в монолітному залізобетоні. З усіх станцій Харківського метро новизною задуму вирізняється станція “Спортивна”. Своєрідне мереживо ромбових структур на зорво невагомому склепінні набрано з легких збірних залізобетонних елементів, і саме це створює неповторний художній ефект (архітектори Ю. Плаксів, В. Співачук).

До нових типів громадських споруд належать **палаці одруження**. Одним із найбільших є палац одруження в Києві (1981, автори В. Гопкало, В. Гречина та ін.), розміщений у центрі великого партерного сквера. Його трикутна в плані форма привертає увагу саме несподіваною об'ємно-просторовою композицією. Бажаючи додати палацу одруження більшої монументальності, автори підняли його високо над землею з допомогою не зовсім зручних сходів. Подібні споруди збудовано також у Луцьку, Запоріжжі, Полтаві, в інших містах. Архітектори намагалися надати їхній об'ємно-просторовій композиції екстравагантних форм, зробити їх помітним акцентом у забудові міст.

Докорінно змінилася архітектура **адміністративних споруд**. У районних центрах будинки партійних і радянських закладів будували згідно з типовим проектом, розробленим архітектором Г. Кислим. Споруда в плані має П-подібну форму і коридорне розпланування. Зал засідань розміщено на верхньому третьому поверсі, а фасад у центральній частині має “пілончики”, які за формою дуже нагаду-

Ю. Плаксів, В. Співачук. Станція метро “Спортивна” в Харкові. 1975



ють ті, що стали основою вирішення фасадів Палацу з'їздів у Московському Кремлі. У великих містах для цих установ здебільшого розробляли індивідуальні проекти. Так у 1965 році в Донецьку було зведено адміністративний будинок загальноміського значення (архіт. Г. Благодатний), що стало помітним явищем у забудові міста. Розміри споруди відносно невеликі – вона має лише чотири поверхи, але завдяки вдалому розміщенню в центрі добре озелененого і впорядкованого каскадного скверу з фонтанами вона стала значним композиційним акцентом центральної вулиці Артема. У вирішенні фасадів тут також відчувається вплив Палацу з'їздів.

Загалом архітектурі України 1965–1990-х років притаманний інтенсивний розвиток усіх типів громадських споруд, що виявилось передусім у нових формах їх функціональної організації, послідовного збільшення їх місткості і кооперування. Все більшого значення набували громадські споруди багатопільового використання.

Помітним явищем було те, що в архітектурі громадських споруд було відроджено пошуки національної своєрідності. Значний внесок тут зробив знавець народного зодчества І. Боднарук, який у 1968 році збудував у Яремчі ресторан “Гуцульщина”. Далі за його участю там же в Яремчі будують пансіонат “Гуцульщина”. З'являються в Карпатах й інші споруди подібного гатунку, і саме звідти починається експансія гуцульських архітектурних форм у східні регіони України. Це явище отримало досить іронічну назву “постгуцулізм”. У подібних формах будують на Чернігівщині, Сумщині, Харківщині і в Криму. У цих регіонах народне мистецтво й архітектура мають власні риси, але “постгуцулізм” був на поверхні, і його було простіше використати.

Це стилістичне спрямування в архітектурі мало дві течії. Перша орієнтувалася на пряме цитування взятих із народних зразків екзотичних ресторанів “Козацьких дозорів”, “Колиб”, “Вітряків”, “Млинів”, “Куренів”. Друга була орієнтована на поглиблене професійне і художнє осмислення регіональних народних традицій. З'являються монументальні споруди, які стають певним композиційним акцентом в архітектурних ансамблях різних регіонів України. Це обласний історико-краєзнавчий музей у Черкасах, ляльковий театр у Полтаві, головний корпус обласної дитячої лікарні в Івано-Франківську, десятки інших громадських споруд, які свідчать про серйозні пошуки національно своєрідних архітектурних форм. На жаль, ці тенденції не були теоретично й практично осмислені, тому подальші пошуки національної виразності не мали логічного розвитку. Архітектура громадських споруд 1970–1980-х років – здебільшого це так звана “стерильна архітектура” – споруди, які можуть будуватися в будь-якій країні світу.

Усе розмаїття типів громадських споруд, несхожих і за розмірами, і за функціональними ознаками, має задовольнити культурно-побутові потреби людини. Розвиток типології цих споруд викликаний змінами потреб суспільства. Тенденції до кооперування, що простежуються в розвиткові майже всіх типів, і надалі будуть все більше проявлятися. Цього вимагають і умови організації побуту, і необхідність раціонального використання міської території. Однак за умов збільшення масштабів забудови, особливо житлової, навіть кооперовані громадські споруди не можуть містобудівними засобами акцентувати об'ємно-розпланувальні вузли, тому закономірним явищем є тенденція до блокування громадсько-торговельних центрів та інших типів громадських споруд із багатопверховим житлом.

У 1970–1980-х роках до життя покликано нові типи громадських споруд – одні з них витримали перевірку часом, інші, щойно з'явившись, пішли в небуття. Цей процес – закономірне явище, і архітектори мусять бачити паростки нового, обумовленого змінами в суспільно-економічних відносинах.

ПРОМИСЛОВІ СПОРУДИ. Великі обсяги промислового будівництва вимагали його повної індустріалізації, створення нових науково-методичних підвалин уніфікації і типізації конструкцій. Уперше фахівці розробили і втілили в життя уніфіковані збірні залізобетонні конструкції одно- і багатоповерхових промислових споруд. Плани цехів стають чіткішими, збільшується універсальність споруд, набувають розвитку системи блокування об'ємів. З декору фасадів зникають форми, характерні для цивільної архітектури, це закономірний процес, адже промислова архітектура має свої, притаманні лише їй засоби художньої виразності, і тут на перший план виходить осмислення новітніх конструктивних систем – легких, зорово невагомих.

1960-і роки позначені очевидними здобутками в архітектурі гідро- і теплових станцій. Нові технологічні та конструктивні рішення втілено при спорудженні в 1955–1975-х роках наступних станцій Дніпровського каскаду ГЕС – Кременчуцької, Дніпродзержинської, Канівської, Київської. Кременчуцький гідровузол – третій ступінь і головна ланка каскаду. Це перша в СРСР станція відкритого типу, що складається з шести агрегатних секцій і блоку монтажного майданчика і не має звичайного в таких випадках спеціального машинного залу, функції якого виконує турбінне приміщення, частково розміщене в підводній частині. У спеціальних кратерах споруди ГЕС встановлено 12 вертикальних гідроагрегатів, накритих зйомними металевими ковпаками. Архітектурні форми гідровузлів добре віддзеркалюють їхні особливості (1954–1962, архітектори О. Мошенський, А. Волчик, П. Мозговий та ін.).

ГЕС Дніпродзержинського гідровузла теж побудована без машинного залу, з вертикальними гідроагрегатами. Тут уперше засобами архітектури було розкрито тектонічні можливості і нове трактування форм гідроелектростанцій з активним введенням інтенсивного кольору в металевих ковпаках (1955–1965, архітектори Ю. Демюр, О. Коваленко, А. Маяк та ін.). Канівська ГЕС, на відміну від уже розглянутих, має горизонтальні гідроагрегати, споруди власне станції суміщено з водоскидними спорудами, що дало змогу взагалі відмовитися від будівництва водозливної греблі. За гідрогеологічними умовами і загальною схемою компонування гідровузла Канівська ГЕС аналогічна Київській (1961–1969). Це дало можливість при її проектуванні і будівництві поточнити конструктивні та компонувальні аспекти окремих споруд і вузлів (1963–1979, автори О. Мошенський, А. Маяк та ін.).

У цей час при створенні рукотворних морів виникли великі зрошувальні системи – Каховська, Інгулецька, Південно-Бузька, Дунай-Дністровська, канали Дніпро–Донбас, Північно-Кримський. Головні насосні станції останнього буду-

М. Степанов, О. Гаврилко та ін. Ладижинська ДРЕС. Ладижин Вінницької обл. 1979



вали з уніфікованих елементів промислових серій, і вони ще вдягнені в класицистичні шати (архіт. І. Шевченко, інж. В. Пригодинський). Велетенські габарити і площини стін-вітражів притаманні головній насосній станції Каховської зрошувальної системи (архіт. В. Мазепа, інж. В. Пригодинський).

Окрім гідроелектростанцій будували потужні теплові електростанції. Першою



Н. Настенко, В. Пискунов, Р. Внукова. Шахта ім. академіка О. Скочинського в Донецьку. 1975

була Сімферопольська ДРЕС (1955–1958, архіт. К. Кузьминський та ін.), де збірність індустріальних елементів досягла 80 %. Здійснено уніфікацію об'ємно-розпланувальних і конструктивних вирішень, зросла потужність агрегатів. За типовими проектами надпотужних ДРЕС споруджено Зміївську (1956–1965), Криворізьку ДРЕС-2 (перша черга 1961–1968) та ін.

Якщо в 1960-х роках основну увагу приділяли Дніпровським гідроелектростанціям, то згодом все більшого значення набувала атомна енергетика. У 1971 році разом із містом Енергодар споруджують Запорізькі теплові й атомну станції. Будують Чорнобильську АЕС, Південно-Українську, Рівнен-

ську атомні станції, питома вага яких в енергетиці швидко зростає. Архітектура кращих АЕС позначена новою естетикою: ритм великих кубоподібних об'ємів зі спільним блоком обслуговування, стерильна чистота — все це мало схоже на традиційні промислові споруди.

Проте основу вітчизняної енергетики склали потужні теплові електростанції. Їх будівництво втілює технічний прогрес, засвідчує підвищення архітектурного рівня. Яскравим зразком сучасної промислової архітектури стали електростанції: Запорізька (3,6 млн. кВт), Вуглегірська (3,6 млн. кВт), Ладизинська (1,8 млн. кВт), Київська ТЕЦ-5 (800 тис. кВт). Розпланування Ладизинської ДРЕС чітко зоноване, компактно згруповані всі допоміжні споруди (автори М. Степанов, О. Гаврилко та ін.). Центральне місце займає головний корпус, композиційно розкритий у бік водосховища. Використано нові для того часу конструкції та матеріали. На фасадах і торцях головного корпусу застосовано панелі зі склопрофеліту коробчастого перетину і світлові панелі.

Довершеним вугледобувним комплексом була Донецька шахта ім. М. Горького (1959, автори Н. Настенко, К. Шукін та ін.). Схема компонування споруд шахтної поверхні спроектована досить чітко. Усі її елементи — різновисокі копори, залізобетонні бункери, триповерховий адміністративно-побутовий комбінат взаємопов'язані та узгоджені із забудовою міста.

Після 1970 року наступив новий етап у проектуванні комплексу споруд шахтної поверхні — розроблено уніфікацію об'ємно-розпланувальних і конструктивних вирішень споруд у вигляді габаритних схем обмеженої кількості, підвищено вимоги до санітарно-гігієнічного обслуговування персоналу. Залежно від місцевих умов адміністративно-побутові комбінати компонують із окремих елементів блоків у

різноманітних композиційних поєднаннях. Усі споруди шахтної поверхні монтують з уніфікованих збірних залізобетонних деталей індустріального виготовлення. Якщо в 1960-х роках копри шахт були круглі в плані і мали вигляд велетенських циліндрів, то в 1970–1990-х роках копри будували прямокутними в плані з монолітного залізобетону заввишки 100 м. Саме копри в поєднанні з териконами формують сучасний індустріальний пейзаж шахтарського краю. Прикладом можуть бути поверхні шахт ім. О. Стаханова та ім. академіка О. Скочинського.

У стислі строки (1958–1961) у Криворізькому залізорудному басейні збудовано грандіозні комплекси гірничозбагачувальних комбінатів – Південний, Ново-Криворізький, Центральний ГЗК. Особливо вражає фабрика збагачення – велетенський трипрогонний корпус завдовжки 1000 м. Уніфіковано збірні залізобетонні конструкції зі створенням ритмічних побудов (перша черга 1962–1967, архіт. В. Канішев та ін.).

Нові принципи блокування і кооперування впроваджено в одному з найбільших в Європі – Чернігівському камвольно-суконному комбінаті (архіт. А. Ткаченко та ін.).

Застосування укрупненої сітки колон (12 × 18 м) дало змогу зручно розмістити виробниче обладнання, а побутові приміщення вперше розташувати в антресольному поверсі. Також цікаві комплекси льонокомбінатів – Житомирський (1958–1968) і Рівненський (1959–1965), бавовняні комбінати в Херсоні (1961–1964) і Тернополі (1964–1969).

До краших комплексів текстильної промисловості слід віднести Донецький бавовнопрядильний комбінат (1985, автори А. Ткаченко та ін.). Його головний корпус має розміри 888 × 23 м. Тут розміщено дві прядильно-ткацькі фабрики і фарбувальне виробництво. Головний фасад виходить на добре впорядковану й озеленену передзаводську площу. Сонцезахисні пристрої разом із барвистим мозаїчним панно створюють виразне художнє обличчя комбінату. Панно присвячено вирощуванню бавовнику в Узбекистані, його шляху звідти в Україну і казковому перетворенню на тканини (художник В. Прокопенко).



А. Ткаченко та ін. Бавовнопрядильний комбінат у Донецьку. 1985

АРХІТЕКТУРА СЕЛА. У 1960-х роках здійснено реконструкцію с. Моринці на Черкащині – батьківщині Т. Шевченка (1964, архіт. Г. Панько та ін.). Перш за все розібрали муровану церкву Іоанна Богослова, збудовану в кінці XIX ст. на місці

тієї, в якій хрестили малого Тараса. Там, де розміщувалася садиба діда поета Якима Бойка, і де побачив білий світ Т. Шевченко, встановили його бронзове погруддя, а старовинну кузню, в якій працював ковалем батько поета, і яка продовжувала справно виконувати свої прадавні функції, знесли. У центрі села на місці церкви звели клуб із залом на 300 місць, торговельно-побутовий центр, універмаг і будинок побуту, двоповерховий будинок сільради з готелем на 10 місць, їдальню “Українські страви”, магазин, дитячий садок на 90 місць і чотири двоповерхових житлових будинки. Усі ці споруди утворили трикутну в плані площу з газоном у середині.

У 1955–1965-х роках у зв’язку з будівництвом гідроелектростанцій на Дніпрі й Дністрі мешканців старих сіл із зон затоплення переселяли в нові села. Їх розміщували здебільшого на рівнинних орних землях, які чітко поділяли на адміністративно-культурну, виробничу і житлову зони. Житла, громадсько-побутові і господарські споруди зводили за типовими проектами. Регулярна мережа вулиць, невеликі прямокутні квартали дисонували з рельєфом місцевості, що не давало можливості раціонально організувати забудову. Села втрачали властиву їм мальовничість, довжина вулиць була великою, що призвело до подорожчання водопостачання та енергопостачання (села Червона Слобода, Леськи, Худяки та ін. у Черкаській області, архітектори П. Мокієнко, Ф. Титаренко). Прикладом є с. Циблі на Київщині (1969–1971, архіт. Г. Панько та ін.), яке забудоване на основі садибної структури двоповерховими будиночками із розплануванням квартир у двох рівнях. На центральній площі знаходиться кооперована споруда – адміністративно-культурний і торговельно-побутовий центр.

Щоб зберегти орні землі, почали реконструкцію старих сіл, що засвідчує с. Ксаверівка на Київщині (1959–1960, архітектори Е. Грингоф, С. Ванштейн та ін.). Воно розміщене в геометричному центрі угідь, уздовж автомобільної магістралі Київ – Одеса, поділене на квартали залежно від розмірів садиб, які стали меншими (до 0,15 га). Громадський центр вирішено у вигляді витягнутого вздовж шосе прямокутника. Тут на чільному місці зведено клуб із залом на 500 місць, адміністративний будинок, готель, магазини, комбінат побутового обслуговування.

Розвиток архітектури сільського житла характеризується появою нових його типів. У 1960-х роках намагалися поширити розпланування в двох рівнях, однак, його застосовували лише в державному будівництві. У самодіяльному будівництві його можна побачити в селах Івано-Франківської, Чернівецької, Львівської та Закарпатської областей. Першим кроком до такого розпланування були мансардні одноквартирні будинки. Тоді ж за типовими проектами зводили ясла-садки на 25 і 50 місць, школи і особливо клуби із залами на 200–400 місць (архіт. В. Павленко).

У 1970–1980-х роках створювали показові села для демонстрації зарубіжним делегаціям. Тут перевіряли теж різні типи споруд і прийоми забудови: садибна забудова одноповерховими або двоповерховими будинками з квартирами в двох рівнях; змішана, коли садибна забудова чергувалася зі спорудженням безсадибних житлових будинків на 2–4 поверхи; повністю безсадибна забудова чотириповерховими будинками з використанням суто міських принципів мікрорайонування.

Прикладом змішаної забудови може бути с. Михайлівка в Криму (1970, архітектори Г. Воробйов, Л. Тарасов та ін.). Тут найбільшу питому вагу має садибна забудова індивідуальними житловими будинками з присадибними ділянками площею 0,08 га. Центр села і його головну вулицю забудовано 4–5-поверховими секційними будинками. Таким чином, в одному селі застосовано одно- і двоквартирні зблоковані житлові будинки; 2-поверхові, зблоковані з квартирами в двох рівнях; а також 4–5-поверхові секційні.

Змішану систему забудови мають і села Єлисаветівка на Донеччині (1977, автори А. Авербах, І. Сергеев та ін.), Кам'янка на Миколаївщині (1978, автори В. Жуков, Г. Зенкович та ін.), Вузлове на Львівщині (1974, архітектори І. Овксентюк, В. Марченко, Є. Пантеліна та ін.). При реконструкції сіл Довголука, Лисовичі, П'ятничани і Голубутів Стрийського району Львівської області основні зусилля спрямували на створення громадських центрів (1989, архітектори І. Довгалюк, І. Зелений, О. Матвіїв та ін.).



Ю. Панько та ін. Громадсько-торговельний центр с. Моринці на Черкащині. 1964

Безсадибна забудова сіл багатоповерховими секційними багатоквартирними житловими будинками не потребувала пошуків нових об'ємно-просторових рішень. Так, село, а тепер нове селище Калита на Київщині складається з двох житлових груп великопанельних 4-поверхових будинків, розділених вулицею, яку замикає площа з громадсько-побутовим центром. Застосування для будівництва панельних будинків дало можливість використати індустріальні виробниці київських домобудівних комбінатів. Але деякі будинки досі не заселені, інші заселені лише частково. Адже взимку їх якось треба обігрівати, а влітку тут жити теж не комфортно. Та й без садка і городу жити селянин не звик.

РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ. 1955–1965-і роки – ще одна чорна сторінка у ставленні до пам'яток історії та культури. Знову, як у сумнозвісних 1930-х роках, нищили найвизначніші пам'ятки вітчизняного зодчества. Список пам'яток архітектури, вилучених із охоронного реєстру Держбуду УРСР, вражає – більше п'ятдесяти визначних пам'яток вітчизняного зодчества було зруйновано.

У 1970–1980-х роках відбулись позитивні зміни, прийнято низку пам'яткоохоронних законів, взято під охорону держави сотні історичних споруд, здійснено реставрацію пам'яток, формувався містобудівний підхід до проблем збереження спадщини. Ще 1968 року Держбуд УРСР затвердив “Список стародавніх міст, селищ і сіл Української РСР, проекти забудови яких повинні погоджуватися з органами охорони пам'ятників культури”. До списку увійшли 108 міст, 50 селищ міського типу, 145 сіл. У 1976 році постановою № 532 Рада Міністрів Української РСР затвердила “Перелік старовинних малих і середніх міст та інших населених пунктів республіки, що мають пам'ятки історії, археології, містобудівництва і архітектури”. До нього увійшло 39 населених місць, переважно заснованих у добу Київської Русі. З них міст – 33, селищ міського типу – 2, сіл – 4. Метою затвердження документа було проголошено “подальший розвиток, благоустрій і планомірну забудову” цих населених місць. У 1979 році міськрада Києва затвердила “Схему зон охорони пам'яток історії і культури міста Києва”.

Важливим і ефективним засобом охорони комплексів є створення заповідників. Заповідними стали історичні центри Львова (1975), Чернігова, Новгород-

Сіверського (1978), Переяслава-Хмельницького (1979), Острога (1981), Луцька (1985), Путивля (1986), Києва (1987). Різноманітність видів комплексної історико-культурної спадщини відбилася в організації таких різновидів історико-культурних заповідників, як історико-архітектурні, історико-археологічні, історико-меморіальні, садово-паркові, музеї-заповідники.

Особливо загрозливим було становище, що склалося зі збереженням пам'яток народної архітектури. Якщо храми як пам'ятки знаходяться на державному обліку, то хати, клуні, повітки, сажі перебувають у приватній власності, і господар за бажанням може зруйнувати їх. Єдиним засобом збереження зразків народної архітектури стали музеї народної архітектури і побуту просто неба. У 1970 році було зроблено проект Українського музею народної архітектури і побуту площею 1500 га. Музеї просто неба організовано у Львові, Переяславі-Хмельницькому, Ужгороді.

Серед найвідоміших здійснених проектів реставрації в різних регіонах України можна назвати Каплицю Трьох Святителів та Успенську церкву (1972) і Домініканський монастир (1974) у Львові (архіт. І. Старосольський); замок "Паланок" в Мукачевому (1970–1973), костель у Дрогобичі (1987) (обидва – архіт. І. Могилич); комплекс Троїцького монастиря в Межирічі на Рівненщині (1972–1978, архіт. О. Годованюк); комплекс Спасо-Преображенського собору (1982) Троїцького монастиря (1984) у Чернігові (архіт. М. Говденко); Іллінську церкву-усипальницю Б. Хмельницького в Суботові на Черкащині (1977, архіт. С. Кілессо). Визнання громадськості здобула реставрація в 1980 році церкви Іоанна Предтечі в Керчі, здійснена за проектом і дослідженнями Є. Лопушинської.

С. Кілессо. Реставрація Іллінської церкви-усипальниці Б. Хмельницького в Суботові на Черкащині. 1977



* * *

Отже, найхарактерніші риси, притаманні вітчизняному зодчеству шістдесятих років, — це тотальна індустріалізація і типізація проектної справи, що звели нанівець престиж архітектора. У житловому будівництві панував примітив. При вирішенні соціальних житлових проблем, що були надзвичайно актуальними, споруджували неповноцінне житло. У той же час посімейне заселення квартир значною мірою зняло гостроту житлової проблеми. Типовий примітивізм характеризує й архітектуру більшості громадських споруд — медичні установи, підприємства торговельно-побутового обслуговування. У контрасті до типових споруд унікальні громадські споруди інколи виступають як зразки професіоналізму.

Архітектурна творчість 1965—1980-х років вже не зазнавала такого жорсткого адміністративного тиску, вже не були заборонені пошуки національно своєрідної архітектури. Індустріалізація будівництва в руках зодчих все більше підкорялася вимогам естетики і здорового глузду. Були зроблені певні кроки на шляху створення комфортного житла, з'явилися нові типи громадських споруд — палаци одруження, будинки природи, навчально-виховні комплекси, нові шкільні й дошкільні заклади. Значний вплив на формотворення мав розвиток вантових конструкцій, які дали змогу перекривати великі прогони критих ринків, вокзалів, гаражів, промислових споруд. Зрушення відбулись і в архітектурі театрів — на теренах України вперше в світовій практиці було споруджено нові театри з асиметричними об'ємно-просторовими вирішеннями, які враховували конкретну містобудівну ситуацію. Значну увагу приділяли реконструкції сіл, розробці наукових засад комплексної охорони і реставрації пам'яток архітектури.

ЖИВОПИС

60-і РОКИ. ТВОРЧІСТЬ В АУРІ “ВІДЛИГИ”. Наприкінці 50-х років ХХ ст. в станковому живопису заявив про себе “суворий стиль”, який до початку 60-х років сформувався як нова гілка в мистецтві. Цей термін до теоретичного обігу було введено московським мистецтвознавцем О. Каменським у період хрущовської “відлиги”. Здавалося, що після розвінчання культу Сталіна на ХХ з’їзді КПРС, яке за передовою статтею “Правди” (№ 98(13761) 7.IV.1956) “зустріло одностайне схвалення всієї партії, всього народу”, з режимом тоталітаризму буде покінчено. Зі сталінських концентраційних таборів поверталися ті поодинокі жертви системи, які чудом уцілили на лісоповалах та в шахтах Сибіру.

У культурному середовищі країни, яке за часів сталінізму понесло незчисленні жертви, де все, що не вкладалося в “прокрустове ложе” “ідеологізованого реалізму”, вважалося другорядним, шкідливим, або ще гірше – формалізмом. Київський художній інститут як кузня лауреатів сталінської премії ще довго був інструментом боротьби з цим напрямом.

В атмосфері репресивного порадянщинного суспільства розпочиналося відродження вільної думки й творчої ініціативи покоління, яке ввійшло в історію як шістдесятники. Вони руйнували психологічний феномен тоталітаризму, при якому масова свідомість, придушуючи індивідуума, концентрувала майже чуттєву прив’язаність до Вождя.

У напіввідчинену Хрущовим залізну завісу в культурний контекст радянського простору вітром увірвалися донедавна закорковані література та мистецтво Європи. Радянський глядач відкрив для себе кіношедеври Ф. Фелліні, І. Бергмана з аурую підсвідомого та карнавалу.

Завдячуючи часопису “Вопросы философии”, до радянського читача поверталися постаті П. Флоренського, М. Бердяєва, М. Гумільова. Розпочиналося ознайомлення з філософією модернізму. Нарешті можна було читати Й. Кафку, Т. Манна, Г.-Г. Маркеса, В. Набокова та ін. Український часопис “Всесвіт”, ук-

І.-В. Задорожний. Мої земляки. 1964. Полотно, олія





Л. Вітковський. Геодезисти. 1963. Полотно, олія

раїнська школа перекладу, очолювана Григорієм Кочуром, московські часописи, зокрема “Иностранная литература”, відкривали інтелектуальні галактики, не знані в СРСР. У Москві відбулися виставки Ф. Леже, А. Матісса, П. Пікассо.

Ситуація кінця 50–60-х років була гострою, неоднозначною, суперечливою, але, безсумнівно, це був момент, коли ідеї національного самоусвідомлення піднесли в усіх республіках Радянського Союзу. Духовною поживою для шістдесятників стали нелегально поширювані твори О. Солженіцина, А. Сахарова, інших авторів “самвидаву”, в Україні – М. Грушевського, М. Бердяєва, І. Кошелєвця, представників української діаспори. Національно свідомо молодь зачитувалася поезією та прозою “розстріляного відродження”. Євген Сверстюк згадує, як “по пам’яті цитували “Недугу” Плужника, “Сині етюди” Хвильового, твори Маланюка”¹.

Синхронною була хвиля інакомислення в Москві. Інтелігенція отримувала “уроки” свободи на виставах “Театру на Таганці”, на поетичних вечорах у Політехнічному музеї, слухаючи пісні В. Висоцького, О. Галича, Б. Окуджави.

Змужнінню шістдесятництва як опонентів тоталітаризму передувала низка відомих міжнародних катаклізмів: події в Чехословаччині 1968 року, коли так званою “празькою весною” радянські танки розстрілювали людей; ще раніше – придушення повстання угорців у Будапешті; феномен насильництва у вигляді Берлінського муру; ганебні наслідки Карибської кризи, коли Хрущов поставив світ під загрозу атомної війни. Каталізатором визвольного пробудження в Україні було її колоніальне становище, тотальна русифікація та курс на злиття всіх націй СРСР в єдиний радянський народ.

Перегляд світоглядних концептів соціалізму та вироблення революційної свідомості зауважив Є. Сверстюк: “Стривожені війною, гартовані злиднями, оглушені тоталітарною ідеологією, люди раптом прокинулися від падіння страшного ідола й кинулись до пробойни в стіні, де він упав. Цілі ідеологічні загони було кинуте на знешкодження пробойни. Однак одиниці кинулись її розширювати. З цього почались шістдесятники – ті, яким засвітила істина, і які вже не захотіли зректися чи відступитись від світла”². Саме тоді до культурного обігу поверталася репресована творчість авангардистів 10–30-х років. Україна відкривала для себе ще вчора забронених титанів 20-х років – “бойчуків”, О. Архипенка, О. Богомазова та інших



І. Григор'єв. Прогулянка. Валя і Валентин. 1965. Полотно, олія

так само, як і модернізм Європи. Цього “джина свободи” закоркувати в пляшці утисків та обмежень не вдасться вже й в задущливіх 70-х роках.

Видатний художник андеграунду Ілля Кабаков сформулював сутність шістдесятництва: “За спонтанністю” та несподіваністю вибуху, за безліччю причин та переплетень подій, які зійшлися водночас та зімкнулися на феномені, який пізніше визначили як “неофіційне мистецтво”, є можливість порівняти 60-і роки із 20-ми роками, з часом радикального авангарду”³.

Першою ластівкою “відлиги” в українському живопису став “суворий стиль”, хоча цей напрям не був аж надто революційним. Його можна вважати модифікацією соцреалізму, який художня молодь прагнула вдосконалити. На початку 60-х років серед молодих талановитих художників практично не було відвертих противників соціалізму та його нормованого соцреалістичного методу, як не було митців, ґрунтовно обізнаних з модерністською спадщиною України та Європи. Пробудження лише починалось. Свідомих особистостей бракувало. У мистецькому середовищі воно пробуксовувало, ускладнюючись лукавою системою зв'язків митця з державою. У СРСР художник не мав іншої статті доходу, крім державного замовлення. Його повна економічна залежність дозволяла державі тримати абсолютний контроль за діяльністю всієї творчої інтелігенції. Митці, так само, як усі “гвинтики та коліщатка” соціуму під назвою радянський народ, мусили рухатись у напрямку омріяного комунізму. Усі сфери духовного впливу на маси перебували під невинним наглядом кремлівського апарату придушення. Радянська колективістська свідомість з підозрою ставилася до проявів нестандартного мислення. Особистісне як на партійно-ідеологічному рівні, так і на профанно-масовому сприймалось як “чуже”, “не наше”, почасти “вороже”, тобто таке, що породжує труднощі в невинному поступі комуністичної ідеології. За принципом “розділяй та владарюй” народ був навчений з підозрою ставитися до

інтелігенції. Тому стає зрозумілим, чому не лише в 60-х, але й до кінця 80-х років ХХ ст. соцреалізм (як метод та художня практика), навіть перетворившись на мистецький кіч, мав підстави для існування, попри всі новачі трьох десятиліть.

Що ж до 60-х років, то лише дехто сумнівався в тому, що “Краса в радянському мистецтві не віддільна від утвердження соціалістичного ідеалу ... пов’язана з умінням глибоко зацікавити людей революційною постановкою корінних питань буття”⁴.

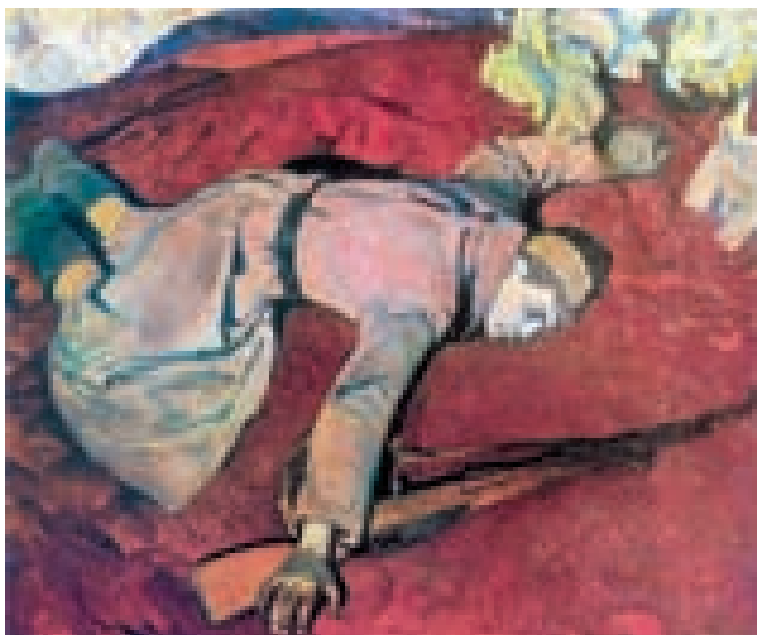
Стосовно “суворого стилю”, як спроби звільнитися від бравурної пафосності тематичної картини, то в ньому зберігся принцип життєподібності (мімесису), літературності сюжетів. Непорушними лишилися жанрові дефініції реалізму. І хоча намічалось світоглядне прозріння авторів, у полотнах, присвячених простій людині, її важкій професії, про зміну парадигми не йшлося.

Розповсюдженими сюжетами “суворого стилю” були панорами будівництва, заводських цехів, териконів, молодіжні новобудови на цілині, побут геологів, полярників. Ці персонажі в полотнах І. Григор’єва, М. Вайнштейна, І.-В. Задорожного, В. Зарецького, Л. Нітковського, О. Хмельницького, В. Рижих, А. Рибачук, В. Мельниченка та інших заперечували театралізовано-піднесені штампи, що побутували в усталеному соцреалізмі. На картині Івана-Валентина Задорожного “Мої земляки” (1964) народ постає могутнім, але водночас трагедійним хором. Фризова композиція, пластичний задум якої, очевидно, перегукується як з монументалізмом Джотто, так і М. Бойчука, несе ту правду про чорні дні для України, якої тодішні керівники держави знати не бажали.

Стилістично “суворий стиль” був сформований на взірці монументального панно, переважно із фронтальним розташуванням персонажів та сплосченим простором. Підкреслено буденні та суворі персонажі писані в монотонно-землистій гамі із очевидною геометризациєю спрощених форм. У цьому простежуються контакти авторів “суворого стилю” із принципами сезанізму та їх розвитком у кубізмі. Отже, діалог із класикою авангарду було започатковано. Саме ці стилістичні перегуки визначили якість новизни. Принциповим було утвердження історичної ролі пересічної особистості (а не “гвинтика та коліщатка”) як носія життєвої проблематики. Парадоксально, але саме інтерес до скромних сюжетів для авторів “суворого стилю” був шаблем до розробки великої форми, до переосмислення звичних композиційних та живописних прийомів.

У цьому переконують композиції з “Північної серії” (поч. 60-х рр.) А. Рибачук та В. Мельниченко; “Беруть льон” (портрет ланкової П. Сироватко) (1960) В. Задорожного; полотно М. Вайнштейна “Брати. 1941 рік” (1967); “Автопортрет” (1953) та “Моя

О. Хмельницький. В ім’я життя. 1967. Полотно, олія





М. Вайнштейн. Брати. 1941. 1967. Полотно, олія

мамка” (1967) В. Микити; експресивна композиція І. Григор’єва “Прогулянка. Валя і Валентин” (1965); “Сім’я” (1967) В. Сингаївського, композиція “Тривога” О. Орябінського, “Реліквії Бреста” (1968) В. Рижих та ціла низка інших. Енергійні твори молодих ентузіастів новизни значно розсували межі дозволеного українським образотворчим мейнстримом.

Незаперечним авторитетом у колі молодих однодумців був Ігор Григор’єв (1934–1977). Художник могутнього темпераменту, знавець мистецтва композиції, малюнка та виключного колористичного бачення, він у звичайному міг помітити особливе, нетривіальне, тривожне. У період “відлиги” цей реаліст, майстер тематичної картини один із перших відкрив і нові теми, і неординарні пластичні підходи для їх вирішення в полотнах: “Швидка допомога” (1965), “Весілля в Умані”, “Дільничий лікар” (1976), “Легенда кийвського футболу” (1967–1976). Відчуття драматизму було постійним у його творчості, і не лише в сюжетах, що пов’язані з переживанням війни, рані якої лишалися незагоєними для того покоління. Усе, що написав І. Григор’єв, має печатку особистої заангажованості митця суголосними йому процесами життя. Біль, неспокій, жагуче почуття відповідальності

І. Григор’єв. Легенда кийвського футболу. 1967–1976. Полотно, олія





В. Рижих. Реліквії Бреста. 1968. Полотно, олія

та громадянської активності – найкращі риси ідеалістів-шістдесятників, які втілилися в особистості Ігоря Григор'єва та його побратимів по пензлю.

Новації першопроходців “суворого стилю” викликали шалений опір у зашореному соцреалістичному мейнстрімі, драматизм стосунків з яким спричинив ранню загибель не одного лише Ігоря Григор'єва.

Наприкінці 60-х років плакатну лаконічність “суворого стилю” та його сюжетну спорідненість із соцреалізмом було використано саме офіційним мистецтвом для підживлення усталеної системи. Цей симбіоз породив “За землю” (1967)



А. Сафаргалін. Земля цвіте. 1974. Полотно, олія

вони вбивали наш інтелект, волю до перемоги, умиртвляли сенс нашого ремесла. Вони пильно стежили за тим, щоб талант якомога швидше обмінювали на хліб ілюзорного успіху”⁵.

Зоною великої напруги були стосунки прихильників радянського безнаціонального мистецтва та представників фольклорного напрямку. “Фолькстиль” 60-х років був явищем дуалістичним. Він заявив про себе як естетична цінність та водночас як морально-етична категорія. Професійний живопис в Україні ще з часів сецесіону та авангардизму М. Бойчука, О. Архипенка, К. Малевича багато в чому обумовлений філософією народного мистецтва. Саме тут закладено та оформлено символом – змістовним знаком – архетип українства, його етнічну модель.

У 60-х роках стає цілком зрозумілою особлива привабливість народної спадщини для більш чутливих митців, насамперед для тих, кому боліла підпорядкованість України Кремлю. За домінування мистецтва сталінсько-жданівського стибу кожного діяча культури України, який пропагував самотність фольклорно обумовленої творчості, ганьбили як націоналіста. У повітрі віяло жахом митців перед цим тавром та історією гонить, нищень духовного цвіту нації за часів сталінських репресій (загибель М. Бойчука, Л. Курбаса, письменників України).

За хрущовської “відлиги”, коли стрімко, але конструктивно відбувався перегляд морально-етичних цінностей в житті та мистецтві народів СРСР, в Україні піднісся могутній рух неофольклоризму. Великим каталізатором цього “ренесансу” було не лише відкриття національно-заангажованого авангарду 20-х років, але

В. Чеканюка, “Земля цвіте” (1974) А. Сафаргаліна, полотно “Війна” (1970) О. Лопухова; “А льон цвіте” (1977) В. Гуріна.

Найменшим проявам новачій, які із зусиллями обстоювали право на експонування, на перешкоді постійно стояв офіціоз Спілки художників України. Це спричинило численні творчі та життєві трагедії в художньому середовищі України 60–80-х років. Так було заведено ще в 30-х роках. Це була єзуїтська спритність у придушенні інноваційного, свободи. Війна між офіціозом та партизанським життям новаторів була формою їх існування. Досвід боротьби з опонентом досяг фази морального, професійного, а почасти й фізичного знищення останнього. В одному інтерв’ю майстер натюрморту Валентин Реунов зауважив: “Сірі, вбогі люди, які чомусь завжди ставали деміургами і керманичами в мистецтві України, у мене й мого покоління вирвали з життя десятиліття. Своїм диктатом

й живі, існуючі центри національної пам'яті, передусім у мистецьких осередках Західної України. Адальберт Ердели, Федір Манайло, Ернст Кондратович, Андрій Коцка та молодь 60-х років – Володимир Микита, Едіта Медвецька, Ференц Семан, Лизавета Кремницька жили реаліями буковинського села, надихалися народною спадщиною лемків та гуцулів. Шедеври Ф. Манайла “Покоління бокорашів” (1969), “Гуцульська наречена” (1966), “Весела робота” (1968), “Колядки” (1970) та інші вводили глядача у світ чарівно-дивнуватий, але магічно-притягальний. Фольклорна образність в Закарпатській школі поєдналася з традиціями фовізму та експресіонізму. У 60-х роках за ініціативи М. Глуценка та В. Цельгнера Київ уперше поринув у образотворчий космос Закарпаття. “Гуцульські мадонни” Андрія Коцки, історико-сповідальні полотна Ернста Кондратовича, пейзажизм Йосипа Бокшая та Антона Кашшая причарували художній Київ. Саме тоді Сер-

О. Лопухов. Війна. 1970. Полотно, олія



гій Параджанов запросив Федора Манайла бути консультантом з питань карпатського побуту у фільмі “Тіні забутих предків”. У 1965 році фільм відкрив світові Карпати, Україну. Із узагальнюючого поняття “народ СРСР” українців почали сприймати як самостійний етнос. Україна виринула з небуття.



В. Реунов. Будівельники. 1972. Полотно, олія

Декоративізм народного мистецтва був органічною складовою образотворчості професійних художників Львова. У Романа та Магріт Сельських він поєднався із паризькими рефлексіями фовізму. У підґрунті творів Григорія Смольського, Ласло Пушкаша завжди відчутний органічний зв'язок із фольклором. Експресивними були композиції Володимира Патики “Гуцульська мадонна” (1965), “Дівчина з Буковини” (1966). Не минули й імені Миколи Андрушенка – автора вражаючих орнаментальних полотен.

Радянські ідеологи вважали, що ще в 30-х роках (арешти, голодомори) “національне питання” було вирішено остаточно, у Києві кожен крок національно-заангажованої молоді отримував шалений супротив. Їх роботи не брали на виставки, навіть нищили. У 60-х роках, із пробудженням національної ідентичності, В.-І. Задорожного, А. Горську, В. Зарецького, Л. Семикіну, В. Барінову-Кулебу, І. Марчука та інших захопила стихія народної історії, їх

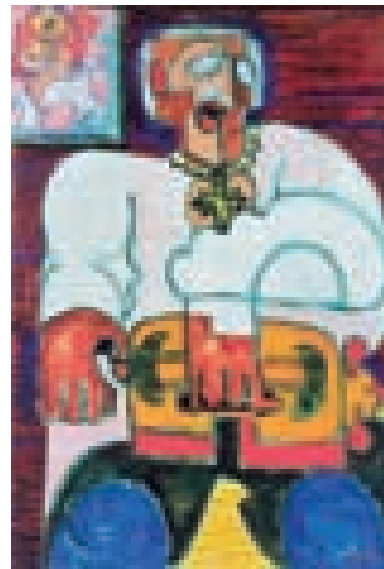
надихала пам'ять про “розстріляний ренесанс”, про бойчукістів, про нещодавню жертву – поета Василя Симоненка. Його вірш “Народ мій є. Народ мій завжди буде. Ніхто не перекаслить мій народ” став гаслом шістдесятників. У Києві, де, здавалося, національна свідомість була вже остаточно винищена, з'явилися паростки національного заангажованого малярства. Ті, хто підносив ідею національної самобутності, заперечували “шароварний фольклоризм”, який як туземний колорит колонії репрезентував Радянську Україну на “декадах дружби народів” у Москві. Саме в той час офіційний Київ запевняв Кремль, що викоренить українську мову. Політика і мистецтво. На превеликий жаль, ішли вони поряд, примусово політизуючи життя митців.

У жовтні 1964 року місце М. Хрущова в Кремлі посів Л. Брежнєв. А вже в серпні – вересні 1965 року Україною прокотилася хвиля арештів шістдесятників. Присуд був єдиний – за націоналізм. У вересні 1965 року на прем'єрі фільму “Тіні забутих предків” І. Дзюба виступив із заявою проти арештів інтелігенції. А Василь Стус голосно промовив: “Хто проти тиранії, встаньте”. Дехто підвівся...

У такій наелектризованій атмосфері творили нове національне мистецтво побратими Алли Горської. Вона була очевидним лідером художньо-етнічного руху. Так само, як колись Михайло Бойчук, вона вважала, що сучасне мистецтво буде переконливим, життєздатним, якщо підніметься на ґрунті світової культури. А. Горська інтенсивно вивчала спадщину, щоб набути негайно втілювати в практику. Вона поспішала. Працювала наполегливо енергійно, запалюючи таким ритмом колег. Аж до екстремальності віддана ідеї вільного мистецтва для нової України, вона жила за принципом: “Йди й не бійся нічого. Бог там, де ти є”. Найбільше вона переймалася проблемами кольору: “Колір, як соліст у живописі ... виступає у народному мистецтві як національна категорія... Колір – зміст, душа історії народу, його лице”⁶. Але політика заганяла художника в андеграунд. Як пізніше згадувала Л. Семикіна “Нам, митцям, натякали на антирадянщину. Ми вважали це образою, бо займались мистецтвом. Алла Горська – талановита, чесна, пристрасна до знання мистецтва... зустрічалась зі стіною байдужості, суспільної анемії, демагогії”⁷. 28 листопада 1970 року – чорний день. Аллу було фізично знищено.

Прикрою несподіванкою для охоронців соцреалістичних чеснот було захоплення визнаного маестро – Тетяни Яблонської – стихією народного примітиву. Після першого представлення в експозиції “фольклорної сюїти” авторку осмикнули з кабінету ЦК КПУ: “Ми Вас створили, Ми Вас можемо і знищити” (запис зі слів І. Верби). У такий брутальний спосіб майстриню намагалися повернути в потрібне ідеологам річище. Проте Т. Яблонська йшла дорогою, яку відчула як шлях розвитку.

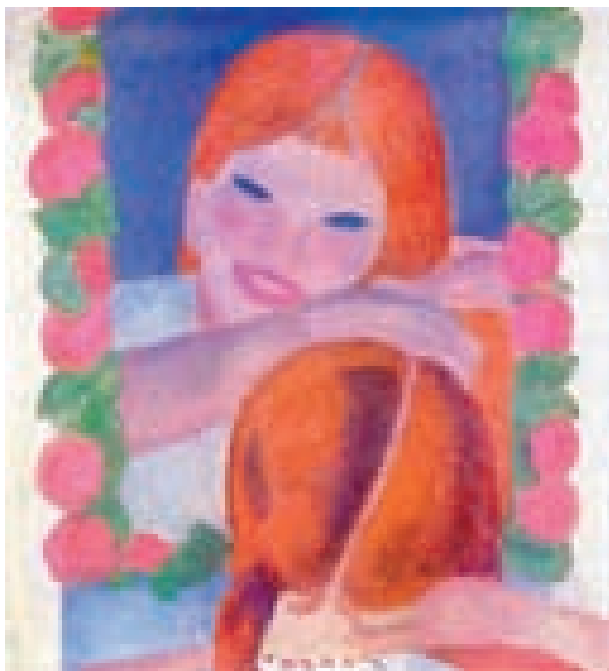
У 80-х роках Тетяна Нилівна оцінювала “фольклорну сюїту” як прорив з натурно-міметичної до узагальнено-умовної (образно-символічної) системи бачення. Авторка-реалістка зізнавалася: “В полотнах “Перед стартом”, “Весна”, “На Дніпрі” – почалося сповзання до натуралізму. Мені здавалося – зникаю як художник... Із глухого кута я вийшла на загальній хвилі захоплення фоль-



Ф. Семан. Сліпий. 1964. Полотно, олія

Ф. Манайло. Сніданок. 1967. Полотно, олія





Т. Яблонська. Наречена (фрагмент). 1966. Полотно, олія

В. Микита. Ягнятко. 1969. Полотно, олія



клором. Цей період був підготовлений барвистістю вірменського живопису, декоративізмом закарпатських свят, які полонили мене. Справжній початок “фольклорної сюїти” було покладено вивченням структури творів народного мистецтва, а основне – осягненням народної філософії, народного розуміння доцільності краси. Я відчула, що народу мистецтво так само необхідне, як хліб”⁸.

Т. Яблонська не приховувала психологічних і мистецьких труднощів у переході від ілюзорно-життєподібного бачення світу до узагальнено-умовного. Перемога була за авторкою полотен “Наречена”, “Мати та дитя”, “Життя”, “Життя продовжується” (усі – 1968).

Близький до ідей “бойчукізму” щодо художньої освіченості митця І.-В. Задорожний розмірковував: “В чому коріння творчості світових велетнів Гомера, Гете, Бетховена, Шевченка, Гоголя? У первинних еле-

ментах культури – у фольклорі, Біблії, античній архаїці. Геній Т. Шевченка виріс із народної пісні, з народного світобачення та з національної історії. Це було його диханням”⁹.

Широчінь поглядів, духовний лібералізм як культ свободи в усіх її проявах, розширення тематичного та стилістичного поля творчості, образотворча вишуканість – сукупність цих рис піднесла тоді плеяду високопрофесійних митців до світового рівня. “Шістдесятники, покоління каторжників і смертників – писала О. Пахльовська, – зуміли також стати і поколінням естетів”¹⁰.

В умовах домінуючої (кількісно та якісно) соцреалістичної продукції інтелектуалізація та естетизація професійного живопису, створеного в живому спілкуванні з фольклором, виривала українське малярство з провінційної залежності, надавала йому самобутності, стилістичної індивідуальності та своєрідної елітарності.

Професійні живописці, які поширювали фольклорний напрям, значно розширили тематичні й жанрові можливості українського малярства. Що ж до роботи в межах усталених жанрів – тематичній картині, портреті, пейзажі, натюрморту, то в Україні 60-х років працювала когорта вправних майстрів-реалістів.

Усіляко уникаючи ідеологізованого соцреалізму, високопрофесійні художники як старшого, так і середнього покоління знаходили мистецько-екологічну нішу в жанрах, віддалених від псевдомистецьких кліше. У 60-х (а дехто й до 80–90-х років) інтенсивно працювали: Григорій Меліхов, Олексій Шовкуненко, Онуфрій Бізюков, Петро Сльота, Сергій Шишко, Дмитро Шавикін, Сергій Григор’єв, Карпо Трохименко, Ілля Штільман, Анатоль Петрицький, Сергій Подерв’янський, Борис Рапопорт, Федір Захаров, Микола Глущенко, Михайло Дерегус, Григорій Хижняк та багато інших. Це була міцна школа, яка сповідувала принцип “мистецтво – відображення дійсності”. Стилiстичні уподобання живописців мали віяло традиційних систем – передвижництво, імпресіонізм, сецесіон. Мета творів майстрів, які вчилися на моделях живопису кінця XIX ст., – натурний живопис. “У власному живописі, – зауважив вишуканий колорист Є. Волобуєв, –

я не показую, а розповідаю про те, чим мені цікавий той, чи інший сюжет (а сюжет для мене є обов’язковим). Розповіді намагаюся виразною та зрозумілою мовою, такою, якою і до мене висловлювали власні думки”¹¹.

У творах учителів, так само і в творах їхніх учнів В. Реунова, В. Козика, З. Лерман, Ю. Луцкевича, А. Лимарева, В. Рижих, Т. Голембієвської та інших реалізм не був пасивним, повторюваним. Художники в контактi з природою постійно жили в напружено-щасливому пошуку нового образу, крізь який якомога краще бажали відчути й саму природу. “Реалізм – це таке сильне, живуче чудовисько, яке постійно потребує жертв у вигляді невпинних, безперервних пошуків нової форми, інакше він робиться безсилим”¹² – стверджував Є. Волобуєв. Сказане майстром є дещо патетичним, але напрочуд точним. Безсилою та мертвонародженою в українському мистецтві було забагато. Це був той соцреалізм, в якому “замість пізнання закладена політична догма”¹³.

А. Коцка. Гуцулка. 70-і роки. Полотно, олія





Е. Медвецька. Верховинське село. Молоді. 1970. Картон, темпера

Ф. Манайло. На Юр'їв день (Юр'яник). 1976. Полотно, олія



Кожен стиль у просторі історії мистецтва виникав еволюційним шляхом. Соцреалізм був нав'язаний мистецтву декларативно, насильницьки (Постанова ЦК ВКП(б) від 23.IV.1932 р. "Про перебудову літературно-художніх організацій"). Настанови Сталіна – Жданова про домінанту "марксистського світобачення" в мистецтві занехаяли значення художньої форми. Це була перша підміна.

Друга підміна. Творчу атмосферу було перетворено на атмосферу конфронтації та політизованої боротьби. Нищилося все, що не вкладалося в ідеологічну схему, звідси – привілей для кон'юнктурних реалістів. Фальсифіковано засади мімесису. Поняття поезису вилучено з процесу.

Третя підміна. З багатобарвності реалізму обрано побутову описовість чи помпезну міфотворчість. Моральну й професійну етику вилучено з творчого життя: "хто не з нами, той проти нас".

Четверта підміна. Естетичну (основну) функцію мистецтва відсунуто на маргінеси. Проблеми форми марковані як "формалізм". З ним іде нещадна боротьба.

Таким був репресивний метод одержавленого мистецтва.

Творці цього штучно сконструйованого монстра міцно утримували важелі впливу в просторі українського малярства, всупереч виникненню нових художніх моделей.

Тим часом у 60-х роках із розвоєм свідомості та інформованості щодо світової художньої практики творчі програми загалом та художня форма зокрема не могли лишатися незмінними. За законами еволюції вона мусила урізноманітнюватися як результат змін у світосприйнятті людей. Процес повернення до європейських образотворчих стильових систем виявився невідворотним. Озвіріло-біологічний супротив офіціозу чинив опір постімпресіонізму, фовізму, експресіонізму, абстракціонізму. У 60-х роках цей супротив був подібний до сприйняття дикунськими племенами всього чужого, що маркувалося як вороже. У цьому, врешті-решт, втілювалася

родова риса офіціозу. Його сутність заперчує оригінальні, радикальні явища. Його функція – заважати неофіційній творчості.

“Геологічний зсув” живопису в бік свободи відбувся на евристичному рівні, коли на VI Всесвітньому фестивалі 1957 року глядачі СРСР вперше побачили абстрактні полотна. Українські художники почали власні експерименти. У 1959 році вони поглибилися після ознайомлення з роботами модерністів А. Колдера, У. Де Кунінга, Д. Поллока, М. Ротка та інших на Національній виставці США в Москві. Митці СРСР відкрили іншу галактику. Це був культурний шок, який зірвав з очей полуду, а зі свідомості зашморг ізоляціонізму. У той самий час у Києві із запасників в експозиції почали з’являтися полотна українського авангарду (“розстріляного ренесансу” – за Д. Горбачовим), що потребувало неабиякої мужності від співробітників НХМУ. У суспільстві набирала прав громадянства неофіційна психологія.

Нефігуративний (абстрактний – за термінологією 60-х рр.) живопис України, який був гранично конфронтаційним щодо рекомендованого мистецтва, оживав у глибокому підпіллі Львівських, Одеських, Ужгородських, Харківських та Київських майстерень. Закарпатські автори П. Бедзір, Л. Кремницька, Ф. Семан, завдячуючи органічним зв’язкам з Угорщиною, почувалися достатньо впевнено в експериментуванні з формальними структурами. Що ж до контактів із соціумом, то провінційне керівництво, озираючись на репресивний Київ, перетворювало на пекло життя художників.

Незашорений у побуті та мистецтві радянськими штампами лишався Львів. Місто в 60-х роках, хоча й перебувало під прищільним тиском “совєтчини”, але пам’ятало культурні обрії дорадянського життя¹⁴.

За часів тоталітарного тиску на інтелігенцію Львова центрами збереження традицій європейськості були “домашні студії”, помешкання Романа та Магріт Сельських. Саме в “неформальній академії” подружжя утверджувалися непересічні особистості Карла Звіринського, Данила Довбошинського, Вітольда Манастирського, Володимира Патика, Миколи Шимчука та їх однодумців.

Карло Звіринський, пройшовши школу імпресіонізму та постімпресіонізму в Сельських, обрав шлях дегуманізованої зображальності. Не зраджуючи ідеалам гуманізму, К. Звіринський на знак протесту (за спостереженням О. Голубця) проти нав’язування Львову соцреалістичних догматів



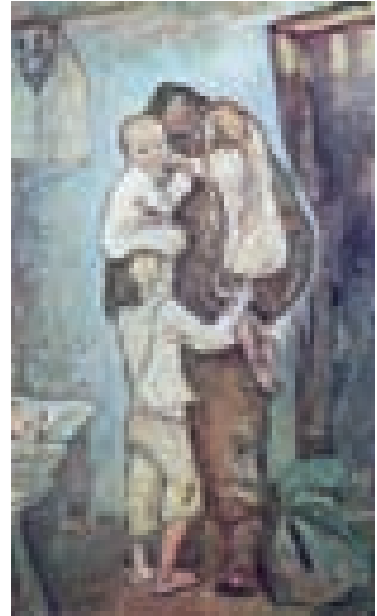
І.-В. Задорожний. Маруся Чурай. 1975–1977. Полотно, олія

В. Манастирський. Верховинка. 1960. Полотно, олія





К. Трохименко. Ідуть дощі. 1966. Полотно, олія
В. Барінова-Кулеба. 1945 рік. 1969. Полотно, олія



декларативно переходить до абстракціонізму. Офіційну культуру К. Звіринський ігнорував, бо не входив до неї ані духовно, ані пластично. Він експериментував з живописними фактурами, створював реді-мейди, колажі. Зацікавлено вивчав прийоми “вільного пластичного жесту” Дж. Поллока. У підґрунтя власних напівфігуративних та абстрактних композицій автор закладав трансформовані підсвідомістю артистичні враження. Дослідниця Н. Космолінська визначає його живопис як форму молитви. “Це приватна розмова художника з Богом, це запрошення у світ Вічного Духу”¹⁵.

Е. Контратович. Осіння блакить. 70-і роки. Полотно, олія



Містичний (через пластику твору) спосіб пізнання Карлом Звіринським світу допоміг учням його “підпільної академії” А. Бокотею, Л. Медведю, З. Флінті, О. Міньку, Р. Петруку, І. Марчуку рухатися в напрямку вільного духовного вибору. Вони індивідуальні в мистецькому вимірі, кожен іде власним шляхом, але вірні заповіту навчителя – “Побудуй Бога в душі своїй...” Олег Мінько, чия делікатна вдача народилася у відлуннях мистецтва навчителя, під музику Й.-С. Баха писав вражаючі “нефігуративні молитви”.

Містичний (через пластику твору) спосіб пізнання Карлом Звіринським світу допоміг учням його “підпільної академії” А. Бокотею, Л. Медведю, З. Флінті, О. Міньку, Р. Петруку, І. Марчуку рухатися в напрямку вільного духовного вибору. Вони індивідуальні в мистецькому вимірі, кожен іде власним шляхом, але вірні заповіту навчителя – “Побудуй Бога в душі своїй...” Олег Мінько, чия делікатна вдача народилася у відлуннях мистецтва навчителя, під музику Й.-С. Баха писав вражаючі “нефігуративні молитви”.

На взірєць Львова було (поєднуючи релігійну екстатичність з уважним вживанням у першообрази форм світу) творити мужньо, послідовно, розраховуючи лише на “підпільні” виставки “для своїх”. Хіба не рудиментом пострадянщини є те, що перша розлога виставка Карла Звіринського відбулася у Львові (Києві) лише в 1995 році?

У Києві до контексту європейських пошуків долучився Анатоль Суммар – автор ледь не перших київських абстрактних полотен 60-х років, власник унікальної бібліотеки з монографіями французьких та німецьких модерністів. У його домі, швидше – андеграундному салоні, для багатьох молодих починався шлях до нового мислення. Нефігуративні твори Флоріана Юр’єва та Олександра Павлова були пов’язані з ідеєю конструювання нової реальності, як її розумів Казимир Малевич та Піт Мондріан.

Завдяки пошукам виразної, лаконічної та декоративної форми в монументальному живопису, яким в 60-х роках активно займалися О. Дубовик, В. Ламах, Е. Котков, Б. Литовченко, їх перехід до царини нефігуративу виявився органічним. Їх надихала не лише класика шойно відкритого українського безпредметництва – К. Малевича, В. Меллера, А. Петрицького та інших, але й монументалізм Ф. Леже, Ж. Люрса, А. Матісса. Вони вчитувались у “філософію духовності” В. Кандинського, долучалися до ідей підсвідомого А. Шопенгауера, А. Бергсона, М. Бердяєва, П. Флоренського. Саме нефігуративісти, поміж яких духовним про-

Т. Яблонська. Життя продовжується. 1971. Полотно, олія





Т. Голембієвська. Безсмертя. 1973. Полотно, олія

відником став Г. Гавриленко, були найінтелектуальнішою групою. Їх універсальна освіченість дозволила О. Дубовику, В. Ламаху, Г. Гавриленку не лише експериментувати з формою, але й створити фундаментальні теоретичні розробки щодо космологічної доцільності нефігуративу.

Валерій Ламах із його концепцією “безкінечних духовних можливостей, з яких усе виникає та існує у сфері духовної очевидності”, викладеною у “Книзі схем”, був натхненником шукачів пластичних моделей, що ставили під сумнів ідеологію позитивізму.

Григорій Гавриленко – чи не єдиний знавець засад даосизму в художньо-літературних колах Києва 60-х років, мислитель, до якого “в науку” ходила не тільки молодь, але навіть його меценат – Микола Бажан. Чим далі, тим більше, абстрагуючись від міметичних образів, Г. Гавриленко поринав у світ ідеальної гармонії. Його самозаглиблену, медитативну творчість варто вважати “енергетичним реалізмом”. Він бачив світ духовним зором. Дослідниця спадщини майстра Г. Заварова ззуважує: “За простотою в його мистецтві легко вгадується складність пластичної думки і висока її культура, що полишає враження чистоти, прозорості, ясності... фізичне ество матеріалу поєднується із своєрідною його невагомністю... Це світ ідеальних сутностей, світ урівноважений, гармонійний, виведений за межі вічної боротьби “так” і “ні”... Світлоносність простору – форми ... це звільнення від полону тримірності, від грубої діалектики буття”¹⁶.

Повна протилежність інтелектуалам Г. Гавриленку, В. Ламаху, О. Дубовику “антикнижник” Іван Марчук на “пуповинній природності” виплітав узори – лабіринти ранніх абстракцій.

Олександр Дубовик досить несподівано, але рішуче в 1961 році розірвав із мімесисом на користь платонівського поесису. Водночас він включився в теоретичне осмислення нефігуративу як філософського феномену.

За висловленням Ж.-К. Маркаде, “між Леже та Дубовиком, при віддаленості їх знакових систем, є деякі аналогії в синтезі в обох живописців у абстракції, конструктивності та декоративності... Але український митець-спадкоємець зовсім іншої пластичної пам’яті. Від творчості Дубовика віє не лише сакральністю православного іконопису та квітковою райдужністю українських полів... взагалі тою кольоровою палітрою, яку Малевич приписав Україні”¹⁷. Поділяючи думку Ж.-К. Маркаде, підкреслимо постійну увагу О. Дубовика до архетипу, етнічної знаковості.

Одеські “колумби” абстракціонізму починали ризиковано-захоплююче мистецьке дійство, пам’ятаючи свого прабатька – Василя Кандинського. Саме в

І. Григор’єв. У той час мені було 10 років. 1974. Полотно, олія





М. Дерегус. Кавун і яблука. Натюрморт. 1974. Полотно, олія

нець визначає стійких лідерів неофіційного мистецтва — А. Ануфрієва, В. Стрельникова, Л. Ястреб, В. Маринюка, В. Хруща, О. Волошинова, В. Басанця, Ю. Коваленка, А. Шопіна, С. Сичова, В. Цюпка, М. Степанова, Є. Рахманіна, Ю. Шуревича, В. Сазанова, В. Павлова. Постать Л. Ястреб

С. Подерв'янський. Художниця Н. Биченкова. 1972. Полотно, олія



Одесі (на обкладинці “Салону Іздебського” 1910 року з’явилася перша нефігуративна композиція засновника світового абстракціонізму. Від концепції “форми — змісту” та “додаткового елемента” починався шлях одеських ідеалістів, кому як і духовність творчості, так і свобода особистості були над усе. Волелюбна, іронічна та демократична Одеса завжди продукувала інноваційну творчість.

Досліджуючи андеграунд Одеси 60–80-х років, Т. Басанець визначає стійких лідерів неофіційного мистецтва — А. Ануфрієва, В. Стрельникова, Л. Ястреб, В. Маринюка, В. Хруща, О. Волошинова, В. Басанця, Ю. Коваленка, А. Шопіна, С. Сичова, В. Цюпка, М. Степанова, Є. Рахманіна, Ю. Шуревича, В. Сазанова, В. Павлова. Постать Л. Ястреб особлива як каталізатора ідей. Її мистецтво “було “першосхемою” естетичних ідей, які завоювали та гуртом розвинули одесити”¹⁸. Художники, що мали на меті “служіння красі та спрямування душ людей до духовних, вічних істин”, були вкрай небажаним явищем в ідеологічно-знівельованому мистецтві. На них поставили тавро персони “нон-грата” в Одесі, як на А. Суммара, Є. Коткова та інших у Києві. Їх прирікали до “квартирних виставок” в Одесі, але в першу чергу у Москві. Там дехто навіть витримував конкуренцію за право першості в експонуванні неформалів. “Доброзичливість була властивою художникам радянського андеграунду, їхня відкритість привертала до них інтелігенцію, вчених та іноземців... Особистості тоді притягувалися одне до одного за власними, конформістськими законами та правилами”¹⁹. Московська богема прийняла



Є. Волобуєв. Березень. 1976. Полотно, олія

та полюбила світлоносний живопис Л. Ястреб, у якої “світло володарює як основа у сприйнятті. Через світло усвідомлюється решта: форма та образ, динаміка або статика, знак, асоціації...”²⁰.

Іншим був живопис Віктора Маринюка, щільно пов’язаний із “пам’яттю землі”. На рівні асоціативних натяків його твори обумовлені етнічною пам’яттю. Як зауважує С. Ануфрієв: “В ньому своєрідно перевтілюються середземноморські, західні та слов’янська культури”²¹. З цього погляду його живопис – втілення Одеси як місця перетину багатьох культур.

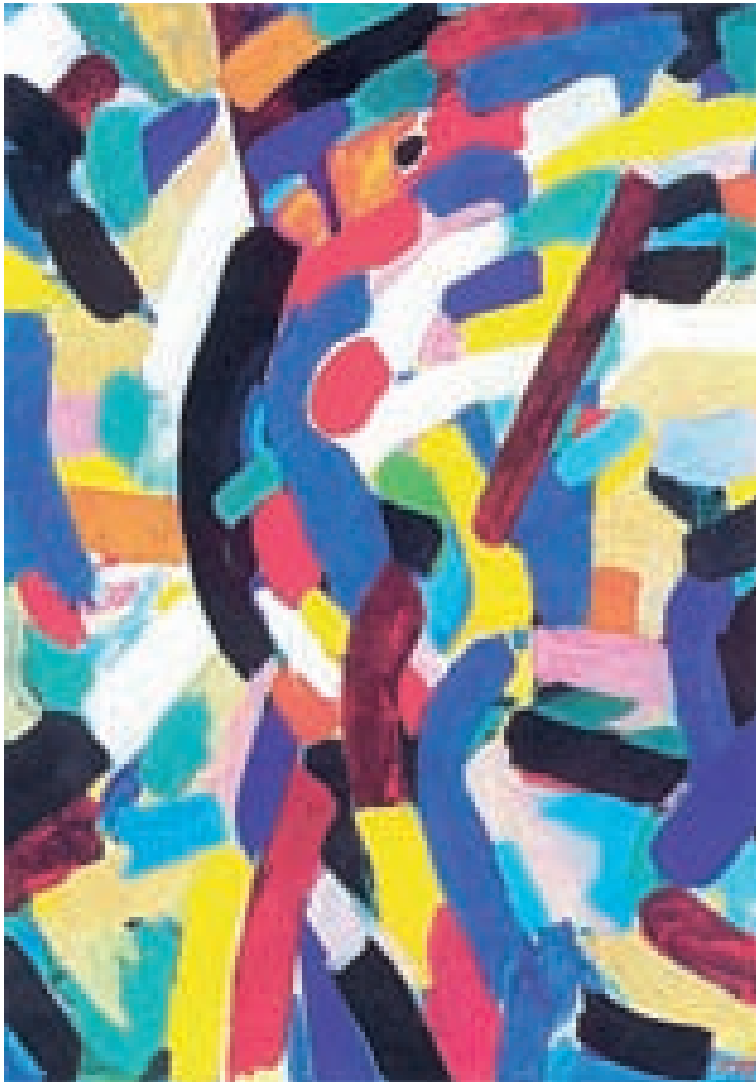
Гарячу південну лінію нефігуративу, ташизм та “живопис жесту” репрезентували в Москві С. Савченко, В. Цюпка, В. Баранець та інші представники групи впродовж 60–80-х років.

Ще складнішою була ситуація харківських абстракціоністів. Тут, де навіть співець комуністичного авангарду В. Єрмілов – засновник “мистецтва” молотка та рубанка – доживав вік у безвісті на піддашші, у німоті вимушеного андеграунду відроджували абстракцію поодинокі шукачі вселенсько-безкінечної духовності. Дослідник нефігуративу України О. Титаренко, що повернув ім’я Семена Капцевича, засвідчує: “Він не мріяв про виставки-каталоги ... а про можливість з несамовитістю ташиста... виплескувати на полотно легкі, трохи символічні, трохи романтичні гами”²².

ЖИВОПИС 1970-х РОКІВ. ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ. Вже з другої половини 60-х років ХХ ст. лібералізм “відлиги” відійшов у небуття. Брежнєвські ідеологи поновили сталінську тоталітарну систему, модифікуючи та пристосовуючи її до основних потреб соціалістичного міфу. Варварським нищенням у 1974 році полотен московських живописців на виставці, яка одержала назву “Бульдозерної”, “диригенти” з Кремля дали сигнал партійному керівництву всіх радянських республік щодо непримиренної боротьби з інакодумством. Поновилися арешти дисидентів та переслідування “самвидаву”. “Для молодих митців, які нерозсудливо обрали життя поза системою, їх особистий шлях до незалежності став першим кроком до потужного дисидентського руху 1970-х і до розвалу самого Союзу в 1990-х”²³.

В Україні ще в 1963 році припинили видавати більшість творів літературної молоді. Керівництво Спілки художників України “вчищало” власні ряди від інакодумців. У листі до О. Заливахи від 5 грудня 1969 року А. Горська писала: “На

Г. Гавриленко. Без назви. 1963. Картон, темпера



шаблях сидіти жорстко... Опанасе, мене позбавлено авторства, бо “даси каяття, дамо авторство”. Працювати можу, а ось імені носити не можу. Перехожу на нелегальну роботу [...]. Ми ляльки в боротьбі певних груп [...], наше життя — це є дрібниця, не варта уваги. Втомлюєшся, проте: аби душа не сивіла”²⁴.

Товаришів А. Горської, які виголошували промови на її похороні, — Є. Сверстюка, І. Геля, О. Сергієнка, В. Стуса — невдовзі було заарештовано. Ті трагічні події ознаменували перехід до відкритого протистояння владі та руху шістдесятників. Україною прокотилася хвиля репресій.

Суспільна атмосфера після другої черги арештів у 1971 році була гнітючою як для літераторів, так і для художників, яким, аби вижити, необхідно було виробити відповідну модель поведінки. “Межова ситуація” (за термінологією екзистенціалізму) пропонувала три варіанти: андеграундне інакодумство; “внут-

рішню еміграцію” – самоізоляцію у творчій герметичності; конформізм – третій шлях, коли, приносячи в жертву власне “я” у моральних та ідейних поступках, більшість рятувала кар’єру та добробут.

У вимушеному “підпіллі” залишалися національно свідомі спадкоємці “неофольклоризму” 1960-х років: О. Заливаха, І.-В. Задорожний, Ф. Гуменюк, Ф. Семан, Л. Кремницька та нечисленні представники нефігуративного живопису. Адже тих, кого можна вважати “совістю нації”, завжди були одиниці.

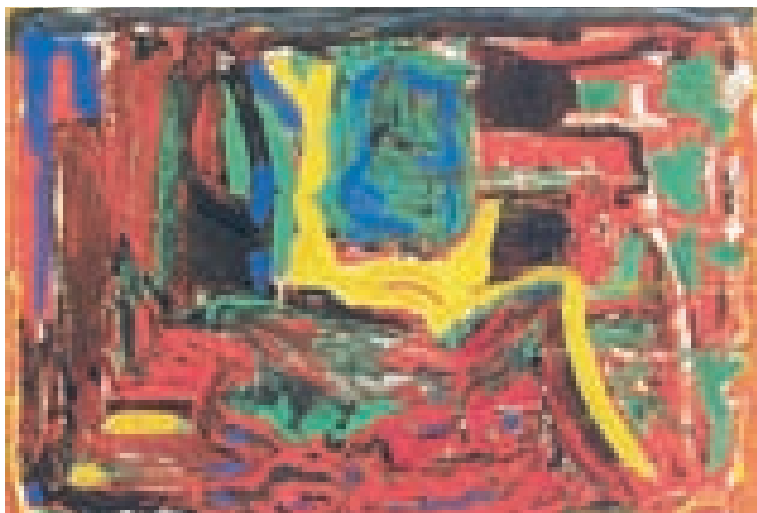
До конформізму залучилася основна маса “заробітчан” від мистецтва, що ж до справді творчих, обдарованих і самостійних у думках та художній формі митців, вони тяжіли до “внутрішньої еміграції”. Зламана при корені цілісність світовідчуття остаточно розділилася на два відгалуження. В українському мистецтві остаточно окреслились контури двох культур. Для заробітку виконувалося державне замовлення (портрети вождів, міфологізовані радянські сюжети). Для творчості велася робота в майстернях. Двоїстість та розкол свідомості віддзеркалювалися у творчих пошуках, у зламі цілісної картини світу, в схильності до клоунади, іронії.

Професійне змужіння та іноваційні пошуки покоління 70-х років ХХ ст. пов’язані із роботою в міжреспубліканських творчих групах (у містах Седнів, Сенеж, Гурзуф, Паланга). Обмін інформацією, зародження нових дружніх зв’язків, напружена праця – все це розширювало обрії, було ковтком свіжого повітря. У вузькому колі втаємничених читали дисидент-



А. Суммар. Нічний двір-2. 1960. Полотно, олія

В. Ламах. Композиція № 7. 1960. Картон, темпера





Ф. Юр'єв. Композиція. 60-ті роки. Полотно, олія

Е. Котков. Ті, що ширяють у небі. 1969. Полотно, олія



ську літературу. В майстернях прибалтійських художників панував колоризм Вірменії, а молоді українські живописці Г. Неледва, В. Рижих, З. Лерман, Ю. Луцкевич, Ю. Єгоров, Л. Дульфан, В. Будніков, В. Реунов та інші переймали стилістичні новації литовських, естонських і грузинських колег. Професійні та чуттєві діалоги сприяли всеохопному осягненню світу, обдаровуючи евристичними миттевостями, що є найважливішим для творчої людини. Про роботу в групах мріяли всі, тож для неконформістських одеських “формалістів” запрошення від Спілки художників СРСР у 1969 році було скоріше чудом, випадковістю чи помилкою. В. та Р. Филипенки, В. та Т. Басанці, М. Степанів, В. Стрельніков, Л. Ястреб опинилися у комфортабельних майстернях Будинку творчості “Паланга”. Одеська молодь органічно співіснувала із львів'янином Л. Пушкашем, московськими митцями Є. Бачуріним, Г. Ратнером, із киргизом Б. Джумбековим. Одеситів у групі охрестили “іноземцями” через поінформованість у питаннях класичного авангарду, їхні роботи привертали увагу незвичною стилістикою, що не накладалася навіть на моделі новітньої моди, яка пробивалася до виставкових залів. Всі присутніх вражав своїм інтелектом В. Стрельніков.

Робота у творчих групах була щасливим періодом, проте вимагала підтвердження власної позиції. Тож більшість художників, для яких було важливе справжнє мистецтво, опинилися у пастці “внутрішньої еміграції”. Вони дбали про художню форму, як хлібороб про землю, та ховалися у творчому

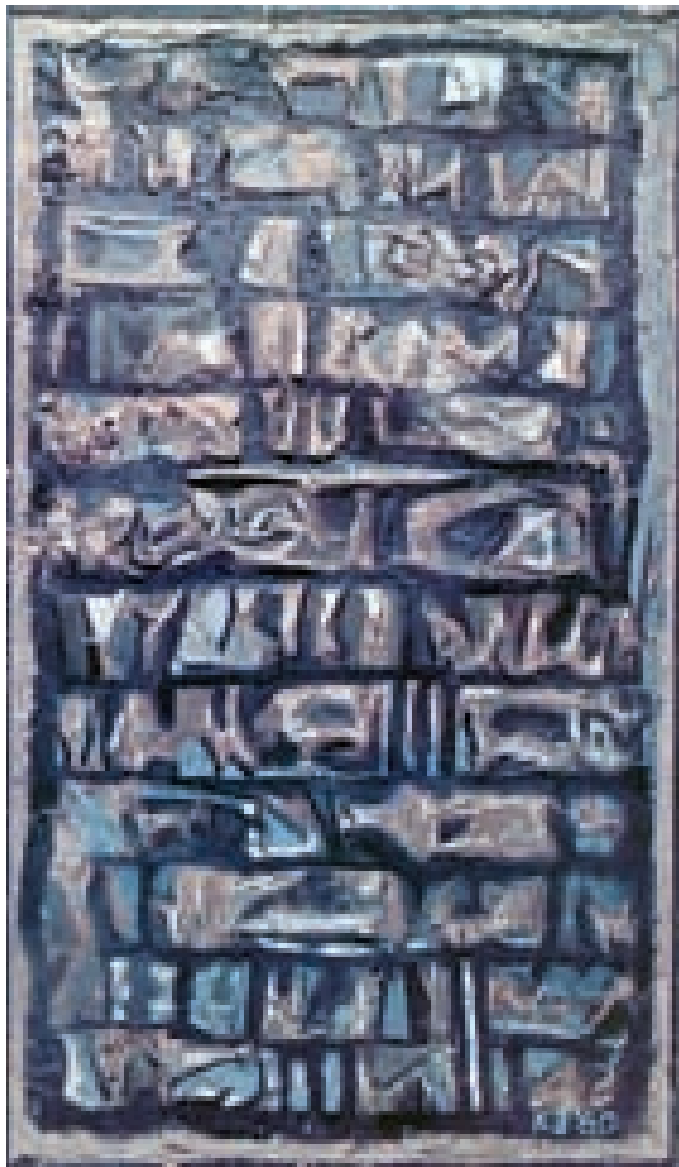
пошуку від абсурдних партійних настанов та штучної бадьорості офіціозу.

“Тихий живопис” Я. Левича, Г. Григор’євої, О. Агафонові, Л. Медведя, О. Мінька, О. Отрошенко, В. Ласкаржевського, Г. Бородай, І. Макарової-Вишеславської, Г. Неледві, В. Рижих, З. Лерман, О. Орябінського, С. Пустовійта і ще багатьох був особистісним бунтом проти фальшивої бравурності пізнього соцреалізму.

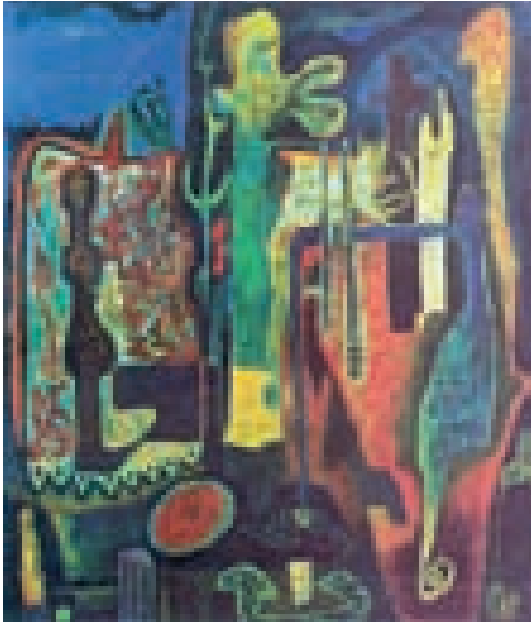
Автори непоказних сюжетів звернулися до чеховської теми “маленької людини”, а дехто (Я. Левич, М. Вайсберг, З. Толкачов, Л. Медвідь та ін.), нібито шукаючи перегуки із темою відокремленості, сирітства індивіда у світі (як це розумів основоположник “онтологічного нігілізму” Мартін Гайдеггер), подавали образ людини на життєвому помезж’ї, на зламі. Андеграундне, напівпідпільне існування художників зумовлювало стан трагічної екзистенції. Займаючись творчістю без надії побачити власні полотна в експозиціях, без ілюзій щодо майбутнього, самозаглиблюючись, художники особливу увагу приділяли законам пластичного образу, ритміці та колористичним можливостям живопису, його самоцінності. “Тихий живопис” непокоїв офіціоз, викликав роздратування, як зазначав І. Світличний, переслідувався “малоросійськими землячками”.

Яка небезпека вбачалася владою у такому ліризмі? У буденності зображуваного життя, очевидно, приховувалася екзистенційна непередбачуваність ситуацій, звідки – й хисткий кордон між радісним і сумним настроєм та спровокована ним трагедійна клоунада. Всі ці незвичні для усталеної художньої ситуації ознаки “тихого живопису” підривали основи офіційного оптимізму. Карнавальна машкара відображала гостру точку зору при сприйнятті художниками банального буття та “совецької” захланності.

Художня екзистенція, яка сформувала новий тип мислення у 1970–80-х роках, різнилася способами втілення у київській, одеській, харківській чи львівській школах. Одесит Люс’єн Дюльфан як яскравий представник художнього андеграунду, відроджував “пластичну клоунаду” в традиціях “Бубнового валету”.

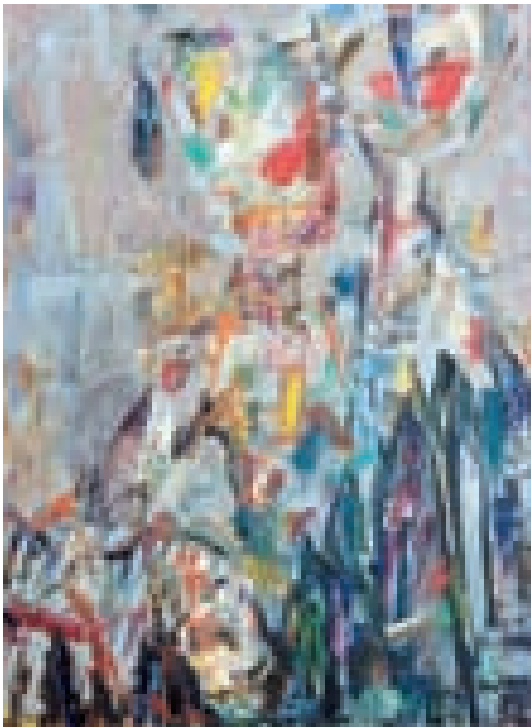


К. Звіринський. Епітафія – II. 1960. Авторська техніка



З. Флінта. Вечір-2. 1965. Полотно, олія

О. Павлов. Прогулянка в Мухете з Деа. 1969. Полотно, олія



Київські молоді живописці, а серед них і – Тетяна Яблонська, яку художня інтуїція завжди виводила на рівень потреб часу, занурювалися у безмежжя кольорово-пластичних рішень. Підсвідомість майстра, що, немов космічна антена, вловлює коливання у психологічному кліматі доби, підвела Т. Яблонську до перегляду трактування тем народного життя. Декоративність, внутрішню силу та принадність “фольклорної сюїти” заступають сюжети, в яких домінує тиша, смуток та філософсько-медитативна заглибленість.

Головним “персонажем” полотен “Самотня” (1970), “Відпочинок” (1971), “Зимовий день у Седневі” (1973) стає тиша. Картиною “Юність” (1969) Т. Яблонська демонструє безмежжя простору та водночас зображає постать юнака, який зупинився над урвищем. Перед ним озеро. Цей образ глибокий та двоїтий: горизонти відкриті, та чи в змозі людина подолати перешкоду? Художниця залишила питання відкритим.

Такою ж тишею, самозаглибленим спогляданням краєвидів міста, котре називають ще коліскою Ренесансу, сповнена робота “Вечір. Стара Флоренція” (1973). Сюжет гранично простий: перед відчиненим вікном спиною до глядача сидить жінка. За вікном – дахи міста та уславлений собор Санта-Марія дель Фіоре. Вечоріє. Художник спонукає кожного, хто дивиться на полотно, до проникливого діалогу із Флоренцією. Час нібито зупинився, століття вмить змістилися. Вдивляючись у картину, відчуваємо те духовне напруження, яке пережила художниця. У поєднанні тиші-медитації та довершеної композиційної структури розкривається філософський зміст твору, і наївне замилювання обертається мудрістю глибокого символу.

“Вечір. Стара Флоренція” продовжує традицію “картини-сповіді”, яка поза мейнстрімом стала однією із провідних у “тихому живописі” 70-х років ХХ ст. У полотні відображений духовний діалог людини ХХ ст. з історією, стверджуються міцні культурні зв’язки часів.

У 1970-х діалог із художніми стилями минулого зумовив появу ретроживопису молоді, яка шукала власну творчу нішу. Але передчуття гри зі спадщиною як явища постмодернізму було в одиниць. Любомир Медвідь, трагічний антропоцентризм якого приголомшував критику,

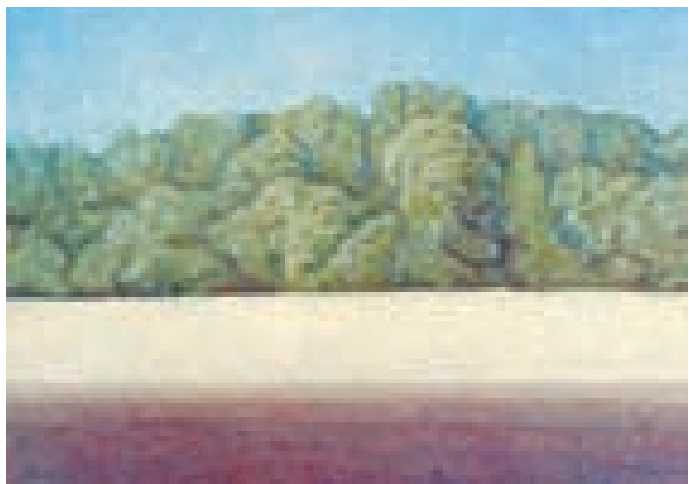


Т. Яблонська. Юність. 1969. Полотно, олія

позбавлену здатності зазирати за межі партійних настанов, запропонував українському мистецтву 1970–80-х років не-класичну модель мислення. Проте художньому загалу до неї ще треба було дорости. Лише деякі митці могли перетворювати текст-буття у текст-твір, розумілися на понятті “відчуженість сутнісного”.

Щоб не зневірившись остаточно, представники неофіційного мистецтва зверталися до традицій як європейської, так і української сміхової культури, до естетики абсурду. Буфонада

Г. Гавриленко. Пляж. 1967–1969. Полотно, олія



та гротеск не давали втратити найдорожче – “мемуаризм” як пам’ять про родину, релігійну та моральну традиції.

Молода творча еліта на початку 1970-х років відкрила нову літературно-мистецьку галактику, ім’я якої – “абсурдизм совєцького способу життя”. Спостерігаючи підміну понять у хаосі свого часу, Л. Медвідь повторює: “Пор’ядок морить бути”. Як провісник українського художнього постмодернізму, митець переборює ностальгію іронією, вдаючись до зниження будь-якої патетики в циклі полотен “Евакуація” (1970–1990), а його твори 70–80-х років ХХ ст. вже містять ознаки нового хронотопу. Художник фіксує знецінення “хомо сапієнс” у суспільстві, де керований натовп нівелює індивідуальність. Композиції Л. Медведя артикулюють приреченість людини до евакуації (згадаймо “міксування” національностей в СРСР, масові переселення народів). У своїх живописних (та літературних) “притчах” художник демонструє процес трансформації нормальної людини в “совкову”, в манкурта, що відмовляється від традицій, пам’яті, емоцій. Особливо це явище простежується під збільшуваним склом провінційного буття. В “Евакуаціях”, як і в серіях 1990-х років (“Синдром еволюції”, “Інвентаризації” тощо), утвердилась тема самотності людини в “скляному звіринці”. Недарма на полотнах Л. Медведя 1970-х років неодноразово з’являвся образ мертвого метелика, який не подолав прозорого скла.

Я. Левич. Київський похорон. 1970–1976. Полотно, олія



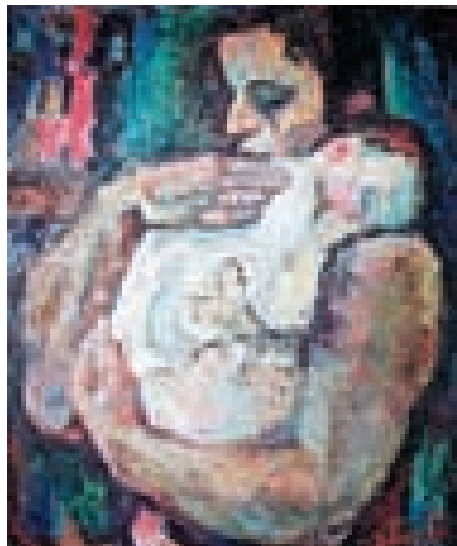
Іншого характеру андеграундна самотність у творчості киянина Якіма Левича, де немає ні небезпечної двоїстості підтексту, ні зашифрованих метафор Л. Медведя. Митець далекий від іронії чи гротеску, в його тихому провінційному художньому світі пасуться кози, крізь мряку туманів прозирають силуети похилених старих будинків, вулицею їде трамвайчик. Втім прозоро-наївно зображене передмістя, написане із теплотою спогадів про Кам'янець-Подільський, Шаргород чи київський Поділ, шокувало недремне око “критики в штатському”. Я. Левича, як і З. Лерман, Г. Неледву, Л. Рапопорт, Г. Григор'єву та інших, вважали “отшепенцем”, який уникає масштабних творів про космічну еру соціалізму, про героїв радянської дійсності.

Напрямок діяльності живописців 70-х років ХХ ст. помітно змістився у бік розробки пластичної форми та камерних сюжетів. Тема людських стосунків посіла чільне місце у творах Зої Лерман (“Сусідки”, “Художник і модель”, “Молодіята” (всі – 1970-і роки)); Ольги Отрошенко (“Олена” (1976), “За в'язанням. Портрет сестри” (1976), “Прогулянка” (1975)); Галини Бородай (“Павільон птахів. Київський зоопарк” (1979), “Надвечір” (1977), “Біля вікна” (1977), “Сергій” (1972)). Трактуння художньої майстерні як мистецького космосу, творчої єдності та порозуміння, прихистку душ стало виразним жестом “тихого опору” тематиці офіційних українських виставок, віджилим традиціям.

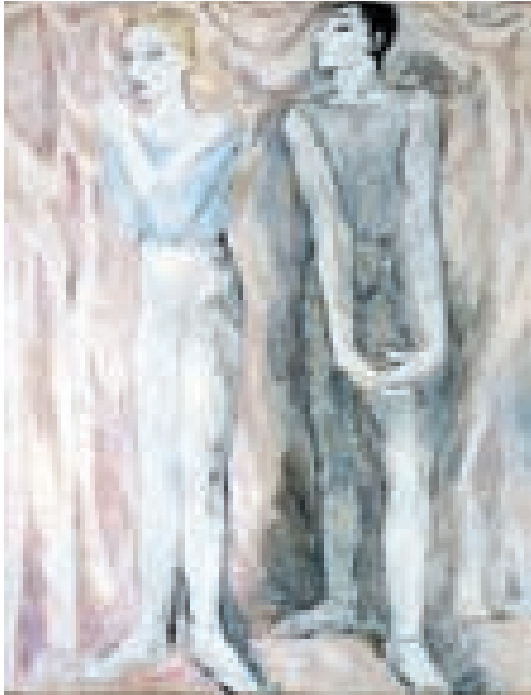
Художнику та його світові присвячена переважна кількість полотен Галини Неледві 1970-х років: “Портрет художника В. Рижих” (1972), “Портрет мистецтвознавця Г. Заварової” (1976), “Портрет Роберто Багдасарова” (1977), “Слухають музику” (1979), “Бесіда” (1977) та серія автопортретів.

Г. Неледва, митець чутливий, імпульсивний, емоційно та інтелектуально динамічний, вже в полотнах 1970-х років відійшла від дещо раціональної манери зображення попереднього десятиліття та відкрила для себе чари кольору, фактури, мазка. Принцип “кольорового мислення” та нові враження втілилися у роботах 1970-х ускладненим колористичним почерком, самим мисленням кольором – самодостатньою матерією, її початком та завершенням. “Автопортрет. Червоний ранок” (1978) підсумовує десятилітні пошуки художниці. На полотні зображений інтер'єр майстерні, де художник переживав і піднесення, успіхи, і болюче відчуття безсилля. Г. Неледві вдалося відтворити, здавалось би, неможливе – відчуття миті перед відкриттям, коли загострені всі почуття, коли порушуються звичні норми. У розгорнутому до глядача просторі знаходиться тріпотлива фігурка, яка немовби ковзає підлогою і тоне в червоному кольоровому повітрі. Інтер'єр ледь проступає крізь струменіючий потік мазків. Переходи валерів створюють картину, пронизану кольоровими хвилями, ліплять форму та одухотворюють її. Важливо, що психологічний стан художника передано саме специфікою живописної форми.

Під впливом загальної мистецької атмосфери, що формувалася не на виставках, а саме в майстернях, багато хто із представників “суворого стилю” у 1970-х еволюціонував у бік лірико-сповідальної станкової картини. Йдеться про пізніші роботи І. Григор'єва, М. Вайнштейна, О. Орябінського, Ю. Єгорова та особливо В. Рижих. Раціональна інтелектуальність цього майстра тематичної картини



М. Вайнштейн. Автопортрет з сином. 1972. Полотно, олія



З. Лерман. Репетиція. 70-і роки. Полотно, олія

Г. Неледва. Автопортрет. Червоний ранок. 1975. Полотно, олія



ним виглядає портрет геніального українського скульптора Михайла Грицюка роботи його товариша А. Лимарева. У гострій, динамічній композиції над митцем здійснюється та подвоюється у дзеркалі “космос” його майстерні.

поступається емоційності, якій автор дав волю в пейзажах 1970-х років, у експресивному живописі “Грузинської серії”, а особливо в камерній, інтимній композиції “Двоє” (автопортрет з Г. Неледвою) 1978 року.

Демонстративно непоказні сюжети перетворювались у поетичне дійство, а почасти – й у метафоричний образ із багатьма варіантами його прочитання у роботах Ірини Макарової-Вишеславської. У “Розповіді про ялинку” (1977) важливим є не так сюжет, як невловима багатозначність святкової аури. У нечіткій фігурі гітаристки, в розмитих силуетах зимової вулиці, в оманливо-міражному відблиску місяця та свічок, у подвоєному світі прослідковується фантомність “задзеркалля”. Портретна галерея І. Макарової-Вишеславської репрезентує інтелігенцію як старшого покоління, так і представників художньої богемі – інтелектуалів 1970-х років.

Жанр портрету, який ще в 1930-х роках займав чільне місце у творчості О. Шовкуненка, А. Петрицького, С. Подерв'янського, Г. Меліхова, В. Шавикіна, а в 1960-х – В. Зарецького, І. Григор'єва, В. Рижих, В. Микити та інших, у 1970-х трансформується у ліричний портрет – картину, альтернативну очікуваним Виставками “портретам ушавлення”, що виконувалися на замовлення радянських установ.

Теплотою духовного єднання, нетиповими композиційними вирішеннями, різноманітним стилістичним та дбайливим ґрунтуванням поверхні полотна позначені портрети, написані Ю. Луцкевичем, Ю. Єгоровим, Г. Гавриленком, Л. Медведом, З. Лерман, Г. Неледвою, А. Лимаревим, С. Пустовійтом, В. Рижих, Л. Рапопорт. Драматичною силою, передчуттям трагічного завершення життя митця вражає “Портрет художника Анатолія Лимарева” (1979) М. Вайнштейна. Особливою експресією художньої манери звертають на себе увагу портрети Любові Рапопорт. Дуже близька за стилістикою до “мови” Хаїма Сутіна, художниця активно використовує прийоми деформації-гіперболізації характерних рис своїх моделей, надаючи образам особливої виразності. Винятково суггестивним



А. Лимарев. Портрет скульптура Михайла Грицюка. 1982. Полотно, олія

Виразність експресивного малюнку, складне, освітлене ясними мазками тло, погляд усміхненого художника створюють образ людини, яка об'єднала в собі сонце, радість буття та його трагізм.

Чільне місце в портретній галереї 70-х років ХХ ст. посіли полотна Юрія Луцкевича із зображенням колег. На відміну від форсованого психологізму портретів М. Вайнштейна, А. Лимарева, Г. Неледві, портретам-картинам Ю. Луцкевича притаманна своєрідна театралізованість. Захоплений багатством народного декоративного мистецтва, художник переніс у свою творчість яскравість його палітри. Природна емоційність, вітаїстична сила стилю Ю. Луцкевича, поєднані із його глибо-

кою обізнаністю в історії мистецтва, зосередили увагу майстра на стилістиці бароко. Звідси – витoki театралізованої пишності та іронічності, розкутість манери письма та ствердження людського духу. Як уважний дослідник складної химерної діалектики бароко, Ю. Луцкевич також не оминав виявів різноманітних почуттів, складних “межових” настроїв, про що свідчать “Портрет художниці Галини Нелед-ви” (1980), “Двоє” (І. Макарова та А. Макаров) (1979), “О. Петрова” (1987).

У роботах художника 1980-х років поряд із поглибленням просторової функції за рахунок кольору ледь помітна іронічна нота. Все відчутнішою стає атмосфера гри, гротеску та відвертої театралізованості в характеристиках персонажів. Іронічність, маскуваність того, що в чистому вигляді могло б сприйнятися небажано-патетичним, у живописній практиці 1970–80-х років було характерною тенденцією. Найвиразніше її репрезентує творчість Л. Рапопорт, Ф. Семана, Л. Кремницької, Л. Дульфана.

Естетика зниження, маргіналізація офіційно-представницького матеріалу з часів античної гротескної традиції та аж до постмодерністської насмішки були надійним засобом збереження психологічної та моральної сутності мистецтва.

Однією із форм маскуваності та уникання жорстких норм у 70–80-х роках ХХ ст. виявилися “творчі діалоги” молоді із напрямками попередніх художніх систем – програмовий, навіть маніфестаційний перегук із художньою спадщиною. Якщо на молодіжних виставках “шістдесятників” панувала могутня пластика кубізму та декоративізм Леже та Рівери, то інтелектуальні “сімдесятники”,

особливо представники “аналітичного напрямку”, переважно звертались до раціональних систем Італійського та Північного ренесансу.

Традиція “діалогу з класикою” у ХХ ст. мала дуалістичний характер. Для радянських художників шедеври минулого залишалися недоторканими величними об’єктами, а їх обожнювання стало нормою. Представниками ж європейського модерністського мистецтва, в першу чергу – Пабло Пікассо та Сальвадором Далі, класика використовувалася для трансавангардної гри. У вільних, почасти іронічно-гротескних трансформаціях образів Веласкеса, Кранаха, Делакруа П. Пікассо по-новому трактував класичні теми. Так само формувалися засади постмодернізму з його цитатністю. На жаль, радянські художни-

Г. Бородай. Біля вікна. 1977. Полотно, олія





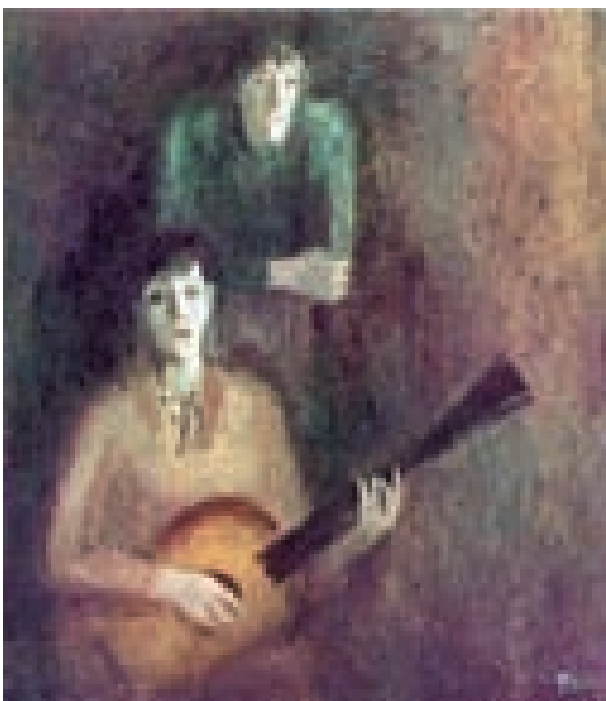
І. Макарова-Вишеславська. Читання віршів в Гурзуфі. 1978. Полотно, олія

ки знаходились осторонь від тенденцій модернізму та постмодернізму, можливою причиною цього була вже згадана ідеалізація класичного мистецтва.

На полотнах С. Пустовійта “В майстерні” (1974), “Реставратори” (1976); “Портреті художника В. Рижих” (1972) пензля Г. Неледві акцентовано беззаперечне засвоєння традиції ренесансного раціоналізму (флорентійської живописної школи XV ст.). С. Пустовійт побутове підносить до рівня виключного, мистецької події в “ідеальній майстерні”.

Могутнім річищем у живописі (поряд із графікою) 70-х – початку 80-х років ХХ ст. стала творчість національно свідомих митців. До лідерів національного мистецького руху 1960-х років І.-В. Задорожного, О. Заливахи, В. Зарецького у 1970-х долучилися молодші – Ф. Гуменюк, А. Антонюк, І. Остафійчук, Є. Най-

В. Рижих. Двоє. 1978. Полотно, олія





В. Рижих. Портрет Наталі Нестерової. 1975. Полотно, олія

Г. Неледва. Портрет художника Віктора Рижих. 1972. Полотно, олія



українському живописі, що розвивалися на периферії мейнстріму, розвиваючи його межі, збагатили мистецтво.

Особливої уваги заслуговує розквіт альтернативного художнього мислення і в практиці офіційних корифеїв. У 1970-і роки яскравим та незалежним виявився

ден, нова генерація закарпатських та львівських живописців – Ю. Герц, В. Габда, Г. Булеца, Л. Корж-Радько, О. Мінько, М. Кристопчук, І. Скобало. Б. Буряк, М. Шимчук, О. Скоп та інші. Вони студіювали етнічні першоджерела, відшуковували витоки українства в археологічних знахідках, у народній іконі та мелосі. Ці художники обстоювали ідею опору манкуртизму – розмиванню національної ідентичності України, прагнучи до з'ясування власного коріння. Плата за те була аж надто високою. Таємнича загибель Алли Горської вразила кожного, хто обрав шлях боротьби з мейнстрімом, який не пробачав інакодумства і жорстко реагував на нього. Адже серед керівництва Спільки художників УРСР завжди вистачало добровільних прислужників Кремля. Всякого митця, який намагався відроджувати фольклорні пам'ятки, охрещували націоналістом. Тому на відміну від таких артистичних напрямів, як “тихий живопис” та “неоренесанс”, “неофольклоризм” 1970-х років мав виразні громадянські інтонації. Це пояснює підвищений пафос у вирішальних сюжетів, монументалізацію архетипних форм, використання прадавніх символів.

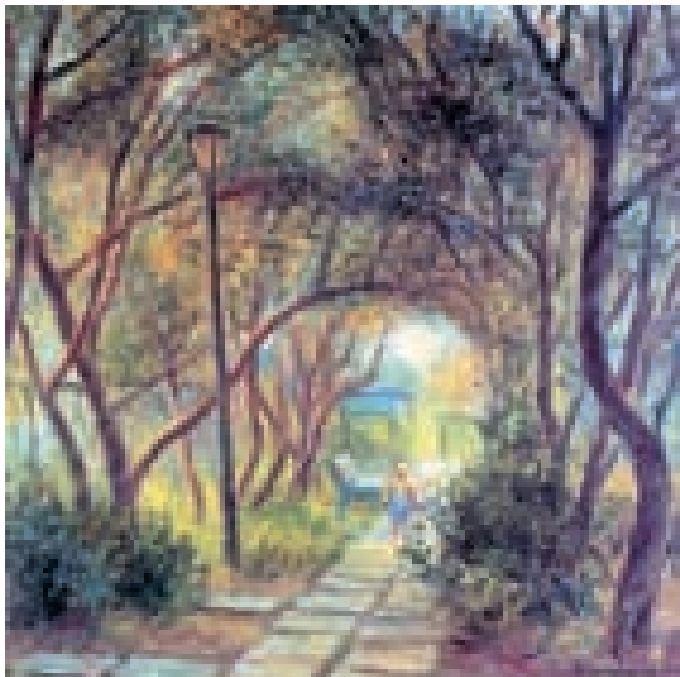
Процес відродження етнічних мотивів та їх переосмислення у мистецтві (стилізація, перегук з традицією тощо) був тенденцією, притаманною для творчості 1970-х років прибалтійських, вірменських, грузинських, молдавських митців, своєрідним спротивом доктрині інтерціонального мистецтва. Типологічна схожість із народною творчістю проявилася у розробках узагальнено-умовної художньої форми (на відміну від узальнено-життєподібної системи реалізму). Образне мислення у 1979-му – на початку 1980-х років ґрунтувалося на засадах метафоричності та віддаленої асоціативності. Вони ставали ширмою для реальності, що спостерігається у пластичному мереживі І. Марчука, у псевдонаївізмі А. Антонока, в живописних натяках З. Флінти, в маргінальних сюжетах Є. Найдена, З. Лерман та Ю. Луцкевича. Вказані тенденції в

фовізм Миколи Глушенка — знакової позасистемної особистості, художника, діяча культури, професійного розвідника. В одній із приватних бесід зі скульптуром М. Рапаєм він сказав: “...Але я ніколи на малював вождів”.

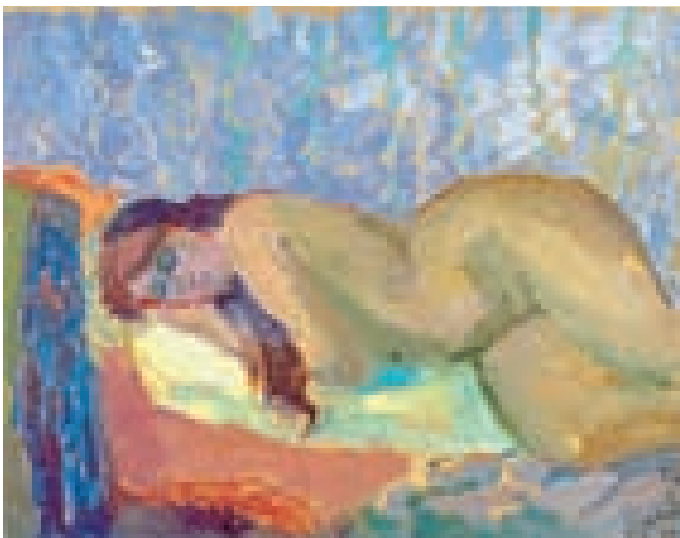
Динамікою своєї художньої системи вражала Т. Яблонська. Її глибокі, тихі, філософські полотна-притчі “Безіменні висоти” (1969), “Тиша” (1978), вже згаданий “Вечір. Стара Флоренція” (1973) та неоімпресіоністичні картини 1980–90-х років завжди були в центрі експозицій. Загальнолюдський гуманізм художниці та постійне її звернення до питань сутності буття повністю розходилися із соц-реалізмом, який на той час вже перейшов на кітч.

Основні сюжети картин Є. Волобуєва, О. Яблонської, О. Животкова, А. Лимарева, О. Захарчука, В. Микити, Е. Медведецької та інших стосувалися здебільшого людини та опоетизованого світу.

Без відчуття себе частиною природи, навколишнього середовища, в якому знаходиться митець, неможливо бути пейзажистом. Мальовничі седнівські куточки зумовили одухотворений імпресіонізм Т. Яблонської, гарячі трави Донбасу запалили живописний темперамент А. Лимарева, росяні ліси та полонини Карпат подарували українському малярству цілу плеяду митців: Е. Контратовича, Й. Бокшая, А. Кашшая, Б. Кузьму, В. Микиту, В. Скандія, П. Шолтеса і багатьох інших. Ще в ХІХ ст. була поширена думка, що “всі українські художники — пейзажисти”. Якщо ж згадати про південь України, про Одесу та її пейзажистів, серед них особливо виділяється постать Юрія Єгорова, який ще з 1960-х років, поєднуючи розум аналітика та поетичність світовідчуття, став визнаним лідером одеської художньої школи. У нього реалісти та абстракціоністи вчилися блискучому живопису, величі композиційних структур і, найголовніше, віднаходженню індивідуальності, незалежності свого таланту.



О. Отрощенко. Алея олив. 1985. Полотно, олія



М. Глуценко. Оголена. Сон. 1972. Полотно, олія



Т. Яблонська. Вечір. Стара Флоренція. 1973. Полотно, олія

Ю. Єгоров – співець півдня та моря. Він створив власну модель зображення стихії – “марини” художника завжди узагальнені, це своєрідні живописні “формули” водного огрому, позначені водночас гедоністичною чуттєвістю. Автор статті “Планета по імені Єгоров” О. Савицька наголошувала на космічному, планетарному характері зовні скромних пейзажних сюїт одеського маєстро: “Єгоров першим почав писати море як живу істоту, незалежну, могутню. Він ототожнив в’язку плоть олійної фарби та щільне ество моря. Важка маса стихії перекочується з полотна на полотно, вигинає горизонт... Хвилі на полотнах Єгорова водночас є вітром та морем... “Єгоровське море” перетворилося на поняття, або образ, який увійшов до культури краю. Ім’я майстра та стихії щільно з’єднано”²⁵.

Як і киян Ю. Луцкевича, З. Лерман, А. Лимарева, Ю. Єгорова не охоче приймали в офіційних залах.

Якщо покоління Т. Яблонської було презентовано в експозиціях, то геніальний кольоро- та світлописець Анатолій Лимарев від Виставкомів зазнавав систе-

матичних утисків. Ще б пак, біля його сонценосних полотен сірий та млявий пейзажизм “праправнуків” передвижників здавався занехаяними шпалерами. А. Лимарєв залишив Україні твори, в яких сонцепоклонство язичника поєдналося з простотою сюжетів. Він був закоханий у Донбас, у степ, у людей важкої праці, вони ставали героями його полотен. А. Лимарєва часто називають українським Ван Гогом. У цих двох художників схожі не лише долі та життєвий фінал, а насамперед, вміння творити “портрет сонця”. Український митець справді виділявся хистом серед інших. Саме тому посередності від мистецтва випробовували його ізоляцією, безгрошів'ям, але він не зневірився і жодного разу не використав майстерність задля дріб'язкових потреб суспільної кон'юнктури. Живопис А. Лимарєва – згусток позитивної енергії у діалогах зі світосяйною стихією. У 1970–80-х роках живописна магія непересічного колориста лишалось ледь не андеграундом.

У цей період багатьом художникам важливо було знайти екологічно-мистецьку нішу. Валентин Реунов починав як автор тематичної картини і досить швидко відчув обтяжливість державного замовлення, перемогу ж над компромісами здобув у жанрі натюрморту. “На-



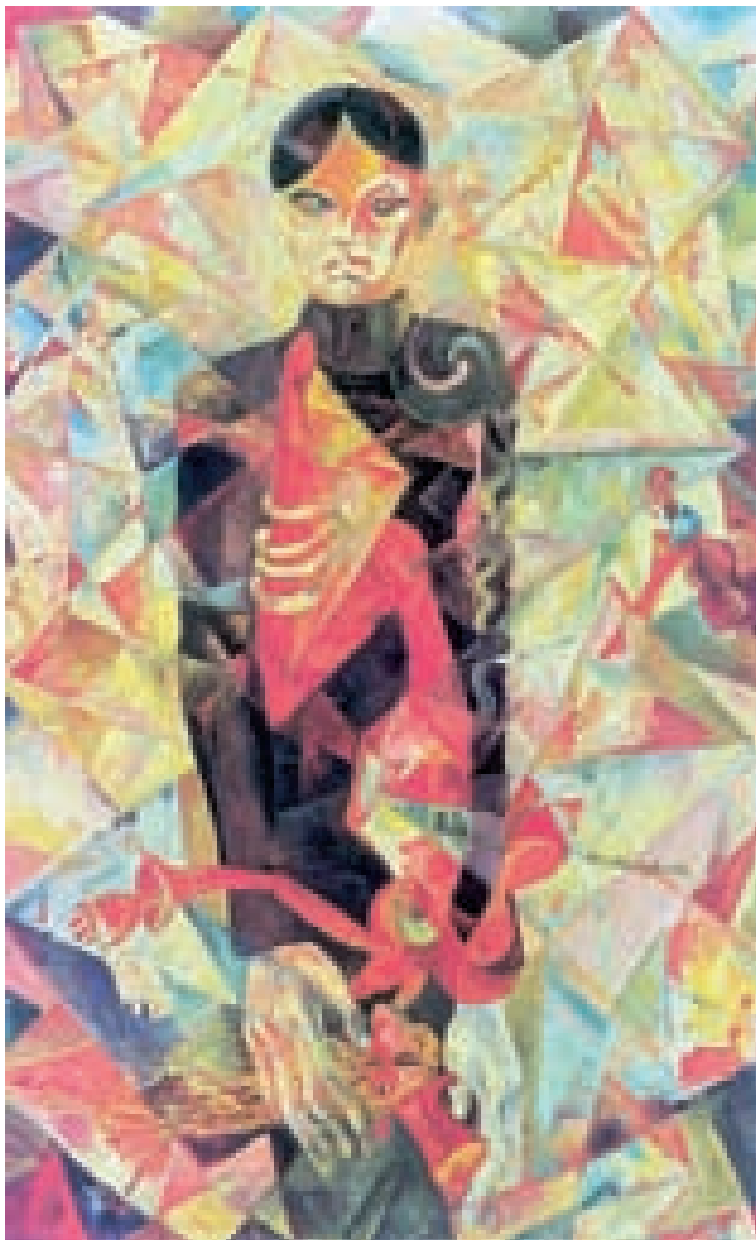
С. Пустовіт. В майстерні. 1974. Полотно, олія

В. Реунов. Натюрморт в стилі бароко. 1989. Полотно, олія



тюрморту, — наголошував художник, — я забов'язаний порятунком своєї честі та індивідуальності”. жанр й зумовив духовний зліт В. Реунова. Давню суперечку щодо пріоритету одного жанру на іншим, зокрема тематичної картини над пейзажем чи натюрмортом, митець розв'язав на користь останніх, солідаризуючись із П. Кончаловським, М. Сар'яном, Р. Фальком. Г. Машковим, М. Глушенком: “Пейзаж і натюрморт — первинні, оскільки вони первісно неможливі без тісного контакту з природою. Жанрову ієрархію вважаю надуманою, вона не витримала випробування життям. Висоти в мистецтві визначаються не за жанровими характеристиками, а за значущістю створених художніх цінностей”²⁶. Натюрморти

О. Петрова. Автопортрет з арлекіном. 1974. Картон, олія

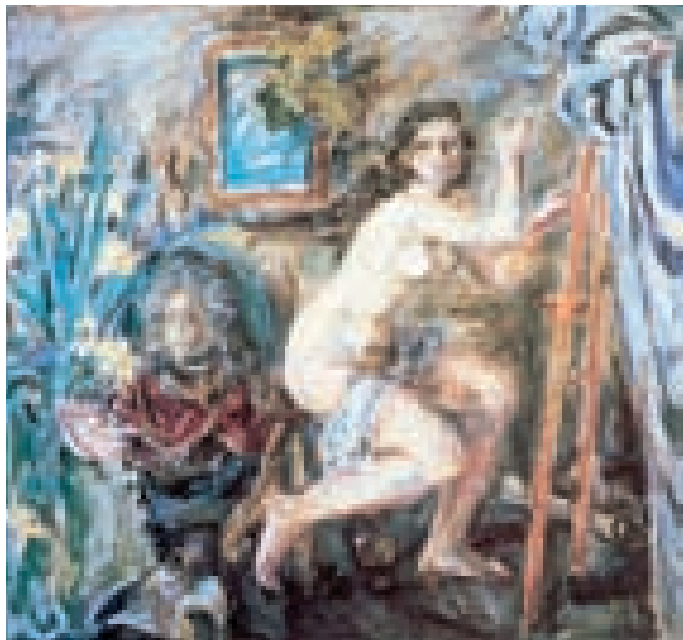


В. Реунова, на яких здебільшого зображено предмети антикваріату, аж ніяк не “мертва натура”, і, звичайно, не стилізація, не “гра” в ретро, дуже популярна в мистецтві 1970-х — першій половині 1980-х років. Натюрморти — відображення глибокого духовного сенсу історії, акумульованої в предметах — носіях культури. Антикварний реквізит для художника — не модна екзотика, оскільки він тонко відчуває ауру історичних епох. Кобальтові вазы, витонченої роботи келихи, фрагменти рам із пишними рокайлями у поєднанні із живими квітами — особливий світ, що зберігає енергію майстрів, які створили, викували, розписали ці шедеври. В. Реунов вловлює цю енергію та переносить її у натюрморти. Захоплення красою домінує над самими речами. Проте основною у картинах художника є художня матерія — поверхня полотна — завжди складна та вигадлива. Живопис майстра химерний, вільний, він видається навіть безладним, немовби створеним без зусиль, майже без дотиків. Він вибухає, грає барвами, вабить

напівтонами. Це мистецтво, народжене своєю внутрішньою сутністю.

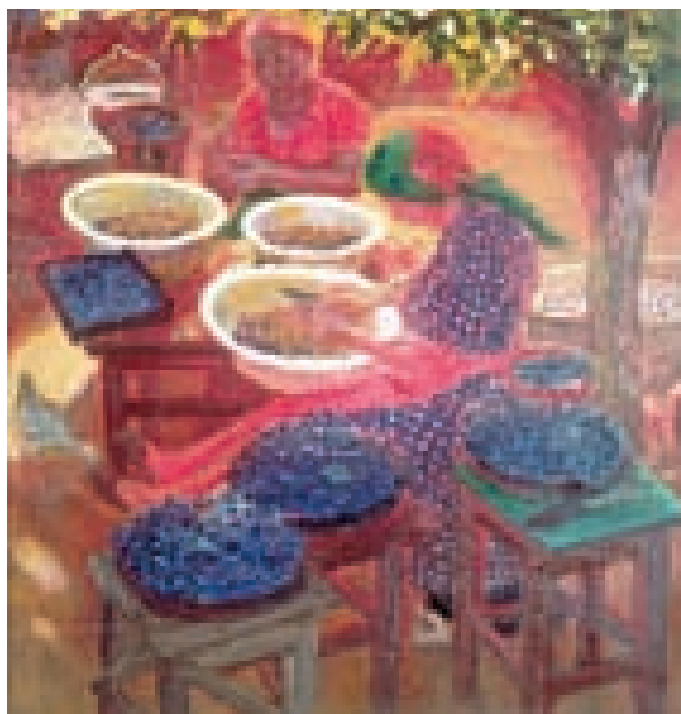
Чуттєво-вітальна лінія яскраво втілилася в розробках Юрія Луцкевича. Наскрізь індивідуальне “небо-бароко” 1980–90-х років як віддзеркалення світоглядної та пластичної системи майстра поглиблюється в розробках драматичної теми: “Дім Булгакова” (1989), “Пейзаж з Іллею Пророком” (1992), “Викрадення” (1993). Святкова декоративність композицій 1970-х років поєднується із відчуттям хисткості світу, його демонізму та екзистенції, а живописна мова поступово трансформується в бік експресіоністичної. Живий, навіть помежівний зв’язок із традицією, діалог із дуалізмом бароко став для Ю. Луцкевича формою осмислення буття у постчорнобильську добу. Співпраця із літературознавцем А. Макаровим – автором монографії “Світло українського бароко”, спільність переконань зумовили проведення ними масштабної художньо-літературної акції – “Від бароко до бароко” (1996).

У системі “естетичних ширм” 70–80-х років ХХ ст. чільне місце займала стилізація сецесіону, до якої залучалось багато митців. Елітарна та гедоністична поетика сецесії зумовлювала різноманітні переспіви. На цьому тлі лише неосецесіон Віктора Зарецького в його зверненні до декоративності та чуттєвості Г. Клімта й до особливостей української гілки модерну (Г. Нарбут, С. Городецький, Ф. Кричевський) виріс у самостійну світоглядну та пластичну модель. Тож український живопис збагатився феноменом виняткової виразності та потужності. На запитання, чи не бентежить його безпосередня схожість з образною системою Клімта, В. Зарецький відповів у інтерв’ю, даному О. Петровій:



Ю. Луцкевич. Апофеоз живопису. 1982–1983. Полотно, олія

А. Лимарев. Чистять сливи. 1969–1985. Полотно, олія





В. Зарецький. Портрет Ольги Кравченко. 1986. Полотно, темпера

В. Зарецький. Солдатка. 1987–1988. Полотно, олія



“Я свідомий того, що роблю, та вважаю, що майбутнє мистецтва за еклектичним міксуванням художньої спадщини”.

Перебуваючи в умовах, створених владою 1970-х років, лише завдяки здатності до “випереджального моделювання”, до прогностичності художник відчув актуальні для європейського мистецтва тенденції художнього трансавангарду, зрозумів, що культурне колажування (за термінологією А. Оливи та У. Еко) – явище надісторичне. Воно з’являється у часи зламів та руйнації ustalених цінностей, сумнівів щодо розумно влаштованого світу²⁷.

В. Зарецький зазнав психологічного шоку, який міг не лише деформувати свідомість, але й знищити митця. У пошуках точки опори, у намаганні вижити він не обрав позицію приреченого, а свій психологічний стан компенсував гедонізмом сецесіону. Естетика модерну виявилася надійним засобом, який оберігав від соціальних травм, вульгарної ідеології, догм та штампів тодішнього мейнстріму. Дослідник О. Авраменко фіксує трансавангардний колаж у стилістичних пошуках маєстро: “Віктор Зарецький від сталого реаліста подався в імпресіоністи, пережив власний пуантилізм, захопився аплікацією, народним мистецтвом, естетикою модерну і виробив врешті-решт особистий стиль, що увібрав у себе знання глибоких рухів різноманітних мов живопису”²⁸.

Живописна практика 70–80-х років ХХ ст. в Україні, з очевидним нахилом до “діалогічної гри” зі стильовими системами культурних епох, виглядає своєрідним ман’єризмом – екологічною сферою, що знаходиться поза соцреалізмом як офіційною системою. Будь-яка історична доба в час її завершення і деформації, за спостереженнями Умберто Еко, характеризується появою власного ман’єризму.

“Зароговілі члени Виставкомів” (висловлювання Л. Медведя) та Республіканських виставок в Україні намагалися зашкодити появі експонатів з новими віяннями на виставках. За часів перебування В. Шербицького на посаді першого секретаря ЦК КПУ, відомого прислужника Кремля, соцреалізм, хоча



А. Лимарєв. Табун. 1978–1981. Полотно, олія

деформований та вже з ознаками занепаду, залишався непорушною домінуючою системою. Картини Г. Неледві, Ю. Луцкевича, С. Пустовійта, З. Лерман почали експонувати лише після появи публікацій щодо їх творчості в московських часописах, а молодші – Т. Сільваші, С. Базилев, С. Шерстюк, Д. Нагурний, С. Подерв'янський, В. Ласкаржевський (всі – Київ), Л. Дульфан (Одеса) експонувалися переважно в Москві.

Ф. Гуменюк (змушений виїхати з Дніпропетровська), перейнятий ідеями збереження та відродження українства, експонував у Ленінграді полотна “Вірність Україні” (1972) та “Козак-Мамай” (1974), які одержали схвальну оцінку: “Зріши на лєнінградському ґрунті [...], творчість Гуменюка свідомо і активно орієнтована за її межі. Живучи і працюючи в Ленінграді, художник обстоює причетність до традицій національного українського живопису”²⁹.

Багато фактів засвідчують толерантне, навіть зацікавлене ставлення творчої інтелігенції Росії (членів Виставкомів, редакторів часописів, провідних мистецтвознавців та художників) до талановитої української молоді. Діаметрально протилежною була позиція ідеологів Кремля. Проте в кінці 1970-х років влада вже дбала про міжнародну репутацію “соціалізму з людським обличчям” перед дипломатичними представництвами, розташованими в Москві, і перед Організацією Об’єднаних Націй на конгресах за кордоном. Після негативної реакції світової спільноти на брутальне варварство “Бульдозерної виставки” з боку Кремля спостерігалось послаблення утисків щодо мистецтва, яке знаходилося в опозиції до соцреалізму. У намаганні “зберегти обличчя”, в Москві, на Малій Грузинській вулиці було навіть відкрито салон андеграундної творчості. Його експозиції мали



Ф. Гуменюк. Вірність Україні. 1972. Полотно, олія

мистецького руху. Надзавданням лукавої постанови визначався контроль над процесами, які вислизали з-під впливу партії, а також відродження образу та репутації “соціалізму з людським обличчям”. Щодо художнього середовища, то митці негайно використали “ліберальне кокетство” партійної верхівки на користь вивільнення творчості від гніту домінуючого мейнстріму. Посилилися контакти митців України з колегами із Литви, Естонії, Латвії – звідти віяв свіжий вітер Європи. “Реактивація міжнародних контактів, здійснюваних головним чином через “московські канали, – зауважує О. Голубець, – стала однією з найважливіших рис мистецького життя Львова 70-х – середини 80-х років”³⁰. Дослідник говорить про активізацію експозиційної діяльності Л. Медведя, З. Флінти, О. Мінька, О. Безпальків, М. Кравченко, І. Гуманової, Н. Федчун, Б. Пікульницького, І. Стеф’юка, М. Шимчука.

ЖИВОПИС 80-х РОКІВ. ЗМІНА ПАРАДИГМИ. Української залізобетонної ситуації ліберальні жести Москви стосувалися мало. Ідеологічні установи Києва трималися “генеральної лінії партії” аж до розпаду СРСР. Усе це в художньому колі по-

небачений успіх у відвідувачів. Галерея сприймалась як реальна перемога інакодумців. У ній час від часу експонувалася і українська молодь, творчість якої дрейфувала в бік стилістичного плюралізму та навіть повної зміни парадигми.

Прикладом компромісних загравань “тихого тоталітаризму” із митцями радянських республік була резонансна постанова ЦК КПРС від 1976 року “Про роботу з творчою молоддю”, де йшлося про покращення ідейно-виховної роботи та водночас визнавалось право на пошук, експеримент, на пропаганду творчості молодих художників. Цим документом ідеологи, які вже не могли стати на заваді об’єктивному історичному процесові, приборкали стихію багатостильової художньої активності молоді, намагалися перехопити ініціативу. То була остання спроба офіціозу утримати важелі правління та зберегти роль провідників

чатку 1980-х років, яке “радянщини” тотально не сприймало, підсилювало дуалізм свідомості. Життя кількох поколінь митців за принципом “подвійного стандарту” впливало на спосіб художньої рефлексії, породжувало неоднозначні метафори, закодовані образи. Ця тенденція простежується не лише в малярстві та графіці, а насамперед у поезії та кінематографі (фільми А. Тарковського, С. Параджанова).

У полотнах молодого Тіберія Сільваші “Пікасо” (1979), “Несподіване пробудження” (1981), “Середина літа” (1982), у композиціях Сергія Базилева “Пішов воювати” (1980), “Запах йоду” (1982), “Діалог. Синтезатор” (1983), на полотні Світлани Лопухової “Портрет доньки” (1986), у композиціях Леся Подерв’янського, Сергія Шерстюка, Дмитра Нагурного, Любомира Медведя “підтекст”, який потребував дешифровки, був важливіший за “текст”.

Покоління межі 70–80-х років ХХ ст. виховувалось на культурі космічної ери та можливостях НТР. Молодь почувалася вільно в проблемах **простору–часу**, у теорії відносності А. Ейнштейна, у деформаціях цивілізаційних процесів. Через напівзруйновану стіну між СРСР та Заходом уже давно просочувалася інформація про інтелектуальні, технічні та мистецькі новації великого світу. Митці 80-х на власному досвіді пізнавали примхи екзистенційного буття, безодню підсвідомості, нові критерії мислення та почувань. Так, для очевидного лідера



З. Лерман. Подруги. 1978. Полотно, олія

у композиціях Сергія Базилева “Пішов воювати” (1980), “Запах йоду” (1982), “Діалог. Синтезатор” (1983), на полотні Світлани Лопухової “Портрет доньки” (1986), у композиціях Леся Подерв’янського, Сергія Шерстю-

І.-В. Задорожний. Хліб насущний. 1983–1985. Полотно, темпера





А. Антонюк. Мир тому, хто входить. 1985. Полотно, олія

молодіжного руху в зазначений період Т. Сільваші “стартовим майданчиком було філософське судження, з якого у творчому польоті підноситься образотворча енергія” (З інтерв’ю Т. Сільваші). Т. Сільваші, Д. Нагурний та інші були представниками покоління з часу прискорених фізичних та інтелектуальних ритмів.

Дмитро Нагурний сувору школу самовдосконалення розпочав ще в 1970-х роках у атмосфері діалогу між “фізиками і ліриками”, потрясіння від космічних мандрівок людства, від заглиблення в потаємні пласти кафкіансько-босхівської підсвідомості. Він марив ідеями майбутнього, звідси – “чуттєвість механізмів” у його авторській програмі. Колоризм Д. Нагурного виховувався на рухомих кольо-

рових масах П. Сезанна. З філософії А. Бергсона прийшла ідея “тяглості подій”. Відтоді зображення категорій **час-рух-простір** живуть у кожній композиції Д. Нагурного. Саме тут знаходимо його захоплення забороненими “американізмами” – лискучою поверхнею та дизайном авто, кінема-, космо-, теле- віддзеркаленнями у склі хмарочосів. Його полотна сповнені ознак техноцивілізації з її ритмами, спресованими в образному світі. Ще на початку 1980-х років Д. Нагурний, Т. Сільваші, С. Базилев наблизилися до засад некласичного мислення, в якому “мистецтво-відображення” заступила ідея “мистецтва як суб’єктивного переосмислення дійсності”.

Про реалізм як метод у мистецтві нової генерації 1980-х років говорити не доводиться. І хоча фігуративізм зберігається, але змінюється парадигма як спосіб мислення та реакції на світ. За прообраз слугує не побачене в люстрі (модель, запропонована ще Леонардо да Вінчі), а міражі задзеркалля. Поряд із світоглядною революцією в молодому живопису відбулися кардинальні зміни пластичної мови.

Ще на Республіканській виставці 1977 року серед найсміливіших робіт експонувалося полотно Світлани Лопухової “Портрет доньки”. Воно привертало небаченою досі в Києві розкутістю



Б. Буряк. Ніч лагідна. 1988. Полотно, олія

Ю. Луцкевич. Старі. 1989. Полотно, олія





І. Остафійчук. Хрещення. 1993. Полотно, олія

**Д. Нагурний. Портрет полковника
Анатолія Фірфарова. 1987. Полотно,
олія**



письма. Патьоки фарби вільно розтіклися, декоративно орнаментуючи композицію. У цій імпровізаційності відчувається азарт вільного руху, захват автора в спілкуванні з фарбою як із самоцінністю. У цьому була спорідненість і з “автоматичним письмом” американської абстракції. Так, на інтуїтивно-чуттєвому рівні С. Лопухова формувала власний експресивний романтизм. Було зроблено крок до нових пластичних вимірів вільної творчості. Новаторство доньки “першого соцреаліста України” Олександра Лопухова мало неабиякий резонанс та вплив на пом’якшення вимог до молоді.

А молодь 80-х чим далі, тим послідовніше опрацьовувала можливості мистецтва як втілення “ландшафту душі”, переходила від Аристотелевого “мімесису” до Платонового “поесису”.

Попри безбарвно-сіре тло офіційної ситуації мистецьке поле України кінця 1970–1980-х років збагатилося неординарними особистостями. Вони проявляли себе яскраво й незалежно в період “застою”, позначеного арештами інакомислячих.

Як не парадоксально, але напівлегалізованому андеграунду теж треба було намагатися потрапити

в експозиції “Ми будемо комунізм”, “На вахті миру”, “Моя батьківщина – СРСР” та інші того ж штибу. Декого конформізм знищив. Для більшості немічність ідеології була очевидною. Для того, щоб зробити власний вибір на користь андеграундних та “домашніх” виставок, потребувалися мужність та сила духу. У щоденнику одеського живописця Людмили Ястреб боляче читати: “Ніколи до наших днів на художників не падав тягар виключного стоїцизму в ім’я прекрасного, як зараз”³¹.

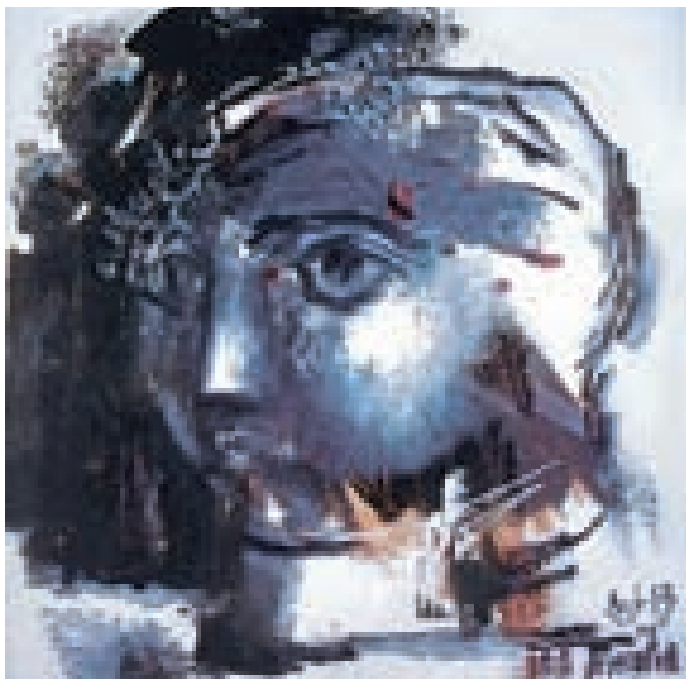
На межі 1970–1980-х років неочікуваною кометою, самобутньою, не схожою на інші в усталеній ментальності середовища увірвався живопис Любові Рапопорт. Її мистецтво аж вибухало міццю композиційних і колористичних структур,



С. Лопухова. Золушка. Портрет доньки. 1986. Полотно, олія

Т. Сільваші. Середина літа. 1983. Полотно, олія





В. Григоров. 13 плюс 13 (1 вариант). 1988. Полотно, олія

Л. Медвідь. Народження бульбашки. 1988–1990. Картон, полотно, олія, темпера



ських мистецтвознавців – Анатолія Кантора, Ольги Костіної, Галини Плетньової, Олександра Якимовича, Германа Недошивіна. До українців нової генерації уваж-

видовищною переконливістю, театралізованістю, тонкою іронією. У композиціях художниці все банальне ставало дибки, уявне та існуюче змішувалося за принципом алогізму. Світ був тривким, дивним, переорганізованим на карнавальний кшталт. Це була (інтуїтивно відчута) деканонізація художніх кліше та руйнація табу. Молода авторка, як і колеги її генерації, змінювала вектори, переакцентувувала сенси, створюючи власну систему координат. Безумовно, вона мала великих предтеч – німецьких експресіоністів, Хаїма Сутіна, Марка Шагала. Та суть полягала не в стилістичному наслідуванні. Л. Рапопорт раніше, ніж більшість її молодих колег, прийшла до неусталеного, модерністського мислення, інстинктивно передчула розломи, травми, трансформації “чорнобильської ери”, яка стрімко наближалася.

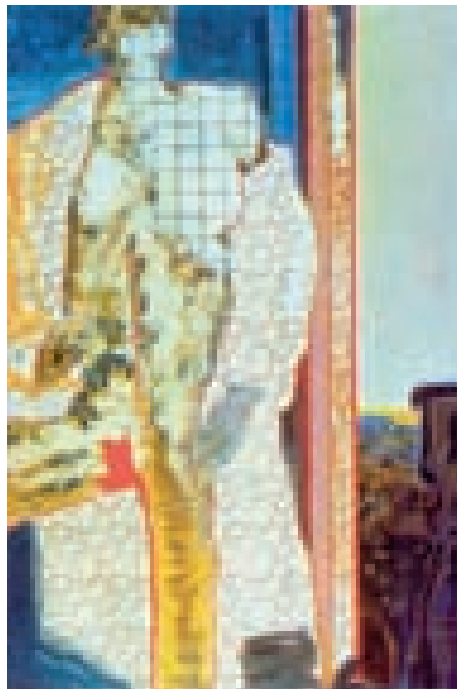
Хоча поети-конформісти гучно славили “мирний атом”, художники з властивим їм передчуттям емоційної аури доби вловлювали поштовхи тотальної катастрофи.

Останні п’ятнадцять років ХХ століття були часом неспокою та “потрясіння основ”, або, за висловлюванням М. Бахтіна, “неготового буття”. Спілка художників України, зосереджена на всеохоплюючому контролі та організації помпезних виставок пізньої брежнєвської доби, затулялася від життєтворної новизни, від непересічних, а тому незрозумілих особистостей молодшої генерації. Найактивніші шукали та знаходили підтримку серед прогресивно налаштованих москов-

но привидлялися також авторитетні художні комісії з Москви, очолювані Таїром Салаховим, Максом Бірнштейном, іншими прихильниками мистецького поступу. На меті було перетягування до столиці СРСР провідників молодіжного руху. “Висмоктування” талантів з периферії – усталена культурна стратегія. Утім, при непорушній соцреалістичній закоркованості Києва художня молодь України одержувала реальні перспективи для експонування інноваційного живопису.

1978 року в Москві було репрезентовано графіку А. Чебикіна та живопис Т. Сільваші. Після вдалої “проби пера” в 1980 році група українських живописців (Т. Сільваші, С. Гета, С. Базилев, С. Одайник та ін.) у Ташкенті зробила сенсацію неординарним художнім мисленням. Московські експерти ввели до професійної термінології поняття “український ренесанс”. Контраст із обтяжливо-дидактичними виставками офіціозу вражав. Полотно Т. Сільваші “Регбі”, в якому із живописного тла назовні виринає постать гравця, сприйняли як символ прориву українського мистецтва. Учасників “ташкентської групи” негайно запросили експонуватися в Москві, але через негативну реакцію Києва та тривалі нудні перемовини з керівництвом Співки художників України виставка “Молоді художники України” відбулася лише через п’ять років. Вона стала вододілом, граничною ситуацією між сюжетно-оповідальним мисленням реалістів та метафорично-образним, що притаманне молодим живописцям.

Сюжет “перетягування каната” силами гравців із нерівними можливостями був типовий для художнього поступу в Одесі, Харкові, Донецьку, Львові, Чернівцях. Дослідник художніх зрушень у Галичині Орест Голубець зауважив, що в мистецькому Львові “відбувалися надзвичайно цікаві і своєрідні події. В переважній більшості вони підпорядковані єдиному вектору дії – збереженню в умовах тоталітарного суспільства засад вільної творчості. Зовні ці процеси часто непомітні, навмисно заховані, замаско-



К. Реунов. Фонтан в саду самотності. 1987. Авторська техніка

О. Тістол. Возз’єднання. 1988. Полотно, олія





Ю. Єгоров. Дівча біля мольберта. 2004. Полотно, олія

В. Бажай. Композиція. 1988. Авторська техніка



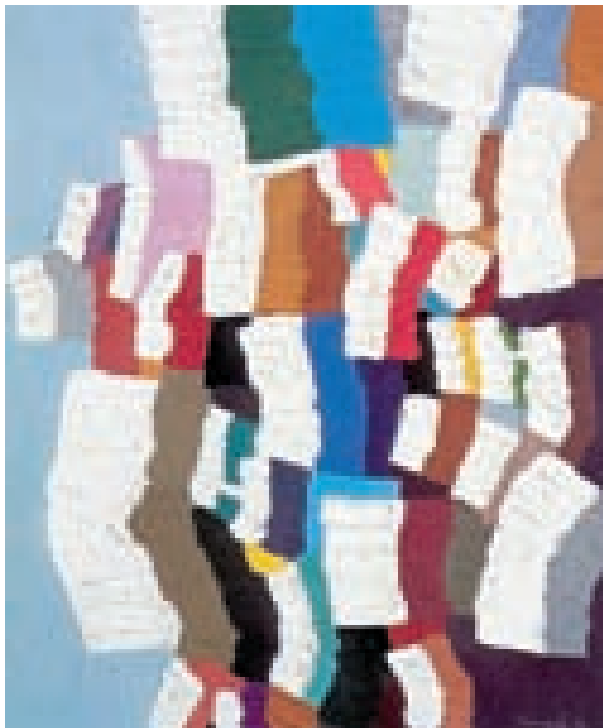
вані з метою уникнення тиску та дезорієнтації служб ідеологічного контролю”³².

Чорнобильська катастрофа, що сталася 26 квітня 1986 року, лишила страшні опіки в душах, тілах і долях українців (навіть європейців). Апокаліпсис, що відбувся не в біблійні часи, а в нас на очах, унаочнив трухлявість брежньовщини. Страшне випробування атомом, який зірвався, зобов'язало до змін. Життя в середохресті катастрофи вимагало від ідеологів СРСР перебудови, включно з формою державного устрою. І якщо “перебудова” М. Горбачова швидше була декоруманном засад соціалізму під демократією, то у свідомості громадян, зокрема в мистецькому середовищі, зміни дійсно були революційними. Мистецька ситуація 1986–1991 років унаочнила кардинальну трансформацію художньої свідомості в бік плюралізму.

“Священий покров” із репресивного методу зірвав чорнобильський вир. На перше місце нарешті вийшла “друга культура”, яка тридцять останніх років мусила бути андеграундом, або напівбажаною. Розгублена “критика в цивільному” волала: “Куди нам плисти?”. В умовах кардинальної лібералізації та “гласності” відроджувалися демократичні інституції громадянського суспільства — “Український

культурологічний клуб”, осередки чорнобильців, жертв голодомору 1932 та 1937 років, учасників націоналістичних рухів УНА, УНСО та ін. У мистецькому Києві в 1987 році відбулася неформальна виставка “Погляд” (у холах Київського політехнічного інституту), бо перелякана, закам’яніла Спілка художників не бажала сприйняти революцію. Серед робіт учасників експозиції, яка засвідчила зрілість національної ідеї в колах молоді та привілеї модерної образотворчості, боляче вражала “Чорнобильська серія” Д. Нагурного. Напрацьоване майстром за період “внутрішньої еміграції”, яскрава громадянськість та вроджена небайдужість – усе спрацювало детонатором у час національної катастрофи. Замальовки робилися в “зоні відчуження”. Пізніше художник занотував: “Чорнобильський вибух гірким відлунням обізвався творчим вибухом. Тему відчув “по-живому” (травень–липень 1986 р.). Чорнобильська тема жаклива (більшість ліквідаторів, що я їх намалював, уже давно померли від страшних доз випромінювання)... В апокаліптичних темах серії я міг застосувати увесь свій “полістилістичний” діапазон – від гіперреалізму до граничної абстракції”³³.

У “Погляді” об’єдналися несхожі індивідуальності – А. Гайдамака, П. Гончар, О. Бородай, О. Бабак, В. Григоров, Н. Денисова, Л. Довженко, О. Дубовик, Ю. Шевченко та ін. Вони експонували станковий живопис. Їх спільність простежувалася в позиції нонконформізму. “Виставка була, як перший сонячний протуберанц у сірому ряду абсурдних своєю духовною порожнечою і творчим застосом офіційних показух”³⁴. Художній процес, який давно набухав зламами, зумовив зміну парадигми. Відбувся кидок до повної свободи, до суб’єктивного самовираження. На виставках домінував трансавангардний плюралізм. Постмодернізм стрімко набирав прав громадянства. Мультикультуризм (термін А. Оливи) трансавангарду міксує стилі, постмодернізм ліквідує дефініції – стиль та жанр. Він пропонує іншу філософію – естетику “задзеркалля”.



Л. Ястреб. Великий каскад. 1976. Полотно, олія

О. Волошинов. Яхти в морі. 1979. Полотно, олія





О. Стівбур. Композиція з колом. 1984. Картон, олія

В. Маринюк. Рахманіні. 1978. Картон, олія



Саме з 1986 року в художніх експозиціях України спостерігається еклектична мішанина усіх систем мислення, що було закономірними для післячорнобильської зірваної свідомості. Одним із феноменів злуки традиційного та декларативно-інноваційного був художній продукт “Вольова грань національного постеклектизму”. Його авторами були кияни Костянтин Реунов та Олег Тістол. Декларуючи боротьбу за “красу стереотипів”, вони інтуїтивно, навіпамацки шукали національний варіант концептуалізму. Термін “стереотипи” відсилав до ідей Ендрю Уорхола. Але якщо ціннісним критерієм для американця був стандарт – тиражована продукція, а індеферентність – формою сприйняття світу, то декларована українськими авторами “Вольова грань” та “національний еклектизм” унаочнювали артистичну волю, тобто були протилежні до концепту кумира. К. Реунов – автор терміна “національний постеклектизм” – у власних композиціях колажу-

вав олійний живопис із суто вжитковими (тиражованими) речами – побутовими цератами, шпалерами. У злуці живопису із елементами поп-арту та реді-мейду реалізувалася ідея еклектизму. Надмірність складових композицій, їх постбарокова пишнота відсилала до національних першоджерел – до нестримного декоративізму українського бароко. Таким чином, основна світоглядна ідея українського бароко XVII ст. як потяг до свободи унаочнювалася в постчорнобильську добу у постмодерністській грі традиційного та авангардного. К. Реунов та О. Тістол вільно трансформували національно-архетипове з метою створення інноваційного. Вони формували український варіант постмодерністської деконструкції, предтечею якої в Україні ще в 1970-х роках став С. Параджанов. У цьому контексті програма “змагатися за красу стереотипу” набувала значущості. На думку авторів, завдяки “стратегії розхитування” (засновники М. Гайдеггер, Ж. Дерріда) з нового стереотипу може постати нове мистецтво з міксування традиційних елементів та зображальних

систем, з довільного цитування та гри з образами-знаками. Стихійно, весело та впевнено молоді кияни народжували національну модель постмодернізму у формах трансавангарду.

Водночас із проривом молоді з підпілля виходив та легалізувався як поважна лінія української образотворчості нефігуратив. Могутній одеський осередок абстракціоністів запропонував Києву, Москві, художнім центрам Західної Європи низку якісних експозицій. У Києві вже формував “кольоропис” Т. Сільваші, у Львові К. Звіринський та його учні позбулися зашморгу “внутрішньої еміграції”. На виставках почав з’являтися релігійний живопис, заявили про себе теми, які багато років тліли на маргінесі (єврейська проблематика, тема голодомору та ін).

Надалі процес звільнення мистецтва від решток ідеологічної залежності розгортався стрімко. Цьому сприяли виступи в пресі прогресивних діячів культури, насамперед академіка А. Сахарова, а також публікації в часописі “Огонек” (редактор В. Коротич), в яких було розкрито як трагедії творчих особистостей, так і цілих народів під тягарем сталінізму та брежнєвщини.

В Україні легалізація інформації про нищення та манкуртизацію народу ак-

тивізувала історичну пам’ять та усвідомлення неперервності визвольного шляху, розпочатого М. Грушевським, піднесеного В. Стусом, А. Горською, О. Заливахою та ін. Ці чинники зумовили заснування 1987 року у Львові “Товариства Лева”, а 1988 – художньо-націоналістичного угруповання “Шлях”. Ініціатори асоціації Юрій та Оксана Бойки, а також їхні побратими мали на меті вивести українське мистецтво з локально-провінційного стану на світовий художній простір, не заперечуючи власних традицій. Адже “традиції... вчать, як бути сучасним” – одне з гасел маніфесту “Шляху”. Учасники угруповання були єдині з авторами київського “Погляду” в розробках національної теми та модерної форми. У напівфігуративних та абстрактних композиціях виставок спільність відчувалася в способах опрацювання фольклорних першообразів. Пластичні мотиви пе-

В. Цюпко. Чорний хрест. 1980. Полотно, олія





М. Кривенко. Яр. 1989. Полотно, олія

реважно були дотичні до архетипових знаків – хреста, кола, квадрата, фрагментів орнаментальних мотивів та композиційних структур. Отже, не в стилізаціях, а у використанні архетипу – давнього образного символу,

К.-В. Ігнатов. Композиція. 1980-і роки. Полотно, олія



та зміст нероздільні, – у “новій” творчості проявилася близькість як до фольклору, так і до парадигми трансавангарду. Зіткнення контрастів (моделі сучасного мислення та етнічного архетипу) породжувало не лише принципово новий образ, але й пропонувало вірний шлях власне процесу трансформації традиційного в новаторське. Виставка “Погляду” довела збагачення авангардного мислення митця, коли його власний досвід кореспондовано з досвідом народної культури. Близькою до цієї ідеї була програма членів “Клубу

українських митців”, заснованого в 1989 році художниками Б. Буряком, І. Ковалевичем, Д. Парутою, М. Шимчуком та ін.

Аурою експозицій “Погляду” та “Шляху” став особливий дух української землі та феномен етнічної сили. У січні 1990 року національно свідомі учасники художніх угруповань виступили ініціаторами живого “ланцюга злуки” між регіонами України заради її соборності.

Поряд із національно-інноваційним мистецтвом друга половина 1980-х років дала Україні гостро-екстремальну гілку творчості, так звану “нову хвилю”. Художнє життя набирало тоді особливої динамічності. Контакти молоді з незалежними клубами Москви та участь у Всесоюзних молодіжних виставках надавали впевненості, відкривали перспективи для розвитку. Особливий вплив на молодь справили виставки Юккера, Раушенберга, Кунеліса, Розенквіста. У майстернях та “домашніх клубах” проводились хеппенінги. За спостереженнями Г. Вишеславського, “у ті часи Москва являла собою чудернацьку картину... Серед моїх колег-друзів нескінченно точились розмови про архаїчні ритуали як основу мистецтва, про необхідність “смерті автора” заради справжньої творчості, про перевагу процесу творення як такого перед власне твором. По руках ходили “саморобні”, видрукувані на машинці, переклади Шпенглера і Фукуями. Їздили в Тарту до Лотмана... Училися у Лонга, Мерца, Голултсворта і, безумовно, у Бойса”³⁵. У 1980-х читання праць К.-Г. Юнга набуло значення самоосвіти для нової генерації художників. Вивчали також твори А. Бергсона, З. Фрейда, А. Маслоу, Е. Фромма, М. Гайдеггера, у списках знайомилися з лекціями М. Мамардашвілі. Інтелектуальні враження відбивалися на живописній практиці, де посилювався інтерес до пошуку підсвідомих моделей доісторичного людства.

Нове мистецтво України на межі 1980–1990-х років піднімалося над прірвою соціальних та культурних уражень нації. Звідси особливий інтерес до етнічних джерел в експозиціях “Погляду” та “Шляху”. Ті ж за походженням були потужні пласти “неофольклоризму” та “необароко” у творчості нової генерації митців, які активно за-



Л. Дульфан. Поцїлунок. 1981. Картон, олія

О. Ройтбурд. Рух у бік моря. 1988. Полотно, олія





І. Марчук. Кризь століття (із триптиха). Присвята 1000-літтю християнства на Русі. 1988. Полотно, темпера

лучали принципи трансавангардного міксу, цитування, гри з традицією. На відміну від авторів “образотвочого фольклоризму” 1960–1970-х років художники другої половини 1980-х років Н. Денисова, В. Григоров, Г. Новоженець, Б. Турецький, Б. Буряк, С. Панич, С. Новиков, Р. Жук, В. Кабатченко, М. Бабак, П. Керестей, О. Маркітан, А. Гончарук опосередковано пов’язані з традицією. Не орнамент, символ, знак, а відлуння, асоціативний натяк засвідчують глибину їх національної заангажованості. Літературний критик М. Новикова, досліджуючи фольклорний бум 1980-х років, пояснювала його потребою надолужити згаяне у сфері історико-культурних знань, дефіцит яких збільшився в роки “застою”. “Здавалось, що нам ця глибина, що ми їй? Та саме в глибину сьгодні і тягне. До того, що Гарсія Лорка назвав піснею з глибини віків, канте хондо”³⁶.

джуючи фольклорний бум 1980-х років, пояснювала його потребою надолужити згаяне у сфері історико-культурних знань, дефіцит яких збільшився в роки “застою”. “Здавалось, що нам ця глибина, що ми їй? Та саме в глибину сьгодні і тягне. До того, що Гарсія Лорка назвав піснею з глибини віків, канте хондо”³⁶.

Г. Неледва. Благословення. 1988. Картон, олія



Національна мистецька хвиля об'єднала різні покоління прихильників ідеї української ідентичності.

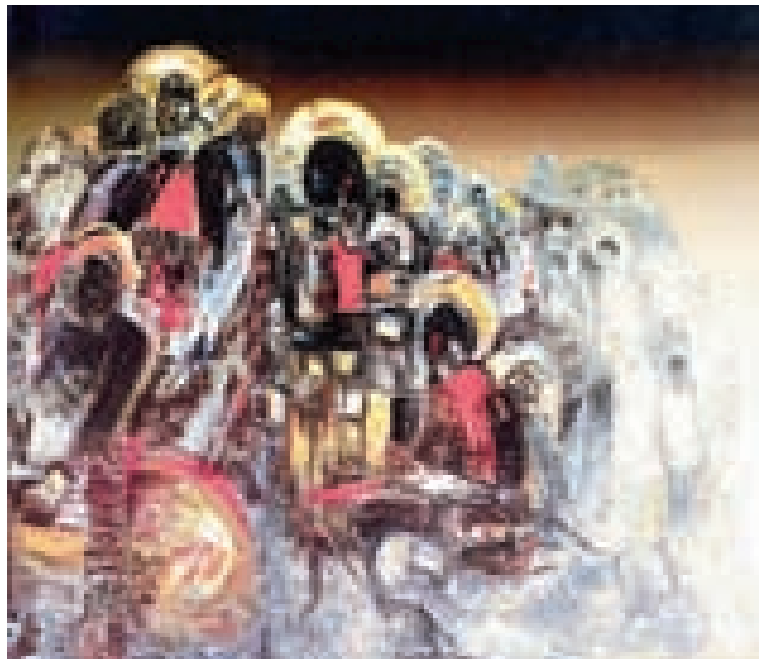
Нове дихання отримала творчість класиків українського андеграунду 1960–1970-х років – Одеської групи абстракціоністів, киян О. Дубовика, Е. Коткова, К.-В. Ігнатова та всіх, хто сповідував естетику “класичного авангарду” з його пафосом новизни.

У 1980-х інтенсивно працює І. Марчук (синтез фольклору та сюрреалізму), Ю. Луцкевич (необароко), Є. Найден, Л. Рапопорт, З. Лерман, А. Антонюк, Д. Стецько, А. Гончарук (модерний неопримітив). Метафори

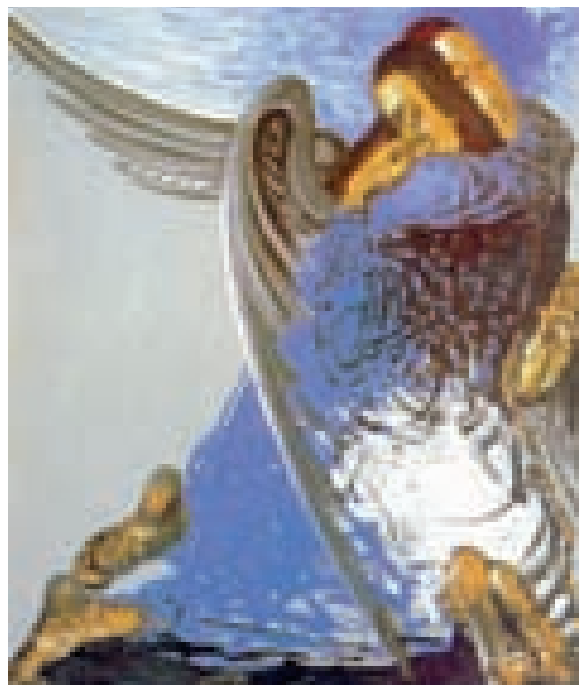
з морально-етичною та релігійною домінантою представлено в “есхатологічному реалізмі” Г. Неледві, у “Біблійній серії” О. Петрової, у полотнах В. Григорова, О. Ройтбурда, С. Панича, В. Володька. У цьому розмаїтті творчих почерків та

О. Петрова. Цілунок Юди. 1989. Полотно, олія

М. Шимчук. Зустріч. Із серії “Люди і крила, не ангели”. 1989. Авторська техніка



М. Бабак. “Де ви тепер, кати мого народу?”. 1989. Полотно, олія





Т. Сільваші. Доторки. Ліва частина “Седнівського триптиха”. 1988. Полотно, олія

способів утілювати оповідку як притчу акцент зроблено на розробці кольорово-пластичних цінностей та проривах художньої інтуїції в позараціональні шари підсвідомого.

Привілей інтуїтивного “осяяння” переорієнтував зрілого майстра Галину Неледву на бачення “внутрішнім зором”. “Тільки спалах інтуїції освітлює нагромадження фактів”, – зауважив Тейяр де Шарден. “Біблійний цикл” Г. Неледві був реакцією художниці на травми чорнобильської катастрофи. Цикл став співбесідою авторки з Книгою Буття. У композиціях відстань між небом та землею не така вже й велика. Світ полотен пронизано астральним світлом, він – частина загального й неосяжного. Втілення космічної безмежності вдивовиж для сучасного українського мистецтва. Смыслові коди циклу побудовано за принципом суб’єктивного метафоризму. Діалоги з Біблією ведуться мовою кольору. У полотнах рухи живуть самостійно, а колорові маси, які здіблюються та набухають згустками фарби, – геологічними шарами.

Через магію кольоропису глядач осягає діалектику протидіючих фактур, простору та часу. У колірній стихії полотен можна вловити тяжкі зітхання орґана, напливи океанської хвилі. Такий живопис має ще й звуковий колорит. Розуміти

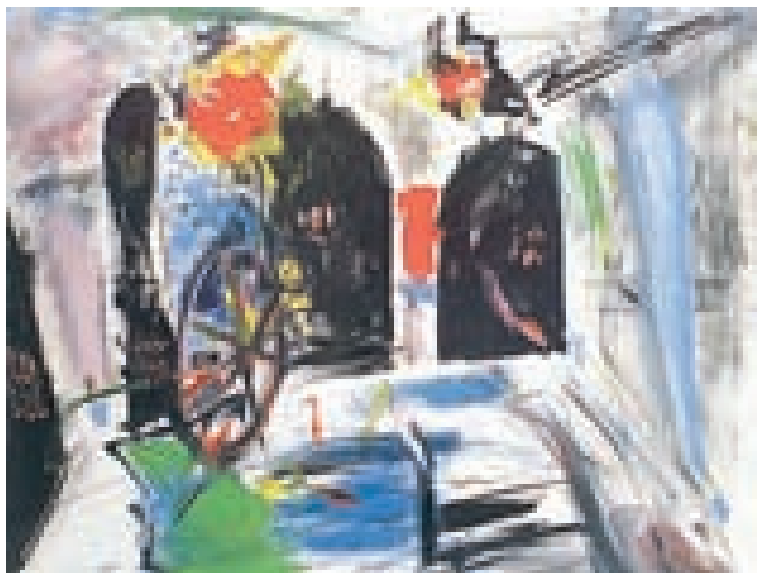
його як кольоромузику – найвище напруження духовної матерії. “Біблійний цикл” Г. Нелевади вражає потужною сугестією.

“Грудень 1986 року. Молодіжна виставка московських художників на Кузнецькому мосту. Черги бажаючих її відвідати змагаються з недавніми чергами до Мавзолею. Влада ... намагається швидше закрити виставку. Та вже готуються аналогічні: у Києві, Мінську, Тбілісі”, – так визначила ситуацію О. Авраменко ³⁷.

Картина “Печаль Клеопатри” А. Савадова та Г. Сенченка (Всесоюзна молодіжна виставка, 1987) так, як і “Вольова грань національного еkleктизму” К. Реунова та О. Тістола, ознаменувала початок українського трансавангарду.

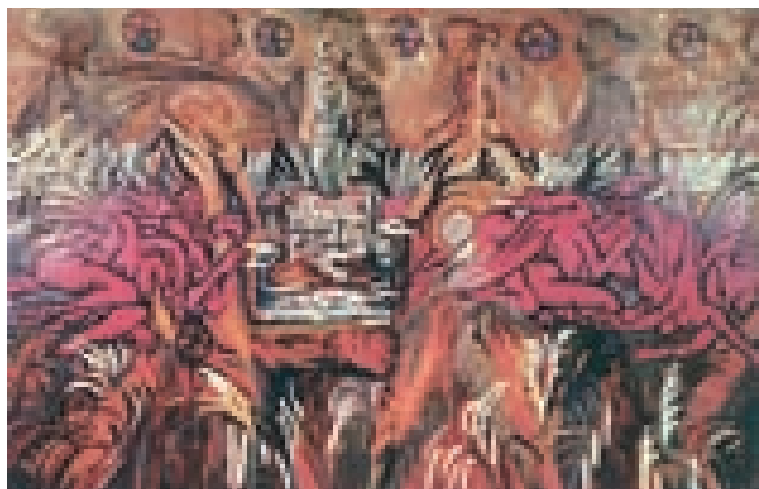
У 1987 році в Києві працювала Всеукраїнська молодіжна виставка. Саме там А. Чебикін та Т. Сільваші формували два творчі заїзди “Седнів’88” та 89. Виставка “Седнів’89” стала фінальним акордом у художній ситуації 80-х років та водночас прологом 90-х. Експозиція відбулася в Державному музеї українського образотворчого мистецтва, де зазвичай виставляли твори виключно керівників Співки художників України. Подією історичного значення було те, що у так звані “фараонівські зали” музею увійшло мистецтво розкуте, з вируючою енергією молодості, безумовно суперечливе, проте привабливе гострою поглядом на світ, новизною форми. До седнівських заїздів почали залучати талановитих художників із регіональних центрів – Луганська, Житомира, Чернівців, Полтави, інших міст України.

Виставка “Седнів’89” проходила в атмосфері замовчування. Сумнозвісна звичка періоду “застою” – умертвляти культурні явища абсолютною німотою преси – спрацювала бездоганно. Але резонанс від експозиції, її значення для подальшої долі українського мистецтва важко переоцінити. До художнього процесу ввійшло нове покоління живописців – В. Бажай, О. Бабак, М. Гейко, С. та О. Животкови,



Г. Вишеславський. Інтер'єр. 1989. Полотно, олія

Д. Кавсан. Кілька миттєвостей нещирого наближення до дерева. 1989. Полотно, олія





О. Животков. Жінки. 1989. Полотно, олія

С. Панич. Волаючий. 1989. Полотно, олія



лася останнім спробам насильництва з боку фальшивого реалізму. У 1980-х роках войовничий академізм все ще залишався на "капітанському місточку". Зіткнувшись із жорнами усередненості офіційного мистецтва, маятник молодіж-

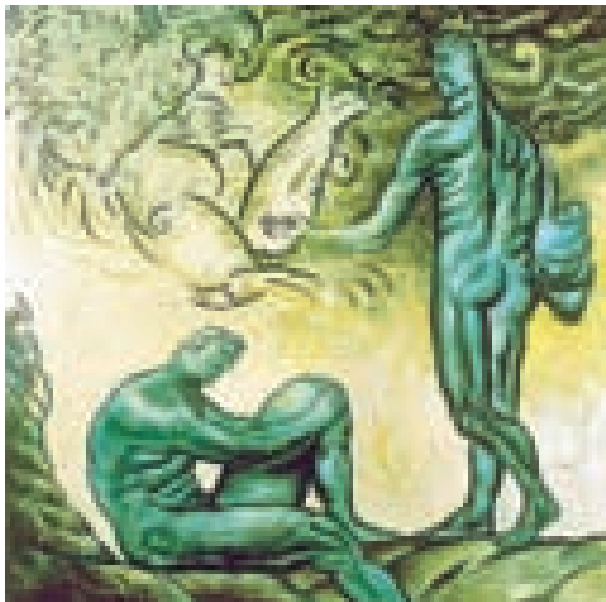
М. Кривенко, П. Лебединець, А. Криволап, Л. Маркосян, І. Янович, Д. Кавсан, О. Рижих, Г. Вишеславський, О. Левич. Не перебільшимо, якщо підкреслимо, що седнівські групи 1988–1989 років створили сучасне мистецтво в Україні. Найбільш радикально налаштовані живописці – Р. Жук, П. Керестей, С. Панич, О. Ройтбурд, О. Голосій – відбулися саме в тій ситуації. Епічна форма полотна (масштабні формати), алегорична образність, алогізм та сюрреалізм сюжетів – ці тенденції надалі визначатимуть критерії сучасності.

Седнівські семінари як під лупою унаочнили абсолютно нову розстановку сил у мистецькому середовищі – зникло адміністрування художнього процесу, пішла в небуття естетична регламентація, остаточно звільнився від підпільного існування та набрав сили художній суб'єктивізм. Вільна творчість молоді скасувала жорсткі рамки тематичних і жанрових дефініцій, поставила під сумнів доцільність сюжетного метафоризму 1970-х років.

Пошук на межі 1980–1990-х років був мозаїчним, безстильним та відверто волюнтаристським. У ньому кожна особистість втілювала альтернативну реальність – відповідно до імпульсів власної свідомості та підсвідомості. Для "нової хвилі" характерними були автоматизм письма, алогізм сюжетів, іронічне перегрупування образів мистецької спадщини.

Експозиція "Седнів'88 та 89" та наступні, як точний сейсмограф, зафіксували злами у свідомості молоді, яка опира-

ного руху запровадив у протилежному напрямку – до несподіваних форм експериментаторства. Йому віддавала перевагу більшість наймолодших художників. Це була реакція на обмеження та заборони, під тиском яких ще донедавна перебували всі сфери суспільного життя. Крім того, здоровий інтерес молоді до нових тенденцій світового мистецтва, зацікавлення екстравагантним і гострим підтримувало атмосферу цейтноту. Молодь, буквально ковтаючи інформаційне безмежжя, яке їм впало до рук за час “перебудов”, опанувала найрадикальніші форми – дадаїзм, концептуальне мистецтво, “хаосмос” текстобудування, естетику “готового об’єкта”, маразмування, некрофілізм, фекалізацію, інші можливості вкрай суб’єктивного, іронічного постмодернізму.



О. Гнилицький. Героїчний канон. 1988. Полотно, олія

Живописний пошук розподілився

між полюсами – психоделічним живописом та творчістю художників-пластиків (традиції “живописного поля”, мінімалізму, “живописного жесту”, експресивного нефігуративу та ін.). Останні групуються навколо Т. Сільваші. Збагачений модерністським світобаченням український живопис розчинив двері в 90-і роки ХХ століття.

О. Голосій. Діти Едіпа. 1990. Полотно, олія



ГРАФІКА



С. Караффа-Корбут. “На панщині пшеницю жала...”. 1968. Лінорит

А. Чебикін. Вчитель, портрет Г. Якутовича. 2001. Шовкодрук



Українська графіка другої половини 50–80-х років ХХ ст. була неподільною складовою досить цілісного явища – образотворчого мистецтва країни. Шляхи його розвитку були зумовлені загальними політичними, соціальними, економічними і, головне, ідеологічними особливостями буття Української Радянської Соціалістичної Республіки, що становила частину величезної тоталітарної держави – СРСР. Образотворче мистецтво України зазначеного періоду було зусібіч ідеологізованим і офіційно реагувало переважно на історичні та соціальні події в країні, на відповідну суспільну атмосферу, яка штучно створювалася ідеологами. Те, що не стосувалося суспільних подій або ніяк не можна було пов'язати зі всеосяжними темами на кшталт “Моя батьківщина – СРСР”, “Слава праці” і т. п., залишалося за дужками офіційного, а отже, загального інтересу.

Власні переживання, творчі знахідки художників, не екстрапольовані в суспільне життя, майже не поширювалися за межі майстерні або домашньої виставки. Це особливість і драматизм художньої ситуації в Україні в зазначений період. (Трохи осторонь у цьому плані стояла книжкова ілюстрація.) У творах мистецтва насамперед мало знаходити і знаходило відбиток внутрішнє життя країни, певні організаційні заходи з підтримки ідеологічних засад держави. Це було явним (рідше закамфльованим) замовленням держави, її апарату. Саме “потрібна”, спрогнозована реакція твор-

чого самовиявлення на замовлення давала художнику можливість пристосуватися й вижити в умовах тоталітаризму. Для того, щоб офіційно бути художником, а отже, мати ряд пільг для життя й творчості, необхідно було дотримуватися досить суворих правил гри, запроваджених апаратом. А ось як кожен із митців це робив, якою мірою порушував означені рамки, як розпоряджався своїм талантом, душею, совістю, розумом — було власною справою і непростю долею кожного. І ми, не беручи на себе право судити, спробуємо об'єк-



В. Литвиненко. Мисливська лірика. 1951. Кольоровий лінорит

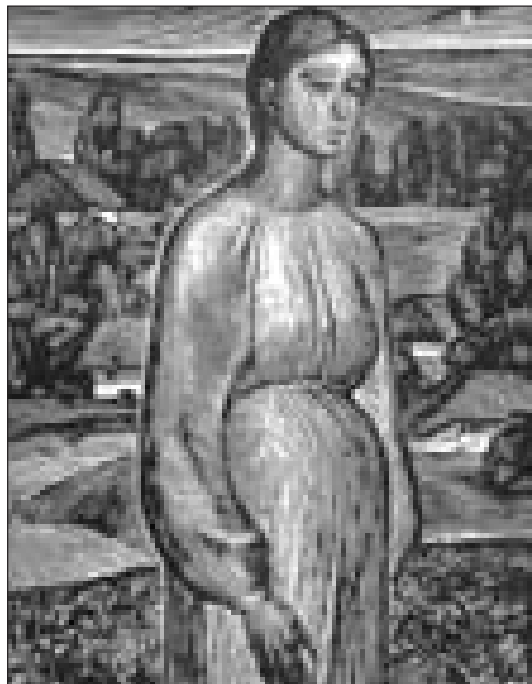
тивно, наскільки це вдається, обережно, з повагою та співчуттям подивитися на процеси, що відбувалися в зазначений період. І на те, як художники знаходили чи не знаходили вихід із прагматичних лабет: смиренно вкладалися в прокрустове ложе ідеології та художніх обмежень чи випорскували з нього.

Графічні мистецтва в Радянському Союзі цінували за багатогранність гравюри й легкість репродукування малюнка, а звідси — за певну мобільність та здатність миттєво відгукуватися на запити й події суспільного життя.

У другій половині 50-х років ідеологи радянської держави, остаточно розвінчавши на XX з'їзді КПРС культ Сталіна, вирішили оновити засади образотворчого мистецтва, що творилось за методом соціалістичного реалізму, яке вірою-правдою відслужило понад двадцять років, і поставити його на службу новим керівникам.

Гуманістичними вважалися реалістичні тенденції мистецтва, яке основною темою обирало боротьбу народів проти сил імперіалістичної реакції, за демократичні свободи і права, за мир і щастя. Смісл мистецтва в Радянському Союзі полягав виключно в служінні ідеології, усі його види розвивалися і використовувалися як прикладні дисципліни у вихованні та ідеологічній "обробці" населення. Окрім того, що графіка саме по собі мистецтво переважно прикладне — ілюстрація в книжці, поштова листівка, плакат, промислова графіка (яку тепер назива-

Г. Гавриленко. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка "Катерина". 1963. Лінорит





М. Дерегус. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка “Катерина”. 1963. Офорт, м’який лак, акватинта, кольоровий друк

В. Касіян. Тарас Шевченко. 1960. Лінорит



емо дизайном), – вона була досить зручним маніпуляційним інструментом влади. Бо результати її були найдешевшими, найтиражованішими, а тому доступними широким масам¹.

Тема Великої Вітчизняної війни була однією з близьких, болючих та незглибимих. До неї зверталися художники у 1950-х роках ще широко і з найсвіжішими спогадами. Надзвичайно цінними й вражаючими сприймаються перші роботи на цю тему, бо виконані з безпосередністю очевидців, яку можна було спостерігати на ІХ Республіканській художній виставці 1947 року у творах М. Гнойового, серіях автолітографій В. Парчевського “У Будапешті” (1953–1957), “Шляхами війни” (1953–1954), що присвячена боям за Сталінград. Це все такий собі “літопис самовидців”.

Серія офортів Михайла Дерегуса “Українські народні думи та історичні пісні” (1947–1958) – це вже художньо переосмислена реакція. Одним із перших був аркуш “Пісня про партизан” (1947). Історична, національна теми часто прилаштовувались до патріотичної: освічені, розумні й патріотично налаштовані митці знаходили можливість втілювати у формах образотворчості роздуми про питання, сутнісно важливі для них і для народу. Цикл гравюр Олександра Данченка “Визвольна війна українського народу 1648–1654 років” (1953–1954) складається з восьми офортів, що являють собою виразно закомпоновані аркуші.

У 1950-х роках тема напруженої індустріальної праці логічно стала важливою для соціалістичної розбудови

держави, тому не лише в живопису, а й у скульптурі митці звертали до неї. У графіці так само, проте варто зауважити, що художники післявоєнних випусків, яких надихали на творчість зміни, що відбувалися в політиці та ідеології країни після смерті Й. Сталіна, шукали власної мови у змалюванні таких мотивів, нових поглядів на загальні, вже банальні речі.

Провідною і досить щиро висловленою в повоєнні роки стає тема мирного будівництва. Так, Олександр Пащенко створив ряд ліноритних циклів на індустріальну тему, серед яких найвідоміші “Відбудова Дніпрогесу” (1945–1946), “У металургів Придніпров’я” (1952), “Народження Кременчуцької ГЕС” (1958–1960), альбом “Київська сюїта” (1936–1960). Художник був неабияким майстром кольорової ліногравюри, використовував у роботах яскраві, чисті, локальні кольори. Не цурався він також і чорно-білої гравюри, в якій домінував чіткий рисунок, тонке, вдале співвідношення тонів.

Василь Мироненко створив графічні серії “Каховські пейзажі” (1952), “На колгоспних ланах України” (1957) у техніці кольорового друку офортом та акватинтою, а також цікаву, справді творчу серію “Приазов’я” (1954), де панують романтичні, святкові й свіжі, як подув вітру, що гуляє по Азову, композиції.

Надзвичайно популярними були на той час цикли, серії графічних творів на обрану тему. Серійність надавала графічним аркушам вагомості, навіть монументальності й значущості, вони ставали схожими на документальний або художній (згідно з темою та задумом) фільм. Такими є цикли автолітографій Георгія Зубковського “Радянський Борислав” (1957), кольорових ліногравюр Валерія Панфілова “У гарячих цехах” (1958), офортів Миколи Родіна “Індустріальні мотиви” (1955), “Каховська ГЕС” (1956–1957), “Комсомольські будови Дніпропетровщини” (1959). Олександр Постель створив офорти серії “Одеські пейзажі” (1957) з тонкою світлотіньовою розробкою, Іларіон Плещинський – ліричні малюнки київських ландшафтів. У зображеннях індустріальних мотивів художники переважно вбачали й відтворювали епіко-романтичний настрій.

Захоплення серіями як формою розгорнутого втілення художньої ідеї засобами графіки відгукнулося й у книжковій ілюстрації 1950-х років. Такі ілюстрації, виконані у вигляді розгорнутого циклу, було легко й досить репрезентабельно експонувати на художніх виставках. Мабуть, художникам-ілюстраторам не вистачало участі в подібних виставках, як з професійних, так і з честолюбних міркувань. Тому все частіше їхні роботи перетворювалися на виставкові серії, які ста-



С. Гебус-Баранецька. Катерина. 1964. Дереворит

В. Куткін. “І на оновленій землі врага не буде супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі”. Із серії “За мотивами творів Т. Г. Шевченка”. 1964. Папір, лінорит





Г. Якутович. З роботи. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”. 1957. Папір, лінорит
Г. Якутович. Йдуть дощі (На заробітки). Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”. 1957. Папір, лінорит

вали більше станковими композиціями, аніж книжковими ілюстраціями, втрачаючи зв'язок з книжкою та позбавляючи її цілісності.

Наприкінці 50-х – у 60-х роках ХХ ст. став надзвичайно популярним лінорит. “Живописність” у графіці перестала бути актуальною. Художників цікавили інші погляди на вічні проблеми. Від кольору вони не відмовилися, але їх уже не цікавило тонове вирішення композицій, яке уможлядно пов'язувалося з живописним. Тепер на часі – виразні декоративні втілення задумів. Із цим добре “справлялася” така техніка, як лінорит. Тоді, здається, вся плеяда нині видатних графіків віддала данину ліноритові. Але як неоднаково, по-різному вони сприймали та використовували матеріал, працювали з ним.

У результаті таких змін графіці поверталась сама графічна природа, що логічно й життєво витікає з матеріалу, залежить від нього – від фактури паперу, технічних особливостей втілення, поставленого завдання й ступеня умовності його вирішення. Так, ілюстрація диктує свої закони, а станкова робота або мініатюра (листівка, екслібрис) – ряд інших, тільки їм притаманних.

Відроджена природа завжди буває благодатною, вдячно розкриваючи свої притлумлені можливості й невичерпну силу назустріч тим, хто її повертає до життя. Так, у 1960–1970-х роках сталося з українською графікою – вона могутньо й розмаїто вибухнула. Але лінорит під впливом вражень художників від виставки мексиканських графіків у Москві став на певний час фаворитом у пошуках молодих талановитих, сміливих митців. З-під їхнього різця він виходив то грубуватим (різким, контрастним, кутастим, вузлуватим), то елегантним і гінким, то мерехтливим і ніжним, то виразно чорно-білим, а то сріблястим.

Великий конформіст і майстер високої графічної культури, учитель багатьох висококласних митців Василь Касіян у 1960-х роках також працював у техніці ліногравюри. Так, у цій техніці він виконав цикл великоформатних репрезентативних аркушів, де створив портрети “Київських метробудівців” (1960) і в символічно-метафоричному ключі знайшов вирішення для ряду композицій на шевченківську тему, зокрема “Тарас Шевченко” (1960), “Шевченко з казахським хлопчиком (1960), “Народ і слово Шевченка” (1962). Ліногравюра “Тарас Шевченко” здобула велике визнання. Це один із кращих творів портретної шевченкіани взагалі, й у доробку В. Касіяна зокрема, який достойний світової Історії мистецтва.

Пластичні й світлотіньові особливості ліногравюри художник використовував сповна – драматичний лаконізм, емоційна збуреність, тонува й формотворча соковитість і водночас композиційна виваженість аркуша абсолютно переконливі.

Так само переконливо, але з іншим емоційним акцентом, виразно й композиційно оптимально художник створив портретно-символічний образ іншої культової фігури в історії країни – В. Леніна (“Сонце правди і свободи”, 1969). В. Ленін і Т. Шевченко – дві історичні постаті, які стали основною темою у творчості В. Касіяна впродовж усього його життя в Радянській Україні. І треба зауважити, що власний міф про цих осіб він творив художньо довершено, отримуючи за це індульгенцію на порівняно заморне і вільне життя в регламентованій країні.

Нефаворитні техніки аж ніяк не були “попелюшками”. Тонований малюнок і надалі розвивався, але контурний при цьому став відігравати значнішу роль. Ідея відходу графіки від “живописності” не виключала колір із реєстру виражальних засобів. Просто змінилося ставлення до нього. Творчі теми, образні ідеї, художні традиції, до яких на той час звернулися українські митці, привели їх до розуміння актуальності декоративного використання кольорів, звернення до їх символіки, а також ритмічного звучання.

Не варто забувати, що техніка лінориту була популярною в Україні у 1920–1930-х роках. У ній творили С. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська, В. Касіян та ін. У 1940-х роках ця техніка також функціонувала. Проте, мабуть, теми, які вона розкривала, не дуже приваблювали митців, а отже, художні властивості творів дещо нівелювалися. Таким чином, лінорит не був відкриттям кінця 1950-х років.

Відомий майстер кольорової ліногравюри Валентин Литвиненко випередив віяння часу як у виборі техніки, так і в деяких формотворчих мотивах. Про це свідчать такі його естампи, як “Мисливська лірика” (1951), “Пам’ятник Тарасу Шевченку в Києві” (1952), “Весняна тиша” (1959).

З другої половини 50-х – на початку 60-х років ХХ ст. почалася інтенсивна організація та функціонування великих, добре підготовлених виставок радянського образотворчого мистецтва по всій території СРСР. Активна виставкова діяльність на базі Спілки художників та Міністерства культури тривала до кінця 1980-х і практично завершила на початку 1990-х років, трансформувавшись в інші форми. Отже, про стан українського мистецтва графіки можна сформулювати думку, аналізуючи відповідні розділи на тематичних виставках – міських, обласних, республіканських та всесоюзних. Вони влаштовувались до Жовтневих свят, свята Перемоги та Першого травня, до з’їздів КПРС, пленумів та всіляких інших подій і річниць (ці свята частково підміняли собою релігійні). А ще бували просто фахові виставки – рисунка або книжкової ілюстрації (як і живопису, скульптури та декоративно-вжиткового мистецтва), – але значно рідше.



Г. Якутович. Довбуш. Ілюстрація до книжки М. Білого та В. Грабовецького “Як Довбуш карав панів”. 1960. Папір, лінорит, акварель



Г. Якутович. Прання білизни. Ілюстрація до української народної казки “Про бідного парубка і Марка багатого”. 1960. Папір, лінорит, акварель

Г. Якутович. Бандурист. Ілюстрація до книжки М. Пригари “Козак Голота”. 1965. Папір, лінорит



Для художників було надзвичайно важливо “пройти” художню раду й виставити роботи в таких експозиціях. Тоді ані художнього ринку, ані галерей не існувало. Демонструвати свої твори, очікуючи на резонанс, можна було лише централізовано, у спеціальних виставкових залах, що належали Спілці художників або Міністерству культури. А щоб пройти “сито” художньої ради, окрім майстерності, варто було продемонструвати безпрограшно вірний вибір теми. Результатом ставали “правильна” однаковість погляду й мислення, стереотипність обраних тем та їх художнього вирішення. У нашому випадку це стосується переважно станкової виставкової графіки, яка внаслідок специфіки експозиційної подачі часто набувала “картинних форм”. Необхідність дотримуватися методу соціалістичного реалізму породжувала вражаючу схожість образно-пластичного мислення. Це провокувало виникнення певних кліше у вирішенні та поданні виставкових робіт. Тільки справді талановиті митці були спроможні знаходити все нові шляхи виявлення й висловлення багатства простих, часто банальних думок. Але їхні знахідки підхоплювали менш обдаровані, й вони швидко перетворювалися на штампи.

Таким чином, широта й масштабність тематичних виставок давала можливість експонуватися, висловлюватися, хоча і в обмежених рамках, кожному художникові, вимагаючи при цьому дотримання високої планки професійної майстерності. Це ще була й нагода оцінити здобутки один одного, проаналізувати творчі досягнення та прорахунки, порівняти власні роботи з творами інших митців, побачити їх “на стіні”, “в роботі”, а не в майстерні.

Тематичні виставки, з одного боку, не претендували на повноту вираження тогочасної ситуації професійного характеру в тій чи іншій галузі мистецтва або на презентацію проблем і тенденцій у розгорнутому вигляді. З другого боку, іноді концентровано, іноді пунктирно такі проблеми проявлялися, бо були процесом природним, а не штучно змодельованим. Художні проблеми виникали й вирішувалися, при цьому вони нерідко були ініційовані чи спровоковані саме ідеологічними завданнями.



Г. Якутович. Повернення козаків з війни. Ілюстрація до книжки М. Пригари “Козак Голота”. 1965. Папір, лінорит

Г. Якутович. Три брати Азовські. Ілюстрація до книжки М. Пригари “Козак Голота”. 1965. Папір, лінорит

Персональні виставки на той час були явищем екстраординарним, до них готувалися мало не все життя, та найчастіше вони ставали посмертними. “Живим” авторам персональних виставок треба було продемонструвати епохальність свого мистецтва, а не лише творчий пошук або відкриття. Усе це мало виглядати монументально й масштабно, а ще демонструвати підтримку пануючої ідеології.

Після Великої Вітчизняної війни перед державою постала проблема відбудови країни загалом і житлового будівництва зокрема. Спочатку споруджували малоповерхові будівлі, бо була відсутня необхідна виробничо-технічна база. Та згодом почали з’являтися дешеві багатоповерхові типові будинки з бетонних блоків. У такій ситуації помпезні споруди в стилі “сталінського ампіру” виглядали дуже недемократично й були надто дорогими. У листопаді 1954 року на Всесоюзній нараді будівельників М. Хрущов розкритикував радянську архітектуру, її парадно-триумфальні ансамблі повоєнних років, а пишну ліпнину, колонади та шпилі назвав “украшательством”. Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР про усунення надмірностей в архітектурі та будівництві мала не лише економічне значення для країни, а й дуже вплинула на розвиток усіх видів мистецтва, на їх естетику й концепції. Тепер це була насамперед естетика доцільності, конструктивності й простоти. У всьому мав бути лаконізм, а в результаті – демократична однаковість, конвеєрне походження типових панельних будинків для нової “типової” одиниці створюваної єдності – радянського народу.

Нова естетика була не тільки доцільною й цілісною, а й повністю відповідає ідеологічним засадам та економічним завданням. Тому на початку 60-х років

XX ст. з'явилися нові ідейно-творчі тенденції в образотворчому мистецтві. Предметом мистецтва стала не власне подія, а активне переживання її художником і залучення до співпереживання глядача. Мистецтво стало інтелектуальнішим. Глядач, щоб адекватно й повноцінно сприймати художній твір, особливо графічний, мав бути дотичним до культурної ситуації, посвяченим у її рух і хоча б трохи обізнаним з історією мистецтва й тогочасним культурним життям. Те, що донедавна було звичним і повсякденним, абсолютно банальним у житті кожного, завдяки художникові стало незвичайним і піднесеним, бо митець переважно узагальнював і романтизував дійсність, точніше, тікав від неї. Романтизація скупого конструктивізму тодішнього життя була необхідною: убогство матеріальне, архітектурне, часто моральне треба було камуфлювати. Таким чином, нове громадянське світосприйняття породжувало дещо інакше його вираження, а з тим і пошуки у професійній сфері.

Зовсім несподівано, хоча, напевно, логічно, аскетизм радянського життя, а також конструктивність та індустріалізм будівництва й виробництва націлили художників до вирішення тих же проблем, які природно вирішував світовий авангард на початку XX століття. Нова стилістика потребувала образної підтримки, бо не була результатом логічного розвитку мистецтва, а начебто закамуфлювала прорахунки великого стратегічного руху культурно-ідеологічної спрямованості. Традиції авангарду початку століття, що були піддані анафемі виявилися тепер "живішими за живих". Однак анафему ніхто не скасовував, і художники не могли явно використовувати у власній творчості здобутки та відкриття тих часів. Але конструктивізм і виразність графіки Володимира Фаворського та його школи виявилися вартими уваги. Теоретичними викладками старого майстра захоплювало-

О. Данченко. Наймичка. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка "Наймичка". 1963. Папір, лінорит
О. Данченко. Спалення Яна Гуса. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка "Єретик". 1963. Папір, лінорит



ся або цікавилося багато графіків. Так повернулося, що колись затаврований конструктивізм тепер надихав художників на пошуки мови, яка могла на новому етапі адекватно висловити пафос часу.

Тоді ж виник інтерес, а згодом і неприховане захоплення традиційним народним мистецтвом практично всіх видів. З одного боку, це було викликано незначним послабленням у національній політиці, а з другого, – надзвичайним убозтвом та одноманітністю інтер'єру житла городян, більшість з яких ще не мала набутків міської культури, бо не так давно прибула із села. Художники, які за походженням або за обставинами долі були теж сільськими жителями, з особливим завзяттям зверталися до народної скарбниці по одвічні секрети краси та гармонії, таємниці природного спілкування національного мистецтва з космосом. Цьому сприяла політична, психологічна і творча ситуація періоду, що настав після ХХ з'їзду КПРС.

Крига масового геноциду й репресій скресла, настала швидкоплинна “відлига”. Ця узвичаєна образна “природно-погодна” назва процесу виявилася дуже влучною, бо відлига не буває довгою і за нею часто приходять люті морози. Відчуття свіжого повітря та ейфорія другої половини 50-х – початку 70-х були підтримані ще й обіцянкою М. Хрушова з трибуни ХХ з'їзду КПРС про те, що наступне покоління радянських людей житиме при комунізмі.

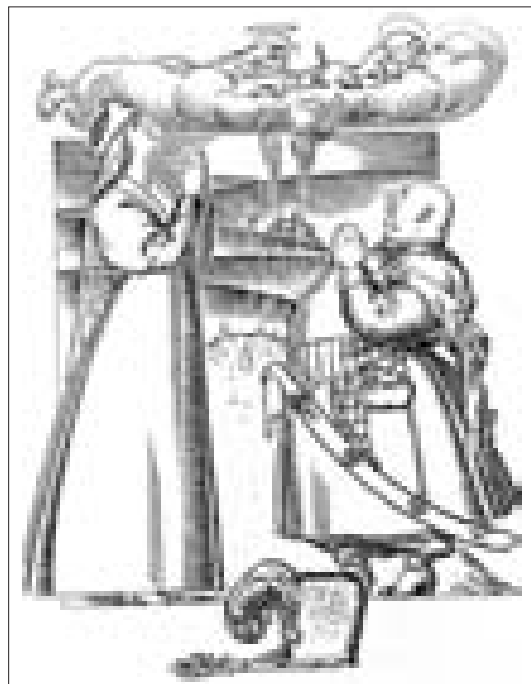
Саме завдяки “відлизі”, а ще більше отим “морозам”, що вдарили по ній, виник і був артикульований феномен “шістдесятників” – цілої когорти молодих, талановитих, вільнодумних людей, які стали переважно внутрішніми дисидентами, а в наступні десятиліття утримали ядро української культури, вберегли її глибину, цілісність, правдивість. Ця епоха шістдесятників спровокувала в Україні в 1960–1970-х роках особливо цікаве професійне багатозарове мистецтво. Хрущовська “відлига” дала можливість “прорватися” в українській культурі посиленому зацікавленню споконвічними національними проблемами, усьому тому, що називають національною самосвідомістю.

Активний пошук нових форм привів до фольклорних традицій як свого роду каталізатора образно-стильового розвитку, як



О. Данченко. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка “Москалева криниця”. 1963. Папір, лінорит

О. Данченко. Купа Стародубський та Роксолана. Ілюстрація до роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця”. 1966. Папір, туш, перо





О. Губарев. У високій Чорногорі. Із серії “Народні балади Закарпаття”. 1966. Папір, лінорит, акварель

О. Губарев. Оженила мати сина. Із серії “Народні балади Закарпаття”. 1966. Папір, лінорит, акварель

одного з варіантів вирішення нових пластичних завдань, можливості збагатити занадто вузький арсенал образотворчих засобів соцреалізму.

Графіка нерідко ставала для митців тим тереном, де можна було сказати набагато більше, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва, виявити індивідуальне творче обличчя, зануритись у традиції.

Таким чином, лапідарність, невишуканість і невибагливість форм, що наповнювали життя радянської людини, а отже, й художників, вимагали від митців великої роботи по переосмисленню цих форм, їх пластичної активізації та емоційно-смысловій наповненості. Своєрідне відбиття у графіці знаходить потяг до широким образних узагальнень, пошук емоційної, пластично виразної форми. Це період, схожий на пізню класику античного світу, коли сувора стриманість стилю тяжіє до узагальнень і звертається уже до “пафосу” бурі та пристрастей, епіко-романтичних вирішень, урочистої емоційної мови. У творах проявляється потяг до втілення цілісних і могутніх характерів, до монументальної форми, збагаченої конкретними життєво-достовірними, проте досить узагальненими рисами. У цьому, серед іншого, простежується вплив народного мистецтва, у кращих зразках якого – лаконізм, епічність і водночас чаруюча наївна конкретика.

Треба зауважити, що конкретність ідеологічних та художніх завдань, обмеженість інформації світового рівня та регулярність і популярність великих колективних виставок, від районних, міських та обласних до всесоюзних, зумовили стильову єдність, що була характерною на той час для творів різних жанрів і видів.

На початку 60-х років ХХ ст. мистецтво графіки розвивалося досить інтенсивно й у різних напрямках як у жанровому плані, так і в сенсі технічного втілення. Розвій технік, до яких зверталися графіки, розширився. Так само урізноманітнювала-ся й палітра тем, отже, збагатилася художня мова. Якщо відкинути ідеологічні проблеми і не дуже занурюватися в ідейний і моральний зміст, сприймати їх як даність, тобто не вишукувати в графічних аркушах “міцні громадянські позиції у ствердженні гуманістичних ідеалів”, а розглядати

графіку зазначеного періоду як низку художніх творів, виділяючи кращі або етапні роботи найсильніших авторів, то картина буде надзвичайною.

У цей час у графіці працювали не тільки відомі й визнані майстри старшого покоління, такі як В. Касян, М. Дерегус, О. Пашенко, В. Литвиненко, Л. Левицький, О. Кульчицька, І. Плещинський, а буквально вибухнула молода плеяда митців, які в наступні десятиліття визначили напрями пошуків і розвитку на цьому терені – Г. Гавриленко, О. Губарев, О. Данченко, В. Куткін, Н. Лопухова, О. Павловська, О. Фіщенко, Г. Якутович та ін.

Серед розмаїття технік на передній план вийшла гравюра, зокрема лінорит, як чорно-білий, так і кольоровий. Податливість і пластичність матеріалу, живописні властивості відбитків, глибина чорного й химерна пульсація сірих тонів виявилися дуже привабливими для митців, співзвучними їхнім тогочасним художнім реакціям і пошукам. Техніка “вимагала” специфічної пластичної мови, емоційних монументалізованих форм, лаконічних та виразних. Відповідно це перегукувалося з однією актуальною тенденцією радянського живопису, яку називали “суворим стилем”. Там панувала безкомпромісність погляду на дійсність, підкреслений драматизм у відтворенні життєвих явищ тощо.

На початку 60-х років ХХ ст. спостерігався яскравий і потужний мистецький рух у бік оновлення графіки, графічна мова зазнала реформування. Трансформації відбувалися і в книжковій

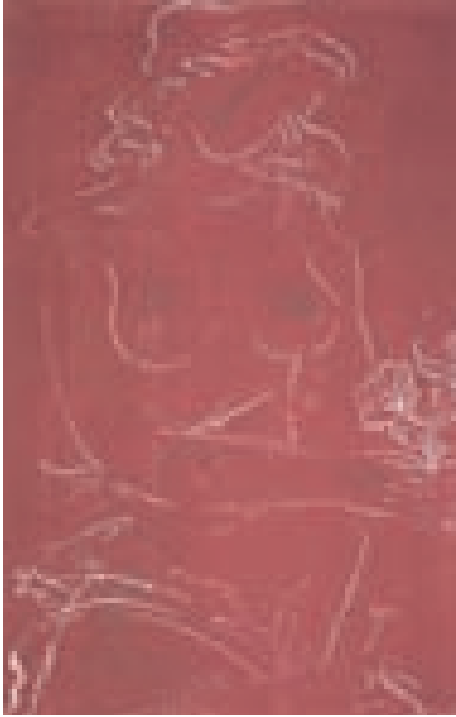


І. Селіванов. Розстріл арсенальців. Із серії “Арсенальці”. 1957. Папір, кольоровий лінорит

А. Чебикін. Село Обрадове. Із серії “Село Обрадове”. 1970. Протравлення.



ілюстрації. Вони були пов'язані з тим, що фахівці починали ставитися до книжки, як до цілісного організму, явища синтетичного і художнього. Таким чином, ілюстрації перестали бути лише вставним блоком у книжку, обкладинка почала відігравати велику образну і стильову роль. Шрифт тепер – не тільки засіб інформативного плану, але й набув ваги як стрижневий художній та образний елемент.



А. Чебікін. Флора. 1955. Кольоровий офорт, високий друк

Література, її образи відігравали в художньому житті зазначеного періоду неабияку роль, тому станкові серії за мотивами літературних творів були надзвичайно популярними у графіці 1960–1980-х років. Високі зразки художньої літератури вже тоді ставали “політичним притулком” для талановитих художників, котрим ідеологічні теми не були цікавими навіть задля проведення експерименту, а можливо, тому, що з такими темами в той час експериментувати було небезпечно. Так виникли серії “На мотиви поезій Т. Шевченка” (1959), “За мотивами творів Т. Шевченка” (1965) В. Куткіна, триптих О. Данченка за мотивами поеми Т. Шевченка “Сон” (1962), “За мотивами “Кобзаря” (1965), “Народні балади Закарпаття” (1966), “Українські пісні про кохання” (1967) О. Губарева, “Доля жінки у творах Т. Шевченка” (1964) Н. Лопухової.

Книжка в 1960–1980-х роках була тією цариною, яка привертала увагу і творчі сили найамбітніших, найталановитіших, найпрогресивніших, найінтелігентніших митців. І це не випадково, бо вони вибирали для роботи художні літературні твори високої якості. Так, кращими ілюстраціями, циклами ставали переважно ті, що стосувались оформлення справді визначних літературних творів. Такий вибір – наче сховок, віддушину. Не треба себе силувати, шукаючи цікаві композиції та

пластичні вирішення для надуманих тем. Адже революційні події з ідеалістичними помилками давно минули, а ідеї супрематичних маніфестацій, навіть якби вони тепер і з'явилися, були б знищені в зародку. На той час підґрунтя та гасла, які захищала радянська держава, давно себе дискредитували. Художники, хто свідомо, а хто неусвідомлено, проте майже всі досить болісно переживали маніпулювання ними як творцями. Але зламатися в нерівному й дуже жорсткому протистоянні, насправді, легше, аніж бути гнучким і зуміти ухилитися. Так “ховалися” митці, тікаючи в ілюстрацію. Книжка стала для талановитих художників і притулком, і місцем гідної реалізації талантів, еміграцією без від'їзду, можливістю не зраджувати собі, чинити по совісті й жити в рідному краю.

Цю “знахідку” – серію станкових аркушів до літературних творів – активно використовували художники-графіки: як ілюстратори, так і станковисти. Пізніше виникали серії, що вже не були ілюстраціями, але їх імітували. І назви такі ж, і теми – ніби це ілюстрації до поетичної збірки.

Наприкінці 50-х років ХХ ст. розгорнувся процес, який чітко проявився вже на початку 1960-х. Пачала формуватися й артикулюватися нова художня мова української графіки, нова концепція книжкової ілюстрації, які мали дуже цікавий і органічний взаємовплив з тією лінією українського кіно, яку згодом назвали “поетичною”. Це не дивно й абсолютно логічно, бо саме ті графіки, які формували картину графічного мистецтва 1960-х років, мали неабиякий вплив, а то й про-

сто брали участь у створенні фільмів, що стали шедеврами “поетичної хвилі”, – Г. Якутович, Г. Гавриленко, О. Губарев, О. Данченко. Хоча офіційним художником кінофільмів “Тіні забутих предків” і “Захар Беркут” був Г. Якутович, інші митці цієї плеяди товаришували й активно спілкувалися з творцями названих кінострічок.

Саме ті художники-графіки, котрі відіграли величезну роль у виникненні та розвитку поетичного кінематографа, створювали новий для радянської України образ графіки й книжкової ілюстрації, а з тим і нові тенденції та напрямки у графічній мові. Вони творили оновлену графічну мову, у “судини” старих виразних технік лінориту, дереворізу й рисунка вливали нову “кров” образного висловлювання. Цьому сприяли образи літературних шедеврів і натхнення, породжені спілкуванням із народним мистецтвом, як українським, так й інших країн, з образним втіленням “відкритих” у 1956 і 1957 роках “мексиканців”, з підйомом національної самосвідомості й інтересом до традицій і витоків рідної культури та мистецтва. Велику роль тут відіграло зіткнення з автентичними архаїчними висловленнями та сповненим ритуальних рухів життям українців у самому центрі Європи, зокрема в самотній її глушині – Карпатах ².

Вони сміливо й талановито користувалися “простором”, який надавала творцеві синтетична природа книжки, використовуючи як внутрішні резерви явища, що має назву “книжка”, так і її відкритість до “зовнішніх зв’язків”, зокрема мову й коди інших видів мистецтва, не лише образотворчого (як скажімо, живопис), але й просторово-часового (як кіно, театр).

Начерк, рисунок пером, що був популярний наприкінці 50-х років ХХ ст. у Росії, не став актуальним для українських художників. Такий рисунок вимагав віртуозності, легкості й неабиякої вправності у виконанні. Але за образом і суттю він переважно не витримував серйозного психологічного навантаження, був більше дизайнерським, майже орнаментальним ходом. Рисунок пером, як його вирішували в зазначений період, передавав тему, міг натякнути на глибину образу, проте символічні й драматичні, тим паче трагічні почуття і колізії передати не був спроможний, як не може інженеру бути характерною героїнею, хіба що з часом, з досвідом, втративши свіжість та молодість і, відповідно, легкість. Рисунок пером виступав переважно прикрасою або влучним, гострим, дотепним коментарем.

Найвиразнішими, проте поодинокими прикладами рисунка пером були ілюстрації О. Данченка до роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу” та до “Декамерона” Дж. Боккаччо, але вони не стали тенденцією в українській графіці.

Лінорит, дереворіз – надзвичайно рукотворні техніки. Використовуючи їх, треба бути не лише художником, який володіє лінією, композицією, вміє підкорити ритм, пляму, світло й тінь. Треба ще бути неабияким ремісником, ювеліром,



А. Чебікін. Листи. Із серії “Солдатські будні”. 1972. Резерваж



А. Чебикін. З дитинства. Із серії “Космос–Земля”. 1986. Офорт, акватинта

який “знаходить спільну мову” з матеріалом, коли його опір стає не байдужим, а пружним та енергетичним, твірним. Коли умовність, продиктована характером спротиву лінолеуму або дерева різцеві художника, вбирає концентровану енергетику цієї твірної боротьби. Ці техніки, на відміну від літографії, рисунка з розтушовуванням, виглядають активнішими й енергетичнішими. До того ж, досить екологічними, на відміну від офорта, який став фаворитом у 1970-х роках. Адже офорт передбачає використання шкідливих для людини отруйних, протравних речовин. Ним графіки цікавилися більше протягом 1970–1980-х років.

В усіх радянських дослідженнях образотворчого мистецтва переконливо писали про те, як західноукраїнські художники “радісно зустріли” так зване возз’єднання 1939 року і так само радісно, з готовністю влились до гурту художників Радянської України. Наскільки це були складні й драматичні процеси, ще варто дослідити. Але на відстані, зі столиці, все виглядало досить оптимістично. Митці Західної України справді активно виставлялись і брали участь у художньому житті. В їх творчості з’явилися нові теми. Точніше, теми залишилися ті самі, змінилися ракурси їх бачення та акцентування. Серед найвідоміших графіків цього періоду – О. Кульчицька, Л. Левицький, Ю. Кратохвиля-Відимська, С. Гебус-Баранецька, Я. Музика, В. Форостецький, М. Старовойт. Вони привнесли в українське радянське мистецтво свіжий струмінь, в якому просвічував, з одного боку, потужний запас культурного спілкування з Європою, а з другого, – пристрасне й глибоке вивчення національного мистецтва й використання його прийомів та світогляду у власній творчості.

Художників Західної України, які не замкнулись, не бойкотували, а “органічно влились” в процес соцреалізму, радо підтримала Спілка художників. Вони отримували увагу, замовлення, про кожного до певного ювілею були написані

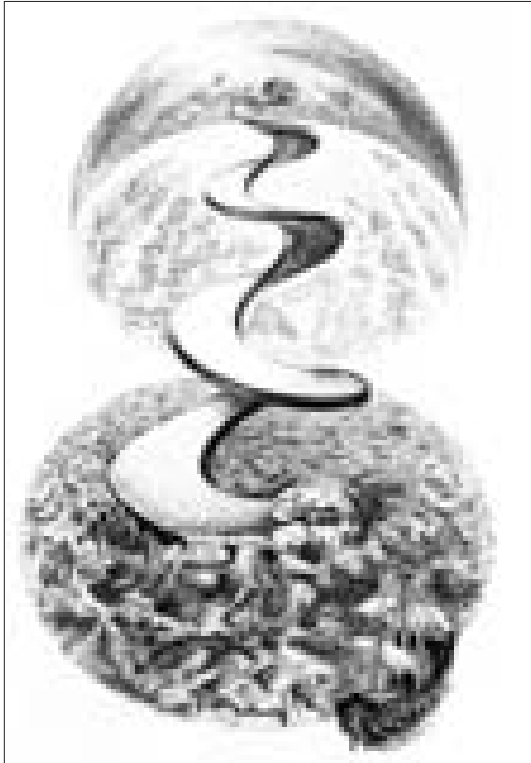
монографічні дослідження. Усе так, як і на “материку”. Однак у Центральній Україні професійних художників було більше, тому конкуренція, а також вимоги – вищими. Так, дереворити С. Гебус-Баранецької та Ю. Кратохвилі-Відимської ставали справді цікавими й виразними, коли художникам вдавалося “втекти”, ухилитися від примусово-ідеологічних висловлювань у власній творчості й просто зображувати “Косівських гончарів” (1956), “Гуцула-скрипаля” (1958) (у першому випадку) й “Вишивальницю” (1946), “Стару гуцулку з люлькою” (1950) (у другому). М. Старовойт досить просто й вишукано уникла прямої ідеології: назвала свою серію “Радянський Львів” (1953–1957) та вирізала вишукані пейзажі улюбленого міста в техніці деревориту.

Широковідомими стали кольорові ліногравюри з серії “Багатство Радянської України” (1952–1953) та цикл кольорових ліноритів “Краса Радянської України” (1950–1956) Олени Кульчицької. Водночас на початку “відлиги” в її творчості з’явилися зовсім інші образи (Данило Галицький, Ярослав Осмомисл, Роман Мстиславович) і справді історико-патріотична тема, що втілені в графічному аркуші “Галицькі князі” (1955–1956).

О. Кульчицька багато працювала в естампній графіці – офорті, акватинті, деревориті та лінориті. Це мистецтво завжди вважали наймасовішим, найдемократичнішим видом творчості, який давав художникові певну свободу думки й оперативність її висловлення. Адже тут був можливий тираж, а з ним і доступність для більшої кількості глядачів. (На початку ХХІ ст. видавнича техніка й тиражні можливості зросли, тому й тираж видається сміхотворним, а праця, вміння, знання, закладені у твори, – колосальні.) Тому естампна гравюра досить часто буває двох категорій. Перша – проста, лубочна, де матеріал використовували саме як можливість тиражувати думку, висловлену образотворчо. Це переважно були композиції на соціально-політичні або розважальні теми, спрямовані на широку аудиторію. Інший вид естампа – складний, у ньому часто використовували мішану, сповнену авторських знахідок техніку. Такі твори найчастіше несли серйозне філософське навантаження й втілювали натхнення автора, випромінюючи досить широку палітру почуттів та настроїв, і були адресовані вужчому колу підготовлених шанувальників. Ці два види естампа утворювали два полюси, між якими простір був заповнений деінде, бо третього в цих складних техніках, по суті, не дано. Коли митець обирає матеріал, то в художню його творчість входить усе – і врахування опірності цього матеріалу, і радість її подолання, а також відчуття того, що під руками живе єство – чи то камінь, чи дерево, чи метал. Процес різьблення, протравлення чи друку не менш творчий та енергомісткий, аніж так звана підготовча робота³.

Мистецтво графіки другої половини 50-х – середини 80-х в українському образотворчому просторі було сильне й цікаве розмаїттям технік, пов’язаних із тиражуванням. Це результат абсолютно прагматичного ставлення до власної творчості. Віддавши перевагу графіці, треба було весь час доводити її вагомість, потрібність, доцільність для суспільства, в якому художник працював. Таку підтримку, захист, вагу й давала саме гравюра. Тому митець, який займався рисунком, виглядав диваком, сприймався аутсайдером або не сприймався взагалі як серйозний художник. Рисунок без втілення в складній чи ускладненій техніці, без кольору не був повноцінним мистецьким твором. Це відбувалося більше на підсвідомому, аніж на свідомому рівні. Спілка художників, ніби прагнучи змінити таке ставлення до цього виду мистецтва, час від часу влаштовувала виставки рисунка. І все ж, у кращому випадку, на нього реагували як на високомайстерну лабораторну, підготовчу роботу. Так реагують і зараз, хоча не завжди.

Для того, щоб з’ясувати, що ж офіційно було найголовнішим для українського і всього радянського мистецтва 1960–1980-х років, зазирнемо в періодичну пресу,



О. Петрова. Сфери чистилища. Ілюстрація до “Божественної комедії” Данте. 1976. Папір, літографія

професійні збірники. Там зазначалося, що головними були активна творча праця радянського народу, стан миру, а також прийняття нової Програми КПРС, яка узагальнить досвід соціалістичного будівництва. Найактивнішу участь у цьому брало мистецтво усіх видів і жанрів, образотворче також.

Вважалося, що за цей час на основі зближення класів і соціальних груп, націй і народностей склалася нова спільність – радянський народ. І що держава диктатури пролетаріату переросла в загальнонародну соціалістичну державу. Уся ця ідеологічна надбудова потребувала підтримки не тільки матеріально-технічної, а й образної, візуальної. Тому держава активно зверталася до різноманітних видів і жанрів мистецтва, була основним замовником професійної міфотворчості, не тільки диктувала, а й жорстко обмежувала, скеровувала і “цементувала”.

Цензура була королевою – тиранічною і свавільною, винахідливою, чіпкою, а подеколи несподівано короткозорою. Вона своїм існуванням породила плеяду художників, котрі володіли езоповою мовою, розвивали її та збагачували. Як наслідок, з’явився прощарок інтелігенції, яка, оволодівши цією мовою, вже не мислила свого існування і творчості поза її межами. Такий собі екстрим, що хвилює кров, небезпечна інтелектуальна гра в “котика-мишки” з цензурою, а отже, з державою, тобто з карним апаратом. Це не була гра заради гри. На такі речі наважувалися лише досить сміливі та внутрішньо вільні люди, бо небезпека була реальною: якщо “міношукач” цензури спрацьовував, то сміливцю було непереливки.

Існувала в країні тоді й така легенда, що “здійснено колосальний крок у поліпшенні матеріального і культурного рівня життя народу, у зміцненні економічної могутності країни та її обороноздатності”. Усе це демонструвалося через інформаційну мережу – радіо, телебачення, пресу, а на необхідному пафосному рівні підтримувалося засобами літератури, кіно, образотворчого мистецтва.

Прийняття 1977 року нової Конституції СРСР законодавчо закріпило “важливий історичний рубіж” у переможному поступі радянського народу на шляху до комунізму. “Нові умови” мали не лише надати більшій інтенсивності й масштабності художньому процесу, а й висунути ще вищі вимоги щодо якості мистецьких творів, їхнього ідейного спрямування і рівня професійного виконання. Тобто держава використовувала мистецтво у власних цілях і не приховувала це. Навпаки, мудро повертала все так, що невтаємниченному окові це використання видавалося швидше підтримкою, покровительством, вимогливим і вибагливим меценатством. Отже, мистецтво зазначеного періоду – пам’ятник епосі так званого розвиненого соціалізму в окремо взятій тоталітарній державі. Воно було створене у відособленій атмосфері ідеологічної та географічної, а також інформаційної замкненості.

І все ж, мистецтво графіки, окрім згаданих політичних, соціальних та ідеологічних навантажень, зумовлених тиском владної системи, мало власні характерні

відмінності й розв'язувало специфічні художні завдання, важливі й властиві саме йому. Вони не повністю збігалися із загальними проблемами і ходом розвитку інших видів мистецтва.

На запит доби в 1960-х роках виник специфічний напрям у пейзажі — індустріальний пейзаж. Такі теми, якщо подивитись об'єктивно, — велике випробування для художника в сенсі образного бачення і трансформації найбрутальніших форм у мистецтві, художньої трактовки часто антиестетичних речей. Щось на зразок психологічних етюдів на тему “Як я бачу (не)прекрасне сьогодні моєї Батьківщини” та іспиту на толерантність до запропонованого офіційного погляду на дійсність.

Сплеск індустріальних мотивів у графіці припав саме на 1960-і роки, однак у наступні десятиліття втратив свої позиції, хоча зовсім не зник. Найвідоміші й найяскравіші серед них — серія ліногравюр О. Пашенка “Будівництво Київської ГЕС” (1962), “Народження Кременчуцької ГЕС” (1958–1960), офорти В. Мироненка “Донбас” (1962), роботи В. Панфілова “На будовах семирічки” (1963), “Комсомол буде” (1967), кольоровий лінорит З. Гецало “Все для відбудови народного господарства” (1969), ліногравюра Г. Галкіна “Важка індустрія — база комунізму” із серії “Завжди пам'ятаємо” (1970) та ін.

А ось традиційний пейзаж без зайвого ідейного навантаження (хоча й не завжди без нього), пейзаж, що відтворює природу справжню, гармонійну, не перетворену людиною, завжди залишався класичною й рятівною темою для вільного, іноді спонтанного, частіше — філософського творчого самовиявлення художників. У ньому хтось рятувався, хтось очищувався, хтось реанімував свою душу. Так, М. Дерегус представив офорти в лірико-елегійному настрої — “Купання коней”, “Перед бурею”, “Осінь”. І. Плещинський — тонкий лірик-пейзажист, учитель плеяди талановитих майстрів — створив ряд офортів, що полонять глибоким оксамитом тонів, а також особливістю світогляду майстра та характером його творчого вислову, який згодом фахівці влучно назвуть “тихою графікою”. У його “тихої” графіки були і є прямі й непрямі послідовники. До цієї тиші в мові графічного аркуша так чи інакше зверталися й учні, які розпочинали “голосно”, — Г. Якутович, Г. Гавриленко, О. Фіщенко, Н. Лопухова, а пізніше — О. Івахненко та ін.

Яскравим явищем у жанрі пейзажу 1960-х років стали кольорові лінорити Олексія Фіщенка. Особливо їх вирізняє уміння художника працювати з чітко окресленими площинами так, що вони дихають, міняються, рухаються. Цього художник досягає стриманою, уважно дібраною образною мовою, матеріалізованою пластичними і вивіренними лініями ліногравюри. Його композиції прості та виразні,



О. Петрова. Гіріон. Ілюстрація до “Божественної комедії” Данте. 1974. Папір, літографія

кожен елемент звучить по-своєму, створюючи з іншими сильний і вражаючий композиційний акорд. Такими є “Звуки ланів” (1967), “Оксамит гір” (1969), “Зелена долина” (1960), “Захід сонця” (1967), “Сріблясті тополі” (1967), “Замріяність” (1968), “Над рікою” (1969), “У горах” (1970). Любов до українського вжитково-декоративного мистецтва та серйозне його вивчення, напевне, дисциплінували художника у відборі форм і сюжетів та виборі техніки, а також розвинули особливу чистоту висловлення, незамуленість образів, щире звучання відкритих кольорів, якими він користувався у гравюрах. Композиційні ритми в них трохи уповільнені, неспішні, елегантні. Митець переважно створював багатопланові композиції. Завдяки примхливій зміні планів виникає магічна напруженість і динамізм ніколи не перевантажених аркушів. Узагальненість конкретного мотиву, підібраність і вишуканість побудови народжує поетичність змальованого пейзажу, що часто перетворюється на знак, який демонструє цілісність сприйняття й відтворення світу О. Фіщенком. Усе це можемо бачити в серіях кольорових ліноритів “Моя батьківщина” (1960–1969), “Київ. Старе і нове” (1958–1970), “Карпати” (1961–1970).

Художники в цей період нерідко використовували образ природи в сюжетних, тематичних, переважно драматичної забарвленості композиціях, як камертон або навіть як емоційний стрижень художнього твору. Такою є ліногравюра В. Уткіна “Партизани” (1966). За настроєм і композиційною побудовою в ній відчувається перегук з українським поетичним кіно. Урівноважено скомпонований, сріблястий за тоном, романтичний за ладом аркуш. Художник відкрито демонструє поетичне захоплення природою, коли сонячне проміння візуалізується у світланковому серпанку, пронизуючи пружними



Н. Лопухова. Соняшники. 1978. Перо, акварель

списами променів простір між величезними соснами. У старезному лісі, наче на долоні, автор змальовує чималий партизанський загін. Захищеність у самій природі певного ідеологічного постулату (праведність та героїчність партизанської війни), а отже, її божественної підтримки, демонструється зіставленням світлих променів, осяяних стовбурів і “тендітного” моноліту партизанського загону. Важко визначити, наскільки усвідомлено закладено цю ідею графіком, але влучна образність та професіоналізм висловлення дуже впливає на глядача. Цей вплив тим переконливіший, що в роботі переважає поетичний погляд і домінує чистота вранішнього, умитого сонцем лісу, який прихищає загін.

Патріотичну тему, висловлену поетико-романтично в техніці лінориту, підтримує також Олександр Мартинець у “Сурмачі” (1966). Аркуш виглядає наче візерунок, вінок, сплетений із тендітних польових квітів. Цікавий, влучний, неочікуваний хід. Гнучкі, пластичні, співучі лінії

рисунка перетворюють композицію на суцільний орнамент, на тлі якого доміняючою є стрункий і легкий вершник на гарячому примарному скакуні.

Абсолютно протилежна за вирішенням, але не менш поетична кольорова ліногравюра В. Ленчика “Революційний фронт” із серії “1917 рік” (1966). Гравюра справляє враження чогось тоталітарного, важкого, найжаченого стволами гвин-

тівок, дуже страшного і непереможного. По-своєму сильний, але не так художній, як психологічно-образний хід.

Певна дистанція між змальованими подіями та часом їх зображення допомагає художникам трохи абстрагуватись і вільніше творити власний міф про жорстокі події революції, громадянської війни, а згодом і Великої Вітчизняної. Грандіозність цих подій не можна применшити, тим паче у відчутті й розумінні художньої природи, вона дає про себе знати повсякчас.

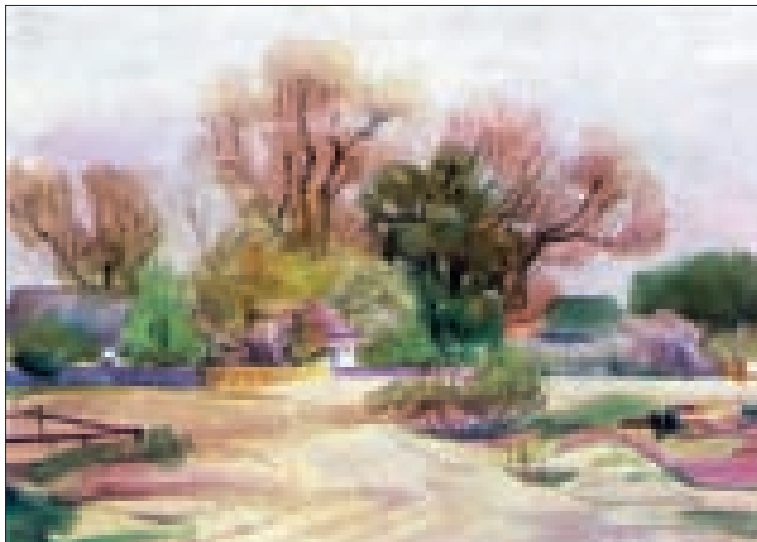
Яким би чином офіційно не трактувались ці події, вони були трагедією велетенського масштабу. Тому такими органічними виявляються у творах митців героїчний пафос, епічна висота і поетична натхненність. Трагедія полягає також у тому, що історичний зміст постає перекрученим: злочин показано й потрактовано як героїзм, як добродієство. Серед таких робіт – відомі аркуші Івана Селіванова “Арсенальці” (1956–1960), “Його величність робочий клас” (1960), “Після взяття Зимового” (1960), “Арсенал повстав” (1960), де створено узагальнені образи справді символічного звучання.

Метод соціалістичного реалізму в теорії та на практиці виявився не зовсім тим самим. Особливо цікаво протистояли йому провідні майстри графіки. Історія завжди вимальовується виразними штрихами яскравих подій на тлі невищравленого потоку пересічного життя.

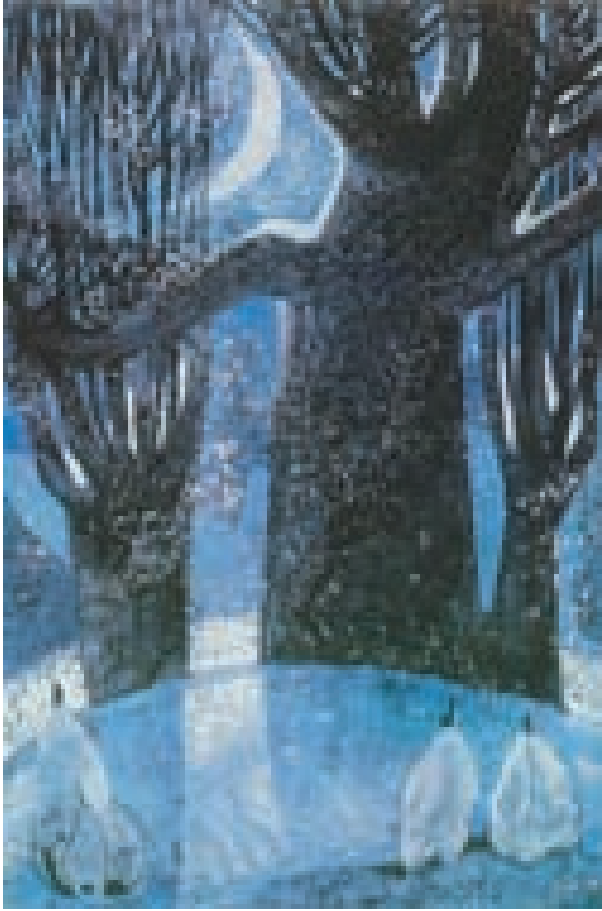
Твори провідних графіків окреслюють несподівано інакшу картину образотворчого мистецтва України 1960–1980-х років, аніж та, яку створило загальне, поверхнєве враження від масової політизованої культури тієї доби.

Коло тем, думок та образів, яке обирає у власній творчості душа художника, багато про нього говорить. Компроміс чи принциповість у виборі тем тепер, на відстані часу, стає цікавим явищем, важливим для розуміння характеру людини, її проблем у соціумі та творчості. Але головним усе ж є те, як художньо, образно, професійно вирішував обрану тему митець, і чи ставала ця робота явищем у культурі, у мистецтві, чи була певним художнім відкриттям і одкровенням, чи ні. Адже, приміром, майстерно, навіть художньо нарисовані аркуші “Будівництво метро “Хрещатик” (1959), “Комсомольські домни напередодні пуску” (1960) чи “П’ятисоттонний кран” із серії “Новобудови семирічки” (1960) О. Данченка запам’яталися суцільною сірою масою, що, незважаючи на звитяжність презентованої події, досить пригнічує морально. У таких творах ані художники, ані глядачі не знаходили гармонії, духовності, краси або сильних образів, що торкалися б душі. Вони мимоволі справляли враження, протилежне до задуманого. Це вищравилось з часом, коли полуда політичних лозунгів спала з очей.

Із не меншим пафосом, але вже без драматизму, звучала в графіці й тема відтворення життя та піднесеної праці сучасників, яка була особливо актуальною в 1960–1980-х роках. І тепер за цими творами можна писати досить драматичну по-



Н. Лопухова. Дорога. 1978. Акварель



**Н. Лопухова. Ілюстрація до поезії Лесі Українки
“Мамо, іде вже зима”. 1969. Гуаш**

вість про велику ілюзію й реальність епохи розвиненого соціалізму.

Художників наполегливо переконували в тому, що митець здатний виконати свою благородну місію лише тоді, коли відчуває духовні потреби народу, коли своєю творчістю зачіпає за живе. Проте не лише переконували, а й давали можливість доторкнутися до суті народного життя – організовували та оплачували численні відрядження та творчі подорожі у найрізноманітніші куточки не тільки України, а й усього Радянського Союзу. І ці акції надзвичайно збагачували творчі обрії радянських митців. Вони бачили нові світи, де цікавилися не лише трудовим подвигом народу, але й природою, культурою, мистецтвом, побутом. А в Україні місцем, яке мало величезний вплив на образотворчість наступних десятиліть, була її західна частина, а найбільше – Карпати. Данину цьому величому і магічному краю віддали мало не всі провідні митці 1960-х років. Для одних поїздка в Карпати була епізодом, а для інших, як для О. Данченка, Г. Гавриленка, Г. Якутовича, М. Стороженка, О. Фіщенко й багатьох інших – захопленням на все життя.

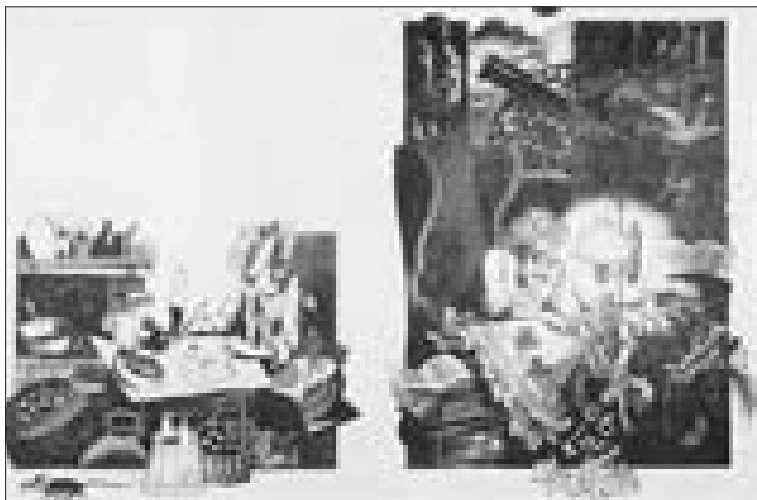
Інформаційна замкненість СРСР і відособленість образотворчого мистецтва від світового культурного процесу спровокували виникнення цікавого феномена. Нечасті виставки так званих прогресивних закордонних художників справляли сильне враження на інформативно зголднілих митців – полонених однієї шостої суші. Зокрема, величезний вплив на художників-графіків мала виставка мексиканської гравюри в Москві 1956 року. Можна тільки захоплюватися тим, як талановиті митці вміють реагувати на уроки образотворчості й майстерності, що дають їм інші. Так, Г. Якутович завжди наголошував на тому, що мексиканська гравюра з тієї виставки змусила його побачити нові, дуже яскраві й переконливі можливості лінорити, саме чорно-білого. Надзвичайно енергійні й пристрасні ілюстрації до повісті “Fata Morgana” М. Коцюбинського (1957), уже давно класичні “Аркан” (1960) та “Є у мене топір, топір...” (1963) – великою мірою емоційна й професійна відповідь митця на глибокі враження від мексиканської гравюри. Але його лінорити істинно українські.

Поступово українська графіка набула дуже виразних форм, цілком співзвучних часові як за національними формотворчими проблемами, так і в контексті міжнародного культурного розвитку, незважаючи на досить щільну ізоляцію від усього світу, адже за часів М. Хрущова було трохи припіднято “залізну завісу”. Правда, вона досить швидко й гучно опустилася після 1964 року, коли прийшла епоха “холодної війни”.

Наприкінці 50-х – на початку 60-х років ХХ ст. особливо зацікавленим і ширим стало звернення в Україні до фольклорних форм також традицій. Цьому сприяло й нове розуміння народного мистецтва, усвідомлення його естетичної цінності, суспільної ваги й важливої ролі. Декоративно-вжиткове та народне мистецтво активно ввійшли в життя українських міст, архітектуру, інтер'єр, побут, ілюстровану книжку тощо. Актуальними стали сюжети, пов'язані з історією України, її фольклором, національними особливостями. Їх втілювали М. Дерегус, О. Кульчицька, С. Караффа-Корбут, С. Гебус-Баранецька, Г. Якутович, О. Данченко, О. Губарев та ін.

Це яскраво проявилось в серіях кольорових ліноритів Олександра Губарева “Народні балади Закарпаття” (1966) та “Українські пісні про кохання” (1967). Його ліногравюри набули кольорів завдяки акварельному підфарбуванню, тому прозорість акварельних тонів постала виразно чистою в контрасті до глибини чорних ліній відбитка. Серія О. Данченка “Народні герої України” (1962) особливо переконливо демонструвала образи героїв давніх часів, а лінорит “Кий, Шек, Хорив та сестра їх Либідь” (1964) дістав широке визнання. Надзвичайно виразні образи Леопольда Левицького “Старий скрипаль” (1960), “Григорій Сковорода” (1969), “Баба з півнем”, серія ліноритів “Карпати” (1968–1972) показують багатство й вишуканість композиційних, ритмічних, фактурних і технічних прийомів, які художник талановито розгледів у кращих зразках різних видів народного мистецтва.

У зазначений період вважалося, що радянський (а значить і український) народ читає найбільше у світі. Сотні видавництв пропонували книжки мільйонними тиражами. Серед них була не лише пропагандистська література, а й Література з великої букви. Видавали світову та національну класику, казки, книжки сучасних письменників і поетів, навіть непересічні твори деяких зарубіжних авторів. Ілюстрування гарної літератури розв'язувало руки митцям і серйозно розширювало простори для творчого самовиявлення. Хто хотів, той обходився без ангажованих лєнінської та революційно-патріотичної або ідеологічної тем. З погляду матеріальної зацікавленості це було менш вигідно, проте плюси морального і творчого характеру відшкодовували втрачене. Художники свідомі, з високою внутрішньою самоповагою, гідністю й до того ж талановиті могли не зовсім безхмарно, але непогано існувати за рахунок ілюстрування справжніх художніх літературних творів. Вони врешті виявилися “білою кісткою”, “голубою кров'ю” українського мистецтва того періоду: Г. Гавриленко, М. Стороженко, Г. і С. Якутовичі та ін. Слабшим, а також амбітнішим випадали інші замовлення – дорожчі, престижніші в соціальному плані, але не в моральному. Таким чином, талановиті, по-справжньому віддані своїй справі й ті, котрі мали сміливість дослухатися до порухів власної душі, творили справжнє мистецтво і на “утноєному” соцреалізмом ґрунті презентували достойні мистецькі роботи, які складають тепер історію мистецтва не лише України, але й світу.



І. Вишинський. Ілюстрація до книжки Ю. Олеши “Три товстуні”. 1982. Туш, акварель



М. Стороженко. Ілюстрація до української народної казки “Названий батько”. 1987. Енкаустика

ний набір мотивів та видів народного мистецтва — народну картинку, вишивку, різьбу по дереву, витинанки, писанки, кераміку, розписи на стінах, печах, меблях тощо. Але головним було не те, до чого саме звертаються художники, а як інтерпретують, переосмислюють джерело: просто цитують чи використовують в основному його “емоційний заряд” для збагачення або посилення художнього задуму. Важливо й те, на яких саме особливостях народного мистецтва зосереджує увагу художник, які засоби виразності використовує: химерність народної фантазії, де найяскравіше виявляється індивідуальність автора, чи декоративну відкритість колористичної системи, що несе в собі глибокий семантичний зміст. І що в кожному випадку для художника важливо — умовність, декоративність чи символіка кольору; лаконізм і виразність образотворчої системи чи простота й ритмічність композиційних вирішень, а можливо, протосередна конкретність характеристики персонажів та їх оточення.

Активне функціонування традицій національного мистецтва в українській книжковій ілюстрації 1960-х років позначило творчість багатьох художників, досягнення котрих мали вплив не лише на художнє вдосконалення книжки, але й загалом на культурну ситуацію в країні. Кожен із них ішов власною, неторованою досі стежкою.

Георгій Якутович на початку 60-х років ХХ ст. виробив у творах власну систему органічного співвідношення елементів та принципів народного мистецтва з

За розвитком графічного мистецтва можна було простежити ще й цікавлячись виданнями художньої та науково-популярної літератури. При чому рівень ілюстрування та оформлення “дорослої” книжки і дитячої літератури був однаково високим, особливо, якщо це були подарункові видання — траплялися буквально шедеври.

Із 60-х років ХХ ст. стався злет і розквіт книжкової ілюстрації, зумовлений рядом об’єктивних і суб’єктивних причин. Саме в ілюстрації екранувалися практично всі пошуки графіків у станковому мистецтві, плакаті або дизайні, спостерігалися концентрація та кристалізація найцікавішого, характерного, сміливого, нового. До книжки тепер ставилися не лише як до тексту з картинками, але й прагнули створити цілісний книжковий організм, де макет, ілюстрації, шрифт були узгоджені й передавали переконливий образ виданого твору. Книжка була єдиним пластичним ансамблем.

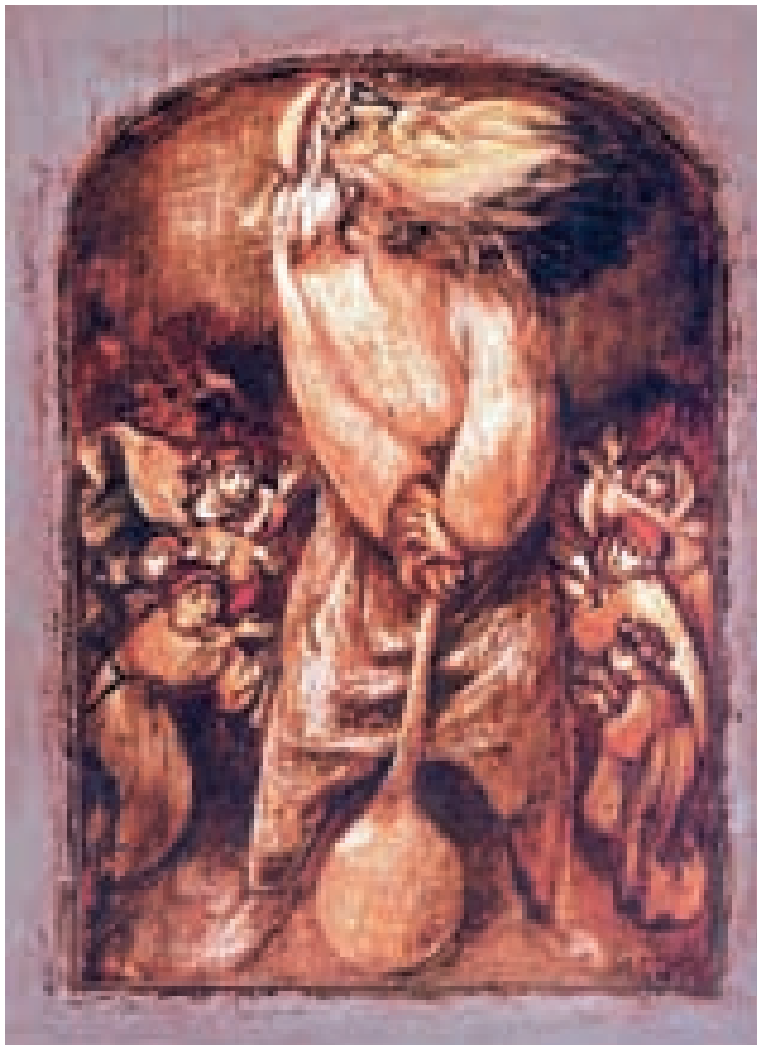
Українські графіки часто зверталися до образотворчого фольклору, використовуючи пев-

професійною основою. Це яскраво простежується в ілюстраціях до дитячих книжок М. Білого та В. Грабовецького “Як Довбуш карав панів” (1960), “Казка про липку та зажерливу бабу” (1961) та М. Пригари “Козак Голота” (1965), а також до драм І. Кочерги “Ярослав Мудрий” та “Свіччине весілля” (1963), до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” (1966). У ті роки художник перебував під великим впливом самобутнього мистецтва Карпат. Це зіграло неабияку роль у творчості митця.

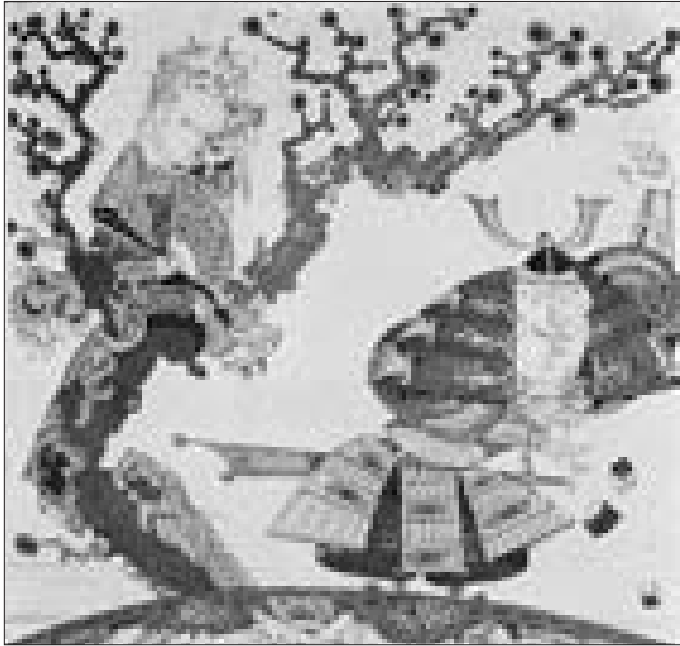
Названі ілюстрації, окрім “Повісті минулих літ”, виконані в техніці лінориту, яка зумовила лаконізм та чіткість форм і соковитість ліній. Деякі з ліноритів розфарбовані аквареллю, що підсилює фольклорну інтонацію, вносить емоційну напругу, хоча дещо й притлумлює виразність гравюрного штриха. В ілюстраціях до казки “Про бідного парубка і Марка багатого” (1960) Г. Якутович

змальовує побут, щедро наповнений декоративно-вжитковими речами – кахляна піч, різьблене ліжко, тканина доріжка, вишиті сорочки. На стіні у Марка художник “вішає” народну картину “Козак Мамай”, а героя “одягає” в дороге, мало не гетьманське вбрання. У ряді ілюстрацій домінує мотив тканого та різьбленого орнаменту, поширеного на Лівобережній Україні в XVII–XVIII ст. Кольори відкриті й умовні. Г. Якутович перейнявся психологією народних митців: його композиції не терплять порожнечі.

В ілюстраціях до “Козака Голоти” (1965) М. Пригари художник увів багатий квітковий орнамент, ніби вирізьблений у дереві. Він використав його не лише в обрамленні рамок, а й органічно вплітав елементи в тканину ілюстрації досить влучними деталями: квіти під копитами коня, зела, оздоблення одягу, ритми фігур персонажів. Інколи навіть обличчя героїв нагадують великі квітки – так пластично вони побудовані. Орнамент та образотворчий мотив віртуозно переплетені й пом’якшують деякі протиріччя між тонко виконаною рамкою й досить живописно розфарбованими аквареллю сторінковими ілюстраціями. Заставки та



М. Стороженко. Ілюстрація до української народної казки “Кирило Кожум’яка”. 1987. Енкаустика



В. Ігнатов. Ілюстрація до японської казки “Володар бабок”. 1983. Кольорові олівці

заставки, сторінки й полосні ілюстрації, кінцівки, а також увів червоний колір у набірні полоси, насичуючи цим простір книжки ще й емоційно та символічно.

У 1966 році Г. Якутович проілюстрував повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”, виконуючи їх у деревориті. Це не перша робота митця над твором М. Коцюбинського, до цього був однойменний фільм, знятий режисером С. Параджановим та оператором Ю. Ілленком у 1963 році, де Г. Якутович був художником. Безперечно, цей досвід вплинув на характер ілюстрацій – у них присутня певна кінематографічність погляду й ритму подачі, а також магічна рухливість і плавність різних планів. Глибока й енергетична техніка деревориту допомогла художнику відтворити трагічний світ казки, захоплюючої та страшною⁴, сповненої чудес, таємниць. Саме таким настроєм пройняті “Тіні” М. Коцюбинського. Зіставлення протилежностей у задумі письменника підтримано контрастами в пластичному вирішенні книжки: мінливість форм, чергування планів, які вирішуються точним співвідношенням світла й тіней, плям та контурів. Художник стверджував, що використовував неоднакове вирішення простору в аркушах, прагнучи змалювати його безкінечність в ілюстраціях, що стосуються дитинства героїв, їхньої любові і, навпаки, підкреслити його замкненість у гравюрах, що зображають риси повсякденності⁵.

Художній мові Г. Якутовича 1960-х років властиві монументальність і значимість. Це не випадково. Художник на сторінках журналу “Искусство” 1962 року висловився так: “Думаю, що витоки справді монументального мистецтва – у народній творчості. Вивчаючи її, я мав справу з дивовижними творами, простими і монументальними. Такою є народна українська гравюра, декоративне мистецтво. Тут кожен твір узагальнений з самого початку. Кожен із них несе в собі не зображення окремого, виняткового, а сконцентроване поняття, узагальнений, чітко виіплений образ. Тут із самого початку є синтез, а він, природно, веде до монументального. Саме до витоків народної творчості я звертаюся, коли шукаю для себе виразальні засоби у графіці”⁶.

віньєтки на полях нагадують стародруки, змушують пригадати принципи й художні особливості їх оформлення.

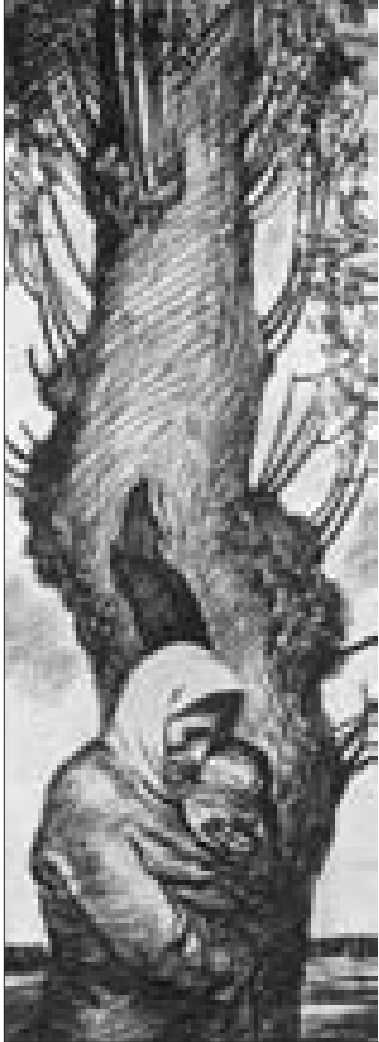
Саме з цих ілюстрацій починалася практика Г. Якутовича зіставляти й поєднувати в одному аркуші кілька різних подій, але не в колажі, а в монументальних урівноважених композиціях. Різна символічна, технічна, світлотіньова трактовка кожного елемента композиції, а отже, й різноплановість, створюють специфічний простір кожного аркуша, нову, складну й насичену смислами та енергією мову. Вплив творчого методу й філософії В. Фаворського в цих аркушах Г. Якутовича особливо зрозумілий. Художник цікаво вирішив проблему побудови цілісного книжкового організму, використовуючи все –

Цю ідею частково підтримав своєю творчістю Анатолій Базилевич, чий хист ілюстратора проявився ще в 1950-х, а в 1960-х відточувався й урізноманітнювався. В ілюстраціях він як блискучий майстер взявся змальовувати психологічні, абсолютно несподівані за характером образи до “Старосвітських батюшок і матушок” Г. Нечуя-Левицького (1963), “Небилиць” С. Руданського (1960) та “Енеїди” І. Котляревського (1968). Гротескова експресивність форм – візитна картка А. Базилевича в цих роботах, а простір ілюстрацій – переважно умовний, спрощений, позбавлений тривимірності. “Енеїда” І. Котляревського в інтерпретації А. Базилевича була яскравим прикладом вдалого втілення в життя ідеї вирішення книжки як цілісного, синтетичного організму. Малюнки виконано пером, тушшю і подеколи розмальовано аквареллю. Саме ці сміливі, іноді зухвалі, розкуті лінії та насичені кольорові, без півтонів, плями відіграють провідну роль у пластичному і, головне, емоційному характері аркушів. Форми трактовані декоративно, часто навіть умисно спрощено. Блискучий ерудит та гуморист А. Базилевич у деяких аркушах явно проводить власні паралелі до гострого задуму І. Котляревського, він “пародіює академічний варіант античної пластики, подібно до того, як це чинить І. Котляревський із мертвою семінарською латиною”⁷. Провідним у книжці є яскравий і буремний червоний колір – він несе, окрім звичних символічних навантажень, ще й “означення” героїв поеми – троянців-запорожців. Жовтий, на противагу, позначає інших дійових осіб. Ці два яскраві, відкриті кольори не тільки сюжетно й композиційно протистоять один одному та переплітаються в ілюстраціях. Вони ще й несуть декоративно-просторове навантаження, вирішують декоративно-просторові зв’язки в книжковому організмі, поєднуючи червоне в ілюстраціях з пламеніючою площиною суперобкладинки, а жовте – з теплим кольором оправи.

Доробок Григорія Гавриленка завжди вирізнявся особливою шляхетністю, його твори були співзвучні пошукам однодумців, здавалося, він вирішував ті ж пластичні завдання, опікувався тими ж проблемами монументального й лаконічного. Але в його роботах, у спробах власного світотворення звучать високі й прозорі ноти, породжені геніальною вразливістю художницької реакції. Вони такі високі, що нетреноване вухо не чує, а неналаштоване око може й не побачити. В ілюстраціях до “Vita Nova” Данте (1965) портрети й фігури художник “розібрав” на плани, ніби пейзаж, змальовуючи їх надзвичайно тонко й легко. План напливає на план, і важка матеріальна форма людини тане, розчиняється, залишається “абсолютний трепет”, як сказав колись С. Параджанов⁸, дух, щось іматеріальне, прозоре й чисте, що заворожує й зворушує. І все це виконано найпростішими засобами практично без темних плям. Магічно стала сітка перехрещених штрихів і сйлива привабливість неторканого білого тла. Тобто плями

Г. Кузнецов. Ілюстрація до “Оповідань” О’Генрі. 1983





В. Куткін. Ілюстрація до “Кобзаря” Т. Шевченка. 1983. Вугіль, олівець

є, але вони світлі, й тіні світлі, змережані геометричним візерунком коротких ліній. У малюнках немає темних місць, є лише щільніші. Як результат, велика градація мерехтливих сріблястих планів, що народжують образи ідеальної чистоти, співзвучні високій поезії Данте.

1968 року у видавництві “Мистецтво” вийшов великоформатний альбом “Григорій Гавриленко”. Це була “не хрестоматійна добірка графічних аркушів, що визначає різні етапи творчості майстра, а один твір, лірична сюїта, пройнята єдиним ритмом і переживанням”, як писав автор вступної статті⁹. Цей альбом, на нашу думку, варто було б назвати так, як називається акварель, репродукована на обкладинці – “Образ світлий”. Проте “світлим образом” на той час у нашій державі міг бути лише вождь світового пролетаріату В. Ленін, тим паче, що наближався його 100-літній ювілей.

Поява альбому “Григорій Гавриленко” на тлі інших виглядала як явище незвичайне й алогічне. Тринадцять аркушів із малюнками, на яких зображено лише дівочі та жіночі обличчя, погруддя, постаті тощо. Ніякого сюжету, теми, ідеї. Лише образ – світлий, чистий і прозорий, навіть ідеальний своєю незамуленістю та простотою.

Аналізуючи лінійні малюнки “Жінки” (1964), “Образи” (1966), хочеться говорити про музику ліній, а при розгляді акварелей “Дві жінки в природі” (1964), “Образ із блакитним фоном” (1964), “Образ світлий” (1964) – про музику плям і форм. Там, де починається штриховий рисунок, сповнений різної довжини, напрямків та сили штрихів, знову йдеться про музику, але тепер симфонічного звучання – “Дівчина в природі. I” (1965), “Дівчина в природі. II” (1965), “Дівчина в природі. III.” (1965), “Образ” (1966). Змалювати середовище художнику вдалося так, ніби він його і не зображує, а створює, як Саваоф. Невдало проведена лінія його не турбує, бо тут же виникає нова, вдала. Однак попередня не заважає, а лише підкреслює влучність звучання остаточного варіанта. І сітка штрихів, що передувала малюнкові, організовуючи його композицію, – також звичайний собі

каркас незвичайного образу. Автор стверджував, що в його роботах головне – “чистота людини й світу”.

Г. Гавриленко взяв участь в ілюструванні “Кобзаря” Т. Шевченка (1963), виконавши роботи в лінориті. У пейзажних композиціях гравюри виглядають фрагментарно, немов “період” улюбленого орнаменту, відтвореного надзвичайно виразно і стримано-бароково. Його утворюють пружні, плавкі лінії, що течуть урізномбіч, змалюючи похилені чи розхристані верби й тополі, організуючи ритми дороги, городів та білих хат. Такий орнамент неявним рефреном звучить і в сюжетних композиціях, зокрема в “Катерині”, де на фоні орнаментально вираженого, майже епічного пейзажу (як для української свідомості) змальовано не менш епічну світлу постать красивої вагітної жінки зі зболеним поглядом темних очей.

На початку десятиліття активізувалося звернення художників до шевченківської теми. З одного боку, вона виявилася зручним плацдармом для образотворчих пошуків у національному та фольклорному напрямках, з другого, – до 150-літнього

ювілею поета влада дієво використовувала ім'я генія для власної пропаганди, роблячи акцент на соціальності Шевченкової творчості та його так званому революційному демократизмі. Художники у свою чергу використовували можливість щонайширше пластично, образно, формотворчо трактувати справжню поезію й часто лише мимохідь торкалися саме соціального її боку. Так поводить себе у творчості Г. Гавриленко. Він прилучився до ілюстрування ювілейного видання “Кобзаря”, в якому взяли участь також О. Данченко, В. Куткін, В. Авраменко, Ф. Глушук, О. Шоломій. Важко сказати, яким чином такі різні художники спромоглися створити досить цілісний у візуальному плані том. Мабуть, об'єднуючий тон і стилістику ілюстрацій великою мірою продиктувала мова лінориту й особливості світосприйняття цих митців.

Інше розкішне ювілейне видання “Кобзаря” (тепер подарункове), проілюстроване В. Хоменком, А. Базилевичем, Н. Гінзбургом, Г. Горобієвською, М. Дерегусом, Г. Лубківським, В. Касіяном, В. Новиковським та іншими, на відміну від попереднього, художньо нецікаве, вимучене й вимушене – в ілюстраціях не видно ані пошуку, ані гостроти думки, ані пристрасті, ані єдності або загального стрижня. Хоча власне ідея книжки неординарна – ілюстрації виконано в техніці офорта, таким чином, напевне, проводилась паралель з офортною творчістю Т. Шевченка. У певній частині тиражу офорти, що вміщені на вклейках, відтворено факсимільно.

Володимир Куткін виконав серію ліногравюр “За мотивами творчості Т. Г. Шевченка” (1964), де домігся “монументального, символіко-місткого значення мотиву і плакатними засобами композиції, і промовистим обрамленням основного сюжету, і відчутною екстраполяцією образу в сучасну систему ідейних та морально-етичних уявлень”¹⁰. Серію літографій “Доля жінки у творах Т. Г. Шевченка” створила Н. Лопухова, а Г. Галкін – серію ліногравюр “Життя Т. Г. Шевченка”.

Яскраво та своєрідно трактує Шевченкові образи Софія Караффа-Корбут. Фольклорно-епічний характер творів художниці заявив про себе в 1960-х і пройшов основною виразною лінією через увесь її доробок. Серед найвдаліших робіт зазначеного періоду, що задали тон творчості майстрині на тривалий час, – ілюстрації до книжки А. Волощак “Довбушеві скарби” (1960, перевидана у 1976). Камертоном образного ладу всього видання була обкладинка з монументальним, навіть епічним, хоча й дуже умовним “груповим портретом” опришків на чолі з О. Довбушем. Картуш на титулі, де записано рядки з І. Франка, що слугують епіграфом до казки, має вигляд кільця, оздобленого пишним візерунком, притаманним кераміці з деяких районів Карпат, зокрема з Косова. Характерний “косівський” колорит – декоративна заливка жовтими, зеленими, коричневими фарба-



Г. Якутович. Ілюстрація до поеми “Слово про Ігорів похід”. 1976. Офорт

ми – “задає” зорову інтонацію, необхідну для подальшого образного сприйняття й тексту, й ілюстрацій. У кольорову гаму малюнків, окрім названих барв, художниця ввела білу, синю, рожеву, чим відійшла від канону й наситила змальовані події більшим драматизмом і глибшим змістом. Композиційний, ритмічний і колористичний лад аркушів відверто умовний, що викликає відчуття давності та легендарності подій, тобто чогось віддаленого в часі й просторі, а тому доступного для огляду й сприйняття. Такому враженню сприяє великий план основної ілюстрації та дрібніший, з багатьма подіями, сусідньої вузької ілюстрації-приставки, де наче в клеймах давніх ікон зображено своєрідне “життя” героїв поеми або відчувається спроба відтворити фрагменти подій, про які йдеться в поемі. Є у вирішенні цієї книжки свої невідповідності: колорит ілюстрацій тяжіє до кераміки, зокрема до кахлів, а характер малюнків – до різьблення по дереву. Що ж до титульного аркуша та кінцівок, то кольором вони єднаються з ілюстраціями, а от пластично їм чужі.



Г. Якутович. Ілюстрація до поеми “Слово про Ігорів похід”. 1976. Офорт

На кахлях, якими викладали сільські печі на Гуцульщині, змальовували все довколишнє життя – не тільки квіти, риб та птахів, але й сцени сільського побуту, фрагменти казок та легенд. Формуючи образний лад цієї книжки, С. Караффа-Корбут вдалася саме до цього давнього народного досвіду, коли на кахлях можна було читати різні історії.

Ілюстрації О. Данченка до роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця” (1966), до поеми І. Котляревського “Енеїда” (1969) та до збірника новел Дж. Боккаччо “Декамерон” (1969), поруч із творами А. Базилевича, Г. Якутовича, С. Адамовича, Г. Гавриленка, піднімають тогочасну українську образотворчість на високий рівень.

Ці непересічні художні явища є перлинами світової мистецької скарбниці.

Червоно-чорні лінорити О. Данченка до “Енеїди”, з одного боку, – сяйливий парафраз давньогрецьких червонофігурних ваз, а з другого, – химерний синтез українського народного побуту та пафосу поз і рухів героїв на фризах та фронтах давньогрецьких храмів. І все це зроблено з гумором, винахідливо, дотепно й відповідає характеру поеми.

Співвідношення червоного й чорного кольорів у ілюстраціях вносить неабияку напругу. Ритми композицій – монументальні й хвилеподібні – накочуються один на одного могутніми пластами, оживляючи й драматизуючи й без того інтенсивні за змістом малюнки. При всьому гуморі подеколи гротескових ситуацій в них збережено епічність Гомерового першоджерела й веселу динаміку оповіді І. Котляревського.

Стримані, вишукані й лаконічні заставки О. Данченка до безлічі переважно веселих оповідок із “Декамерона” Дж. Боккаччо дуже схожі на гравюри стародруків,

тільки без властивої їм зайвої оповідності. Ці невеличкі ілюстрації композиційно виважені, пластично наповнені й пройняті м'яким гумором, яким іскриться весь “Декамерон”. Так само насичені усмішкою легкі, тонко штриховані, динамічні ілюстрації до роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу”.

Оглядаючи плідний творчий доробок Сергія Адамовича на терені графічного мистецтва, згадуєш народне прислів'я: “Лихо не без добра”. Він закінчив живописний факультет Київського державного художнього інституту. Перші кроки були вдалимими – його великі сюжетні картини були помічені одразу й знайшли притулок у художніх музеях України. Але відсутність зручної для занять живописом майстерні змусила звернутися до графіки. Та погляд живописця, який “широко вводить у свої твори колір, тонко відчуваючи його декоративні властивості й можливості”¹¹, можна простежити в усій творчості художника.

Хоча образотворчість, на відміну від театру, кіно, літератури, – мистецтво не явно часове, художник уміє розгорнути цикли своїх ілюстрацій у часі не лише конкретного перегляду. Гортаючи сторінку за сторінкою, завдяки продуманому оформленню та ілюструванню ніби потрапляєш в інший простір, відчуваючи рух часу. Це проглядає в книжкових ілюстраціях, створених у 1960-х роках, а особливо в наступному десятилітті. Варто також зауважити яскравий національний характер ілюстрацій С. Адамовича до повісті О. Кобилянської “Земля” (1960), оповідання Марка Вовчка “Козачка” (1965), поеми Т. Шевченка “Гайдамаки” (1964), повісті М. Гоголя “Вечори на хуторі біля Диканьки” (1961), “Вибраного” Марка Черемшини (1973). Він виявляється не через етнографізм, а завдяки ретельно розробленим типажам і характерам героїв, точно відтвореній побутовій обстановці¹².

Пляма й силует – головні чинники, які організують емоційний простір переважної більшості аркушів С. Адамовича. Художника приваблювали пластичні можливості кольорової ліногравюри, де так органічно митець міг висловити свій живописний темперамент. Специфіка матеріалу, його податливість дозволяла художнику робити активні, чуттєві, різноманітної напруженості та сили штрихи. Переважно в лінориті виконував він і станкові роботи, зокрема цикли аркушів “Народи колоній будуть вільні” (1961), де вбачаємо сильний вплив образного начала мексиканської гравюри, та “Новий Донбас” (1967).

Плакат у 1960–1980-х роках – це масована, добре спланована й нестримна атака на психіку, що провадилась у різноманітних громадських місцях: у закладах, на підприємствах, у транспорті, на вулицях. У плакатах 60-х років бурхлива романтична мова (характерна для цього виду графіки в попереднє десятиліття) набирає стриманості й вивіреності згідно із загальними віяннями цього часу. Їм притаманна декоративність і лаконічність висловлення, виокремлення головного та акцент на ньому, прагнення до



О. Івахненко. Ілюстрація до видання Т. Шевченка “Поеми”. 1983. Акварель

чіткості й лапідарності мови, органічного поєднання тексту й рисунка, а також до активної взаємодії слова й художнього образу. При цьому художники сміливо поєднували фотографію, рисунок, шрифт.

До 100-ліття В. Леніна постать вождя в плакатах набула особливої виразності та важливості, а також образної переконливості. Це результат вимогливої цензури та відшліфованої майстерності художників-плакатистів. Траплялися образотворчо досить цікаві вирішення, наприклад: А. Капітан “Ленін великий нам шлях осіяв” (1967), А. Лембергський “Вічно буде Ленінове серце в революції у грудях клекотить (В. Маяковський)” (1967), В. Семенко “Из искры возгорится пламя” (1968). Загалом мова плаката оновилася, вона, поряд з іншими видами образотворчості, зазнала впливу народного мистецтва, що значно демократизувало його образність і розширило засоби виразності. Яскраво вирізняються твори Т. Лящука “На урожаю світле свято ласкаво просим завітати” (1967), плакати 1961–1962 років “Ми будуємо комунізм, нам жити при комунізмі”, “Молодь! Борись за великий хліб України” та “Я люблю тебе, жизнь!”. Колір у цих роботах бере на себе організаційну, емоційну та формотворчу роль. Звертаючись до здо-

бутків народного мистецтва, Т. Ляшук розглядав його через призму досягнень творчості Г. Нарбута. У плакатах він прагнув орнаментувати зображення, використовував стилізований український шрифт, звертався до традиційної народної символіки.

У цей період урізноманітнився жанр плаката. Окрім політичного та агітаційного, набували ваги кіноплакати, рекламні, екологічні, спортивні тощо. У цьому виді, серед інших, значно вирізняються твори Ю. Мохора, О. Терентьева, А. Лембергського, Ф. Глущука, О. Ворони, А. Капітана, Е. Каткова, В. Ламаха, Я. Разіна, В. Тихонова, І. Кружкова, Є. Маренка, Є. Кудряшова, К. Кудряшової та ін.

Пластичний код графіки 60-х років ХХ ст. був виразно означеним, оптимістичним, емоційним і досить цілісним, як формотворчо, так і образно.

Система символів, форм і тем графіки 1970-х років складалась уже не такою цілісною. Вона стала енергетично різноспрямованою, все більше сповненою тонких результатів інтелектуальних захоплень художників.

У 1970 році гучно відзначали сторіччя з дня народження В. Леніна. Це було державне свято. Тому початок 70-х спровокував новий сплеск творчих звітів – районних, обласних, рес-

О. Мезенцев. Ілюстрація до книжки Ю. Черченка “Віща тропа Бояна”. 1983. Гравюра на цинку



публіканських, які продемонстрували активність і силу місцевих художніх шкіл та їх визначне місце в мистецькому житті республіки, зокрема, вияскравилися львівська та харківська школи.

Львівську графічну школу представляли С. Караффа-Корбут, М. Ллка, С. Гебус-Баранецька, Л. Левицький та ін. Вони пропонували відмінні від “центрального” мистецькі погляди й показували своєрідність і неповторність укладу життя рідного краю.

Художники, як і раніше, мали демонструвати, що відчувають духовні потреби народу й стверджують “гуманістичні принципи життя” в кожній з обраних тем — історико-революційній, побутовій чи просто пейзажній.

У станковій графіці переважали публіцистичність, ораторські прийоми. Це не випадково — на великій виставці треба було бути “почутим”, ось і “говорили” голосно, аби привернути увагу. У цей час все більше з’являлося робіт, які можна назвати вторинними. Це давалися знаки обмеженості тем і регламентованості художньої мови. Саме вони, на жаль, і зіткали загальну картину образотворчого мистецтва свого часу. Ту картину, яка залишилася в пам’яті пересічних глядачів. Але не вона творить справжню історію мистецтва — неоднорідну, яскраву, виразну й драматичну.

Георгій Малаков створив серію ліногравюр “Ленін за кордоном” (1970). З одного боку, він акцентував документальність історичного факту, з другого, — прагнув пом’якшити регламентованість теми й зацікавлював глядача казкою про вождя: незвичним пейзажем, іншим життям та ритмами. У творах “Набережна Сени. Париж.”, “Авіа польоти в Женеві” або “Свіжий номер. Антверпен” змальовано достойне життя людини, яка, як тепер відомо, занастала народи, прирєкла їх на убоге, нище існування.

Тема Великої Вітчизняної війни серед визнаних, рекомендованих і регламентованих урядом відтворювалась найщиріше, бо була досить близькою, болючою, зрозумілою. Трагедію цієї війни пережили мільйони, вона бентежила практично кожного ще не одне десятиліття. Спеціально замовчували й забували жорстоку правду про антинародні дії державних керівників. У пам’яті лишалися страждання, звияга, перемога. Але й цього було досить для того, щоб створювати високої напруженості драматичні й трагічні аркуші та серії або ілюстрації на цю тему.

У серії “Корюківка. 1 березня 1943” (1973) О. Данченко використав художній хід, що вражає глядача й змушує гостро співпереживати трагедію спаленого села. Він полягає в контрастному зіставленні округлої живої форми реалістично, але досить узагальнено змальованих фігур і сцен з умовністю “обгорілого” і “простріленого” аркуша в драматично напружених, однак лаконічних композиціях. Виконано гравюри в офорті. Офортні дошки в О. Данченка ніби оплавлені вогнем, мають рвані, нерівні, болючі береги. Тому виникає враження, ніби страждених жителів Корюківки спалюють у нас на очах. За цю серію з п’яти аркушів митця нагородили Срібною медаллю Академії мистецтв СРСР.



М. Сторожєнко. Ілюстрація до збірника І. Франка “Сонети”. 1982–1983. Туш, перо



І. Остафійчук. Ілюстрація до збірника Лесі Українки “Вірші”. 1982. Туш, перо

Ідея використати “обгорілі” аркуші при ілюструванні роману М. Шолохова “Вони воювали за Батьківщину” (1975) виникла й у С. Адамовича. Її втілення справляє враження, ніби ми гортаємо обгорілий щоденник. А малюнки більш умовні, схематичні й відповідають саме організму книжки.

Кожна нова робота художника відрізняється від попередньої так само, як і твори різних письменників, і настільки ж об’єднана з іншими проникливою образною силою візуального відтворення, наскільки був цілісним автор-художник у всій своїй творчості. С. Адамович досягав цього, створюючи зримі образи, середовище й настрої книжок таких несхожих письменників, як О. Кобилянська, М. Шолохов, Л. Толстой, В. Маяковський, Марко Вовчок, Ф. Достоевський, М. Стельмах, Ш. Петефі. Художник органічно вживався в літературний твір і вмів настроїтися на хвилю автора.

Для кожної книжки він знаходив особливу образотворчу символіку: коричневий колір ілюстрацій до повісті І. Франка “Борислав сміється” (1952) – колір просякнутого нафтою полотняного одягу робітників; розбиті кахлі гуцульської печі – як розбите щастя й долі героїв новел Марка Черемшини у “Вибраному” (1973); опалені вогнем ратні будні радянських воїнів у ілюстраціях до повісті М. Шолохова “Вони воювали за Батьківщину” – ні-

би обгорілі аркуші польового щоденника; градація червоного кольору в оформленні “Вибраного” В. Маяковського (1967) нагадує образи, форми й барви революції.

Можливість подорожувати нехай не дуже далекими, але й не близькими світами (СРСР займав 1/6 суші на Землі), надавала художникам сильних прекрасних вражень, які стимулювали їх творчий розвиток, сприяли свіжості сприйняття. Це було дуже важливим у часи панування методу соціалістичного реалізму, який до справді художнього вислову мав лише дотичне відношення. Натурні малюнки на місцях, зроблені художниками-графіками, скульпторами, живописцями, були багатющим матеріалом, що ставав їм у пригоді надалі й часто втілювався в непересічних творах. Наприклад, Лев Призант свої враження від подорожі Грузією висловив у серії гравюр 1972 року “Башти Сванетії”, “Старе поселення. Вечір”, “Площа”. У цих роботах чисто технічно головним стало тонке прозирання площин крізь площини. Це дивним чином надало глибини не лише простору, але й часові та пам’яті. Накладання площин одна на одну, нагромадження планів, нескінченні прийоми, які нагадують “наїзди” кінокамери – усе, що художник використовував на початку 70-х років, поступово перетворилося на м’які, прозорі кольорові плями

в “Туманах скель” (1974), “Ущелині” (1974), “Крижаній стіні” (1974) і обернулося наприкінці 70-х – на початку 80-х на кольорово-лінійні “Стани”. Художник продовжував досліджувати прозорість, але тепер уже в кольорі, у наближених тонах – загадкових, які ніби тануть і сяють, незважаючи на притлумлену м’якість. Ці аркуші справляють враження коштовностей. І вже наприкінці 80-х – на початку 90-х пошуки матеріалізуватися в контрастах – космос природи переростав у космос речей; плани ущільнювали, ставали жорсткішими й драматичнішими. Ілюзії, романтика, просвітленість творів попередніх десятиліть розчинилася у більш конструктивному світосприйнятті та його відображенні. У роботах стало більше конкретизованої, “названої”, виявленої краси, близької до матеріальної, як це зображено в дорогому блиску коштовностей “Завалів” (1992).

Одну з основних тенденцій українського мистецтва 1970-х років багато мистецтвознавців визначає як асоціативно-метафоричну. Вона на той час існувала в живопису, переважала в станковій графіці й, природно, побутувала в ілюстрації. У цій галузі названа тенденція бере початок ще з творчості В. Фаворського. Подвійний ряд образів – літературний (словесний) та образотворчий (а саме, графічний) – сприяли розвитку цього напрямку в книжці. Яскравими прикладами багатоманіття втілень слугують ілюстрації Г. Якутовича до “Слова про Ігорів похід” та “Повісті минулих літ”. Вони виразно демонструють метафоризацію мислення суспільства, у даному випадку – звернення до власної історії та бажання відшукати аналогії з сучасністю. Інша лінія цієї тенденції тісно змикається з фольклорною. Її дотримувався І. Остафійчук при ілюструванні “Українських народних пісень” (1978), “Українських народних казок” (1986), казки “Семеро братів-гайворонів та їх сестра” (1984), а також П. Гулін, Н. Кирилова, В. Мельниченко та ін.

Творчість провідних митців демонструє множинність індивідуальних підходів і вирішень при засвоєнні традицій народного мистецтва в ілюстрованій книжці, глибоке усвідомлення майстрами структурних підвалин спадщини, оригінальне й продумане синтезування різноманітних засобів у пошуках виразних і влучних образних трактувань літературних творів.

У другій половині 70-х – протягом 80-х років ХХ ст. відбулася переоцінка функціонування народних традицій у мистецтві. Такий перегляд більш-менш установлений уявлень був пов’язаний із прагненням до багатоаспектного відтворення світу, де знаходили б своє місце й раціонально-конструктивні, й асоціативно-метафоричні тенденції. Тепер певна спрямованість усвідомлювалася не лише як можливість цікавого пластичного ходу, а як національна та загальнолюдська культурна пам’ять. Першочергової цінності набувало відродження не конкретних образних схем, форм, технічних засобів, а суттєвих концепцій, принципів, взаємозв’язків людини та Всесвіту.



Ю. Чаришников. Ілюстрація до книжки Р.-Е. Распе “Пригоди барона Мюнхгаузена”. 1982. Літографія



**О. Данченко. Ілюстрація до “Кобзаря”
Т. Шевченка. 1982–1983. Офорт**

Серед нових імен у 1970-х роках виокремився талант Андрія Чебикіна. Він – із тих молодих, хто вміє буденні явища потрактувати, як дії ритуальні й вічні. Такими є сюжети й теми його офортів із серії “Село Обрадове” (1970). Серія “Солдатські будні” (1972) – ніби тогочасний епос про службу в армії. Звичайнісінькі ситуації набувають ваги й романтизуються митцем. У 1976 році А. Чебикін привернув до себе увагу художньої спільноти одразу двома виразними, майстерно виконаними й оригінально задуманими циклами офортів “Планети” й “Космічні офорти”, а потім впевнено утримував увагу циклами “Космос–Земля” (1978), “Всесвіт” (1979) та ін. У 1980-х роках почалося його тяжіння до так званої “вільної графіки”, що проявилось в циклах літографій “Під мирним небом” (1984), офортів “Зимовий сад уночі” (1985), “Перехожі” (1987). Він один із тих митців, хто знається на алхімії офортів достеменно. Як викладач він зумів виховати плеяду висококласних майстрів, які “зазвучали” у другій половині 80-х років ХХ ст.

Новий етап, що розпочався від так званої Перебудови, загострив національне питання і, відповідно, інтерес до національної культури та традицій. У кращих роботах бачимо поворот від цитування національних прикмет, часом вихоплених із історико-художнього

контексту, до поглибленого усвідомлення творчої спадщини поруч зі спробою об’єктивного відтворення специфічних життєвих узагальнень.

1980-і роки характеризуються зверненням до тих незаперечних аспектів національного, які кореняться у своєрідності мислення й тематики, в особливому погляді на проблему та її трактування, у характері пластичного відтворення світу. Верх бере тенденція, де переважає вивірена образна структурність, тонке духовно-психологічне начало. Яскравим прикладом таких змін у мистецтві графіки та ілюстрування книжки стала творчість Г. Якутовича. Його ілюстрації до “Тіней забутих предків” (1966) за думкою і новаторством були швидше творами 80-х років, але найкардинальніший поворот відбувався у “Слові про Ігорів похід” (1976) та “Повісті минулих літ” (1982).

Потрібні були майже чвертьвікові пошуки попередників і сучасників, щоб з’явилися такі ємні, відібрані й незвичайні графічні цикли, як літографії О. Петрової до “Божественної комедії” Данте (1974–1978), ілюстрації О. Івахненка до “Поезій” Т. Шевченка (1988), М. Стороженка до “Українських народних казок” (1987), В. Гордійчука до “Українських народних казок” (1985). Ці твори, а також ілюстрації Ф. Гуменюка до “Козака Голоти” (1990), інтерпретації Ю. Чаришнікова “Пригод барона Мюнхгаузена” Р.-Е. Распе (1982) та “Мухи-Цокотухи” К. Чуковського (1986) демонструють полістилізм сучасного їм мистецтва, тісно пов’язаний з асоціативно-метафоричним мисленням.

Думку про “творче сприйняття минулого”, про зацікавлене його вивчення й усвідомлення несе читачеві Г. Якутович в ілюстраціях до “Повісті минулих літ”.

Ілюстративне вирішення “Повісті” – це не просто оформлення книжки, а образ давнього літопису, сприйнятого й пережитого нашим сучасником, освіченою та мудрою людиною. Цінність видання подвійна: робота художника співзвучна натхненному, проте суворо відібраному та ємному переказу “Повісті” українською мовою, який дуже талановито й вишукано зробив український письменник В. Близнець. Струнка, очищена від випадковостей логічна оповідь, упорядкована ним, багато в чому визначила художнє вирішення книжки.

На думку Г. Якутовича, стисла оповідь літопису потребувала докладніших ілюстрацій. Він вважав за необхідне доповнити повість розгорнутими місткими малюнками. Тому з безлічі графічних технік художник обрав малюнок пером і тушшю. Бо саме вони дають можливість утілити в рисунку трепетне відчуття причетності до минулого, наблизити події до читача, допомогти йому уважніше подивитися найменші подробиці.

Г. Якутович у пошуках нової образності вмів рішуче відмовитись від знайденого колись. Його художня мова весь час удосконалювалась і насичувалась. Кожна наступна книжка – новий шабель у його творчості. У творах, які майже завжди ставали високими зразками графічної культури, художник давав читачеві ще й увявлення про найтонші особливості тексту й віддзеркаленої в ньому епохи.

Із розвитком мистецтва книжки були актуалізовані нові завдання комплексного вирішення книжкового організму. Настав час для створення системи ілюстраційних аркушів і певних прийомів принципово нового ансамблю, в якому кожен новий елемент є ланкою цілого. Тому цілісність книжкового організму, відповідність усіх елементів тексту стала дуже важливою. Велику роль у побудові макета відіграє ритм зміни композиційних і сюжетних ліній, зміни візуальних вражень і розмірів пауз у розворотах.

Сергій Артюшенко завжди демонстрував тонке відчуття книжкового ансамблю, вдало поєднуючи ілюстративну серію та елементи оформлення в єдиний, логічно побудований організм. Композиції його ілюстрацій чітко продумані, стримані, в них немає надмірностей. Головне для художника – конкретно й динамічно, із розкриттям психологічних характеристик передати розвиток сюжету.

Відправною точкою для створення цілісного образу книжки І. Франка “Коли ще звірі говорили” (1976) С. Артюшенко вибрав народне мистецтво різьблення по дереву, візуальне багатство фактури самого дерева й композиційну побудову житійної ікони з клеймами. А для “Лиса Микита” І. Франка (1984) він зна-

В. Гордійчук. За мотивами поем Т. Шевченка. 1983. Гуаш



йшов інше, не менш цікаве вирішення. Тут художник чергує сторінкові й заставкові ілюстрації, взяті в тонкі, але досить жорсткі рамки. Він вільно розмістив на половину і на чверть сторінки ілюстрації та кінцівки. Нижню частину сторінки художник обмежив орнаментальним фризом, на якому зобразив портрети дійових осіб (Лев, Ведмідь, Лис, Вовк, Цап, Півень та ін.), переплітаючи їх із квітковими мотивами. С. Артюшенко написав і проілюстрував власну книжку “Жарт із пітоном” (1981), яка вийшла російською мовою. Художник чудово володіє жанром оповіді як у прозі, так і в ілюстрації, до того ж він майстерний рисувальник. Його лінія завжди точна, виразна, легка. Завдяки цьому образотворча оповідь художника, котрий ілюстрував книжку “Мауглі” Р. Кіплінга (1986), не лише розгорнута, але й захоплююча та динамічна. Тут найяскравіше виявився його талант анімаліста — уміння не лише жваво й гостро, а ще й іронічно зображувати різноманітних звірів.

Вадим Ігнатов — також один із цікавих представників асоціативно-метафоричного напрямку ілюстрування та станкової графіки. Його книжки надзвичайно ритмізовані. Композиції малюнків, побудовані з окремих геометричних частин, нагадують головоломки. Здавалося б, такі явно сконструйовані, з гострими кутами, розміщені в жорсткому ритмі форми, вони не можуть створити атмосферу казковості.

Г. Якутович. Обкладинка до української народної казки “Про бідного парубка і Марка багатого”. 1960. Папір, лінорит



І все ж художник саме такими засобами створює справді чарівне видовище і для ока, і для розуму, і для серця глядача. Вигадливі, але легкі для сприйняття деталі складаються у захопливе зображення. Цей контраст лаконічних композицій та незвичних елементів, із яких вони побудовані, пробуджує фантазію читача, активізує процес сприйняття літературного твору.

Умовність образотворчої мови В. Ігнатова насичується ще й символічною багатозначністю, асоціативністю образів у таких його книжках, як “В’єтнамські народні казки” (1984), “Чечено-інгуські народні казки” (1985), “Грузинські народні казки” (1987) та ін.

Ілюстрації В. Ігнатова нерідко тяжіють до станкових аркушів, позаяк вони вивірені й замкнені. І все ж вони залишаються саме книжковими ілюстраціями, тому що несуть у собі умовність книжкового простору. Це один із виразних прикладів взаємовпливу станкового і книжкового мистецтва.

Відкрита кінематографічність, зумовлена особливою динамічністю композицій, вирізняє малюнки Ігоря Вишинсько-

го, який працював у книжці напружено й різноманітно. Безупинний рух — ось, здається, одна з головних заповідей ілюстратора. Він наповнював книжку життям, ніби припрошуючи гортати сторінку за сторінкою, занурюючись у чарівні перетворення героїв казки Г.-Х. Андерсена “Дикі лебеді” (1986), “Казок” Шарля Перро (1983) або “Тисячі та однієї ночі” (1984) та ін.

Переїнявши настроєм загадковості й химерних метаморфоз, художник створював не менш оригінальне образотворче вирішення оповіді. Малюнки розкуті й веселі, з дешицею іронії, в деяких випадках — із сюрреалістичними відгукками. Художник не уникав сміливих ракурсів, перебільшених форм, активізуючи цим процес сприйняття. І. Вишинський володів особливим даром казкаря, умів зримо відтворити атмосферу казки, збагативши при



С. Артюшенко. Ілюстрація до книжки Е. Сетана-Томпсона “Вінніпезький вовк”. 1982. Гуаш

цьому фантазію дитини своєрідним трактуванням образів. Його книжки вишукані, нарядні, дуже цікаві й красиві, досить детальні й водночас умовно “очуднені”. Стрімкий ритм, гострота та виразність характеристик, захоплююча розгорненість сюжету, точність вибору кульмінацій відтворюваних подій, розкутість і невимовленість — усе це вирізняє книжки І. Вишинського.

Дух театральності, різнобарвного святкового видовища панує в станкових творах та ілюстраціях Світлани Кім. Вона любить відкриті, сценічно відточені рухи, красиву, лаконічно виразну деталь, дещо перебільшену характерність поз і рухів своїх персонажів. Уміє створити особливий настрій вистави, що розгортається на сторінках книжки. Цьому сприяють пейзажі та інтер’єри, пишні аксесуари, які слугують свого роду декораціями.

Для кожної нової книжки С. Кім знаходить своєрідний колорит та атмосферу, що відповідають національному характеру та настрою творів — “Дерев’яний Тодорко та дев’ятеро Жупанчат” І. Брлич-Мажуранича (1978), “Рамаяна” (1979), “Спляча красуня” (1981), “Французькі народні казки” (1982), “Казки” братів Грім (1985), “Золота таріль” Гроздани Олуїч (1987) та ін. У них панує гармонія живописного та декоративного. Ритм кольорових плям організовує своєрідний динамічний орнамент, який, відповідно, узагальнює більш дрібний візерунок, що створює лінії фігур, одягу, рослин. Рисунки С. Кім до казок завжди дуже емоційні, вони сповнені драматизму й водночас чарівності.

У 1970–1980-х роках у мистецтві книжки з’явилися ілюстрації, в яких внутрішній простір емоційно дуже насичений, де художник засобами мистецтва вступає в так званий діалог із письменником. Як тенденцію це викристалізувати важко, але як явище, що впливало й формувало грані метафорично-асоціативної оповідної тенденції, визначити слід. Найяскравішими ілюстраторами, які вели постійну “розмову” з авторами літературних творів в українській книжці були С. Якутович та В. Гордійчук, пізніше — О. Якутович, котра ілюструвала “Повести Белкина” О. Пушкіна (1988), Ю. Чаришников, іноді — Г. Кузнецов. Ці осві-

чені, знаючі та люблячі літературу талановиті інтелектуали серйозно інтерпретували для дітей класику, вважаючи природним та необхідним спілкуватися з дитиною на рівних, з повагою й довірою, висловлюючи в ілюстраціях власне розуміння твору, часто несхоже на загальноприйняте.

У творчому доробку Валентина Гордійчука на цей час – і проникливі портрети, і настроєві пейзажі, й натюрморти, якими художник стверджує красу звичайного, повсякденного. Ілюструючи твори російської та української літератури – І. Тургенєва “Записки мисливця”, А. Чехова “Каштанка”, Марка Вовчка “Народні оповідання”, – В. Гордійчук оригінально трактує і немовби заново відкриває читачам добре знані твори. Він знаходить найбільшу ємність змісту при якомога меншій кількості деталей, прагне максимально використати можливості композиції для гостроти відтворення образів. В. Гордійчук володіє рідкісною й тонкою магією природного сплаву традиційно-архаїчного антуражу і по-сучасному гострозвучної пластичної мови, гармонійного зближення чуттєвого та фантомно-ідеального полюсів. Художник веде ненав’язливий, але серйозний діалог із минулим, прагне відшукати певні тривкі основи історичної динаміки світосприйняття, ті докорінні архетипи світобачення та пластичного мислення, які співзвучні із сучасністю. У результаті такого діалогу відроджуються не лише якісь конкретні образні схеми та прийоми, але й узагальнені принципи національного погляду на вічну й водночас постійно мінливу в часі взаємодію людини та Всесвіту.

Станкова графіка Сергія Якутовича – живе, пульсуюче тогодення. Динамічність – основна риса його творчого темпераменту, і цим він надзвичайно співзвучний ритмові життя. Те, що найбільше бентежило й бентежить людство, – проблеми миру, боротьба з бездуховністю, – мовою графіки трактовано в його офортах із

В. Василенко. Ілюстрація до “Драматичних творів” Лесі Українки. 1982–1983. Ліногравюра



серій “ТБ”, “Знімається кіно”, “Акорди війни”. С. Якутович-ілюстратор виявляє найбільший інтерес до епічних творів. Саме тому він звернувся до інтерпретування роману О. Толстого “Петро І”, поеми О. Пушкіна “Полтава”, естонського епосу “Калевіпоег”. Поширену думку про те, що у справі ілюстрування темперамент художника має нівелюватися, С. Якутович переконливо спростовує власною творчістю. Він не відмовляє ані собі, ані читачеві в саморозкритті, а також в оригінальній інтерпретації першоджерела, зовсім незважаючи на попередні, вже існуючі уявлення про нього у читача. Книжку для дітей він ілюструє з тією ж енергією та безкомпромісністю, як і книжку для дорос-

лих – ні крихти поблажливості. Веде серйозну розмову на рівних, без співчуття, особливо в “Трьох мушкетерах” О. Дюма (1982), “Севастопольских рассказах” Л. Толстого (1984), ілюстраціях до повісті Ч. Айтматова “Плаха” (1989). Його не задовольняє роль делікатного інтерпретатора, скромного режисера, бо він не тільки ставить спектакль у книжкових ілюстраціях, але й перебирає на себе головні ролі, часто перерозподіляючи акценти, примушуючи замислитись над тим, над чим не завжди задумувалися читачі до появи його інтерпретацій.

Геннадій Кузнецов – один із найцікавіших ілюстраторів науково-популярних та художніх книжок. Слід зазначити такі книжки, як “Знай, люби, бережи” О. Давидова та Г. Кузнецова (1979), “Симфонія життя” А. Топачевського (1982), “Життя Землі” В. Уткіна (1983) та ін. В оформленні художньої книжки потрібне не лише точне відображення описаних фактів або явищ, але й велика винахідливість, фантазія, пошук. Г. Кузнецов своїми ілюстраціями ефективно долучає дитину до сучасної науки. У своїх творах він затіває цікаву гру з простором, знаходить лише йому притаманні засоби активізації предметної форми, незвичайність пластичного ходу. Його художні висловлювання темпераментні, метафоричні й експресивні. Композиції завжди насичені живим матеріалом, що легко запам’ятовується. Макети книжок Г. Кузнецова різноманітні й винахідливі. Книжки привертають увагу образотворчою культурою. Художник прагне й уміє візуально поєднати книжку з матеріальним середовищем свого часу, продовжуючи таким чином традиції, закладені визначними радянськими майстрами впродовж 1920–1930-х років.

Треба зауважити, що у 80-х роках ХХ ст. один із характерних підходів до ілюстрування полягав у інтерпретації художником тексту, у переживанні ним умовності візуального трактування. У таких випадках часто долучалися до гри. Гра може бути пов’язана зі зверненням до культури, прийомів та образів театру, кіно, карнавалу або з делікатнішими ситуаціями – свого роду турнірами дотепності, протиставлення різноманітних асоціацій. В ілюструванні класичних творів часто використовується стилізація, що допомагає візуально відтворити епоху, час виникнення книжки, подавши тим самим читачеві ще й урок історії, зануривши його в атмосферу минулого.

Паралельно з асоціативно-метафоричною та оповідною ілюстраціями в 1970–1980-х роках розвивається, нерідко розчиняючись у них, романтична лінія художньої інтерпретації літературного твору. Ілюстрації Олександри Прахової привертають увагу поетичністю вирішень, образотворчою культурою, в них проглядає уважне ставлення до поезики літературного твору. Своїми ілюстраціями



А. Чебикін. Вечір. 2000. Шовкодрук

О. Прахова вчить дитину бачити й розуміти довколишню красу, дещо романтизуючи дійсність. У вільних за манерою виконання акварельних ілюстраціях до книжок В. Чухліба “Тарасикова знахідка” (1980), О. Сенатович “Сніговик” (1981), В. Шкляра “Шовковий дощик” (1984), М. Сингаївського “Ластівкова весна” (1987) художниця майстерно використовує виражальні можливості та властивості техніки – легкість та прозорість барв, їхнє колористичне багатство. А відійшовши від ілюстрування у своїх станкових роботах, О. Прахова захопилася вільним малюнком пензлем на папері, ведучи пошуки на теренах шрифту, каліграфії та техніки, близької до традиційного китайського мистецтва “швидкого пензля”.

На початку 80-х років ХХ ст. простежується новий сплеск потягу до декоративного як організуючої основи у творчості покоління митців, які прийшли в українську книжкову ілюстрацію у цей період. Серед них К. Штанко, В. Ковальчук, О. Кошель, О. Родіна-Михайлова, О. Ігнащенко, З. Юськів та ін.

Катерина Штанко перетворює у своєму мистецтві різноманітні творчі засоби, для кожної книжки знаходить співзвучні літературному творові пластику й колір. Їй подобається робити колористичну гаму домінантою або “ключем” образного втілення всієї книжки. Світ образів, пластичних ходів та стилістичних вирішень художниці багатий, різноманітний і, незважаючи на певну вторинність, досить оригінальний для того, щоб не лише запам’ятатись, але й справити незабутнє враження на розум і фантазію читача. В її ілюстраціях переважає романтизована оповідність, яку владно організовує декоративна спрямованість усього ладу композиції.

Серед книжок, ілюстрованих Оксаною Ігнащенко, особливо цікаві “Гидке каченя” (1985), “Кресало” (1991) Г.-Х. Андерсена, “Муха-Цокотуха” К. Чуковського (1990), “Каліф-Чорногуз” В. Гауса (1992). Художниця обирає для своїх малюнк-

А. Чебикін. Черешня. 1990. Папір, туш



ків затишний, дещо “іграшковий” стиль. Рисунки до “Гидкого каченяти” ніби складені зі шматочків кольорового скла, неначе в калейдоскопі. Тільки “скельця”, на відміну від дитячої іграшки, підібрані у м’якій гамі вохристих тонів. У “Мусі-Цокотусі” О. Ігнащенко зуміла відійти від усталених стереотипів, використовуючи ігрову зав’язку, дотепну видумку, вдихнувши в рисунки аромат літа, прикрасивши рамки різноманітними плодами та ягодами. У канву ілюстрацій органічно вміщено текст. Рисунки виконано невимушено, витончено, їх хочеться роздивлятися. Вони збагачені гумористичними метафорами та гіперболами. Таку ж метафоричність, умовність, декоративність, “затишність” можна спостерігати в станкових аркушах художниці. А згодом, на початку 90-х, вона цілком віддається живопису.

Художники, які працюють у книжковій графіці, прагнучи відтворити образи й атмосферу змальованого в літературному творі часу, нерідко звертаються до характерної йому художньої стилістики. Микола Стороженко для ілюстрування “Українських народних казок” (1987) вибрав техніку енкаустики. Художник вважав, що для творів, які проникають своїм корінням у глиб віків, надзвичайно підійде ця прадавня й загадкова техніка. А темпера, якою виконані ілюстрації О. Івахненка до “Поезій” Т. Шевченка, змушує пригадати давній іконопис та фрески.

При виборі техніки для виконання ілюстрацій визначальними для Г. Якутовича були стиль і тема літературного твору, час його створення, особа письменника, характер ідей сучасності й реакція на них художника. Так, від тонованого рисунка 1950-х він прийшов до лінориту та деревориту 1960-х, потім захопився пластичною виразністю офорта (“Золоторогий олень” Д. Павличка, “Слово про Ігорів похід”), після цього – величезна серія рисунків пером і тушшю (“Повість минулих літ”), а затим знову офорт та ліногравюра (М. Гоголь “Вій”). Кожна нова техніка зумовлена глибоким внутрішнім відчуттям твору¹³.

Отже, на прикладі творчості провідних ілюстраторів української книжки можна спостерігати художні традиції, до яких митці зверталися, зумовлюючи не лише своєрідний перегук між епохами й окремими явищами в мистецтві, але й випромінюючи живі творчі імпульси. У мистецькому арсеналі художників-ілюстраторів є надбання різних епох та етапів світового художнього розвитку.

Глибока зацікавленість історією Давньої Русі, зокрема рідного Києва, – одна з провідних тем у творчості Олексія Мезенцева. Він дивиться на події давно минулих днів очима сучасника, водночас усвідомлюючи їх як щось цілісне, містке й величне. Лаконізм, умовність, чітко окреслені форми, стисле висловлення думки – провідні риси ілюстрацій до “Билин” (1983), “Київських фресок” (1982) С. Плачинди, збірки “Український епос” (1979), серії офортів за мотивами давньоруських літописів. Та це не поодинокі захоплення митця. У серії портретів “Художники” він прагне осмислити кожну з творчих особистостей з-поміж колег, проникнути в їхній духовний світ, знайти й осягнути джерела мистецького натхнення. При цьому він експериментує в різних техніках гравюри – офорті, цинкографії, автолітографії тощо.

Володимир Бахтов з однаковим захопленням працює над серіями гравюр, які відтворюють чи то колотспне життя (“Ферма біля річки”), чи то суворі будні прикордонників (“Південний кордон”), чи то ліричні пейзажі (“Осінь минає”). Надзвичайно цікаво художник інтерпретує епос. “Ольвійська легенда” (1983) – художницьке переосмислення буття наших предків. Досить конкретні історичні факти художник переводить у глибокий філософський план і в кожному творі прагне поєднати глибину змісту з майстерністю виконання, високим професіоналізмом. Кожен його експеримент – не просто вправи, а серйозні пошуки майстра в складній техніці офорта, акватинти, протравлення.

У ці роки Сергій Адамович займався переважно станковою графікою. У серіях його малюнків, виконаних пастеллю та іншими матеріалами, проступає живописне начало. Характерний почерк майстра так само легко пізнаємо в станкових композиціях. Автор часто використовує кольоровий папір, який у роботі завжди виступає складовою частиною його палітри, надаючи певного провідного настрою пастелі, ситодруку, малюнку. Було в художника кілька улюблених тем, які він втілював у станковій графіці. Це насамперед – донецька земля в образному її відтворенні, адже дитинство С. Адамовича минуло в селищі під Лисичанськом. У численних аркушах зображено старий і сучасний Донбас – селища, шахти, терикони.

Історичний досвід мистецтва свідчить про те, що художник завжди свідомо чи неусвідомлено відображає власною творчістю час, в якому живе. Але є майстри, які не лише відтворюють характерні або парадоксальні особливості сучасності, а й самі створюють її, формуючи її лице, здійснюючи процес нескінченного руху в розвитку культури. Неабияку роль у цьому відігравали натурні малюнки – надзвичайно живі й свіжі, часто безхитрісні та емоційні. Вони жилили станкові твори й книжкові ілюстрації.

Розглянувши українську графіку означеного періоду, ми дійшли висновку, що вона яскраво відображає духовну атмосферу того часу. У ній концентруються не тільки зовнішні прикмети художнього розвитку, а й вираження глибинних характеристик тогочасної культури, яка ввібрала багатовікові досягнення, володіє багатством знань, зрілістю роздумів і професійного виконання. Тому мистецтво графіки 1960–1980-х років є досить цілісним явищем, усі його достоїнства й недоліки зумовлені загальними процесами розвитку образотворчого мистецтва й культури країни. На нього вплинуло також багато зовнішніх факторів – економічний стан, соціальне середовище, розвиток науки й техніки, ідеї епохи, ідеологія держави тощо.

В українській графіці досліджуваного періоду спостерігається відгомін художніх, образних та композиційних пошуків тогочасного художнього процесу. Легко увійшли до неї кінематографічні прийоми “напливу”, порушення оптичного “прицілу”, злиття романтичного бачення з раціональним монтажем, створення простору, що роздвоюється й знову поєднується, “вільні ігри” з часом тощо. Можна виокремити декоративний напрям у графіці, тісно пов’язаний із фольклорною тенденцією через символічне тлумачення кольору, форм та явищ, а також формотворчі пошуки монументального й станкового видів мистецтва. Монтажні засоби компонування, які часто траплялися в станковій графіці, використовувалися в живопису й навіть проникали в скульптуру, знайшли вони своє місце і в книжковій ілюстрації. Монтажність мається на увазі не лише як механічне складання різнорідних фрагментів. Мова йде про створення складного, багатопланового мікрокосму твору, де трапляється контрастне зіставлення масштабів, співіснування різних фактур, як у Г. Якутовича, Н. Денисової, Ю. Чаришнікова, І. Остафійчука, В. Пікулицького, П. Гуліна, Н. Кирилової та С. Якутовича. І так само, як у тогочасному живопису, композиційні ритми та стихія барв ілюстрацій В. Гордійчука, М. Стороженка, К. Штанко, С. Кім, С. Лопухової часто пронизані схвильованими інтонаціями, емоційною напруженою.

Варто зауважити, що художня думка 1970–1980-х років вирізнялася специфічною полярною структурою: статичністю й динамікою, публіцистичністю й ліризмом – свого роду бінарними опозиціями. У 1980-х роках такі протилежності стали складовою частиною української графіки та книжкової ілюстрації завдяки таким художникам, як Г. Якутович, М. Стороженко, О. Івахненко, Ю. Чаришников, І. Остафійчук, С. Якутович. У їхніх роботах – прагнення поєднати безпосередність фольклорного типу з ускладненістю асоціацій, філософською інакомовністю, різноманітною символікою.

Як уже зазначалося, ідея “діалогу” художника з глядачем особливо активно реалізувалася в 1970-х роках. Тут береться до уваги також “спілкування” художника зі своїми героями. А власне діалог мав відкривати можливості взаємодії різноманітних життєвих концепцій, сприяти зв’язку з духовним і життєвим досвідом інших людей: близьких і далеких, відомих і невідомих, а переважно – історичних осіб.

Традиція української графіки живиться з історичних, художніх та культурних джерел, перетворюючи, переосмислюючи їх і розвиваючи свої окремі різновиди, як-то: національне, стильове, жанрове, індивідуальне. Множинним можна назвати також звертання до світової художньої пам’яті – до зразків та експресії бароко й рококо, проторенесансу й російського живопису та графіки ХІХ ст., до парсуни та іконопису тощо.

В історії образотворчого мистецтва загалом досить чітко простежується його традиційна природа. Вона опукліше виявляється крізь призму часу й особливо активізується, коли формуються нові погляди та напрями.

У цей час художники особливо часто зверталися до різноманітних явищ професійного й народного, національного у світовому мистецтві, вибираючи найспівзвучніші новим ідеям, найплідніші для розвитку та інтерпретації на новому етапі. Це зумовлює і циклічність, і поліфонію загальної картини, однією зі складових якої є графіка. У ній відбивалися загальні процеси образотворчого мистецтва.

1960-і – початок 1970-х років в Україні – період особливого підйому графічних мистецтв, як станкових, так і книжкової ілюстрації. Вони викликали жваві дискусії, “круглі столи”, монографічні дослідження. Графіка була популярною, близькою, улюбленою, як і література. Художників знали в обличчя. Вони певною мірою були героями свого часу.

Але згодом графіка почала здавати свої позиції, поступаючись місцем у популярності живопису. Відкритість і ясність мови, простота й лаконізм виконання художнього твору перестали бути актуальними й цікавими. Погляд графіків, спрямований раніше у навколишній світ, назовні, тепер звертається до світу швидше замкненого, хоча й надзвичайно чутливого, до власного “я”. Важливим стає систематичне вдосконалення в ремеслі, майстерність, нові методи друку, артистизм виконання в поєднанні з вишуканою думкою та вигадкою, а також нашарування прихованих і явних смислів, пронизаних коли виразною, а подеколи непевною символікою. На перший план виходить складна метафорична графіка, що апелює насамперед до асоціативної вразливості, інтелектуальних зусиль глядача.

За досить складної та ідеологічно й інформаційно пригніченої культурної ситуації в Україні в 1970–1980-х роках, незважаючи на обмеженість міжнародних мистецьких контактів, на економічні й особливо технічні труднощі, а також на



А. Чебикін. У кафе. 1999. Папір, пензель, туш

тиск пануючої ідеологічної системи, українській графіці притаманні різноманітність манер, прийомів і пошуків, глибоке й усебічне використання традицій як українського, так і інших народів, що у свою чергу зумовлює неабиякий вибір для формування свідомості, розвитку естетичних смаків глядачів.

У 1980-х роках дослідники мистецтва почали говорити про “епоху, коли зупинився час” у радянській графіці, зокрема в українській. Справді, відкриття кордонів, що поступово відбувалося з кінця 70-х років ХХ ст. і широко розгорнулося в період так званої Перебудови, сприяло зміні не лише моральних цінностей, але й матеріальних, а також духовних. У цей період пальму першості перебрав живопис. Графіка втрачала свої позиції, перестаючи бути активною, яскравою, таємничою. Після 1985 року вже не треба було художникові шукати Езопової мови, а глядачеві відповідно тренувати свій розум у розшифровці знаків та натяків. Минув час цензури. Прийшла розгубленість – про що говорити, що приховувати? Про що красномовно мовчати? Виявилось, що висловлюватись про вічне без надмірного пафосу або явного втаємничення розучилися. До цього весь час пристрасно говорили про заборонене, а тому потрібні були метафори, перверзії тощо. А тепер не треба ховатися, можна казати все. Але це виявилось найважчим для цього покоління.

Нове покоління вже інше. Воно в графічних аркушах мріє, молиться, медиує, чаклує, філософує. Але для цих робіт потрібен новий глядач, який не “посоветському”, нелінійно сприймає навколишній світ, чутливий, реактивний і досить творчий. А ще – неупереджений, здатний відчувати музику не тільки лінії та кольору, але й плями та аплікації, чи просто фактури неторканого аркуша.

У 1980-х роках графікою активно почали займатися живописці. Виразно “прозвучали” рисунки Володимира Бовкуна “Монументаліст” (1988), “Лідер” (1988), “Лютий” (1988), “Сумна радість” (1988) та ін. Художник в аркуші “Монументаліст” вирішив композицію великими площинами, надзвичайно пластичними й багатими за тоном. Цей аркуш виглядає дуже напруженим і насиченим різноспрямованими енергіями. Метафорично й стисло автор дав відчутти ваговитість впливу монументальних творів на людину. Така собі сага про монументальне мистецтво, про себе й незнищенну геніальність ідеї плану монументальної пропаганди, яким користувалися мудрі правителі в усі віки, а Радянська держава, з подачі В. Леніна, довела його до критичної напруги та абсурду. “Лідер” – ніби відповідь політичній графіці, занадто вагома, щоб сприйматися елементарною пародією, дивний симбіоз картинно-живописного мислення й графічного висловлювання. Прекрасне вміння вчасно зупинитися та зробити найважливіший акцент, який автоматично й безпомилково розподіляє ритм руху уваги глядача, організуючи необхідний результат. У “Лютому” аркуш В. Бовкуна перетворився на суцільну павутину легкого, прозорого візерунка. І цього разу рисунок також обернувся на виразну, захоплюючу притчу, завжди актуальну.

Олександр Балакін веде мовою рисунка “Діалог”¹⁴ (1987) і прокладає “Чумацький шлях” (1987), непогано орієнтуючись у “Часі” (1987). Білину графічних робіт акцентовано – попри всю жорсткість чорного, біле у композиціях має багату фактурну, майже живописну наповненість, організовану надзвичайно вивіреними й стриманими рухами-слідами олівця.

Дмитро Нагурний виплескує свій талант монументаліста у великій серії графічних робіт, серед яких “Дезактиватор” (1986), “Київська фреска” (1985) та ін. Структура живописних картин художника в “Київській фресці”, позбавившись кольору, ніби отримала ще більшу концентрацію метафоро-композиційного розчину. А в “Дезактиваторі” живописно-метафоричний хід провокує гостроту сприйняття завдяки недомовкам і прозиранню чогось усім відомого. У результаті цього аркуш розкриває більше, ніж приховує.

Графічне мистецтво в роки незалежності зазнало не менш суттєвих змін, аніж інші види. Втрат так само багато. Графіка в Україні за нових умов практично позбавлена замовлень та зацікавленості суспільства, а з ними й конкретних ідеологічних або тематичних вимог. Отже, свобода творчості більш ніж повна.

Тимчасова криза в книговидавництві нищівно вплинула на мистецтво книжкової графіки. Хоча до цього в Україні була досить висока культура оформлення книжок і сильна школа ілюстрування як художньої, так і наукової літератури. До ілюстрування книжок, як зазначалося вище, часто зверталися і станковисти.

Раніше графічні твори активно виходили “з-під рук” живописців і навіть монументалістів (М. Стороженко, К. Левич, Б. Михайлов, В. Полтавець), бо ілюстрування книжок було надзвичайно цікавою справою. Тепер відбувається зворотний процес: графіки звертаються до більш актуального в нинішній час виду мистецтва – живопису (С. Якутович, О. Родіна-Михайлова, А. Блудов, О. Ігнащенко), навіть до монументального мистецтва (розписи О. Івахненка в музеї Т. Шевченка в Каневі). Вірний своїй “вільній” графічній манері А. Чебикін активно творчо працює, виставляється й рік за роком випускає зі своєї майстерні гарних художників, які реагують на реалії нової України по-сучасному. Саме це і є сьогодні полем життя образотворчого мистецтва.

Варто наголосити на особливу тенденцію серед сучасних київських графіків – потяг до “картинності” як за розміром, характером композицій, так і за використанням кольору. Це зумовлено новою ситуацією, орієнтуванням на інтер’єрний простір сучасного дизайну. Київські художники мистецтва графіки тримають на справді високому рівні. Твори Г. Галинської, С. Якутовича, В. Гордійчука, М. Компанця, В. Перевальського, Б. Туліна, Н. Лопухової, О. Прахової, Н. Ніколайчук, К. Радько, В. Іванова-Ахметова, О. Кирпенко, Л. Бруєвич, О. Стратійчук, К. Гутнікової, Ю. Майстренко цікаві глядачам і замовникам. Їх добре знають за кордоном, їх можна побачити не лише на виставках, а й на сторінках презентаційних календарів, на стінах офісів та приватних помешкань.

Насамкінець зазначимо, що особливою прикметою справжньої свободи творчості художників є те, що вибір того чи іншого пластичного коду відповідає лише індивідуальним вимогам автора, його суб’єктивному світосприйманню.

КНИЖКОВА ГРАФІКА. Графіка кінця 1950-х – початку 1970-х років – надзвичайно яскраве явище в українському мистецтві ХХ ст. Саме в цей час розпочалася активна творча діяльність С. Адамовича, Г. Якутовича, О. Данченка, О. Губарева, Г. Гавриленка, В. Куткіна, Н. Лопухової та ін. Молода генерація художників зазначеного періоду сформувала нову графічну мову. Її відмінними ознаками стали енергійний, лаконічний штрих, підкреслено декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша. Українські графіки рішуче відмовилися від “живописних” технік, характерних для попереднього періоду (літографія, малярство тушшю з подальшою “розмивкою”), обережно відносилися до офорта і його різновидів. Надзвичайно популярним став лінорит. Особливістю графіки розглядуваного періоду був також надзвичайно гострий інтерес її творців до української історії, народного побуту й мистецтва. Невичерпним джерелом натхнення для художників стали Карпати. Захоплення митців знаходило відображення в їхніх творах – як у тематиці, так і в стилістиці.

З’явилося чимало цікавих станкових робіт, але загалом – це період розквіту книжкової графіки. Заслуга молодих українських митців полягала в тому, що вони розглядали книжку як цілісний організм, який має існувати за своїми законами.

Книжкова графіка попереднього періоду (1930–1950-і роки) була максимально наближеною до реалістичного станкового живопису, про що свідчать створені в цей час великі ілюстративні цикли, наприклад, Є. Кибрика, Д. Шмаринова, Кукриніксів, пізніше – Д. Дубинського в РРФСР, а в Україні – І. Іжакевича. З’явилися серії картин-ілюстрацій, репродукції яких було надруковано в книжках. Такий шлях обрали А. Пластов, С. Герасимов¹, в УРСР – М. Деревус. Усе це засвідчує майже остаточну втрату поняття про книжковий синтез. Численні теоретичні праці В. Фаворського, присвячені цій проблемі, були, на жаль, винятком для свого часу й залишалися маловідомими широкому колу художників.

Але поступово ситуація почала змінюватися. У Росії з’явилися численні роботи В. Ляхова². Питання оновлення книжкового мистецтва вирішувалися також у прибалтійських республіках³ (особливо в Литві), у Грузії та певною мірою в Молдавії⁴. Але тільки в Україні й Литві цей процес збігся із захопленням графікою високого друку, найперше – ліноритом⁵.

Боротьба за нові принципи книжкового мистецтва розпочалася в Україні в середині 1950-х років. Палким захисником і невтомним пропагандистом художників нової генерації став Л. Владич⁶.

Характерно, що співіснування в українському мистецтві станкової та книжкової графіки – в усякому разі наприкінці 50-х років – було досить органічним. Досвід, отриманий під час роботи над станковими графічними творами, молоді художники охоче використовували при ілюструванні. Яскравим прикладом надзвичайно тісного зв’язку станкової та книжкової графіки в зазначений період є наявність великої кількості суто станкових серій, виконаних за мотивами літературних творів. Їх аж ніяк не можна вважати книжковими ілюстраціями, але їх приналежність до графіки станкової теж не є безсумнівною. Такі серії виникали у творчості різних митців: В. Куткіна – “На мотиви поезій Т. Шевченка” (1959), “За мотивами творів Т. Шевченка” (1965), О. Данченка – триптих за мотивами поеми Т. Шевченка “Сон” (1962), О. Губарева – “За мотивами “Кобзаря” Т. Шевченка” (1965), “Народні балади Закарпаття” (1966), “Українські пісні про кохання” (1967), Н. Лопухової – “Доля жінки у творах Т. Шевченка” (1964) та ін. Станковими аркушами були також ілюстрації Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”. Характерно, що всі ці серії з’явилися до початку роботи художників безпосередньо в книжковій графіці. Не менш характерним є також те, що пізніше в їхній творчості цей компромісний жанр зник – надовго або назавжди⁷.

Процеси, що розпочалися наприкінці 1950-х років в українському книжковому мистецтві, мали досить чіткі “просторові” межі. Річ у тім, що реформи кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. стали, головним чином, справою молодих українських художників-ілюстраторів, а не професійних книговидавців. Це зумовило особливості розвитку книжкової графіки в Україні. Зміни торкнулися насамперед розробки макетів видань художніх творів (здебільшого класичних), певною мірою – шрифтів, а особливо – ілюстрування художньої літератури⁸. Саме такий суто “художній” підхід до книжки визначив не просто своєрідність, а унікальність шляху української графіки кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. Молодих митців цікавив не так книжковий дизайн, як книжкова (і взагалі графічна) “рукотворність”. У цьому полягала основна відмінність між українською та російською книжковою графікою зазначеного періоду.

Чому ж саме книжка стала головною “точкою докладання сил” для генерації молодих українських художників 1960-х років? Однозначно відповісти на це запитання досить складно, хоча б тому, що не для всіх графіків розглядуваного періоду книжка відігравала однакову роль. Характерне для Г. Якутовича, С. Адамовича, Г. Гавриленка, О. Данченка, А. Базилевича захоплення книжковим мистецтвом співіснувало з порівняно нейтральним ставленням до книжки лише як до одного з різновидів графіки в О. Губарева й Г. Малакова. Але, безперечно, особливе значення мала тут синтетична природа книжкового мистецтва. Книжкова ілюстрація здавалася чимось ширшим за різновид графіки, не випадково книжкове мистецтво часто порівнювали з архітектурою. Українські графіки 1960-х років зблизили книжкову ілюстрацію з мистецтвом кінематографа (ілюстрації С. Адамовича до “Землі” О. Кобилянської та Г. Якутовича до “Тіней забутих предків” М. Коцюбинського), а також дуже своєрідно використали характерну для книжкового мистецтва попереднього періоду близькість ілюстрації до мезансцени з театральної вистави (гравюри Г. Якутовича до п’єс І. Кочерги). Цікаво, що саме синтетична природа книжки привернула на початку ХХ ст. увагу російських митців “Мира искусства”, а трохи пізніше – українських бойчукістів.

Захоплення стародруками, українською графікою 1920-х років, мексиканськими естампами означало увагу до “ремісничого” боку мистецької справи, до безпосереднього контакту з матеріалом із метою його опанування. Саме тому українські художники відмовлялися від так званих “пасивних” технік – насамперед від малюнка з “розмивкою” та літографії – і проявляли підвищений інтерес до технік, що вимагають реального фізичного зусилля, – деревориту й особливо лінориту. Характерно, що молоді митці майже не звертали уваги на офорт і його різновиди.

“Тотальне захоплення ліноритом” в українській графіці кінця 1950-х років не можна сприймати як “єдиний порив”, тим паче такий, що був викликаний головним чином наслідуванням і взаємонаслідуванням. Хоча у творчості більшості молодих українських графіків, особливо наприкінці 1950-х років, справді нерідко відчуваються явні “взаємовпливи”, однак вони були викликані різними причинами, і не в останню чергу – спільним джерелом натхнення, насамперед мексиканською графікою (про це свідчать ранні твори О. Губарева, В. Куткіна, І. Селіванова, ілюстрації Г. Якутовича до повісті “Fata morgana”). Оскільки йдеться про неповторні яскраві художні індивідуальності, то, напевно, існувало бажання знайти під час “тотального захоплення” саме свій шлях. Не випадково лінорит виявився в руках молодих українських графіків технікою з надзвичайно багатою художньою мовою⁹.

Художники Росії також зверталися в цей період до технік лінориту й деревориту, але найпопулярнішим був вільний, легкий і водночас віртуозно точний малюнок пером. Від лінориту ця техніка ілюстрування відрізнялася не менше, ніж

“живописні” літографії першої половини 1950-х років. Ще більш опосередкованими були зв’язки українських графіків із митцями інших республік. Спільним у молодих художників 1960-х було насамперед бажання зрушень у книжковому мистецтві. Утім, обираючи різні шляхи, вони так чи інакше досягали своєї мети.

Для стилю української книжкової графіки кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. лише дуже обережно й умовно можна визначити певні етапи формування й розвитку. Це пов’язано з тим, що художники розробляли й освоювали нову графічну систему не одночасно, а поступово. Деякі митці звернулися до неї раніше, деякі – значно пізніше. Для одних нова графічна манера стала “справу всього життя”, для інших – випадковим епізодом творчої біографії. Нарешті, деякі митці органічно “переросли” графічну систему, в межах якої вони працювали певний час. Але все-таки здійснити періодизацію української графіки розглядуваного періоду видається можливим.

Своєрідним прологом до процесів цього явища можна вважати творчість Валентина Литвиненка. Він працював над книжкою як цілісною системою, використовував в ілюстраціях техніку лінориту для досягнення їх органічного зв’язку з друкованим текстом. Уже його ранні книжкові ілюстрації – збірки байок І. Крилова (1945), байок Л. Глібова – виконані в техніці лінориту. Оформлення й ілюстрації до казки-притчі Лесі Українки “Біда навчить” дістали схвалення такого суворого критика, як Л. Владич. До техніки лінориту В. Литвиненко звертався й під час ілюстрування деяких інших книжок. Серед них – казка І. Франка “Осел і лев” (1967), збірка українських народних казок “Рукавичка” (1969). Характерним є те, що експерименти В. Литвиненка відбувалися саме у сфері дитячої книжкової графіки. Ці роботи вплинули на графіків молодшого покоління, зокрема на Г. Якутовича¹⁰. Але паралельно – у тому числі й у книжковій графіці – В. Литвиненко продовжував працювати в традиційній “живописній” манері. Після проілюстрованих у техніці лінориту байок з’явилися виконані гуашшю ілюстрації до “Захара Беркута” І. Франка (1950). В. Литвиненко оформив малюнками гуашшю також власну книжку казок. Бездоганно володіючи технікою лінориту, художник ставився до неї лише як до “одного з можливих вирішень” у мистецтві графіки. Зрештою, він, здається, не вважав лінорит шляхом боротьби проти “живописної” манери і взагалі не бачив гострої необхідності в цій боротьбі. Найяскравішим прикладом такого “особистого компромісу” стала серія “Рибальське щастя” (1960), де засобами лінориту передавалися світлотіньові ефекти, об’ємність постатей персонажів та ілюзорна глибина простору навколо них.

Початком першого етапу реформування української книжкової графіки можна вважати конкретну дату – 1957 рік, навіть конкретну подію – Республіканську ювілейну художню виставку, присвячену 40-річчю Жовтня. Як це не парадоксально, реформування книжкової графіки розпочалося зі станкових творів. Молоді митці наполягали на використанні в графіці суто графічних художніх прийомів, насамперед енергійного зіставлення чорних і білих плям, підкресленої площинності зображення, виразної, емоційно забарвленої композиції. Основним джерелом натхнення для них була мексиканська гравюра. Найхарактернішою роботою першого етапу є цикл ілюстрацій Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”. Сюди слід віднести також серію І. Селіванова “Арсенальці”, серії В. Куткіна й О. Губарева за мотивами поезій Т. Шевченка, а також єдину “справжню” книжку цього періоду – “Злочин і кара” Ф. Достоєвського з ілюстраціями С. Адамовича. Усі ці твори датуються 1957 роком і характеризуються безсумнівною схожістю манери виконання. Перший етап тривав приблизно до 1960 року. За цей час роботи згаданих майстрів стали значно “індивідуальнішими”. Крім того, до реформування графіки, насамперед книжкової, долучилися інші митці – Г. Гавриленко, Г. Малаков, А. Базилевич, пізніше – О. Данченко, Г. Зубковський.

Найвищий розквіт нової графічної системи припав на період з 1960 по 1965 рік. У цей час з'явилися найдовершеніші твори книжкової графіки, які відзначалися неповторністю, яскравою індивідуальністю художньої манери ілюстратора. Підвищена емоційність ранніх творів змінилася тяжінням до гармонії та врівноваженості, увагою до суто декоративних якостей лінориту й інших графічних технік. Найпоказовіші твори цього періоду – “Земля” О. Кобилянської, проілюстрована С. Адамовичем (1960–1970), “Вершники” Ю. Яновського з ілюстраціями І. Селіванова (1961), “Тронка” О. Гончара з гравюрами В. Куткіна (1964), драматичні поеми І. Кочерги “Ярослав Мудрий” і “Свіччине весілля” (1963) та повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” (1966), проілюстровані Г. Якутовичем, а також ілюстрації В. Куткіна і Г. Гавриленка до ювілейного видання “Кобзаря” Т. Шевченка (1963), яке, однак, не стало абсолютно органічною й цілісною книжкою. Своєрідний шлях реформування книжкової графіки продемонстрував О. Данченко в ілюстраціях до роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу” (1964).

Після 1965 року відбувся поступовий занепад “ліноритної” системи й почалося формування нових графічних систем, у тому числі й у книжковій графіці. Кардинально змінилася художня манера у творчості найяскравіших представників української графіки цього періоду – С. Адамовича та Г. Якутовича. Роботи інших художників зазнали ще більшої “індивідуалізації”, про що свідчать такі твори, як “Декамерон” Дж. Боккаччо (1967–1968) та “Енеїда” І. Котляревського (1968–1969), проілюстровані О. Данченком, “Енеїда” І. Котляревського з ілюстраціями А. Базилевича (1960–1968). Вірність стилістиці попереднього етапу зберегли О. Губарев, І. Селіванов, Г. Зубковський, але їхні твори стали “даниною славетному минулому”. Водночас до лінориту звернулася Н. Лопухова, яка створила, так би мовити, “лебедину пісню” художньої манери, що була притаманна українській графіці 1960-х років, – ілюстрації до “Лісової пісні” Лесі Українки (1970). Кінець цього періоду також є досить “розмитим”. Зрештою його треба шукати в першій третині 1970-х років.

Розглянемо детальніше найвідоміші та найвиразніші книжкові ансамблі, створені українськими художниками-графіками наприкінці 50-х – на початку 70-х років. Серед найвизначніших робіт Георгія Якутовича – його ілюстрації до п'єс І. Кочерги “Ярослав Мудрий” та “Свіччине весілля”. Певною мірою можна вважати, що саме ці гравюри є вершиною кївської книжкової графіки розгляданого періоду. Їх художник виконав у техніці лінориту, відмовившись цього разу від “ілюмінвання” аквареллю (як було в попередніх виданнях українських народних казок). Гравюри залишилися чорно-білими; у книжці до цих двох кольорів додався також червоний, який використовувався для оздоблення шрифтової частини. Таким чином, книжка з п'єсами І. Кочерги відзначається колірною стриманістю, навіть суворістю. Проте її справедливо вважають одним із найпишніших і найвишуканіших видань 1960-х років. Лінорити до п'єс І. Кочерги виконано впевненою рукою майстра. Підвищена емоційність штриха в ілюстраціях до повісті “Fata morgana” та інших ліноритів Г. Якутовича початку 1960-х років зникла. Штрих став не просто “більш правильним”, а бездоганно точним. Замість різких контрастних зіставлень білого й чорного, які взаємодіяли з граничною, іноді надмірною активністю, виникла багата палітра сріблястих відтінків. Традиційні для лінориту звинувачення у “грубуватості” тут є недоречними. Створені Г. Якутовичем ілюстрації захоплюють своєю елегантністю і благородством.

Головною, визначальною рисою нового циклу (точніше, “нової книжки”) стала поетичність. І “Ярослав Мудрий”, і “Свіччине весілля” – драматичні поеми. Г. Якутович намагався знайти найточніший образотворчий аналог ритмізованим рядкам, які передають діалоги героїв І. Кочерги. Лінорити побудовано на

точному розрахунку. Штрихи підпорядковано певному ритму, що є відмінним для кожної ілюстрації, – адже художник зобразив події не просто різноманітні, а навіть контрастні. Бездоганно відчуваючи всі відтінки тієї чи іншої ілюстрації, Г. Якутович приділив багато уваги єдності всього графічного циклу.

Обидві п'єси І. Кочерги (як, утім, й інші його твори) відзначаються також особливою романтичністю. В ілюстраціях Г. Якутович зберіг і цю особливість драматичних поем. Звичайно, йому дуже допомогло те, що і “Ярослав Мудрий”, і “Свіччине весілля” є історичними п'єсами. Підкреслена “театральність” численних ситуацій і визначеність, порівняна простота характерів не тільки не заважали художнику, але й відбивалися у створених ним ілюстраціях, а середньовічний “антураж” надав ліноритам Г. Якутовича (так само, як і п'єсам І. Кочерги) особливої виразності та дозволив розуміти умовність як символічність.

Гармонійному існуванню ілюстрацій у книжці сприяла не тільки обрана художником техніка, яка мала багато спільного з друком набірною літерного тексту. Простір у ліноритах до п'єс І. Кочерги побудовано за особливими законами. У деяких ілюстраціях він взагалі став цілком умовним – постаті переднього плану майже не мають об'єму, зображення за ними є площинними, такими, що продовжуються не вглиб, а вгору. Прикладами такого принципу побудови простору є майже всі гравюри до п'єси “Ярослав Мудрий”. У ліноритах іншого типу простір є не дуже глибокий, він не здатний “прорвати” поверхню сторінки. Так побудовано більшість ілюстрацій до п'єси “Свіччине весілля”.

Г. Якутович. Прощання. Ілюстрація до драматичної поеми І. Кочерги “Ярослав Мудрий”. 1963. Папір, лінорит

Г. Якутович. Шмуцтитул до драматичної поеми І. Кочерги “Свіччине весілля”. 1963. Папір, лінорит

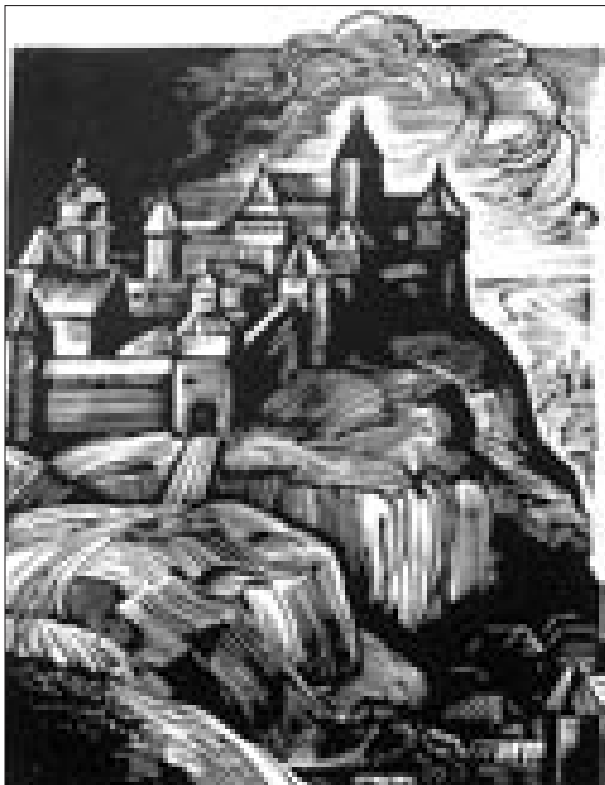


Лінорити до драм І. Кочерги відзначаються майстерно побудованою композицією. Звичайно, та сама характеристика буде цілком справедлива для всіх гравюр Г. Якутовича. Але вперше у його творчості композиція стає такою умовною, такою підкреслено театральною і водночас так добре відповідає духу літературного твору.

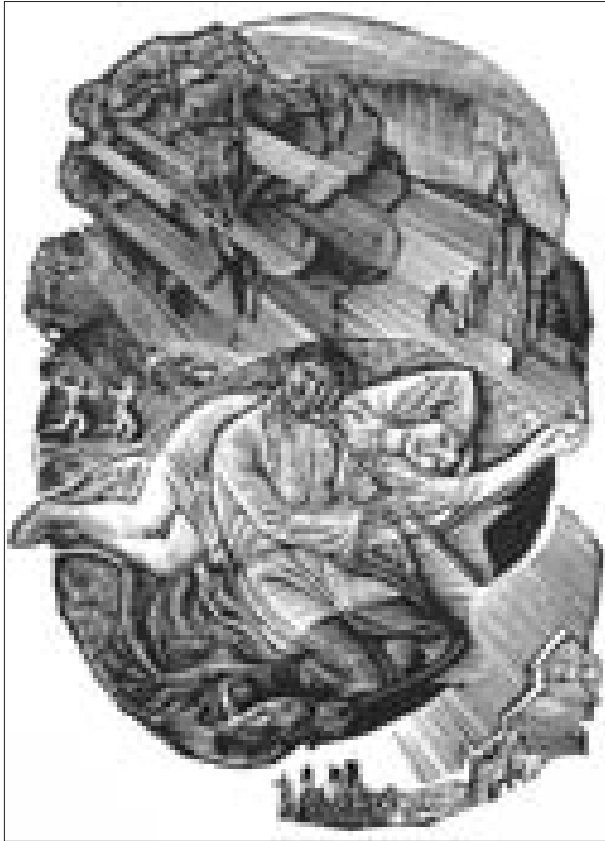
Безсумнівно, лінорити Г. Якутовича до п'єс І. Кочерги складають єдиний цикл. Це засвідчує вже обкладинка книжки, де поєднано постаті воїнів із “Ярослава Мудрого” та ремісників-повстанців зі “Свіччиного весілля”. Композиція є дуже цілісною, навіть більше – такою, що дає вдалий узагальнений образ драматургії І. Кочерги. Однак “Ярослав Мудрий” і “Свіччине весілля” – п'єси, які лише написані одним автором; у них не тільки йдеться про різні події, що відбувалися в різні сторіччя, але й оповідь ведеться по-різному – змінюється інтонація, по-іншому розставлено акценти. Ілюструючи драматичні поеми І. Кочерги, Г. Якутович добре відчував цю різницю у відтінках.

“Ярослав Мудрий” трактується художником насамперед як побудований на історичному матеріалі “драматичний епос”. Ілюстрації до цієї п'єси монументальні. Під час роботи над “Свіччиним весіллям” акцентовано інші особливості твору. Ця драматична поема І. Кочерги поступається “Ярославу Мудрому” масштабністю подій, але перевершує його захоплюючим, напруженим, майстерно побудованим романтично-пригодницьким сюжетом. “Свіччине весілля” є більш сценічною п'єсою. Крім того, вона насичена численними побутовими подробицями – не тільки “символічними”, як це було в “Ярославі Мудрому”, але й самодостатніми, мета яких – відтворити повсякденне життя киян маловідомого історичного періоду. Саме завдяки їм автор поступово приходив до поетичного узагальнення великої сили, і назва п'єси, що означає спочатку просто весілля зброяра на ім'я Свічка, починає сприйматися як символ повстання, волелюбності, боротьби. Усі ці особливості драматичної поеми Г. Якутович передав у ілюстраціях.

Книжка з п'єсами І. Кочерги, проілюстрована Г. Якутовичем, мала величезний успіх. У 1964 році на Всесоюзному конкурсі, присвяченому 400-річчю вітчизняного книгодрукування, вона здобула премію імені Івана Федорова. Однак сам художник про лінорити до п'єс І. Кочерги, які зробили його відомим, сказав лише так: “Коли я виконав ці гравюри, то зрозумів, що знайшов, нарешті, те, з чим можу приступити до ілюстрування “Тіней забутих предків”¹¹. Певною мірою ці слова стосуються й діяльності Г. Якутовича як художника славетного фільму С. Параджанова – хоча тут можна говорити, скоріше, про взаємовплив графіки й кінематографа.



Г. Якутович. Замок воєводи. Ілюстрація до драматичної поеми І. Кочерги “Свіччине весілля”. 1962. Папір, лінорит



Г. Якутович. Іван і Марічка. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”. 1966. Папір, дереворит

шмуцтитулів з мініатюрною гравюрою на лицьовому боці та фронтиспісом на звороті й десяти ілюстрацій, які художник мав намір розташувати парами на розворотах. На жаль, цей цікавий проект реалізували лише частково.

Щодо ілюстрацій насамперед необхідно підкреслити, що вони є не ліноритами, а дереворитами, до того ж – досить невеликими за розмірами. Нова техніка означала граничну зібраність, абсолютну точність кожної лінії – отже, її важливість¹². Поряд з ілюстраціями до п’єс І. Кочерги, що містили велику кількість колоритних деталей, дереворити до “Тіней забутих предків” створюють враження майже аскетичних. На перше місце в них висувається ритм, мелодика. А ось назвати ці гравюри “сповненими гармонією” досить важко (за винятком хіба що декількох, серед яких – “Іван і Марічка”). Усі вони “розпадаються на уламки”. Ілюстрації до “Тіней забутих предків” – це світ, де все змістилося, перемішалось, і сили, яка могла б протистояти цьому, не існує. Долі героїв повісті не залежать від їхньої волі, вони підвладні лише якомусь незрозумілому фатуму.

Цикл ілюстрацій до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”, безсумнівно, – одна з найдосконаліших робіт Г. Якутовича. Водночас це й підсумок надзвичайно важливого для художника етапу, який розпочався ілюстраціями до повісті “Fata morgana”. У “Тінях забутих предків” Г. Якутович демонструє настільки високий рівень майстерності, що всі роботи, створені ним упродовж 1957–1965 років, навіть лінорити до п’єс І. Кочерги, можуть видатися лише “пошуками і спробами”. У той же час гравюрами до “Тіней забутих предків” худож-

Г. Якутович давно захоплювався Карпатами. Для художника це був екзотичний, притягальний, водночас зрозумілий і зовсім незрозумілий світ. Крім того, існував ще світ власне повісті М. Коцюбинського, гранично насичений архаїчною магією. Може здатися, що саме тому “Тіні забутих предків” привернули увагу таких визначних майстрів, як С. Параджанов та Г. Якутович. Але насправді обидва митці діяли в інший спосіб. Так, Г. Якутович, ілюструючи повість М. Коцюбинського, обмежився лише образом Чугайстра. Шлях, обраний ним, виявився не тільки цілком можливим, але й надзвичайно плідним. Зв’язок гравюр Г. Якутовича з літературним першоджерелом – не лише “сюжетний”, але й внутрішній. Навіть щільність простору і предметів у різних ілюстраціях відповідає внутрішньому ритмові повісті. Загальний ансамбль вирізняється вишуканою складністю й водночас гармонією та довершеністю. Саме тому макет книжки, запропонований Г. Якутовичем, відрізнявся ретельною розробкою всіх деталей і складався з кількох елементів – суперобкладинки, титульного розвороту, чотирьох

ник немов проводить межу – і для самого себе, і, що є важливішим, для графіків своєї генерації, які обрали книжкове мистецтво й техніку лінориту. Ілюстрації до повісті М. Коцюбинського узагальнюють усе, що створив художник протягом майже двох десятиріч.

Цикл дереворитів до “Тіней забутих предків” сприймається як цілісність. Але оскільки робота над ними тривала досить довго¹³, ілюстрації, виконані першими, відрізняються від останніх. Крім того, художник звернувся до повісті М. Коцюбинського, вже маючи попередньо не тільки ескізи для більшості ілюстрацій, але й проєкт усього видання. Створюючи дереворити, Г. Якутович іноді зберігав давній задум майже без змін, іноді – вносив деякі корективи або змінював остаточно. Та все ж цикл ілюстрацій до “Тіней забутих предків” сприймається як єдине ціле, чому сприяють навіть ці ледве помітні “нюанси” образної мови¹⁴.

Дуже складно побудовано простір ілюстрацій¹⁵. Для нього традиційні визначення на кшталт “тривимірне зображення” або “площинність” не підходять. В усіх гравюрах неначе поєднано кілька просторів, у кожному з яких існують люди, тварини, предмети, а також відбуваються ті чи інші події. Мало не кожен елемент зображення художник розглядає та відтворює в особливому ракурсі. Монументальні постаті головних героїв – на передньому плані, значно менші – постаті “статистів”, а інтер’єри та краєвиди зображено “зверху” (іноді, як у гравюрі “Іван і Марічка”, навіть “із захоплюючої дух висоти”), маленькі “вставні сцени”, які грають важливу роль у створенні загальної атмосфери й нагадують прийоми кінематографа – усе це може поєднуватися в одній гравюрі. Таке своєрідне розуміння простору є характерним для стародавнього мистецтва. Тонка “архаїзація” ледве помітна в дереворитах Г. Якутовича й добре узгоджується зі стилістикою повісті.

В ілюстраціях виникають монументальні, наділені узагальненими, але дуже виразними психологічними характеристиками персонажі, які існують у величезному замкненому світі. Простір, що дістав більше ніж три виміри, стає тотожним часові. У деяких гравюрах художник поєднав події, які відбуваються водночас і в часі, і в просторі. Але в першому випадку це роздум про коло людського життя (“Іван і Марічка”), у другому – образне відтворення душі, яку поступово поглинає

Г. Якутович. Доїння овець. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”. 1966. Папір, дереворит



безумство (“Остання зустріч”). Світ, створений Г. Якутовичем, є вражаючим, але абсолютно реальним. Так, художник дуже обережно ввів до своїх ілюстрацій фантастичні образи. Багато написано про “поганське світосприйняття” героїв повісті М. Коцюбинського, але в ілюстраціях фігурують лише Чугайстер та Мавка (Марічка). Водночас урочистість, значимість, важливість усього, що відбувається, добре відчутні в гравюрах. Дереворити Г. Якутовича ілюструють історію, яка могла б відбутися в будь-якому сторіччі, історію, яка ніби знаходиться поза історичним часом. Побутову, по суті, повість художник трактував як монументальну “історію на всі часи”.

Серед шедеврів української книжкової графіки 50-х – початку 70-х років ХХ ст. на почесному місці – ілюстрації Сергія Адамовича до повісті О. Кобилянської “Земля”. Художник детально розробив також макет книжки, і його задум був майже повністю реалізований¹⁶. У результаті цього виникло унікальне за своєю синтетичністю видання, яке викликало захоплені відгуки як українських¹⁷, так і російських¹⁸ мистецтвознавців.

“Земля” С. Адамовича є певним компромісом. По суті, у ній поєднано два принципи ілюстрування. Витоками великих “психологічних портретів” головних героїв є традиційна для 1950-х років система ілюстрування¹⁹. Але особливість портретів-ілюстрацій до “Землі” полягає в тому, що, попри всю свою виразність і безсумнівну психологічну переконливість, вони є не суто реалістичними, а більше поетичними. Річ навіть не в тім, що всі ілюстрації до “Землі” виконано в одній техніці (лінорит). Портрети не тільки так само “нарізані”, але й побудовані за тими ж законами, що й інші гравюри, – побутові сцени, пейзажі або навіть заставки в кінці розділів. Тому вони цілком органічно “входять” до книжки, не контрастуючи з іншими ілюстраціями. Графічний цикл С. Адамовича до повісті

С. Адамович. Вертаються з поля. Ілюстрація до повісті О. Кобилянської “Земля”. 1960–1970. Папір, кольоровий лінорит



О. Кобилянської “Земля” є надзвичайно цілісним.

Водночас у визначених “межах” С. Адамович діє абсолютно вільно. Серед гравюр до “Землі” неможливо відшукати дві, що повторювали б одна одну. Так, створюючи подібні за композицією портрети персонажів, художник знаходить для кожного індивідуальний “ракурс”, який стає важливим засобом не тільки характеристики, а й створення образу. Саме з цього погляду портрети до “Землі” дещо несподівано перегукуються із зображеннями природи, які завжди є не просто відтворенням “декорації”, на тлі якої розгортаються події, а “пейзажами настрою”, іноді – акомпанементом до певної ситуації. Важко пригадати іншу українську книжку, створену в 1960-х роках, де пейзаж відіграв би настільки важливу роль, як у “Землі”, проілюстрованій

С. Адамовичем²⁰. Але пейзаж для художника – скоріше різновид поетичного оздоблення, своєрідна метафора, що узагальнює почуття персонажів і демонструє їх в образній формі. Можна навіть сказати, що пейзажі С. Адамовича до “Землі” є “хімерними”. Їхня продуманість відповідає стилю всіх ілюстрацій, загальному настрою майстерно побудованого циклу.

Що ж до побутових сцен, то С. Адамович будує їх настільки порізному, що для них важко знайти якусь узагальнюючу характеристику. Так, перша розворотна ілюстрація, що зображає селян, котрі йдуть запросити пана на весілля²¹, гранично насичена колоритними побутовими (точніше “святковими”) подробицями. Інші, навпаки, є дуже лаконічними й водночас ємними (“Анна благає щасливої долі”). У багатьох із них важливу роль відіграє пейзаж (“Марійка дізнається про смерть Михайла”). Ще один тип побутових ілюстрацій розкриває взаємини між героями твору (“Мати й брат клянуть Анну”). Різноманітним є також компонування гравюр. Художник то замикає їх у рамку, то, навпаки, відмовляється від усіх обрамлень, розташовуючи персонажів безпосередньо на білому просторі сторінки.

Одним із найважливіших нових прийомів, використаних у циклі ілюстрацій до “Землі”, став “кінематографізм”. С. Адамович відкрив його не свідомо, а суто інтуїтивно. Певний час він навіть заперечував вплив кінематографа на свої лінорити до повісті О. Кобилянської, порівнюючи їх із мистецтвом скульптури²². Але пізніше художник визнав “кінематографізм” у побудові не лише окремих ілюстрацій, а й усієї книжки. Він визначив риси впливу кінематографа на свою роботу так: “Насамперед це монтажна побудова графічного образу книжки за сюжетом літературного твору. Далі – кінематографічне компонування, кадрування деяких ілюстрацій..., ракурси – точки зору знизу чи згори... тощо”²³. Окремо художник наголосив на суто кінематографічному розумінні руху як переміщення. Таким чином, С. Адамович спробував перебороти статичність традиційної ілюстрації, дозволити їй розвиватися не лише в просторі, але й у часі. Бажання передати “час через простір” є постійним у творчості С. Адамовича, передусім у його книжковій графіці. Використання кінематографізму вже не інтуїтивне, а свідоме – помітне майже в усіх наступних творах художника²⁴.

У ліноритах до “Землі” простір – тло аркуша, зображення – пляма на цьому тлі. Навіть лінія стає у С. Адамовича насамперед плямою певної форми й певного кольору. Такий прийом зумовлює декоративну площинність ілюстрацій. Вирішені як надзвичайно виразні силуети, постаті та речі втрачають об’єм. Композиція деяких ілюстрацій обмежується саме такими “силуетами” на тлі “порожнечі”, і ці вирішення можна вважати не тільки художньо вдалими, але й дуже логічними. Інтер’єри до “Землі” залишаються лише декоративними “задниками”, які гарно тримають площинність сторінки. Навіть зображаючи



С. Адамович. Портрет Сави. Ілюстрація до повісті О. Кобилянської “Земля”. 1960–1970. Папір, кольоровий лінорит



С. Адамович. Івоніка і Марійка йдуть у місто. Ілюстрація до повісті О. Кобилянської “Земля”. 1960–1970. Папір, лінорит

“панорамні” краєвиди, художник максимально “знімає” їхню глибину. Він досягає цього за допомогою одного з “кінематографічних” прийомів – використання несподіваного ракурсу. Як результат, зображення стає умовнішим, “розплющується” і може бути трактоване майже декоративно (як наприклад, гравюра на оправі).

Кольорове вирішення ліноритів до “Землі” вражає своєю простотою й водночас вишуканою благородністю. Мабуть, у жодному іншому ілюстративному циклі “живописне” обдарування С. Адамовича не проявилось з такою силою. Художник використав лише дві фарби – чорну й сіру, а також – як окрему фарбу – білу основу. Стриманість (причому цілком свідомо) графічної “палітри” компенсується бездоганно точним розташуванням кожної кольорової плями.

У такий спосіб С. Адамович досягнув потрібних йому надзвичайно різноманітних ефектів, передаючи в ілюстраціях емоційні відтінки літературного тексту, що змінюються з кожним розділом, водночас створюючи гравюри, які захоплюють своєю колористичною красою (наприклад, ілюстрація “Анна благає щасливої долі”). Особливо виразною є благородність кольорового вирішення в пейзажах, кращі з яких можна сміливо порівняти зі зразками японської ксилографії²⁵. Зв’язки із “Землею” простежуються майже в усіх наступних роботах С. Адамовича.

1967 року Олександр Данченко розпочав роботу над ілюстраціями до збірника новел Дж. Боккаччо “Декамерон”. Задум образу книжки належить власне О. Данченку. Видання має досить великий формат, що робить його вельми урочистим. На суперобкладинці зображено веселий гомінкий натовп – персонажів новел “Декамерона”. Для неї, а також для обкладинки, використано лише дві “шляхетні” фарби – фіалкову та чорну; ще один колір (білий) – для написів. Може здатися, що така гама обкладинки є надто суворою для “Декамерона”. Однак насправді вибір О. Данченка цілком логічний. Адже твір Дж. Боккаччо розпочинається з опису чуми. Розповідь про страшну епідемію слугує сюжетним “обрамленням” ста новел. Саме про це нагадує художник, “накидаючи” на веселу юрбу зі своєї суперобкладинки похмуру тінь.

“Декамерон” належить до книжок, які одразу ж пропонують митцеві певну систему ілюстрування. Твір Дж. Боккаччо складається з “обрамлення”, в якому діють десятеро оповідачів (семеро дівчат і трое юнаків), та ста новел. Цікаво, що О. Данченко відмовився від зображення оповідачів, подаючи лише портрет автора – Дж. Боккаччо, тлом для монументальної постаті якого стало маленьке місто.

Кількість ілюстрацій та їхнє розташування в книжці зумовлено структурою “Декамерона” – крім суперобкладинки й портрета Дж. Боккаччо, О. Данченко

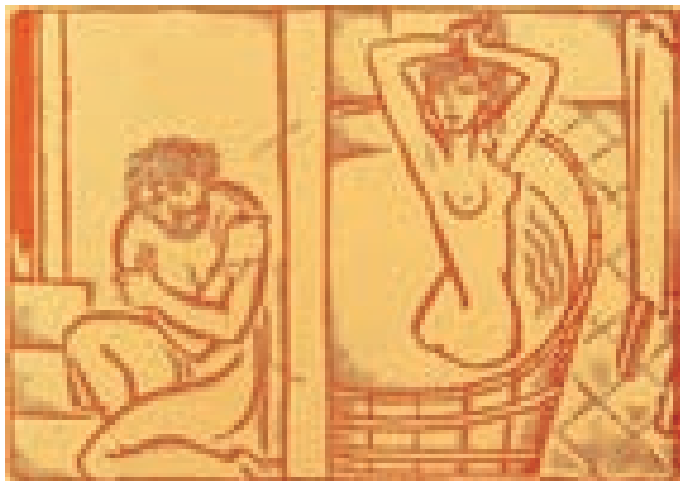
виконав сто заставок до ста новел. Під заставкою, яка займає приблизно третину аркуша, розташовано стислий зміст новели; власне текст новели починається на наступній сторінці. Таким чином, заставка та короткий зміст є своєрідним шмуцтитолом до кожного оповідання “Декамерона”.

Сто ілюстрацій до новел “Декамерона”, виконані О. Данченком, одразу ж викликали захоплені оцінки²⁶.

Малюнки до “Декамерона” найперше вражають стилістичною вишуканістю. Перш ніж приступити до ілюстрацій, О. Данченко уважно вивчав побут і культуру середньовічної Італії, особливо творчість Джотто. Навіть колір малюнків, трохи різкий в оригіналі, набув у книжці благородного “відтінку сангвіни”, який викликає додаткові асоціації, пов’язані з мистецтвом Відродження.

“Декамерон” – це твір без випадковостей, шедевр архітекτονіки. Саме архітектонічною є й книжка, яку створив український художник. О. Данченко був внутрішньо готовий до праці над “Декамероном”. І готовий не лише “теоретично”, але й “практично”, – він знав, як створити книжку, яка, попри всю розмаїтість описаних у ній подій і величезну кількість персонажів, була б неподільною, гармонійною системою, що зцементована не лише “текстовим обрамленням”, яке належить перу Дж. Боккаччо, а й усією структурою, простою й вишуканою водночас. Майстерно втілюючи в одній заставці образ усієї новели, О. Данченко розв’язав також значно складніше завдання – він створив цілісний образ книжки.

В ілюстраціях до “Декамерона” О. Данченко продовжував іти шляхом, знайденим під час роботи над романом О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа молодиця”. Головну роль у створенні зображення відведено лінії. Вона окреслює контур і промальовує всередині нього мінімум деталей. Пляма в ілюстраціях до “Декамерона” – виключення й умовність, оскільки вона завжди утворюється з більш чи менш щільно розташованих ліній. Жодного штриха в заставках не загублено – і, відповідно, кожен несе певне композиційне навантаження.



О. Данченко. Ілюстрація до другої новели другого дня книжки Дж. Боккаччо “Декамерон”. 1967–1968. Папір, фломастер

О. Данченко. Ілюстрація до третьої новели третього дня книжки Дж. Боккаччо “Декамерон”. 1967–1968. Папір, фломастер



Наслідком панування лінії стало сплюснення простору. Його умовність вже не просто передбачається, а яскраво демонструється. Більшість заставок є площинними, а притаманний їм геометрично чіткий і водночас музичний ритм надає декоративності. В інших малюнках художник будує порівняно неглибоку “сценічну



О. Данченко. Ілюстрація до десятої новели десятого дня книжки Дж. Боккаччо “Декамерон”. 1967–1968. Папір, фломастер

коробку”, в якій розташовує героїв новели та необхідний для розуміння того, що відбувається, “реквізит”²⁷.

О. Данченко – визнаний майстер композиції, і, можливо, найкращим доказом цього є саме ілюстрації до “Декамерона”. Численні ескізи, зроблені художником, демонструють напрям його пошуків і дозволяють хоча б трохи уявити, яку величезну роботу було виконано, перш ніж ілюстрації набули потрібних художникові граничної ясності та виразності. Усі малюнки мають чіткий ритм; можна

сказати, що вони побудовані за певною схемою, але позбавлені схематизму. Ця схема може бути більш (III, 9; IV, 7; V, 1; X, 6)²⁸ чи менш (II, 7; IV, 1; IV, 8) складною, але завжди є вдалою. На мелодійному повторенні ліній побудовано найгармонійніші ілюстрації книжки, серед яких – заставки до новел I, 3; I, 10; III, 3; V, 7; VI, 3.

Іншою важливою рисою заставок є легкість їх “упізнання”. Художник намагався відчути в кожній із новел найголовніше, її “нерв”. Більшість оповідань “Декамерона” містять кілька ситуацій, які могли б стати сюжетом для ілюстрації. О. Данченко не завжди відтворює кульмінацію новели – його заставка може зображати зав’язку (II, 8; V, 2), кульмінацію (II, 9; V, 6), розв’язку (IX, 6; X, 10). Утім, головне для митця в ілюструванні такої книжки, як “Декамерон”, – не лише “переказати” за допомогою графічних засобів сюжети новел. Набагато важливішим є створення образу кожної з них, для чого художникові потрібно виокремити головну ідею новели та відтворити її в одній-єдиній заставці, причому такій, яка не повинна “загубитися” серед 99 інших.

Ілюстрації до “Декамерона” – чи не єдиний створений О. Данченком графічний цикл, де він відмовився від оповіді через “нагромадження подробиць”. Кожна заставка “розігрується” з використанням мінімального “реквізиту”. Починаючи роботу над “Декамероном”, художник опрацював великий історичний матеріал, у тому числі пов’язаний із побутом Італії доби Відродження. Але замість характерного для попередніх серій “накопичення” матеріалу в “Декамероні” здійснюється його відбір – і відбір дуже суворий. У заставці може фігурувати лише одна побутова деталь, але відібрана з-поміж безлічі інших. У такому несподіваному лаконізмі О. Данченка можна вбачати вплив манери Дж. Боккаччо. Але таким італійський письменник постає саме в новелах; у пролозі ж, яким відкривається “Декамерон”, автор набагато докладніший. Ілюструючи пролог, художник мусив би віднайти іншу манеру. Мабуть, саме тому О. Данченко відмовився від ілюстрування “обрамлення” “Декамерона”.

В ілюстраціях до “Декамерона” вбачали значний вплив італійської книжкової графіки доби Ренесансу і навіть свідому стилізацію під старовинні дереворити. Але ставлення О. Данченка до зовнішньої стилізації як художнього методу незмінно залишалося негативним. У ренесансному мистецтві він шукав інше – внутрішні закони побудови композиції. Результати своїх досліджень він утілює у заставках до новел “Декамерона”. Саме тому вони виявилися схожими на ренесансне мистецтво загалом, хоча й не копіюють жоден із його відомих зразків. Що ж до “старовинних дереворитів”, то малюнки до “Декамерона” (виконані фломастером), справді, досить легко уявити відтвореними в деревориті чи лінориті.

Безпосередньо в лінориті О. Данченко проілюстрував, крім “Кобзаря”, “Енеїду” І. Котляревського. Гравюри були створені протягом 1968–1969 років. Як і кожна робота О. Данченка, ілюстративний цикл до “Енеїди” є неповторним, унікальним у його творчості, але досвід роботи над “Козаком Мамаєм” і особливо над “Декамероном” тут добре відчувається. “Енеїда” не була останньою зі створених художником книжок. Проте вона стала для О. Данченка підсумком певного етапу.

О. Данченка не задовольняли ілюстрації до “Енеїди”, виконані А. Базилевичем. Їх веселий гедонізм здавався йому занадто легковажним для твору, який відкриває класичну українську літературу. Бурлескна поема не сприймалася О. Данченком лише як гумористичний твір. Його “Енеїда” є передусім епічною, іноді навіть трагічною. Його Еней – національний герой. Пекло – страшне, рай – світлий і гармонійний. Іноді О. Данченко здається навіть надмірно серйозним. Еней, який виносить із палаючої Трої свого старого батька Анхіза, процесія троянок в українському вбранні, котрі ридають, та поранених воїнів зі сліпим бандуристом на чолі – урочисте й героїчне видовище, однак у поемі йдеться все-таки про “накивання п’ятами”. Річ у тім, що для О. Данченка бурлескна поема І. Котляревського була своєрідним пам’ятником Україні, її героїчному козацькому минулому, її колоритному побуту та соковитому гумору.

Гравюри О. Данченка до “Енеїди” – це ілюстрації до епосу. Утім, неспішна урочистість добре поєднується в них з увагою до деталі – особливо такої, що надає події кумедності. Сплощений, умовний простір утворюється ледь помітною смужкою “землі” під ногами персонажів і порожнім шаром “повітря” над нею. Герої поеми майже завжди рухаються паралельно до площини аркуша, найчастіше – в один ряд (серед винятків – ілюстрація “Троянці везуть книги”, композицію якої важко назвати вдолою). Навіть зображаючи натовп чи військо, художник “не прориває” книжкову сторінку, навіть більше – підкреслює її площину. Серед найважливіших особливостей ліноритів слід назвати їх декоративність, особливу мелодійність, емоційну значущість ліній. Головна роль в ілюстраціях до “Енеїди” належить ритму.

О. Данченко майстерно й дуже різноманітно вибудовував свої ілюстрації до “Енеїди”, але повернувся до їх “перевантаження”. Лаконізм, навіть аскетизм “Декамерона” лишився в минулому, зараз необхідною для художника знову стала детальна оповідь. Більшість подій розгортається за участю величезної й детально охарактеризованої “масовки”, з використанням значної кількості атрибутів та додаванням кумедних “деталей”. Певною мірою ця особливість ілюстративного циклу продиктована власне стилем І. Котляревського, в поемі якого до динамічних оповідей про пригоди героїв постійно додаються довгі “переліки”. Але не можна не згадати й ранні роботи О. Данченка, де за численними колоритними й цікавими “подробностями” іноді важко було пізнати сутність твору, його ідею.

У циклі ілюстрацій до “Енеїди” відчуваються аналогії з давньогрецьким вазописом. Певні досить конкретні асоціації викликає вже власне кольорова гама ліноритів О. Данченка – чорний на червоній підкладці (чорнофігурна ке-

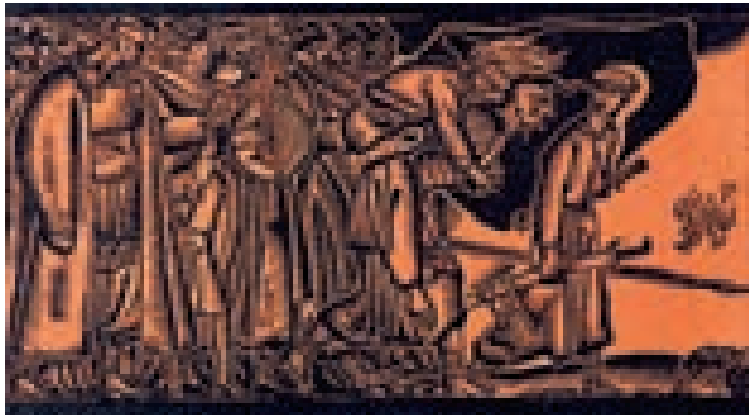
раміка)²⁹. Ще одна особливість ілюстративного циклу до “Енеїди” полягає в тому, що він є, по суті, цілісним фризом. Причому фризом, образно кажучи, замкненим у коло, яке ніби й насправді охоплює велетенську посудину. Відповідність “Енеїди” давньогрецькому вазопису виглядає цілком природно, хоча логічніше було б шукати “точки зіткнення” поеми Вергілія (нехай і “на малоросійську мову перекладеної”) з давньоримським мистецтвом. Проте ілюстрації О. Данченка аж ніяк не є наслідуванням античних зразків. Негативне ставлення художника до стилізації залишалось незмінним. Лінорити до “Енеїди” – складна, але самодостатня система. Вона містить лише “натяки”, що викликають у глядачів відповідні асоціації.

Загальний образ, обраний О. Данченком для “Енеїди”, – урочиста процесія. Сцени, що змінюють одна одну відповідно до сюжету поеми, підпорядковано єдиному рухові. Тому особливу, винятково важливу роль в ілюстраціях О. Данченка, як уже зазначалося, відіграє ритм, який створює те чи інше емоційне забарвлення сцени. Складність, однак, полягає в даному випадку не в тому, щоб “витримати” настрої протягом усієї книжки. Навпаки – незмінність ритму призвела б лише до одноманітності, неприпустимої для “Енеїди”. Серед ілюстрацій до цього твору можна знайти такі полярні за настроєм сцени, як “Гуляння у Дідоні” та “Смерть Паланта”, але в загальній системі ілюстративного циклу вони не

сприймаються як щось протилежне, оскільки художник поступово “перетворює” їх одна в одну, непомітно змінюючи емоційні відтінки.

Інші відомі ілюстрації до “Енеїди” І. Котляревського належать Анатолію Базилевичу. Мало того, цей величезний цикл, до якого художник неодноразово повертався після 1968 року (рік виходу ювілейного видання), можна вважати центральним у його творчості.

“Енеїда” І. Котляревського ідеально відповідала особливостям обдаровання А. Базилевича. Бурлескна атмосфера поеми цілком допускала найгротескніші образи та найфантастичніші ситуації. Світ “Енеїди” величезний: небо, де живуть боги, Рай і Пекло, нарешті – земля, на якій мешкають люди. Верхній та нижній світи постійно вторгаються в розташований між ними життєвий



О. Данченко. Фронтиспіс до поеми І. Котляревського “Енеїда”. 1968–1969. Папір теракотового кольору, лінорит

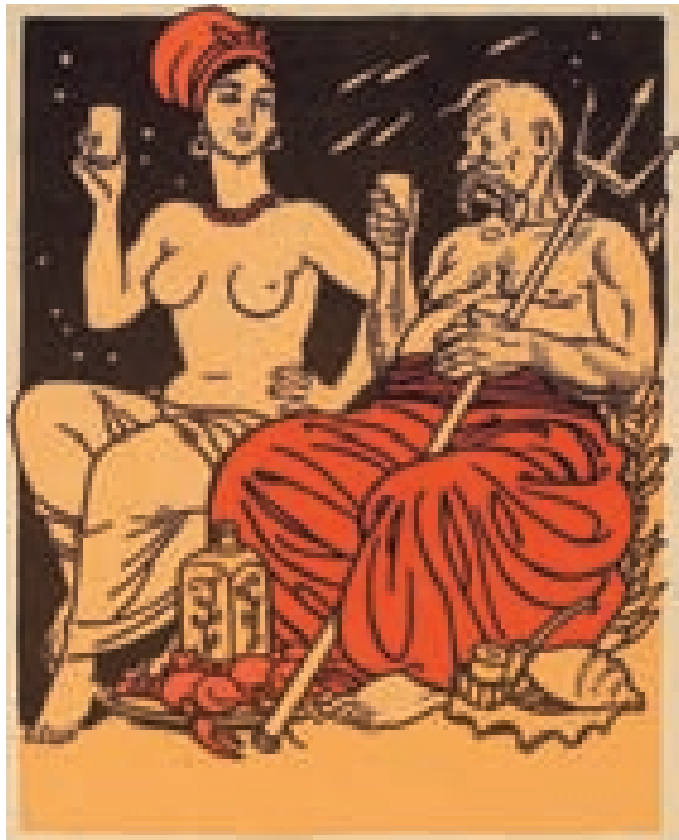
О. Данченко. Гуляння у Дідоні. Ілюстрація до поеми І. Котляревського “Енеїда”. 1968–1969. Папір теракотового кольору, лінорит



простір і водночас самі існують за його законами. Герої “Енеїди” з вражаючою легкістю борються та закохуються, вивчають латину та пиячать, спускаються в Пекло чи здіймаються до Раю – фантазії художника дається повна свобода. До того ж усі ці неймовірні події відбуваються весело, темпераментно, оптимістично. Як коментар їх супроводжують соковиті українські приказки. “Енеїду” недарма називають енциклопедією староукраїнського побуту – І. Котляревський ретельно й зацікавлено описує те, як його персонажі вдягнені, а особливо – що вони їдять і п’ють. Усе це повинно було дуже імпонувати А. Базилевичу і, відповідно, знайти втілення в його малюнках.

Ілюстраціями до “Енеїди” український художник не лише остаточно закріпив свою репутацію “чародія сміху”. Мабуть, жодна з попередніх робіт не розкривала з такою повнотою його хист оповідача. А ось своє загально визнане унікальне “відчуття типу” А. Базилевич використав тут досить несподівано. Образи Зевса, Дідони й особливо головного героя – Енея – можна вважати великим досягненням художника. Але водночас він не втримався від спокуси відтворити в образах деяких (нехай епізодичних) героїв поеми своїх гарних знайомих³⁰. До цього навряд чи можна поставитися інакше, ніж як до своєрідного “художнього жарту”.

Головні риси ілюстративного циклу А. Базилевича до “Енеїди” – життєлюбність та оптимізм, що переливаються через край. Злодії, вороги Енея, виглядають лише смішними. Та й Еней, якого наділено всіма можливими чеснотами, – моторний воїн та веселун, здатний і закохатися, і випити. Утім, Еней у перших піснях поеми І. Котляревського відрізняється від Енея в піснях останніх: по ходу дії він стає ніби дорослішим, у всякому разі – серйознішим і навіть суворішим. Еней, який накиває п’ятами з палаючої Трої, Еней, котрий став невірним коханцем Дідони, та Еней-герой, світосейний переможець Турна та чоловік Левінії – різні іпостасі одного й того ж персонажа. Герой А. Базилевича, навпаки, наче не бажає дорослішати. Його молодецька енергія ніколи не вливається у потрібне річище, а її “корисне застосування” в останніх піснях схоже на випадковість. Це стосується й усіх троянців, котрі супроводжують Енея, за винятком лише Низа та Евріала. Сцена їх загибелі є чи не єдиною трагічною ілюстрацією А. Базилевича до “Енеїди”, однак і тут він робить акцент на епічності того, що відбувається, та на мужності своїх персонажів. Сцени, яка б зображала безпосередньо смерть відважних троянців, у А. Ба-



А. Базилевич. “Нептун, моргнувши, засміявся...” Ілюстрація до поеми І. Котляревського “Енеїда”. 1960–1968. Папір, туш, акварель

зилевича немає. Постаючи в останнє, вони ніби переходять у вічність, залишаючись символом мужності та відданості. Це єдине, що зміг дозволити в гедоністичному світі своїх ілюстрацій А. Базилевич³¹.

Ілюструючи “Енеїду”, А. Базилевич знову звертається до рисунка пером, зіставляючи прозорі й легкі контурні зображення з великими кольоровими плямами. Палітра малюнків складається з трьох кольорів – червоного, жовтого й синього. Більшість ілюстрацій ілюміновано двома кольорами, деякі – одним (червоним) або трьома. Використання кольорів залишається суто графічним – це, по суті, “залівка”, яскраві декоративні плями. Незважаючи на досить скромну кількість кольорів, ілюстрації до “Енеїди” є надзвичайно яскравими.

Композиційне розмаїття “Енеїди” А. Базилевича вражає. Утім, талант оповідача художник неодноразово демонстрував і в попередніх циклах. Але саме в “Енеїді” не менш важливу, ніж

Н. Лопухова. Шмцтитул до прологу драматичної поеми Лесі Українки “Лісова пісня”. 1970. Папір, лінорит



“оповідальність”, роль починає відігравати ритм. У численних (причому кращих) ілюстраціях до поеми І. Котляревського співвідношення ліній та різнокольорових плям сприймається як цілком самостійна естетична категорія; сюжет ніби відходить на другий план – художник лише відштовхується від нього, обираючи для композиції тих чи інших персонажів. Власне композиція побудована на зіставленні ліній, які перетинаються або римуються залежно від задуму художника, і плям – чорних, білих та кольорових, силуети яких відрізняються надзвичайною, навіть для А. Базилевича, виразністю.

Будуючи свої ілюстрації до “Енеїди” за допомогою гнучких точних ліній і яскравих декоративних плям, А. Базилевич цілком логічно відмовився від відтворення глибини. Вкотре він застосував “умовний простір”, що утворюється накладанням кількох площинних шарів, на яких розташовано майже силуетні зображення персонажів або предметів. Об’ємність у малюнках до “Енеїди” є винятком. Зображуючи, наприклад, могутні м’язи Зевса, Нептуна або Вулкана, художник не відмовився від неї цілком, але намагався передати її не так засобами штрихування (наслідок традиційного світлотіньового моделювання об’ємності), як знов-таки за допомогою виразної плями, силуету. Загалом малюнки А. Базилевича до “Енеїди” вирішені площинно і декоративно.

Оформлення “Лісової пісні” Лесі Українки (1970) – одна з найкращих робіт Надії Лопухової³². Художниця проілюструвала драматичну поему ретельно й детально. Ліноритами прикрашено суперобкладинку та фронтиспіс книжки. До кожної з трьох дій драми, а також до прологу виконано

елегантні шмуцтитули. Роль їх дуже важлива – вони не тільки вказують час подій, а й слугують своєрідними образними метафорами того, що відбувається. Прозорий весняний ліс, нерухома літня спека над заводдю, похмурість та урочистість глухої осінньої ночі – усе це створюється технікою лінориту, різними за ритмом штрихами. Ретельно пророблені листя, хвоя, мереживо гілок – усі деталі є надзвичайно музичними за ритмом і відповідають настрою прологу та кожної з трьох дій. Аналогічну роль відіграють чотири маленькі гравюри-кінцівки. Окрім цих своєрідних заставок, видання 1970 року містить 12 сторінкових ілюстрацій. Художниця не намагалася відобразити сюжетний розвиток. Вона поставила за мету передати в ілюстраціях загальний емоційний настрій поетичної феєрії.

Ілюстративний цикл Н. Лопухової до “Лісової пісні” є надзвичайно вишуканим. Але про цілісний книжковий ансамбль у даному випадку навряд чи можна говорити. Показово, що лінорити художниці розташовано на окремих аркушах-вклейках, фактично вони існують незалежно від тексту. Їх зв’язок із драматичною поемою зумовлюється не так розташуванням у книжці, як надзвичайною близькістю до загального настрою “Лісової пісні”, її мелодики.

Головною героїнею циклу Н. Лопухової є, звичайно, Мавка. На окремих станкових аркушах вона більш вольова, рішуча й сильна. Можливо, таке трактування краще узгоджується з текстом драматичної поеми. Однак Мавка з книжкового циклу інша. Це передусім поетичний образ. Головні риси героїні – ніжність, тремтлива беззахисність і (що також дуже важливо) здатність до усепошення. Але головне, безперечно, – закоханість. Жест Мавки, яка торкається Лукашевої щокви, виявився настільки вдалим, що художниця потім неодноразово зверталася до нього в станкових аркушах за мотивами драматичної поеми. Цикл ілюстрацій завершується елегично – у постанках закоханих під нескінченним снігопадом немає ні пристрасті, ні щастя. Лукаш і Мавка у Н. Лопухової знаходять спокій, в основі якого – усепошення та розкаяння.

Не пов’язані з міфологією персонажі є лише статистами й тлом для трагедії Мавки. Дядько Лев, Килина, мати Лукаша охарактеризовані досить виразно, але стисло і, мабуть, у деяких випадках дещо однобічно. Не є винятком навіть Лукаш, який іноді здається лише “приводом” для водоспаду ніжного та всесильного кохання. Можливо, це пов’язано з тим, що неміфологічні персонажі “Лісової пісні” лише частково можуть бути “припасовані” до певного “поетичного образу”. На відміну від мешканців лісу люди в драматичній поемі діють не так, як вимагає цільність поетичної системи твору, а відповідно до людської – нехай трохи спрощеної – психо-

Н. Лопухова. Мавка сумує. Ілюстрація до драматичної поеми Лесі Українки “Лісова пісня”. 1970. Папір, лінорит





Н. Лопухова. Русалка польова. Ілюстрація до драматичної поеми Лесі Українки “Лісова пісня”. 1970. Папір, лінорит

польову русалку або потерчат, лише побічно пов’язані з головною сюжетною лінією драматичної поеми, однак вони відіграють важливу роль у створенні загального образу твору Лесі Українки, а також твору Н. Лопухової.

Композиція ілюстрацій до “Лісової пісні” насичена й щільна. Навіть у ліноритах з єдиною постаттю – чи то Мавки, чи Перелесника, чи Русалки Польової – художниця ретельно проробила тло, заповнюючи його рослинними мотивами, у результаті чого воно отримало і декоративне, і смислове навантаження. Таким чином, лінорити до “Лісової пісні” побудовано не лише на конфліктному протистоянні білого аркуша і чорної плями, а й на поєднанні штрихів різної сили та напрямку – поєднанні водночас декоративному й емоційному.

Слід відмітити ще одну важливу рису цього ілюстративного циклу – бездоганне володіння ритмом. У “Лісовій пісні” він отримав надзвичайну чіткість і виразність, що надало ілюстраціям особливої чарівності. Ритм ілюстрацій до “Лісової пісні” є дуже музичним³³. Це, мабуть, наймузичніший з усіх циклів, які виникли в українській книжковій графіці кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст.³⁴

Головна особливість аркушів до “Лісової пісні” – декоративність. Зображення підпорядковано складному музичному ритму. Переплетення гілок і квітів утворює візерунчасте тло, своєрідний “килим”, який гарно тримає цілісність аркуша. Якщо персонаж нерухомий, то його постать стає монументальною. В інших випадках рух, іноді досить бурхливий, завжди залишається “рухом на місці”, хитанням або кружлянням у певному ритмі (винятком є лише ілюстрація до першої дії, де зображено Перелесника). До того ж рух завжди відбувається паралельно до площини сторінки.

логії. Вони вже давно “вибилися” з гармонійного світу природних ритмів, хоча цього й не відчують. Такими негармонійними, аритмічними представлені ці персонажі в ілюстраціях Н. Лопухової.

Зовсім по-іншому вирішено образи персонажів, які належать до “нижчої міфології”. Про Мавку, якій відведено в поемі особливе місце і яка знаходиться у своєрідному “перехідному стані” між світом людей і світом природи, вже йшлося вище. Але й інші численні мешканці зачарованого польського лісу стали героями гравюр, що вражають своєю пластичністю та музичністю. Їх яскрава образність і поетичність є чудовим матеріалом також для нової графічної манери взагалі та для ілюстрацій Н. Лопухової зокрема. Мешканцям лісу не дано пережити людську трагедію, як Мавці. Їхнє призначення – кружляти в танку, гнутися в такт зі стиглою пшеницею, заманювати, зачаровувати або ж лякати. Вони створюють потрібну авторові атмосферу й виступають матеріалізованими силами природи – гармонійною, прекрасною, проте грізною та байдужою. Ілюстрації, що зображують

Ілюстрації Н. Лопухової до “Лісової пісні” Лесі Українки стали однією з вершин української графіки кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. і водночас чи не останнім твором, виконаним у новій графічній манері, своєрідною “лебединою піснею” художниці.

Аналізуючи українську графіку зазначеного періоду (не лише книжкову, але й станкову), не можна не згадати Григорія Гавриленка – одного з найяскравіших і найоригінальніших митців цього часу, сміливого й вимогливого до себе експериментатора, справжнього реформатора графіки.

Г. Гавриленко навчався разом із Г. Якутовичем, О. Губаревим, О. Данченком. З двома першими підтримував протягом багатьох років теплі дружні стосунки³⁵. Іншими словами, він перебував у “епіцентрі подій” і брав активну участь в усьому, що відбувалося, у тому числі в теоретичних дискусіях, які розпочалися ще в майстернях Київського державного художнього інституту³⁶.

Ранні роботи художника містять чимало рис, які отримали розвиток у його пізніших творах. Але водночас вони досить органічно “вкладаються” в нову українську графіку кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. Не випадково саме в цей час майстер звернувся до техніки лінориту.

Для ювілейного видання “Кобзаря” Т. Шевченка (1963) Г. Гавриленко підготував три лінорити – “Катерина”, “Перебендя” та “Садок вишневий коло хати”. Пізніше, у 1965 році, він виконав у тій самій техніці ілюстрації до п’ятитомного зібрання творів С. Скляренка. Художник звертався до лінориту і в подальші роки, створюючи як книжкові ілюстрації, так і станкові аркуші та поліптихи³⁷.

І все ж праці Г. Гавриленка навряд чи можна розглядати як явище, стилістично близьке до творчості його сучасників. Йдеться насамперед про надзвичайну оригінальність і водночас особливу цільність творчого шляху цього майстра.

Характерно, що одну з ранніх робіт – серію малюнків до книжки “Діти Італії” (1958) – Г. Гавриленко виконав у “ескізній” манері, яка майже не мала прихильників серед українських митців, але була надзвичайно популярною серед московських графіків. Після ліноритів до ювілейного видання “Кобзаря” художник створив ілюстрації до “Vita nova” Данте (1965), для яких обрав техніку штрихового малюнка

Н. Лопухова. Кінцівка до третьої дії драматичної поеми Лесі Українки “Лісова пісня”. 1970. Папір, лінорит



пером. У цій же техніці виконано ілюстрації для ювілейного видання поеми Ш. Руставелі “Витязь у тигровій шкурі” (1966). Але між цими двома роботами, що посіли почесне місце в доробку художника і репродукувалися в статтях про Г. Гавриленка серед найяскравіших зразків його художньої манери, графік знову звернувся до лінориту, ілюструючи романи С. Скляренка. У подальших роботах Г. Гавриленко остаточно “відірвався” від основної лінії української графіки. З іншими митцями генерації 1960-х його об’єднує хіба що постійний напружений пошук, але, мабуть, ніхто з них не шукав істину так пристрасно, як Г. Гавриленко³⁸.

Г. Гавриленко — художник, у творчості якого нерозривно пов’язані теорія та практика. Кожен його твір ілюструє певну теорію й водночас підтверджує її. Мета Г. Гавриленка — не так реформування книжкової ілюстрації чи навіть графіки взагалі, як пошук загальних законів створення гармонійної роботи. Природно, що техніка і манера не мають тут особливого значення.

Розквіт української графіки наприкінці 50-х — на початку 70-х років ХХ ст. пов’язаний з іншими явищами вітчизняної культури. Так, чимало “точок зіткнення” можна знайти між роботами українських (передусім київських) художників-графіків зазначеного періоду та українськими кінострічками так званої “поетичної хвилі”³⁹. Фільми цього напрямку частіше зіставляють із творами живопису⁴⁰, але більше спільних рис вони мають саме з графічними роботами. Такими рисами можна вважати підвищений інтерес до образної мови, символічне застосування кольору або не менш символічну його відсутність, а також загостреність характеристик дійових осіб. Синтетичність мистецтва кіно знаходить паралель у тяжінні до синтезу, що було притаманно київській книжковій графіці кінця 50-х — початку 70-х років ХХ ст. Режисери “поетичної хвилі” та київські майстри графіки реалізовували свої задуми на дуже близькому матеріалі — етнографічному (особливо приваблювали Карпати) або історичному⁴¹. Характерно, що “поетична хвиля” українського кіно й київська книжкова графіка навіть “перетинаються” на постаті одного митця — Г. Якутовича⁴². Звертає на себе увагу також синхронність — не так початку цих двох явищ, як їх завершення.

Слід згадати також про зв’язки української графіки охарактеризованого періоду з хронологічно паралельним до неї та надзвичайно яскравим мистецьким явищем — так званім “суворим стилем”⁴³.

І “суворий стиль”, і українська графіка кінця 50-х років ХХ ст. були реакцією на мистецтво попереднього періоду⁴⁴. У творах “суворого стилю” (насамперед живописних) це відбилося у відмові від “красивостей” сюжету, його трактування, а також манери й техніки виконання. Художники “суворого стилю” звернулися до певного кола тем — повсякденне життя в усій його буденності, важкі й водночас романтичні професії; пізніше (у другій половині 60-х — першій половині 70-х років ХХ ст.) — історичні події, насамперед Жовтнева революція та Велика Вітчизняна війна⁴⁵. Живопис став суворішим⁴⁶, набагато стриманішим за колоритом; окремі яскраві плями виконували роль точно розрахованих змістових та емоційних акцентів. Характерною стала також підкреслена чіткість, навіть грубуватість контурів і певна сплосченість простору. Художники “суворого стилю” орієнтувалися на живопис митців Товариства художників-станковистів⁴⁷.

Українські графіки наприкінці 50-х років ХХ ст. теж звернулися до технік, які відрізнялися особливою гостротою художньої мови, підкреслено грубуватим та емоційно забарвленим штрихом. Що ж до сюжетів, то в цей період вочевидь переважали сцени напруженої боротьби, протистояння ворогуючих людей і натовпів (ілюстрації Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”, “Арсенальці” І. Селіванова, ранні графічні цикли В. Куткіна та О. Губарева). В ілюстраціях С. Адамовича до роману Ф. Достоевського “Злочин і кара” герою протистоїть місто, що його оточує. Певною мірою таке коло сюжетів перегу-

кується з пізніми творами “суворого стилю”. Ще одна робота, яка безсумнівно пов’язана із “суворим стилем”, – лінорит Г. Якутовича “Бокораші” (1959). Проте цей естамп набагато ближчий до інших “карпатських” творів українського митця⁴⁸, ніж до робіт “суворого стилю” сучасних йому художників.

Крім того, найхарактерніші зразки “суворого стилю” – живописні твори. Найяскравіші представники цієї течії в радянському мистецтві – живописці⁴⁹. Але найважливіша відмінність полягає в різниці філософського підґрунтя цих двох хронологічно близьких явищ⁵⁰ – української графіки кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. та “суворого стилю”.

Українське мистецтво, передусім український живопис, також відчуло вплив “суворого стилю”, однак відбулося це пізніше, у 1970-і роки, коли роботи графіків генерації 1960-х уже було визнано класикою.

Слід сказати про вплив графіки досліджуваного періоду на подальший розвиток українського мистецтва, для якого характерна увага до офорта та його різновидів (нерідко це унікальні “авторські техніки”), а також популярність великих станкових серій.

Від митців попереднього періоду (і своїх учителів у прямому значенні цього слова) художники 1970-х років перейняли розуміння графіки як абсолютно самостійного і самоцінного мистецтва, яке не потребує живописних прийомів і здатне втілити ту чи іншу думку власними засобами й методами. Крім того, художники цього періоду, попри захоплення станковими серіями, зберегли інтерес до мистецтва книжки. Однак, на відміну від своїх учителів, В. Чебаник, В. Ульянова, М. Компанець, В. Руденко, В. Перевальський, В. Лопата, Г. Галинська, Р. Масаутов, М. Грох, Б. Тулін, О. Івахненко, С. Якутович та інші не лише відроджували й підтримували традиції українського книгодрукування, але й вдавалися до сміливого експериментаторства. Таким чином, українська графіка кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. отримала своє логічне продовження в діяльності митців наступного покоління.

СКУЛЬПТУРА

Розвиток української скульптури другої половини ХХ ст. тісно пов'язаний із загальними процесами еволюції світової культури та мистецтва колишнього СРСР. Серед усіх радянських республік скульптура України зазнала важкого пресингу партійно-ідеологічного контролю, а тому змушена була протягом часів тоталітаризму постійно долати тяжкі кризові наслідки. Започатковані політичною “відлигою” зміни й надалі тривали під знаком невпинної реставрації модерністських принципів образотворення. Новації адаптувалися різними шляхами – від андеграунду, найбільш наближеного до європейських версій мистецтва, до компромісного корегування модерністських інтенцій з офіційно-нормативним мистецтвом. Процеси модернізації художньої свідомості, що відроджували культуру пластики як якісної категорії і в період “відлиги”, і в період “перебудови”, і, нарешті, в умовах державної незалежності, розгорталися в скульптурі дещо повільніше за європейські аналоги, а також пізніше інших вітчизняних галузей образотворення. Зокрема на межі 1980–1990-х років у творчості радикально налаштованих скульпторів з'явилися елементи постмодернізму, що вже функціонували в комплексному культурно-мистецькому досвіді нації, тоді як у світовому контексті культура постмодернізму майже вичерпувала хронологічні рамки існування. Отже, розгляд головних тенденцій української скульптури другої половини ХХ ст. логічно здійснювати за трьома часовими векторами:

– друга половина 1950-х – 1960-і роки (“відлига” і початок реставрації модерністських принципів образотворення та реакція “поствідлиги”, що видозмінювала творчі процеси на межі 60–70-х);

– 1970-і – перша половина 1980-х років (так звана доба “застою” – пік розвитку соцреалістичного мистецтва, протистояння андеграунду);

– друга половина 1980-х – 1990-і роки (явища соц-арту, українського інформелю; повернення класицистичних моделей, гіперреалістичні тенденції; легалізація модерністського “полістилізму”, впровадження постмодерністських елементів творчості).

СТАНКОВА СКУЛЬПТУРА. Станкова скульптура доби “відлиги” реставрує модерністський тип пошуків і актуалізує досвід 1920-х років у формуванні “сучасного стилю”. Інноваційні імпульси, що спричинили виникнення в радянському мистецтві явища “суворого стилю”, були спровоковані змінами соціально-політичного характеру в усіх республіках СРСР і пов'язані з подоланням негативних наслідків культу особи, поверненням ідеалів революційних часів. Процеси демократизації художньо-образної структури віддзеркалилися в тяжінні творчих концепцій скульпторів до “життєвості”, камерності творів, що функціонували здебільшого в непов'язаному з ідеологічною міфологемою самодостатньому часі й просторі. Проте поширений культурологічний контекст “трудової героїки буднів” часто стимулював митців створювати образи сучасників – простих людей – у піднесено-поетичному ключі символіко-узагальненого зображення. Прагнення монументалізації образів спонукало скульпторів відшукувати в модерністському досві-

ді початку ХХ ст. конструктивістські й неофольклорні прийоми, використовуючи декоративність пластичних узагальнень та естетично-вартісні деформації. Нові вимоги часу кардинально змінювали розуміння таких понять, як рух і статика, діалогізм площинності з об'ємністю та простором, композиційно-силуетна цілісність та умовність кольорового й фактурного шару, що набував емоційно-образної автохтонності. Зокрема “відлигове” становлення високопрофесійної пластичної культури утверджувало нову концепцію форми й образу, насичуючи скульптуру умовністю моделювання, орнаментально-рельєфними та просторовими вставками, оновлюючи фольклорну традицію національної пластики, що тривалий час функціонувала в нормативно вузькому етнографічно-натуралістичному дусі. Інтерпретація “сучасного стилю” якісно змінювалася і в контексті ідеологічних установок, і в індивідуальній творчості ¹. Від другої половини 50-х років ХХ ст. розпочалися пошуки нових економічних матеріалів, ініційовані кампанією по боротьбі з надмірностями в архітектурі, що вплинуло на скульптуру. Скорочення норм на литво у бронзі, на камінь і дерево активізувало пошуки митцями менш цінних матеріалів, посилюючи експериментування в майоліці, шамоті, оргсклі, кольоровому бетоні, штучному камені. Опрацьовувалися пластичні можливості зварного й кованого металу (заліза, міді, алюмінію), це сприяло утвердженню “архітектурних” форм пластики. Гіпс, як головний матеріал художньої продукції повоєнного часу, поступово зникав із виставок, функціонуючи здебільшого як перехідний матеріал (утвердження чистоти нетонованого гіпсу як самодостатнього матеріалу виник на деякий час у 1980-х роках у зв'язку з явищем “нового декоративізму”).



Л. Кулябко-Корецька. Портрет Михайла Лисенка. 1966. Гіпс тононований. Власність автора

Романтичний настрої творчих експериментувань доби політичної “відлиги” визначав часто образ життя скульпторів, які їхали за комсомольськими путівками у віддалені куточки СРСР. Зокрема В. Клоков 1962 року на будівництві Красноярської ГЕС працював бетонником, вивчаючи ритм і стиль робочого буття, та вже в 1964 він на вісім місяців відбув до Антарктиди разом із китобоями. Враження від поїздки позначилися на творчості митця. Після зняття “залізної завіси” українські скульптори отримали можливість подорожувати багатьма країнами, знайомитися з особливостями культурного розвитку інших народів. Мандрівні нотатки, зазвичай, втілювалися в цикли, серії творів, що демонструвалися на виставках (як єгипетський цикл В. Бородая, “мандрівні” цикли М. Рябініна, І. Коломієць).

Отже, пластика стає не просто синонімом мистецтва скульптури, а якістю художньої структури, де формальне модулювання є рівноправним поряд з образним значенням твору. Українська скульптура не поступалася інтенсивністю новацій іншим республікам. Інновації радянського мистецтва були настільки очевидними, що провідний російський апологет естетики соцреалізму В. Ванслов враховує їх у власній класифікації етапів мистецького розвитку в апогей застою і боротьби з дисидентами, поділяючи 1960-і на першу половину – “суворий стиль”, та на другу – “декоративний стиль” ². В Україні натуралізм пластики й літературна описовість поступилися місцем потужному сплеску декоративізму та алегорично-символічним образним структурам, що завдячувало реабілітації офіційною естетикою наприкінці 1950-х років (після тривалих дискусій) декоративності в професійному мистецтві як рівнозначного елемента образно-художньої структури



О. Скобликов. Портрет доктора біологічних наук Н. Шарлеманя. 1969. Алюміній, граніт. Національний художній музей України

О. Скобликов. В. Антонов-Овсієнко. 1967. Оргскло



української сецесії й імпресіонізму композицій 1950–1960 років (“Тополя”, “Лісова пісня”, де ренесансна схема ще превалує в образно-композиційній системі творів), він перейшов до “архаїчного”, специфічно-модерністського мислення в матеріалі, особливо в глині. “Вечір. Коні” (1967), “Старий” (1968), інші композиції з глини, що виконувалися виключно “для себе” і були нав’язні літературними творами Лесі Українки, Т. Шевченка, П. Тичини, виявляють образний зміст через примхливі графічно-лінійні ритми фактурного шару, суголосні архітектоні-

твору. Це помітно в принциповому переакцентуванні, наприклад у творах І. Гончара, елементів декоративізму з рівня звичайної фіксації етнографічних прикмет героїв у план внутрішньо-іманентної характеристичної пластики. У статуарній композиції “Рідний край” (1961) декоративність вичерпується відтворенням орнаменту національного одягу, проте в композиціях з опаленої глини – “Пісня” (1966), “Стареча дума”, “А я й не журюся” (1968–1969) – автор трансформує модулювання до умовно-декоративної, суб’єктивної манери ліплення відповідно до психології народного майстра. Відроджуючи неофольклоризм у національній скульптурі, І. Гончар сприяв утвердженню одного з варіантів модерністської моделі пластичного мислення, що веде генезу від початку ХХ ст. Так, поряд із класицистичними портретами (“І. Котляревський”, 1969; “Г. Сковорода”, 1967; “Леся Українка”, 1962) І. Гончар виконував з опаленої глини композиції та портрети з акцентованою декоративністю (“Голова чоловіка. Народний типаж з Поділля”, 1972; “Молодиця у вив’язці”, “Молодиця в очіпку”, 1972).

Оригінальні й цікаві звернення до народних джерел композиції О. Рапай-Маркіш, яка, незважаючи на арешт і статус “дочки ворога народу”, створила в кераміці експериментальну серію фантастичних тварин за фольклорними мотивами (“Лев”, “Єдиноріг”, 1967), що нагадують дивовижні образи М. Приймаченко, оригінальний портрет якої в шамоті скульптор здійснив 1975 року³.

І. Коломієць, яка після завершення аспірантури при Академії архітектури УРСР, де працювала з народними майстрами в експериментальній майстерні, також звертається до фольклорного декоративізму, опрацьовуючи з кінця 1950-х років виразові якості майоліки, дерева, шмоту у співвідношенні з пластичною умовністю моделювання (“Вечорниці”, 1964; “Ярило”, 1966; “Берегиня”, 1966; “Маковей”, 1970; “Мед”, 1972; “Мавка з лісовиком”, 1977)⁴.

Такі твори надихали на ширше дослідження народних звичаїв, світогляду, що збагачувало пластику полісимволічними реаліями природного середовища (рослин, тварин, ужиткових речей).

Декоративізмом позначені твори Я. Ражби, що багато працював у теракоті, майоліці, експериментуючи з кольоровими поливами, люстром, надаючи образного звучання природному кольору опаленої глини. Від символічних, дотичних філософсько-естетичній програмі

ці твору⁵. Відокремлено в історії української пластики існували декоративні “голови” Я. Ражби (“Старі з дитячих спогадів”, 1970–1974; “Пастернак”, 1976; “С. Міхоелс”, 1979), портретні композиції (“Гомер”, 1978)⁶. Еволюція образотворчих засобів цього скульптора в бік неопримітивізму особливо помітна в появі незвичайних для професійної скульптури портретів-ваз (“Перевернутий глечик”, 1963; “Красуня. Ваза”, 1960). Спорідненість творів з абстрактним експресіонізмом світової пластики помітна при порівнянні композиційних схем двох “Бандуристів” Я. Ражби. Один твір (1925) має узагальнено-символічне вирішення фігури в душі модерну і психологічно-емоційне наповнення образу, у другому (1972) – настрої та сенс виявляються лише конструктивістськи-знаковими засобами пластики (цілісність “кубістичного” силуету й геометризованих об’ємів інтерпретують інформельні пластичні прийоми: схвильоване фактурне мерехтіння “штриховки”, графічні акценти гнучко-плинними, прокресленими по сирій глині лініями внутрішніх поділів композиції, заміщення портрета місткою архетипальною формулою обличчя з просторовою цезурою замість ока). Отже, твори, світогляд Я. Ражби – європейського рівня.

Із цих причин не залишали стін майстерні й численні твори Б. Довганя, що вважалися дисидентськими, адже продовжували досягнення періоду “відлиги” (“Розмова”, 1963; “Ожеледь”, 1965; “Шмон”, 1966; “Портрет В. Стуса”, 1972, встановлений як пам’ятник у селі Рахнівка на Вінничині, де народився поет; “Портрет живописця А. Лимарєва”, 1978; “Зустріч”, 1975).

Закиди в націоналізмі примушували творити майже в повній ізоляції І. Гончара, творчість якого ввібрала дух народного декоративізму, синтезованого з високопрофесійного образно-пластичного вирішення (“Молодичка”, 1972; “Геолог”, 1974; “Неспокій”, 1974; “Бабуся з Великої Багачки”, 1976; “Скульптор Б. Довгань”, 1976; “Портрет народного артиста СРСР А. Солов’яненка”, 1977).

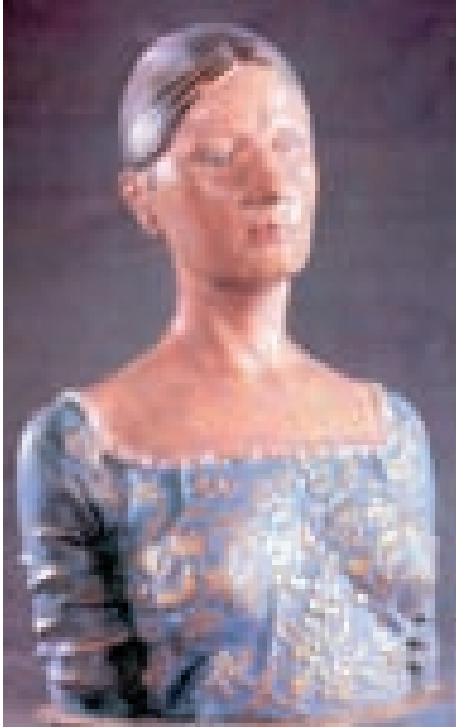
Подібні приклади засвідчують, що мистецький рівень декоративності виходить з-під егіди суто ужиткового застосування, де довгий час вона так само зазнавала утисків станковізму, допомагаючи скульпторам долати консерватизм пластичного мислення, позбавлятися пасивного наслідування форм природи й підвищувати естетику пластики. Тому без перебільшення констатуємо, що вперше після 1920-х років українська скульптура відчула великий творчий підйом, скеровуючи подальший свій розвиток протягом ХХ ст., завдяки незмінній трансформації психології творчості митців, у русло модерністських експериментувань, що виявлялося або у творах андеграунду, або в компромісній асиміляції деяких прийомів, наприклад, широкого узагальнення” офіційною естетикою.

Від 1960-х років професійні художні виставки в розділах скульптури експонували на рівноправних засадах твори таких народних самодіяльних митців: В. Свіди, І. Стецяка, Г. Хорват, А. Степи, А. Сухорського, В. Одрехівського та ін. Їхні твори виразніше відображають тенденції оновлення. Як пізніше підкреслив В. Афанасьєв, “Звернення до традицій народної декоративної творчості носило риси масового захоплення і тривало вельми бурхливо”⁷, що помітно зменшило кількість творів на ідейно-соціальну тематику, а це одразу викликало занепоко-



М. Вронський. Портрет хірурга М. Амосова. 1963. Мармур. Національний художній музей України

ення з боку офіційного керівництва. Союзна критика кваліфікувала трансформації мистецького процесу як послідовну зміну “суворого стилю” “декоративним”, що набув (в умовах ідеологічного тиску) рис образної редукції, поверхового схематизму. В Україні ці два етапи, згідно з етнонаціональною специфікою мислення, міцно корегували (пом’якшуючи “суворість”) від початку “відлиги”⁸, а



М. Грицюк. Наталя. Дерево, левкас, позолота. Власність родини скульптора

вимушене застосування декоративних прийомів формотворення мало негативний вплив на офіційне мистецтво, породжуючи клішовані естетичні програми.

На обговоренні міжобласної художньої виставки у Львові з нагоди 30-річчя возз’єднання українських земель, В. Овсійчук констатував стосовно експозиції скульптури: “Безглуздо пустий оптимізм і стандартизація портретів сучасників (так званих узагальнень при простому копіюванні випадковості моделі – ці Олі, Ліди, Марічки, спортсмени, мавки і т. п.), міщанські витвори заспокоєної провінції. У відповідь на ці “опуси” старших товаришів молодь вдається до гротескно-загострених образів (“Парубки” В. Вакулюка). Лірикою й внутрішнім буйним та свіжим почуттям сповнена робота Б. Романця “Дівчина з калиною”. Можливо, одним із кращих портретів на виставці був “Портрет письменника Р. Іванчука” Е. Миська”⁹. Утім, явище “ідилізму” було закономірним, якщо розуміти його як психологічну віддушину на тлі уніформних офіційних програм. Звернення до ширих родинних стосунків, споглядального світу мрій і снів, не підвладного партійно-ідеологічному контролю, зумовлювалося втомленістю від надмірного пресингу офіційної естетики, від програмно-безликих образів передовиків виробництва, героїв праці,

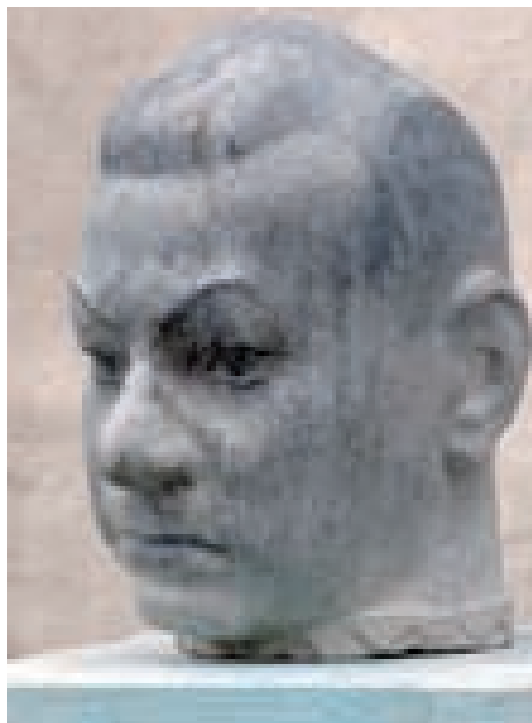
п’ятирічок, соціалістичних змагань. До того ж проблеми романтизму в мистецтві широко обговорювалися в республіканській та союзній періодиці, де, зокрема, Б. Бернштейн уперше застосував вираз, що став умовною назвою стилю 1960-х – “суворий і драматичний стиль” нової доби¹⁰. Тому романтизм надав нового імпульсу й дискримінованому в другій половині 50-х років ХХ ст. явищу “дрібнотем’я”, де образно-пластичний вислів дотримувався літературної описовості, іноді тяжіючи до натуралістичності, або насичувався “імпресіоністичними” ефектами. Отже, звернення митців до глибоко особистісних тем не підлягало часовим критеріям і модам на стилі, залишаючись актуальними (В. Бородай, “Юність”, 1951; М. Барінова, “По секрету”, 1954; Б. Климушко, “Тривожна молодість”, 1958; В. Вінайкін, “Юність”, “Голова дівчини”; П. Василенко, “Буквар”, 1964; В. Дубинін, “Програв”, 1965).

Романтичні “ідилізм”, “інтимізм” (В. Манін) на українському терені були в особливо сприятливих умовах”¹¹. Разом із декоративізмом вони дозволили митцям ефективно здолати наслідки важкої жанровості 1950-х років, що було притаманне тоді композиційним портретам, скажімо, О. Олійника, І. Коломієць. Хвиля ліризму пом’якшує образне трактування офіційно визнаних творів цих митців, долаючи натуралізм, відчутний, наприклад, у “Доярці” І. Коломієць (1954). Зокрема її “Будівельниця Трипільської ДРЕС” (1972) – романтичний образ замрія-

ної дівчини з маковими коробочками, з акцентованим лінійним ритмом пластики, що утворює індивідуально-авторське трактування теми, адже перед цим етапним твором були роботи періоду “відлиги” – “Наталка”, “В полі” (1960), “Весна” (1961), “Гуцульська пісня” (1964).

Зацікавлення фольклорними текстами, історичними оповіданнями, романтичними легендами, поезією охопило українську скульптуру 1960-х років в усіх регіонах: – Д. Кривавич, “Карпатська легенда” (1960), “Наймит”, (1964); Г. Кальченко, “Мрії” (1966); Д. Сова та Л. Жуковська, “Мрії” (1960); “Тривожна молодість” (1962); О. Супрун, “Майбутнє”, “Мати”, (1960); М. Лисенко, “Ревнощі”, (1963); Я. Чайка, “Прометей”, (1964); М. Рябінін, “Пробудження” (1960); Ю. Укадер, “Сонце сходить” (1964), “Молода мати” (1965); М. Вронський, “Думи, мої думи” (1964); В. Литвинова, “У хвилю натхнення” (1964). Тенденції романтичного “інтимізму” зафіксувала ювілейна виставка на честь 150-річчя з дня народження Т. Шевченка (1964), де більшість скульпторів продемонструвала утвердження нового рівня пластичних узагальнень при широкому образному діапазоні з перевагою романтичного трактування образу.

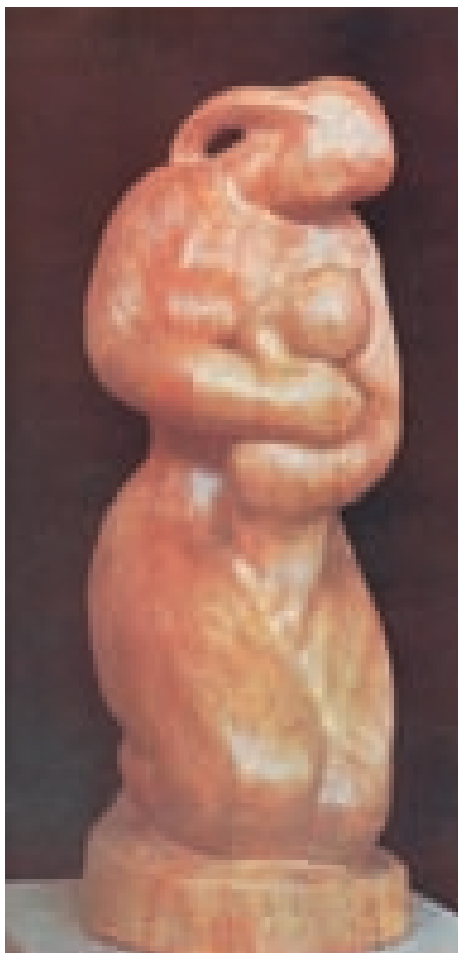
Демократизація образу спонукала до запозицієння з кінематографа композиційного прийому “стоп-кадру”, це перевело сенс твору в загально-гуманістичний символ, а індивідуальне існування героя – до сенсу вселюдського життя – П. Василенко, “Хазяйка землі” (1959); Я. Рик, “Романтики” (1968); О. Скобликов, “На ціліні. Повариха” (1960); А. Білостоцький, “Батьки й сини” (1967); В. Полоник, “Сапер” (1965). Подібні художні структури часто використовували (поряд з об’ємно-просторовою дискретністю) естетизацію речей, що було зафіксовано критиками як явище поетизації “нової предметності”. Наприкінці 1950-х років жанр портрета збагатився “психологією другого світу”, хоча світ предметів у цей період охоче використовувався й митцями діаспори, наприклад С. Литвиненком, Г. Круком. Проте у вітчизняній скульптурі чимало композицій на офіційно культивовану індустріально-виробничу тематику були надто поширені¹² (герої таких творів – монтажники, сталевари, арматурники, бетонники, будівельники – демонстрували знаряддя праці, імітували різні робочі процеси). З одного боку, застосування арматурних конструкцій спонукало до просторово-пластичних інновацій, де композиції здобували сферичність огляду, динаміку й ритм руху в просторі, з другого – іноді композиції страждали на надмірну завантаженість атрибутикою. Ці досягнення розвинули митці в 1970-х роках – І. Коломієць, “Художниця з с. Василівці” (1972); Є. Горбань, “Будівельники” (1972); Д. Кривавич, “Новатор” (1967); Я. Рик, “Азовсталівці”; О. Косткевич, “Монтажниця” (1971); А. Білостоцький, “Металурги” (1977), “Сталевар” (1972)¹³. Сюжетність при цьому розвивалася у двох напрямках – у камерній описовості повсякдення і в символічному узагальненні. Шанобливе ставлення офіційної естетики України до нормативної сюжетності програмувало союзне керівництво, що сприймало українську пласти-



М. Савельєв. Портрет поета Андрія Малишка. 1968. Граніт. Власність автора

ку крізь штучно створений міфічний образ ідеологічно слухняної школи, принципово не помічаючи й відсікаючи дійсні новації. Упереджене ставлення прозирає в “діагнозі” московської дослідниці С. Валеріус: “В українській скульптурі не тільки сам відбір тем має громадську спрямованість – автори також прагнуть покласти в основу своїх творів психологічно-напружені сюжетні мотиви. [...] Українські скульптори тяжіють до описово-розповідної композиції, але завдяки психологічній напруженості й вагомості емоційного змісту їх твори стають глибоко образними”¹⁴. Водночас фахівець різко реагує на багатофігурну композицію “Жовтень” одного з нетрадиційно мислячих скульпторів – Л. Муравіна, що в останній період творчості поглиблював модерністську лінію пластичного виразу¹⁵; а також критикує О. Олійника, що відступив від звичайної манери в композиції “Трипілля”¹⁶. Але ніякі ідеологічні обмеження не могли зупинити процес критичного самоусвідомлення українськими митцями власної соціально-культурологічної активності. Тому з посиленням контрзаходів на межі 1960–1970-х років у станковій скульптурі виник неофіційний напрям, що згодом отримав назву “нонконформізм” – андеграунд, який на модерністських засадах звертався до традицій народної, стародавньої, середньовічної пластики, до пошуків світової пластики, зокрема О. Архипенка, Г. Крука або П. Мура, А. Джакометті та ін. Зв’язки з діаспо-

Ю. Синькевич. Зростає для миру. 1979. Дерево



рою дозволяли брати участь у світових виставках таким митцям, як експресивний М. Грицюк або схильний до язичницької міфології та авангарду М. Степанов¹⁷. Однак нонконформістське обличчя української скульптури формували численні митці, творчість яких або залишалася в тіні, або пробивалася крізь офіційні перепони, а саме: Б. Довгань, Я. Ражба, В. Клоков, В. Полоник, І. Коломієць, О. Рапай-Маркіш, М. Рапай, Г. Махринська, В. Шатух, М. Ясиненко, Е. Мисько, Р. Петрук – митці складної долі, які підживляли зсередини ідейну базу соцреалізму особистісним поглядом, модернізованими критеріями образно-пластичного вислову¹⁸.

Модерністські принципи засудили на IV пленумі правління Спілки художників України (квітень, 1969), де “беззмістовний декоративізм” розцінили як протилежну крайність, а стилізацію під фольклорну традицію – як вульгарну схематизацію, що не відроджує, а вбиває традицію, її подальший офіційний розвій вбачався на базі неопередвижницьких засобів виразу з пріоритетом сюжетної фабули¹⁹. Засуджуючи декоративізм, офіційна естетика дозволила існування на правах сучасного стилю методу “широкого узагальнення”, особливо там, де випробовувалися нові матеріали й техніки. Фарисейство вирішення увиразнюється при порівнянні змін творчого обличчя, наприклад Ф. Коцюбинського, коли він працював над офіційними творами, які репрезентують пошуки сучасних засобів виразу національною школою у сфері зварювання (“Електрозварювальник”, 1976; “Вогняна вахта”, “Монтажник”, 1979), і коли автор виконував “для себе” гострохарактерні,

зігріті теплим ставленням митця до героїв, портрети з вапняку, цегли. Це надзвичайно пластичні твори, з багатою палітрою контрастів об'єму й рельєфу, площин і графіті, що синтезують природну красу й фактуру необробленого матеріалу з образами героїв (“Тигролов”, 1970; “Мудрість”, 1969; “Русь. Месник”, 1969).

Негативний слід методу “широкого узагальнення”, як схильність до пластичних штампів, був засуджений. Д. Крвавич, характеризуючи стан львівської пластики, констатував: “У скульпторів середнього покоління виробився певний штамп – академічний прийом легкого узагальнення, пригладженості, причесаності, заспокійливого благополуччя. Є речі дуже подібні між собою, мовби зроблені одним автором”²⁰.

Типовим прикладом львівської “архітектурної” пластики були твори Я. Чайки. Але він знайшов компромісне вирішення збалансованості узагальнених форм з ідейною патетикою, що “модернізовано” відрізняло його ідейно заангажовані твори в офіційних експозиціях (“В. І. Ленін – трибун”, 1974; “Портрет Я. Галана”, 1975). Я. Чайка використовує спрощеність пластичної мови до площинно-геометризованого модулювання, на зразок прибалтійських майстрів, “кубістично” загострюючи грані зіткнення площин. Утім, надособистісна формула надмірно типізованої людини державного міфу сприймається крізь часову дистанцію як інвективно-викривальна щодо тоталітарного режиму.

Вдало застосовує узагальненість і Г. Кальченко, паралельно працюючи в традиційно-психологічному портреті (“Портрет О. Льченка”, 1970; “Портрет народного художника СРСР Ф. Нірода”, 1972; “Портрет В. Касіяна”, 1973). Тонко відчуючи душевні переживання людини, вона втілює образ лапідарним об'ємом, де площинно-геометризоване моделювання, присутнє у вирішенні постаті, стає непомітним у портретній характеристиці. Обличчя, внутрішній психічний стан героя є потужним ідейно-емоційним фокусом композиції, формальні засоби виразу нівельовані (“О. Кобилянська”, 1963; “Ванда Василевська”, 1965; “Портрет майстра народної творчості Марії Приймаченко”, 1966; “Портрет Лесі Українки”, 1971; “Стояла я і слухала весну...”, 1971; “Катерина Білокур”, 1972). Не випадково твори Г. Кальченко ставили в один ряд з роботами І. Кавалерідзе, підкреслюючи, що їхня образна характеристика від конкретного переростає до глибокої філософської значимості завдяки суб'єктивно-авторським роздумам²¹. Цей творчий метод увійшов до офіційно дозволеного арсеналу пластичної мови і використовувався до середини 1980-х років, хоча досить індивідуально експлуатувався митцями – суворогероїчну велич трудівника зумовлює конструктивно-тектонічна монументальність образів В. Клокова (“Усть-Ілім”, 1967) і В. Полоника (“Голова шахтаря”, 1967; “Портрет Ю. Зорко”, 1973; “Архітектор П. Вігдергауз”); метод поетично-узагальненого символу застосовують М. Рябінін (“Крижинка”, 1966; “Полтавчанка”, 1975), Б. Климушко (“Скорбота”, 1969) і Д. Крвавич (“Висока нагорода”, 1961). Однак існували стилістичні відміни регіонального використання методу узагальнення. Як-



О. Олійник. Портрет художника К. Єлеви. 1967. Дерево. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури



М. Лисенко. Думи мої, думи. 1965. Оргскло тоноване Власність родини скульптора

що київська школа акцентувала на психологізмі, то одеська – на естетиці самодостатньої пластики (М. Єременко, “Молодий будівник”, 1978; М. Кіпніс, “Портрет А. В. Луначарського”, 1971; О. Князик, “Студентка”, 1978; П. Кравченко, “Портрет дружини”, 1970; О. Соловійов, “Верба”, 1969; З. Ломикіна, “Молодий архітектор”, 1971). Наприкінці 1970-х років типові ознаки регіональних шкіл нівелюються, і неординарність пластичної культури зберігають лише митці Західної України, де узагальненість моделювання йде від традицій народного різьблення, а також традицій західноєвропейського мистецтва доби модерну. Зокрема природжений портретист Е. Мисько апелює до кількох творчих версій. Від м’яких самозаглиблених образів “Студентки” (1959), “Марії Байко” (1960), “Юнака” (1969) скульптор переходить до конструктивно побудованих, архітектонічно-монументальних портретів, наприклад: “Юрко-тракторист” (1963), “Художник Я. Захарчишин” (1965); потім повертається до звичайного психологічного портрета – “Портрет письменника В. Гжицького” (1970), “Молодий робітник” (1964), “Письменник П. Козланюк” (1969), хоча в гранітному надгробку тому ж П. Козланюку Е. Мисько змінює манеру на лапідарно-узагальнену, суто західноукраїнську. Скульптор виконує і гострохарактерні портрети, що іноді існують на межі зі шаржем, виявляючи блискучий талант рисувальника: “Портрет художника О. Новаківського” (1960), “Скульптор В. Петров” (1968).

У кінці 1950-х – на початку 1960-х років у стінах Київського художнього інституту сформувалася опозиція до суто академічних традицій викладання. Виникла вона серед студентських кіл на курсі, де навчалися М. Грицюк, Ю. Синькевич та А. Фуженко. Безумовно, цьому значною мірою сприяв і демократичний клімат так званої “хрущовської відлиги”, яка на незначний період послабила ідеологічний тиск і зняла жорсткі заборони в культурі. Одна з визначних подій тих часів – московський молодіжний фестиваль 1957 року, після якого було прочинено “вікно в Європу”. Потім відбулася пройнята новаторським духом епохальна виставка, присвячена 30-річчю МОСХ у 1962 році. Студентська молодь відкривала для себе нові імена, нові можливості в мистецтві. Значною мірою цьому сприяв М. Грицюк, який приїхав із батьками в Україну з Аргентини. Він бачив інший світ, мав унікальну бібліотеку, вільніше орієнтувався в скульптурних цінностях. Ю. Синькевич пригадував імена тодішніх кумирів молоді: Манцу, Бранкузі, Ду-

ніковський, Керенї, Земла, Коньонков, Ерзя, які подавали приклади незнаних і неймовірно цікавих можливостей для скульптури. Потреба нових вражень привела М. Грицюка і Ю. Синькевича до Латвії, де розвивалася прямо протилежна академічній традиції тенденція до узагальнення, бачення цілісної, рубленої в камені форми в роботах Залкална, Зале, Мелдоріса. Це привело молодих співавторів, випускників майстерні М. Лисенка, М. Грицюка, Ю. Синькевича і А. Фуженка до визначної події – перемоги на всесоюзному конкурсі на проект пам'ятника Т. Шевченку в Москві та його урочистого відкриття 1964 року. Велична постать українського поета органічно ввійшла в простір монументальної багатоповерхової споруди готелю “Україна”, яка й сьогодні вражає цілісністю й переконливістю пластичного вирішення.

Зміни поступово торкнулися й alma mater. У межах реалістичних традицій у другій половині 60-х років ХХ ст. в особі учня М. Лисенка – Василя Бородая – сформувалася опозиція емоційно-реалістичній пластиці учителя. Це була тенденція до узагальнення, конструктивного вирішення форми, яка віддалено нагадувала альтернативу Роден – Бурдель, Роден – Майоль, а може й ще радикальнішу альтернативу кубістичного спрощення скульптурної форми й вихід до символічного формоутворення.

Новації змінюють творче обличчя усіх офіційних лідерів соцреалістичної пластики: В. Бородая (серія “По Єгипту”, 1961–1964; “Портрет поета П. Тичини”, 1963; “Оголена”, 1973), М. Лисенка (“Портрет народного артиста СРСР І. Мар'яненка”, 1962; “Портрет юнака”, 1964–1965; “Автопортрет”, 1971), В. Зноби (“Кобзар О. Вересай”, 1954), О. Ковальова (“Портрет Б. Р. Гмирі”, 1960; “Портрет І. Карпенка-Карого”, 1970), М. Вронського (“Портрет М. Амосова”, 1963), П. Мовчуна (“Портрет Т. Г. Шевченка”, 1962; “Д. Менделєєв”, 1962), Б. Климушка (“Наш бригадир”, 1969), О. Скобликова (“Портрет В. Антонова-Овсєєнка”, 1967).

У творчості М. Лисенка (“Портрет робітниці заводу “Знамя труда” І. Мальцевої” (1964), “Портрет академіка А. Кримського” (1969), “Портрет А. Абеля”, “Портрет Героя Радянського Союзу, письменника П. Вершигори” (обидва – 1971), в образній програмі з'явилися теплі інтонації без зайвої патетики, що прийшли на зміну офіційній декларативності. Навіть його шевченкіана маніфестує риси романтизованого пом'якшення історичного образу (досить порівняти “Портрет Т. Шевченка” (1945) з композиційним, сповненим повітряного ефекту портретом “Думи мої, думи...” (1965), в якому домінує стан творчої заглибленості, суво-ра романтика долі поета, що глибша за попередню програму ідейного протиборства). З легалізацією широкого спектру психо-емоційної рефлексії в портретному доробку М. Лисенка з'являються, поряд із відверто романтичними (“Портрет юнака”, 1964–1965), портрети з іншими інтонаціями – мужня впевненість у “Героя Соціалістичної праці І. Максименка” (1966), глибинна втома від життя й праці “Заслуженої

М. Лисенко. Портрет народного артиста СРСР І. Мар'яненка. 1962. Пісковик. Передано Мар'янівській сільраді, що в Кіровоградській області

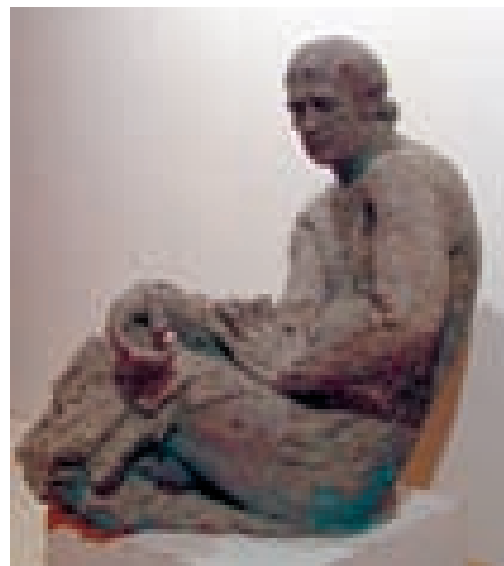


килимарниці Г. Бекдурдієвої” (1972), філософське ставлення до життя “Народного артиста СРСР І. В. Мар’яненко” (1962), експресивно схвильований пошук істини-ідеалу в “Автопортреті з музою” (1972), уважно споглядальний інтерес підлітка до життя в “Портреті дівчини” (1959)²². Різні образи зумовили індивідуалізоване пластичне моделювання від рухомого з багатьма світлотіньовими ефектами до узагальненого, силуетно компактного; варіативність композиційних вирішень – від традиційної схеми бюста, герми до просторово активної динамічної структури півфігури.

М. Лисенкові не були притаманні розповідні атрибути, але вони типові для творчості О. Олійника, який тривалий час працював асистентом професора в Київському художньому інституті²³. Цикл портретів робітників Дніпропетровщини, звідки О. Олійник родом, тяжіє до документалізму, показує героїв під час праці, із звичними інструментами, знаряддям господарювання. До композиційного портрета О. Олійник звернувся ще на початку 1950-х років, але в 1960-х такі портрети набули емоційної природності, відвертої авторської зацікавленості. Був вірно знайдений психологічний ключ і до втілення складного світогляду дитини в портреті онука (“Альоша”, 1971), що схилився над майструванням. Композиційно простий, але щиросердний і невимушений “Портрет дружини” (1970), натомість дуже декоративно ефектний завдяки ритміці текстури дерева “Портрет художника К. М. Елеві” (1967), де звичайна композиція бюста збагачується жестом руки, посилюючи тим ситуацію глибокого творчого роздуму.

Пошуки самодостатньої монументально-пластичної мови трансформують творче обличчя В. Бородая, що не виставлявся з кінця 1950-х по 1964 рік. Скульптор мандрував Угорщиною (“Угорський трудівник”, “Угорська студентка”, 1960), Єгиптом (експонуючи в 1964 році цикл творів “По Єгипту”: “Мустафа Нагіб”, “Дума жebraка”, “Бой”, “Фелах”, “Мовчання”, “Ранок. Асуан”)²⁴. Водночас митець відпрацьовував техніку кованої міді (“Спрага”), випробовував алюміній, шамот. Пластичні екзерсиси конденсуються в символічні образи й специфічно лапідарні об’єми компактних композицій, позбавлених зайвої деталізації, дрібності, жанрової описовості минулого. Проте офіційні твори цього періо-

М. Лисенко. В неволі 1965–1966. Оргскло тоноване. власність родини скульптора
В. Міненко. Портрет художника театру на Таганці Д. Боровського-Бродського (1934–2006). 1973. Оргскло тоноване. Київський театр російської драми ім. Лесі Українки

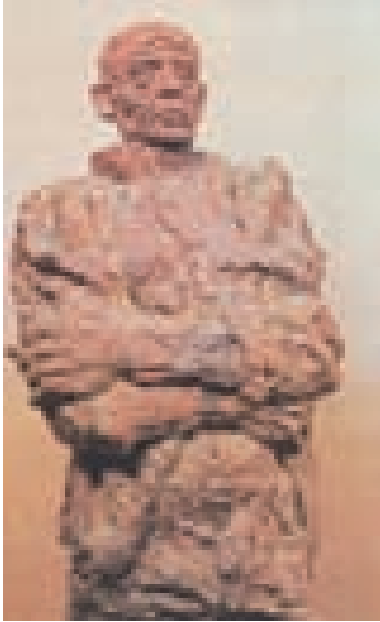


ду (гранітний “Портрет П. Тичини”, 1963; різьблений у дереві “Портрет Л. Ревуцького”, 1963; гіпсовий “Козак-бандурист”, 1961) зберігають акцентований психологізм (хоча портрет П. Тичини має пластичні асоціації з єгипетським досвідом). Протягом 1970-х років об’єктивні умови абсорбують із багатого творчого досвіду скульптора лише розкату образно-композиційну концепцію психологічних портретів. “Портрет художника Василя Касіяна” (1973) нівелює банальність традиційних реалістичних портретів жанровою мотивацією, а введений фрагмент друкарського естампного верстата, долаючи збіднілу схему бюстів чи статуарних портретів, поживляє просторово-композиційне вирішення. Тенденція мотиваційної ситуаційності, що закріплюється В. Бородаєм у наступному енергійно-динамічному “Портреті Тетяни Яблонської” (1974), значно поживляє програмні композиційні портрети й одразу підхоплюється митцями різних поколінь і творчих прагнень: О. Ковальовим (“Портрет народної артистки СРСР Л. Черншової”, 1979), Є. Прокоповим (“Портрет бригадира лісорубів А. Кузнева”, 1978), Б. Довганем (“Портрет Г. Кочура”, 1975), А. Фуженком (“Портрет Л. Бикова”, “Нестор-літописець”, 1972).



М. Грицюк. Портрет лауреата конкурсу ім. П. Чайковського Гідона Кремера. 1975–76. Мідь, гальванопластика. Національний художній музей України

Поступово митці долали пасивно-натуралістичну описовість пластичного вислову, розуміючи монументальність не поверхово-формальним масштабуванням “великої” форми (станковою за суттю), а внутрішньо-змістовим акцентуванням образної концепції “сучасного стилю”²⁵. Власне від таких символічно-узагальнених програмних творів, як “Паросток. Чекання” (1968) М. Грицюка, “Вбите життя” (1965) і “Пам’ять” (1968) Ю. Синькевича, “Затиснутий” і “Піраміда” (1965–67) Б. Довганя – естафета еволюції української пластики впевнено переходила до символічних композицій 1970–1980-х років (В. Клоков, “Ранок. Дівчина з риссю”, 1974; В. Борисенко, “Врожай”, 1972, “Боротьба”, 1984; В. Бородай, “А мати жде...”, 1985) і навіть до наступних 1990-х: “Тіні предків” (1991) В. Шишова, “Сон” (1995) М. Степанова та ін. Альтернативні інтенції – схильність до камерної демократизації образу простої людини – призводять у другій половині 60-х років ХХ ст. до зменшення форматів станкових творів, що досягали параметрів малої пластики (статуетки І. Кавалерідзе “Л. Толстой”, 1964, “1937 рік” – захищували до обох видів скульптури). Розмиваючи видові кордони і збагачуючись, станкова скульптура переносить акцент із державно-ідеологічного пафосу на фіксацію нюансованої рефлексії героя, виявлення станів душі митця, складних процесів внутрішнього зростання – таке розширення образно-тематичної шкали творчості було суттєвим завоюванням, порівняно з минулою добою жорстко регламентованої творчості. Незважаючи на те, що іноді критики стурбовано сприймали явище художньо-видової дифузії, слід визнати, що це позитивно вплинуло на подальші пошуки в галузі дрібної та станкової пластики. Відроджу-



М. Грицюк. Пабло Пікассо. 1974–1975. Мідь, гальванопластика. Встановлено як пам'ятник у м. Тулузі. Франція

М. Рапай. Михайло Булгаков. 1987. Бронза. Національний художній музей України



ються на новому рівні деякі зниклі жанри, зокрема утверджується нове ставлення до теми купальниць. Попри негативне ставлення до жанру **ню** радянських ідеологів від мистецтва (М. Савельєв пригадує, що на всю республіканську виставку допускалося не більше трьох зображень оголеного тіла!), Ю. Укадер, М. Савельєв, починаючи зі своїх дипломних “купальниць” 1958 року, постійно працювали в цьому “небезпечному” для кар'єри жанрі. Тепер зображення “купальниць” маніфестує й імпульси романтичної юності, безпосереднього дитинства, гармонію і красу людини, як у композиціях “Мрії” (1966) Г. Кальченко, “Під душею” (1957) Ю. Скобликової, “Біля струмка” (1962–1963) О. Скобликова, “Сонце, повітря і вода” Н. Дерегус. У численних етюдах (“Купальниць” і “Материнств”) М. Лисенка 1971–1972 років зберігається теплота безпосередніх вражень від природи. Тенденція продовжує існувати і в 1990-х. Зацікавлений погляд на природу впливає і на відродження жанру анімалістики, лідером якої стає О. Рубан, незважаючи на те, що тривалий час жанр вважався другорядним через неефективність в ідеологічній кампанії. Нарешті, протягом 1960–1970-х років розвивається – в рідкісному союзному – медальєрне мистецтво.

Отже, новації в галузі станкової пластики стимулювалися змінами парадигмальної концепції людини, де герой був не гвинтиком великої тоталітарної машини, але суб'єктивно-вартісним мікрокосмосом із комплексом взаємозв'язків із навколишнім світом ²⁶.

Співіснування новацій монументального й камерного мислення сприяло позитивним змінам у психології творчості українських скульпторів, допомагало затвердити нову концепцію простору ²⁷. Приваблювали повітряно-просторові ефекти пластики, сповненої відчуттям плернерної стихії. Пластична культура, незважаючи на ідеологічний тиск, використовує широку систему просторово-композиційних засобів виразу, що набули самодостатньої естетичної вартості, позбулися інертності у літературній описовості, натуралізму. Пріоритетною стає внутрішня архітектонічність напружених об'ємів, зберігаючи імпульс особистості – М. Лисенко, “Портрет І. Мар'яненка” (1962), В. Бородай, “Портрет П. Тичини” (1963), Е. Мисько, “Портрет О. Кульчицької” (1957–1960), М. Вронський, “Портрет М. Амосова” (1963), А. Білостоцький, “Ракетник” (1965), М. Грицюк, “Портрет дівчинки” (1969), “Валя” (1968), В. Полоник, “Будівниця” (1967), “Голова дівчини” (1967).

У жанровому співвідношенні майже до середини 1980-х років лідирує портрет, цьому сприяла офіційна установка на “життєво-правдиве відображення рис радянської людини” та вимоги типізації художнього образу “будівника комунізму”. Тривала практика творчих відряджень митців на заводи, у колгоспи не могла під-

тримати романтику 1960-х років в умовах міфу “розвинутого соціалізму” і “перехідної фази до комунізму”. А дискусія 1970-х на шпальтах союзного журналу “Искусство” щодо переваг у системі образотворення портретів-типів і засобів типізації²⁸ негативно вплинула на пластичну культуру українських скульпторів. Абсурдність офіційних ідей повернула пластику до “радянського неокласицизму”, сформованого в сталінську добу. Незавершений, разом із визнанням хиб “культу особи” ХХ з’їздом партії, він набув надзвичайної помпезності на межі 1970–1980-х років, під час нового культу лідера держави – Л. Брежнєва. Політична заангажованість скульптури, як головного засобу лєнінської монументальної пропаганди, призвела пластику до глибокої кризи.

Велика кількість “парадних” портретів заохувалася офіційним статусом художніх виставок як урочистого партійно-громадянського звіту митців перед керівництвом держави, відтак відповідною системою замовлень під конкретну виставку, що вимагало від митців ретельного виконання всіх норм і правил до створення “високоідейних”, державного значення творів²⁹. Однак поміж безліччю маси програмних бюстів завжди звертали увагу на нетривіальні портрети. Їх було небагато, проте вони склали рушійну силу й підмур подальшої еволюції скульптури, що долала банальну статурність і тиражування схеми бюстів.

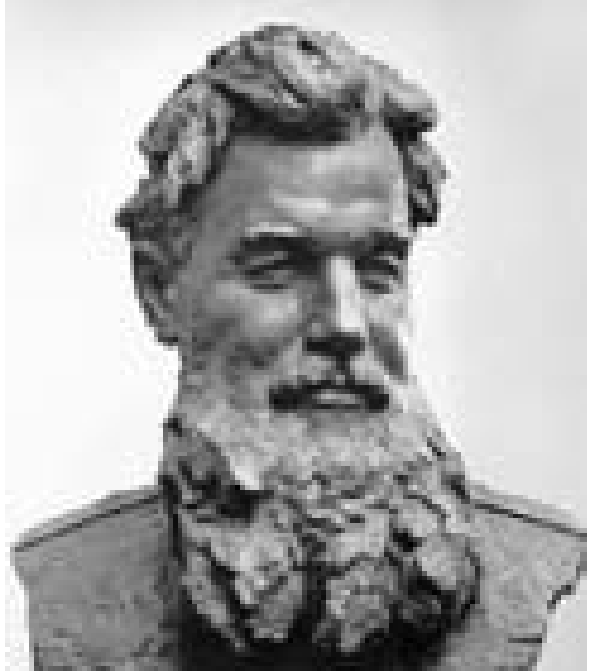
Особливу лінію класицизованих ренесансочистих портретів і композицій опрацьовував М. Рапай, відшукуючи в кожному конкретному образі духовну вісь – “Колгоспниця” (1961), “Голова кубинця” (1965), “Портрет Ю. Щербака” (1970), “Ю. Ілєнко” (1971), “Портрет В. Мєльничєнка” (1971). Пластика нєнконформістського скульптора завжди приваблювала колег ґрунтовністю зростаючої зсєредини форми, чіткою архітектонікою і пружним фактурним шаром, що змінював характер залежно від настрою, стану, віку героя, але завжди утримувався на рівні високорафінованої культури пластики. Скульптор створив низку портретів відомих діячів культури й мистецтва, спорту, медицини, простих людей, ніколи не поступаючись принципом – не ліпити провідних політиків задля власної кар’єри. Мабуть тому “залізна завіса” для митця так і не піднялася ні в 1960-х, ні в подальші роки тоталітарного режиму, що намагався замовчувати існування в Україні такого таланту, класичне бачення якого незмінно ставило духовність, індивідуальність людини на перше місце перед державно-ідеологічним міфом або ж над модерністськими пошуками формальних засобів



В. Зноба. Народний художник СРСР Б. Єфимов. 1983. Бронза, граніт. Національний художній музей України

Р. Гельман. Материнство. 1982. Дерево. Дирекція виставок Національної Спільки художників України





М. Лисенко. Портрет А. Абея. 1971. Оргскло тоноване. Власність родини скульптора
М. Лисенко. Портрет Героя Радянського Союзу письменника П. Вершигори. 1971. Оргскло тоноване. Фонди міжнародної конфедерації Спілок художників

виразу³⁰. Такими уважними до внутрішнього світу людини є портрети Г. Товстоногова, І. Дерюгіної, М. Булгакова, Л. Курбаса, Д. Лідера, С. Юрського та ін. Показово, що композиційна скульптура “Ранок”, яку автор виконав у “застійні часи” – на початку 1980-х, пізніше (1987) сприйнялася на художній виставці в Києві метафорою мистецтва “перебудови”. М. Рапаю не потрібно було змінюватися: він знайшов позачасову істину в мистецтві. Так само, майже через двадцять років, Б. Ступка (тоді міністр культури) помітив у майстерні митця невеликий композиційний портрет Л. Курбаса (1987), що зусиллями депутатів і мера міста 30 березня 2002 року було встановлено на перетині вулиць Прорізної і Пушкінської в Києві у збільшеному вигляді як пам’ятник цьому видатному діячеві української культури.

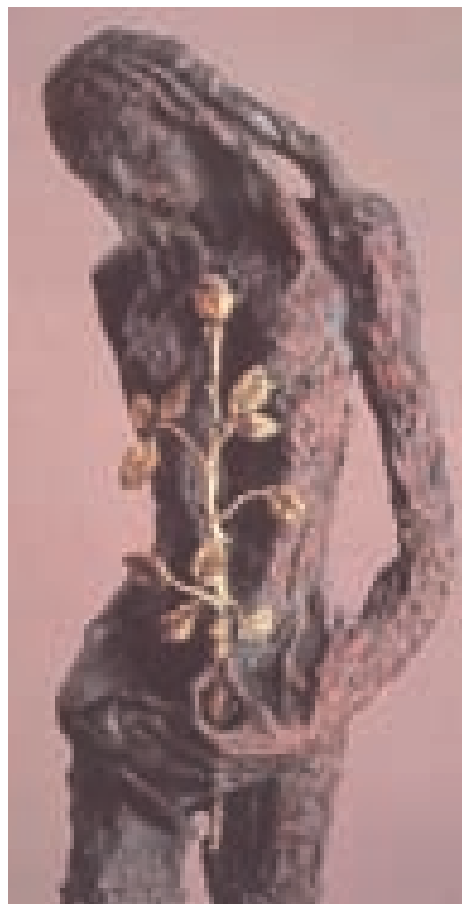
Класицистична лінія розвитку скульптури, що оминала жорсткість ідейних програм, була притаманна й М. Рябініну, скульптору російського походження, що розвивав в українській школі адаптовані завдяки вчителям чисті ренесансні традиції московської і петербурзької шкіл³¹. Талант тонкого лірика добре поєднався в ньому з романтичним світоглядом українства, завдяки чому митець створив першокласні портрети, часто komponуючи їх із декоративним ефектом “шуби”. Твори, виконані 1952 року (“Гуцул. Старий верховинець”), сприймаються “сучасними” у 1960-х роках завдяки високій пластичній культурі митця. Проте декоративізм пластичних засобів з ефектом залишених мас матеріалу стає, безумовно, більш виразним із наступом політики “відлиги” – “Вітру назустріч” (1957), “Пробудження” (1959), “Крижинка” (1966). Пластичне мислення скульптора здебільшого еволюціонувало в ракурсі символіко-узагальнених тем, ідей, хоча були в М. Рябініна й твори на замовлення, зокрема історичні портрети (“Андрій Желябов”, 1969) або передовиків виробництва (“Пташниця М. Левчук”, 1962; “Знатний прохідник харківського метро М. Квітко”, 1974). Проте навіть виняткова в його творчості публіцистична чутливість на історичні події втілюється в символіко-піднесеному ключі

героїчної романтики, зокрема в кубинському циклі творів – “Повстанець Куби” (1962), “Куба напготові” і “Фідель Кастро” (1963). Подорож до Індії схиляє творче мислення скульптора з героїчного до філософського. Кожний національний типаж по-своєму розкриває мудрість індійського народу, внутрішню красу й культуру, наприклад, різьблені з дерева твори: “Жінка з Агри” (1963), “Індус із Джайпура” (1963). Після поїздки до Єгипту увиразнюється індивідуалізоване поєднання монументальності образу з романтично-ліричною забарвленістю – “Жінка з Нубії” (1967), “Будівник Асуанської греблі” (1967). Чіткий відбір пластично виразних рис задля кращого втілення авторського задуму характеризує й такий цікавий твір, як “Спогади про Елладу” (1975), де краса жінки асоціюється з трагедійною театральною маскою через пластично акцентований різким абрисом напіввідкритий рот (дуже рідкісний прийом експресивної пластики).

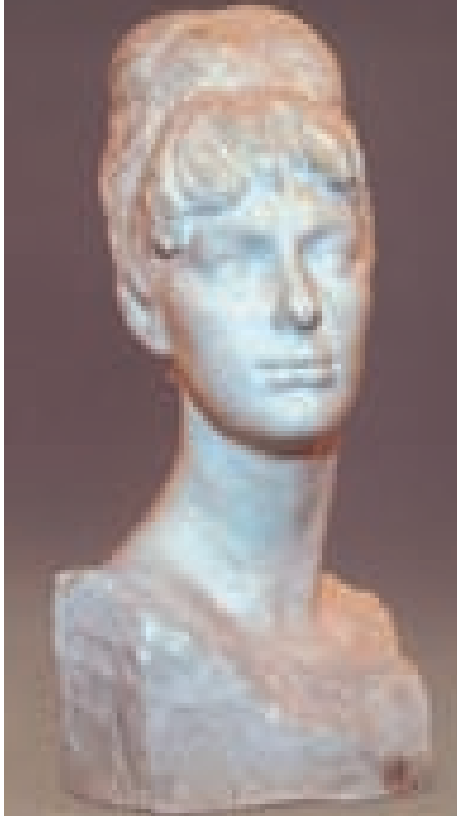
На межі 1970–1980-х років ренесансну концепцію підхопили молоді митці, що намагалися уникнути важкого ідеологічного пресингу. Союзна критика схвалювала творчі пошуки О. Редьки (“Портрет Гриші”, варіанти 1979, 1981; “Портрет комсомолки О. Артеменко”, 1981)³², А. Куца, якого помітила навіть критична думка діаспори як митця, що працює на межі дисидентського й легального³³. Класицистичні образи визнаються альтернативним “тихим мистецтвом” і класифікуються “інтелектуальною” скульптурою “героїв, що розмірковують” над комплексом проблем буття. Звернення вітчизняної школи до чистої традиції класики, не обтяженої догмами, має зв’язок із загальним рухом світової скульптури до відродження фігуративності³⁴.

Утім, не лише варіант класичних традицій приваблює митців. Ціла епоха в історії української скульптури – коротка й дивовижно насичена творчістю М. Грицюка, твори якого еманують унікальну енергійно-суб’єктивну експресивність мислення з поєднанням принципів бароко й авангарду³⁵. На думку З. Фогеля, “звертало на себе увагу більш “вільне”, ніж це ми бачили в радянській скульптурі, оперування формою, коли анатомія не більш ніж точка відліку, точка опори, абстрактна норма... У М. Грицюка кореляція між ідейно-емоційним завданням, з одного боку, ступенем і характером відхилення від анатомічної норми – з другого, чітка й принципова, переростаючи в яскраво виявлену пластичну “тропність”, у пластику метафор, для української скульптури нехарактерну й незвичну”³⁶. Критик проводить влучну паралель між “оповідальним” принципом експресивного вислову, який був притаманний найбільш “експресивному” з учнів М. Лисенка – В. Знобі, з внутрішньою експресією, що акумульована у творах М. Грицюка. Модерністське мислення скульптора залежало від власного душевного стану, тому його зауваження щодо портрета однієї з балерин Київського оперного театру – “Я себе ліпив” – є оціночним критерієм для інших творів, навіть таких соціально-інвективних, як “Троянда Чилі” або “Чилійська

М. Грицюк. Троянда Чилі. Пам’яті Пабла Неруди. 1973–1974. Мідь, гальванопластика. Власність родини скульптора



Мадонна” (обидві 1973–1974), художня структура яких базується на особистій драмі митця. Сучасники М. Грицюка згадували: “Працюючи над скульптурою, М. Грицюк по дванадцять годин не виходив з майстерні”³⁷. На індивідуальний погляд будував М. Грицюк неповторну архітектуру постаті чи портрета, композиційні та фактурні особливості яких залежали від емоційно-авторського тону



В. Зноба. Портрет художниці Тетяни Голіμβієвської. 1980-і. Мрамур. Власність родини скульптора

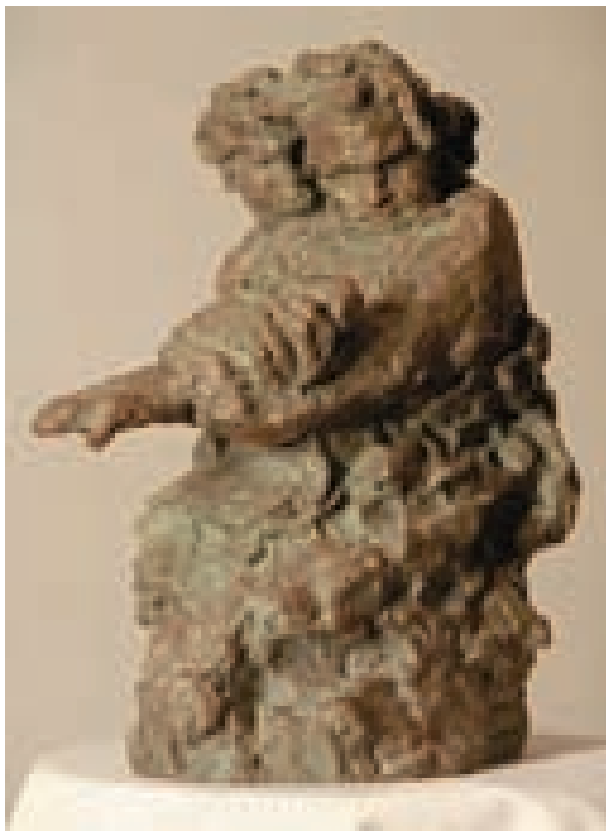
буття й відповідно варіювалися від ренесансно-споглядальних (“Мрія”, 1979; “Портрет Люди”, 1979; “Портрет балерини. Ганна”, 1979) до експресивних, ніби геологічні виверження, нашарування застиглої лави (“Портрет Б. Пастернака”, 1972; “Пабло Пікассо”, 1976)³⁸. Кожна композиція й образ постулювали індивідуальний канон пластичної краси, який фіксував не фізичні, а емоційно-духовні риси. Своєрідно втілював М. Грицюк монументальність і декоративізм, романтично-сувору героїку й ідеалізм юності, спираючись то на принципи іконопису (“Стародавній образ”, 1968), то поєднуючи сюрреалістичну містичність у дусі А. Джакометті з німецькою екзальтованістю виразу чуттів (“Троянда Чилі. Пам’яті Пабла Неруди”, 1974; “Портрет М. Амосова”, 1976; “Портрет балерини Л. Оскрет”, 1978; “Портрет С. Рахманінова”, 1979) або акцентуючи народні традиції поліхромної сакральної пластики із застосуванням складної техніки левкасу й позолоти з багатою орнаментикою (“Наталья”, 1975), або на зразок середньовічних майстрів Магдебурга, Шартру виконує характерний бюст “Данте Аліґ’єрі” (1969). У просторово активних композиційних портретах М. Грицюк використовував психологізм жестів і рухів людини, основні мотиви яких множать просторово-фактурні інтерференції скульптурних хвильових мас. Семантичні гіперболи просторових цезур є важливим формоутворювальним елементом його творів (“Артемій Ведель”, “Б. Пастернак”, “С. Рахманінов”, “Є. Мравінський”, “І. Стравінський”, “Пабло Пікассо”).

М. Грицюк надавав данину прийому “інтелектуального монтажу”, збагачуючи, наприклад, фрагментом рельєфу Вероккіо філософський зміст “Чилійської Мадонни”. Присутні у творчості М. Грицюка й офіційно-репрезентативні бюсти генералів, маршалів, проте їх було небагато й вони відрізнялися фактурною схвильованістю на загальному натуралістично-безликому тлі соцреалістичного мистецтва.

Якими б не були протиріччя радянського мистецтва, але завдяки 1960-м рокам українська скульптура адаптувала особистісний тип мислення, а емоційний простір творів значно збільшився разом із пластичними новаціями. У цих умовах розвинулося багато творчих особистостей, зокрема постать Ю. Синькевича, гучна виставка якого відбулася 1975 року в Києві (спільно з М. Грицюком). Твори Ю. Синькевича настільки органічно переплавляли досвід світової скульптури ХХ ст., що навіть офіційна критика терпляче сприймала незвичні експерименти³⁹, де скульптура або повністю втрачала вагомість і точку опори, справляючи враження левітації (цикли творів 1970–1980-х, присвячені Космосу, спорту, “Акробати”, “Рівновага I, II”, 1987; “Лісові джерела”, 1981), або набувала архаї-

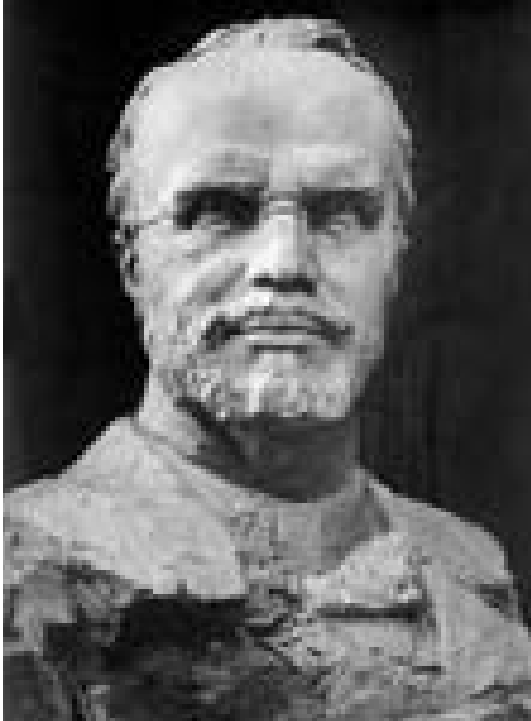
зованої цілісності об'ємів, апелюючи до давньої ієрофанії каменю чи дерева й тим розширюючи символічний сенс творів (“Сни золоті”, 1972–1973; “Полудень”, 1973; “Зростає для миру”, 1979; “Хмара”, 1978, 1986). Аналізуючи шлях митця в умовах бурхливої “перебудови”, київський критик М. Костюченко констатує: “Як пластик Юлій Синькевич знаходить себе в скульптурній традиції ХХ віку і не тільки української, радянської, але й світової. Для розуміння його творчості потрібно усвідомити, що Мур, Епштейн, Липшиц, Джакометті – це не просто закордонна дивина, а реальність, без якої неможливо усвідомити завдання сучасної скульптури. Пластичні відкриття ХХ віку безумовно формують творче обличчя Ю. Синькевича. Не чийсь індивідуальний вплив, а, так би мовити, синтетичне скульптурне відчуття ХХ віку. Хоча скульптурна ерудиція митця йде в глибини століть, вміщуючи в собі широку географію”⁴⁰. З’явившись в українській скульптурі в 1960-х роках, Ю. Синькевич надалі залишається романтиком, послідовно розробляючи тему юності, любові, материнства, космічних завоювань простору, використовуючи при цьому модерністські пластичні вирішення, що переводять акцент із тривіального психологізму на пластичні якості художньої структури (“Ми, море, сонце, чайки, риби”, 1976–1977; “Сонечко”, 1981; “Тиша”, 1980; “Зоряна ера”, 1984; “Блакитна планета”, 1984). Скульптор звертався і до відверто політичних інвектив (“Орфей Чилі. Віктор Хара”, 1974; “Прикований Прометей. Борцям Чилі присвячено”, 1977), і тоді характер пластики змінювався на експресивно-деструктивний, вбираючи біль і страждання жертв путчу. Різноманітні модерністські пошуки Ю. Синькевича надавали національній школі необхідну в тоталітарні часи свіжу хвилю пластичного мислення, виховуючи в молоді тверезий погляд на умовність виразу (зокрема він вплинув на О. Владимірова, який спочатку відверто наслідував старшого колегу у творах: “Перша любов”, 1987; “Відродження”, 1989).

У цілому, станкова скульптура з 1970-х років відчула посилений ідеологічний тиск, що викликав згасання пластичного декоративізму й пом’якшив архітектонічну лапідарність моделювання. Вимушена орієнтація на “передвижницький реалізм”, жанровість знову підірвала пластичну культуру української школи. І хоча образно-композиційні кліше дозволяли пожвавлення фактурного пласту світлотіньовою грою живописного моделювання “обережним” ефектом повітряних цезур (В. Зноба, “Портрет О. Комова”, 1984; В. Міненко, “Декрет про землю”, 1984; “Назустріч Сонцю”, 1987)⁴¹, знайти індивідуальну манеру й уникнути образливих звинувачень було важко⁴². Звідси творчість багатьох митців не мала чіткої стилістичної спрямованості, гублячись часто в полярних за естетичними критеріями



М. Лисенко. Автопортрет із музеою. 1972. Оргскло тоноване. Власність родини скульптора

напрямах. Наприклад, портрети й композиції Л. Твердянської (“Хай завжди буде сонце”, 1965; “Микола Островський”, 1970; “Н. К. Крупська”, 1972) спочатку відзеркалювали романтичну узагальненість пластичних вирішень, де формальні прийоми рівнозначні образному сенсові творів. Згодом витончена культура формотворення руйнується і панує натуралістична описовість психологічного



М. Лисенко. Портрет академіка А. Кримського. 1969. Оргскло тоноване. НХМУ

портрета (“Герой Соціалістичної Праці А. М. Коваль”, 1977). Те ж стосується І. Коломієць (“Портрет Героя Соціалістичної Праці депутата Верховної Ради СРСР Омеляна Парубка”, 1976; “Портрет Героя Соціалістичної Праці Ф. Ляшенко”, 1976; “Член Уряду. Портрет Героя Соціалістичної Праці Л. Любченко”, 1977; “Портрет п’ятисотенниці М. Демченко”, 1980). Вона змушена звертатися до документально-розповідного з багатьма літературними атрибутами зображення: “Мітинг у Корюківці”, “Листівка”, “Засідання Чернігівського підпільного обкому партії” (1974–1975)⁴³.

Безперечною новацією 1970-х років стало те, що в цей період скульптори розпочали впроваджувати в суспільне життя, у містобудівничі проекти пластичні акценти, експонуючи спочатку станкову пластику просто неба на експериментальних виставках, що проходили в Ризі (1972, 1976), у Москві (1974) – “Скульптура і квіти”, а згодом українські митці брали участь у закордонних пленерах завдяки ініціативам Ю. Синькевича, який узаконив в Україні скульптурні симпозиуми від 1986 року. Але ще на початку 1970-х, беручи участь разом із

Б. Бистровим у перших пленерних експериментах, скульптор переконував консервативно налаштоване керівництво країни в тому, що пленерна скульптура “втілює сенс скульптурної творчості”, вона допомагає митцям вирішувати особисті, улюблені теми і дарувати твори людям⁴⁴. Скульптора підтримала московська дослідниця Н. Бабуріна, яка довела в союзній пресі, що станкова і навіть дрібна пластика 1970-х років утверджуються просто неба – на пленері, що митці створюють композиції лише для їх функціонування на природі як паркової, ландшафтної пластики, саме так, як впровадив на російських теренах цю європейську практику Петро І⁴⁵. Відтак, у 1978 році, після участі в першому міжнародному симпозиумі в угорському м. Надьятад (це був початок пленерного руху не лише у власному доробку майстра, але й у досвіді всієї української скульптури), Ю. Синькевич звернувся до ЦК КПУ і до Співки художників країни, де спочатку сприйняли ідею пленерів досить скептично⁴⁶. Поступово Україна почала делегувати своїх скульпторів на симпозиуми в інші країни і республіки: В. Шишов – Акташ-84 (Узбекистан), Болгарія-87; О. Косткевич і Ю. Синькевич – Фрунзе-85; В. Протас – Фрунзе-86 (Киргизія); Ю. Синькевич – Угорщина-82, НДР-87; М. Єсипенко – Югославія-89; Є. Прокопов і В. Протас – Рейнсхарсдорф-89 (НДР)⁴⁷.

Для станкової скульптури СРСР актуалізація просторових взаємозв’язків мала першочергове значення від 1970-х років. Н. Полякова, пов’язуючи просторові пошуки з минулим десятиріччям і нагадуючи, що відкриття просторового об’єму

(контр-об'єму, конкейву) належить саме **українському** скульптору О. Архипенку ⁴⁸, звертається і до творчості іншого українця – В. Клокова. Вона пише: “Просторовий об'єм як інтервал між пластичними формами для багатьох скульпторів нашого століття має таку саму реальну пластичну силу, що й об'єм глиняний, бронзовий чи мармуровий. [...] У цьому сенсі цікаві твори українського скульптора В'ячеслава Клокова і його вислови з цього приводу” ⁴⁹. Н. Полякова розглядає динамічну композицію “Хлопчик і олень” (1974), де рух хлопчика перетинає інший вектор – рух тварини ⁵⁰. В епіцентрі зустрічі двох урівноважених сил формується потужне просторово-силове поле, специфіку й мотиви існування якого скульптор пояснює так: “Засобом виразу слугують для скульптора не лише форми, що ув'язнені в оболонку матеріалу, але й “анти-форма” – ділянки простору, які обмежені поверхнями об'ємів скульптури”, та якщо “ажур – це лише площинне бачення фрагмента “анти-форми”, то “глибина й виразність форми виникає не стільки за рахунок буквальної глибини об'ємів, скільки за рахунок стереоскопічного розміщення об'ємів у просторі. Тому вирішувати “анти-форму” потрібно так само серйозно, як і скульптуру. Якщо те, що я називаю “анти-формою”, вирішено грамотно, то простір, який входить у композицію, цементує її. У іншому випадку – руйнує” ⁵¹. Такі суто технічні ідеї В. Клоков насичує філософськими пошуками гармонійного співіснування людини, природи, Всесвіту і втілює в низці символічних творів: “Ліс” (1976), “Хлопчик на фавні” (1976), “Чайка” (1979), “Ярославна” (1968–1979), рельєфі “Скіф” (1972) або іншому анімалістичному рельєфі “Мир” (1975). Однак концентрованого стану програмна установка В. Клокова здобуває в центральному для його творчості творі “Ранок. Дівчина з риссю” (1975–1976), філософічна глибина якого одразу привернула увагу вітчизняних і російських критиків ⁵². Прагнення до ідеалу внутрішньої й зовнішньої гармонії притаманне іншим творам майстра, творчість якого, на жаль, не займала провідних позицій в офіційному мистецтві: “Гімнастка” (1972), “Дівчина з книгою” (1976), “Рафаель і муза” (1989).

Подібна позиція українських митців була б неможливою без досягнень 1960-х років. Так, синтез ефекту “ажуру” з лапідарним, пластично-узагальненим вирішенням композиції “Електрик” (1972) Б. Бистрова продовжує стилістику “суворого й драматичного” періоду 1960-х у новому часовому циклі, підтверджуючи існування офіційно адаптованої версії модерністського мислення в межах програмного пошуку естетичних ознак “сучасного стилю” радянської скульптури. Інші варіанти “декоративності” вважалися за хибні, і скульптори вимушені були шукати компромісні вирішення пластичного оновлення, зберігаючи зв'язок із нормативним психологізмом і жанровістю, використовуючи їх здебільшого на правах “інтелектуального монтажу”. Взагалі символіко-метафоричних композицій було мало, можливо через те, що значну увагу митці приділяли портретові й монументальній скульптурі. До того ж, не завжди художник був спроможний



М. Рябінін. Повстанець Куби. 1961. Гіпс тоноване.

вдало поєднати філософський зміст, узагальнене моделювання й уникнути зви-
нувачень у формалізмі чи схематизмі. Твори-символи мали місце в таких робо-
тах: В. Бородай, “Україна” (1976); А. Харечко, “Радянська Україна” (1976);
М. Короткевич, “Свято врожаю” (1976); М. Грицюк і Ю. Синькевич, “Корабел”
(1976); А. Куш, “Миру нам, весни та пісень” (1977); В. Міненко, “Мир”
(1981)⁵³. В умовах кризи мистецтва “добри зрілого соціалізму”, коли пасивний
натуралізм вважався запорукою “глибокого й вірного” аналізу образу героя но-
вої спільноти – “радянського народу”, пошуки нетривіальних образно-компози-
ційних засобів виразу обмежувалися часто введенням антуражу й просторових
ефектів (Г. Хусід, “Машинобудівник”, 1972; “Перукар”, 1975; М. Рябінін, “Бу-
дівельник заводів”, 1974; Є. Горбань, “Будівельники”, 1972; В. Чепелик, “Азов-
сталівці”, 1976; “Висотники”, 1982; В. Щербина, “Висотники”, 1985; Ю. Синь-
кевич, “Нафтовики України”, 1984; Г. Слепцов, “Монтажники”, 1983), зокрема
при втіленні поширеної на межі 1970–1980-х років теми космонавтики (М. За-
порожець, “Будні космосу”, 1982; А. Куш, “До зірок”, 1980)⁵⁴. Дидактична фа-
бульність жанрових композицій поступово трансформувалася у “обстановочні”
портрети й композиції, де антураж і простір дозволяли звільнитися від офіцій-
ної урочистості позування й тривіальності психологічної характеристики (В. Че-
пелик, “М. В. Греков”, 1983; “Брати Ульянови”, 1980; О. Редька, “Людмила”,
1983; М. Запорожець, “Натхнення. Народні артисти СРСР Т. Таякіна, В. Ков-
тун”, 1979; Г. Нікулін, “Після параду. Герой Радянського Союзу І. Пятков-
ський”, 1983; В. Шишов, “Винахідник рамочного вулика П. Прокопович”, 1980;
Ю. Синькевич, “В. Ван-Гог”, 1983). Подібні роботи утримували попередні заво-
ювання демократизації образно-композиційних структур, дозволяючи завдяки
“ситуаційності” зсунути пластичні акценти з героїчного пафосу на унікальність
емоційно-особистого світу героя – пересічної людини. Критика, докоряючи
митцям зацикленість на сюжеті, із часом реабілітувала тенденцію підвищення
суб’єктивних якостей авторського вислову, спокушаючи скульпторів на небез-
печні новачії. Скульптура почала позбуватися фотографізму й банального психо-
логізму, які стали неможливими тепер через новий шабель декоративної узагаль-
неності пластичної форми. Останню тезу підтверджує робота М. Цветкова (по-
ряд із балетним циклом творів) “А. П. Чехов” (1981), яка надзвичайно сподоба-
лася вітчизняній та російській критиці, неодноразово репродукувалася в періо-
диці⁵⁵. Перемога буде помітною, якщо згадати, що на початку 1970-х в скульп-
турі відчувалася дезорієнтація через втрату образно-пластичних критеріїв, зас-
нованих на декоративізмі й суб’єктивно-авторському баченні. Посилення ідео-
логічного пресингу звужує тематику творів навколо воєнно-революційних та ви-
робничо-будівничих проблем і образів⁵⁶. Однак, схильні до компромісу, митці
обирали лірико-романтичну забарвленість героїчного образу (Г. Хусід, “Парти-
занка”, 1971) або символіко-метафоричний аспект трактування (Ю. Синькевич,
“Соняшник”, 1975; триптих В. Зноби “1941”, “Подвиг”, “Розплата”, 1975; “Ре-
волюція”, 1977), або опрацьовували експресивно-драматичну героїчну патетику,
що офіційна критика сприймала як “надмірну афектацію” (М. Красотін, “Герої
долини Бельбек”, 1974; С. Кошелев, “З пазурів смерті”, 1975; “За світле майбут-
нє”, 1977)⁵⁷.

Внутрішня культура утримує від млявої описовості й В. Бородая, що виконував
неординарні композиції “Перемога” (1975), “Пам’яті товаришів” (1973–1974). Навіть
“Портрет Маршала Радянського Союзу Г. Жукова” (1975) скульптор вирішив як мо-
нументальну символіко-узагальнену півпостать людини, що уособлює непохитну во-
лю до перемоги цілого народу, але за цим проглядає й конкретний образ мужнього,
тонкого стратега воєнного мистецтва. Подібного плану композиційний прийом був
обраний В. Знобою в іншому широковідомому творі – “Портрет двічі Героя Радян-

ського Союзу В. Петрова”. Неординарні композиції виконує і В. Полоник, а саме: символіко-філософський твір “У вічність” (1975) або рідкісний зразок “психологічного пейзажу” в станковій скульптурі “Весна 1945 року” (1975), де серед мертвих, опалених дерев пробився тендітний паросток нового життя – місткий символ відродження життя, споконвічної перемоги добра й краси.

Отже, розуміння пріоритетності в естетичних програмах активного авторського погляду стає офіційно визнаною нормою перед розпадом тоталітарної держави. В. Бородай у статті 1983 року писав, що уникнути протокольної описовості, стереотипності композиційних вирішень, зокрема портретів, так само як позбавитися млявої правдоподібності й психологічної однозначності, український скульптор зможе тільки за умов зацікавленого, глибоко особистісного ставлення до людини ⁵⁸. Перша республіканська виставка скульптури, що проходила в квітні–травні 1983 року в Києві, презентуючи всі види скульптури, зокрема монументальну (у вигляді фоторозділу), дрібну пластику і медальєрне мистецтво, продемонструвала спробу українських митців модернізувати морально застарілі канони соцреалізму. Усе частіше скульптори надавали перевагу символіко-філософським образам замість розгорнутої літературно-жанрової сюжетності, навіть у воєнно-революційній тематиці (“Пієта” Ю. Синькевича; “Пам’ять” Є. Прокопова; “Набат” М. Цветкова; “А мати жде...” В. Бородай; “Навала” В. Селібера). Масштабне символіко-змістове узагальнення сенсу композицій виправдовувало спрощеність пластичної мови, що іноді набувало якості декоративної просторово й силуетно ритмізованої формули на кшталт місткого ієрогліфа. Таким є твір молодого київського скульптора В. Липовки “Ми новий світ збудуємо” (1982) (у назву покладені рядки “Інтернаціоналу”), що дістав високу оцінку місцевих і союзних державно-партійних керівних кіл, репродукувався у журналах і газетах, зокрема в “Правді” ⁵⁹. Була схвалена також інша композиція цього автора – “Гра”, що приваблює широку невимушеністю спогадів про дитинство, антикізованою чистотою пластичного вислову й демократизмом образу. Хвилю оновлення в 1980-х роках підхопили численні молоді митці: Б. Корж, В. Сопільняк із Ужгорода; В. Гамаль із Чернівців; В. Федорук, І. Булавицький із Миколаєва; Ф. і Л. Бетліємські, О. Рідний із Харкова; В. Ленел з Івано-Франківська; А. Полоник із Донецька, а також кияни: М. Цветков, Є. Прокопов, В. Шишов, О. Дяченко, О. Костін та ін. Деякі з них продовжили навчання в аспірантурі Академії мистецтв СРСР у творчій майстерні під керівництвом проф. В. Бородай (В. Липовка, О. Рубан, В. Протас, Г. Нікулін, Ю. Багаліка), тоді як старші колеги з успіхом завершили аспірантуру (А. Куш, В. Михайлович, Ю. Марченко, В. Федічев, В. Міненко, О. Редька) ⁶⁰.

В. Клоков. Дівчина з риссю. 1974. Дерево



МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА. З кінця 1950 року разом із безпрецедентним кількісним зростанням монументальної скульптури і типологічно-пластичним її оновленням, чітко простежується процес формування принципово нової концепції пам'ятника — замість застарілої ренесансної схеми, канонізованої європейським мистецтвом у XVIII–XIX ст., монументалістика 1960-х років орієнтувалася на сучасний світовий і вітчизняний досвід початку ХХ ст. До новацій спонукало, зокрема, і впровадження індустріальних методів будівництва разом зі зростанням руху міського транспорту — стандартизовані будівлі й розгалужена мережа транспортних артерій викликали “естетичне голодування”, але руйнації старих архітектурних концепцій і просторових структур міст призводила до взаємозбагачення функцій майданів та вулиць, що дало можливість встановлювати пам'ятники не лише на площах, у меморіальних місцях, але й у скверах житлових кварталів, парках і зонах відпочинку. Боротьба з наслідками культу особи, повернення “невикривлених ідеалів ленінської політики”, особливо в галузі монументальної пропаганди, дистанційований погляд на ювілейні дати в історії існування СРСР активізували кількісне зростання пам'ятників із підкресленими морально-виховними якостями їх образно-пластичних структур у душі традицій “агітпропу” 1920-х років. Якщо в культурному житті країни суспільно-демократичні тенденції утверджувалися від середини 1950-х, то в монументальному мистецтві повновагомо вони виявилися лише на початку 1960-х років.

М. Грицюк, Ю. Синькевич, А. Фуженко. Пам'ятник Т. Шевченку в Москві. 1964. Бронза, граніт



Монументальна скульптура 1960-х у пошуках “сучасного стилю” адаптувала якісні критерії естетики “суворого стилю”, що виявилось в утвердженні нової типологічної форми — пам'ятника-символа — і в загальній тенденції “символізації” художньої структури творів, у тяжінні до героїчного пафосу революційної романтики, у розширенні тематики й кола осіб, що заслуговують на увічнення їх у пам'яті народу. Тепер на вулицях міст, територіях закладів і підприємств з'являлися пам'ятники вчителям, водіям, медикам, митцям, комсомольцям 1920-х років, футболістам і односельцям, які загинули в роки Другої світової війни, діячам культури. У суспільстві (особливо після ХХ з'їзду КПРС) схвалювалося увічнення подвигу простої людини. Якщо в повоєнні роки митці прагнули документально втілити риси героя, його подвиг, обираючи найвищу точку афектованої емоційно-психологічної напруги, то з приходом до лав монументалістів молодшої генерації, яка не бачила воєнних дій на власні очі, уможливилось дистанційоване узагальнено-символічне, з перевагою лірико-елегічного або героїко-романтичного контексту інтерпретування будь-якої історичної теми в образно-композиційній структурі твору¹.

Утім, документалізм перейшов із зовнішнього на пластично опосередкований рівень втілення, трансформуючи банальну фактаж-

ність у кінематографічний ефект фрагментовки кадру як компонування укрупнених деталей обличчя, постаті з певними атрибутами, предметами антуражу, накладними літерами, цифрами, рельєфом та ін. Поряд із підвищенням ролі малих архітектурних форм (архітектурних стінок, текстових стел, решіток, замощення, освітлювачів), скульптори часто обирають замість постаменту або дуже низький плінт, або необроблений кам'яний блок, або сам ландшафт (партер газону, пагорб...), чи штучно складений із плит граніту пілон. Ідея ансамблевості ще позбавлена гіпертрофованої величі пізніших комплексів 1970-х – початку 1980-х років.

Стильові новації монументальної скульптури, таким чином, відбувалися кількома шляхами:

- образно-композиційна символізація пластичного вислову вимагала від пам'ятника лапідарних ретельно відібраних об'ємів, чітких силуетів і внутрішніх графічних акцентів (пам'ятник чекістам у Києві, 1967, В. Бородай; “Червоні коники”, 1975; с. Олесько, В. Борисенко, К. Маєвський, архіт. А. Консулов);

- плакатна спрощеність концепцій поширила архітектурні форми пам'ятників-символів, де немає скульптури, або вона підпорядкована архітектурним елементам (Курган безсмертя в парку Перемоги в Києві, 1967, О. Стукалов, А. Сницарев; обеліск на честь звільнення Ржева від німецько-фашистських загарбників, 1963, В. Мухін, В. Федченко, В. Агібалов, архітектори А. Усачов, Т. Шульгіна);

- демократизація образу викликала композиційно-змістову наближеність героя до глядача і сучасної дійсності, через що постамент майже зник або модифікувався (пам'ятник Г. Сковороді в Києві, 1976, І. Кавалерідзе, архіт. В. Гнездилов; пам'ятник І. Федорову у Львові, 1977, В. Борисенко, В. Подільський, архіт. А. Консулов);

- іноді символізм і жанрова мотиваційність корегували в синтетичні форми (пам'ятник партизанам-ковпаківцям в Яремчі, 1967, В. Бородай) ²;

- протягом 1960-х – першої половини 1980-х років відродилася повоєнна традиція встановлювати замість пам'ятника або пам'ятного знаку об'єкти історичного значення, зокрема гармати, зенітки, танки, потяги, катери (пам'ятник радянським танкістам, 1968; пам'ятний знак київським залізничникам, 1982, у Києві), що було ініційовано ще агітпроповськими ідеями 1920-х років ³.

Потужна тенденція демократизації образно-композиційної структури в усіх видах і жанрах української пластики призвела до поширення в цей час практики встановлення на правах паркової скульптури, а іноді як пам'ятників, численних станкових постатей і бюстів, що вже експонувалися на мистецьких виставках. Наприклад, піднесено-поетична композиція В. Бородая “Леся Українка”, що входила до експозиції станкової скульптури з 1957 року, від 1965 року знаходиться в Маріїнському парку Києва, створюючи затишно-камерний куточок відпочинку. Так само погруддя Т. Шевченка (1945) роботи М. Лисенка спочатку експонувалось як станковий твір. У 1958 році роботу переведено в бетон і тиражо-



В. Зноба. Пам'ятник біологу Іллі Мечникову в Інституті Пастера. Париж. 1986. Бронза, граніт

вано як пам'ятник для міст і сіл України. Мармуровий варіант портрета в 1969 році було встановлено на подвір'ї Національної академії мистецтв у Києві, а бронзові відливи – в Ашгабаді (1972) і в Парижі (1978). Інша відома станкова композиція М. Лисенка “Партизанський рейд” (1947) 1960 року прикрасила Червону площу в Сумах, станковий бюст Г. Сковороди роботи О. Олійника встановлено 1975 року в с. Коврай Черкаської обл. Подібні приклади непоодинокі.

Легалізація суб'єктивно-авторського вирішення концепції пам'ятника дозволила залишити в минулому ідеологічну дидактику й театральну-екзальтовану патетику. Як доказ – впевнена перемога у Всесоюзному конкурсі проекту пам'ятника Т. Шевченку в Москві молодих випускників Київського художнього інституту М. Грицюка, Ю. Синькевича, А. Фуженка й архітекторів А. Сницарева та Ю. Чеканюка (1964). Тривіальна схема “постать-постамент” заміщується природною метафоричною алюзією всієї структури пам'ятника з пластичними ремінісценціями барокової стилістики. Поет іде імпровізованим пандусом – символом доріг життя – не лише у фізичному просторі набережної Москви-ріки і шляхами долі оспіваної ним України, але й перетинає час від минулого до сьогодення, перетворюючись із конкретної персони в символ тих ідей, що виборював усе життя. Пластика доводить цю думку цілісними лапідарними об'ємами постації, що м'яко динамізуються порухом одягу. Проте головним образно-пластичним наповненням залишається портретний психологізм, відзеркалений у композиційній структурі. У композиції пам'ятника митці врахували авангардний досвід І. Кавалерідзе, який навідувався до їхньої майстерні, надаючи дружні поради.

М. Лисенко, В. Сухенко, О. Вітрик. Пам'ятник двічі Герою Радянського Союзу С. Ковпаку в Путивлі. Архітектори А. Ігнащенко, С. Тутученко. 1971. Чавунобетон



В іншому пам'ятнику на честь загиблих героїв Мелітополя (Запорізька обл.), що споруджувався тим самим складом творчої бригади скульпторів протягом 1965–1968 років, портретний психологізм відкидається зовсім. Несподіваним контрастом емоційному стану глибокої скорботи образів жінок протиставляються дві узагальнені фігури солдатів війни, створені під впливом монументальних робіт І. Мештровича і К. Дуніковського. Цей модерністський досвід став цінним надбанням для молодих авторів на шляху новаторських пошуків на ниві монументальної пластики. Мелітопольський пам'ятник нагадував і образно-пластичне вирішення постації Матері в ансамблі в П'єрчюпісі Г. Йокубоніса (1960). У ньому, як і у вище згаданих творах, утверджується інше ставлення до завдань і функцій пам'ятника – замість дії, зовнішнього руху – змістова статика, а документально-конкретний випадок переводиться на рівень загальнолюдської трагедії. До того ж конструктивна збірність композиції з вапнякових блоків нагадує мову архітектури.

Приєм підкресленої архітектурності пластичної мови був поширений у 1960–1970-х роках – Меморіал пам'яті ра-

дянських воїнів, закатованих у 1941–1943 у Дарницькому концтаборі (1968) В. Зноби, пам'ятник В. Боженку (1967) В. Вінайкіна в Києві. Подібні твори демонструють пошуки “сучасного стилю” 1960-х років через естетизацію архітектурності побудови, синтезу монументально-кінематографічної “відкадровки” портрета героя з архітектурною частиною пам'ятника, що пов'язано з відродженням у “відлигу” творчих надбань 1920-х років, а також зверненням до східних, зокрема месопотамо-египетських архітектурно-пластичних моделей.

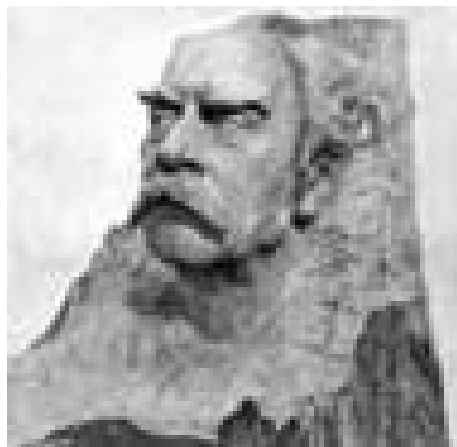
Спрощення архітектури, відмова від ордерної системи, за законами синтезу вимагали від монументально-декоративної та монументальної скульптури перегляду принципів побудови художньої структури адекватно вимогам нового часу. Виникла парадоксальна ситуація необхідності в умовах нарощення партконтролю реанімувати модерністські ідеї початку століття (пошук “сучасного стилю доби”, економічних матеріалів) ⁴. Зокрема партійними постановами було активізовано звернення до здобутків 1920-х років і здійснено перегляд досягнень конструктивізму, особливо прийому “архітектонів” К. Малевича, що простежується в численних архітектурних вирішеннях постаментів і пілонів пам'ятників 1960–1980-х років із їхньою асиметричною ступінчатою динамікою наростаючого руху вперед і вгору ⁵. Від авангардних експериментів О. Архипенка й І. Кавалерідзе прийшла до сучасної скульптури “архітектурна” пластика геометризованих об'ємів скульптурних форм, з її новаційним ставленням до простору, руху, символізації ідеї в глобальному контексті ⁶. Наприклад, поєднанням образно-композиційних схем першої третини ХХ ст. зі сучасними моделями пластичної свідомості характеризується київський пам'ятник скульптора В. Сороки “Комсомольцям 1920-х років” (1961), де двокольорова плита з текстом присвяти пов'язана з ідеями супрематизму, але асиметричний підмур і різномасштабно рустований п'єдестал, що уособлює залізничний насип вузькоколійки, все ще зберігають відлуння архітектури “сталінського ампіру”. Образно-композиційне вирішення монументальної постаті комсомольця відповідає трудовій героїці “суворого стилю”, як і численним постатям і портретам робітників, червоноармійців української скульптури 1920–1930-х років.

Завоювання “відлиги” полягало не тільки в реабілітації декоративної естетичної пластики, силуєту композиції, як самодостатнього елементу художньої структури твору, що значно збагачувало його образно-змістові якості. Вагомим досягненням стало утвердження в монументальній скульптурі 1960-х років ліричного героя, який не випадково був улюбленим у нонконформістському мис-



І. Кавалерідзе. Пам'ятник Григорію Сковороді в Києві. 1977. Бронза, граніт

В. Бородай. Портрет композитора Л. Ревуцького. 1963. Дерево. Національний художній музей України



тецтві. Один із найкращих прикладів – камерна статична постать дівчини у пам’ятнику на честь студентів, які загинули на фронтах Вітчизняної війни 1941–1945 років (скульптори А. Ситник, К. Чеканюк, В. Щедрова, архіт. Я. Нескромний), у Дніпропетровську (1969). Лапідарне моделювання, урочиста колоноподібна архітектоніка співзвучні не тільки стриманому скорботному суму конкретного образу дівчини, але й характеру сприйняття історичних подій молодим поколінням, якого не торкнулася війна. Позбавлена афекту, “дистанційована” скорбота була вдалою психологічною коректурою образного вирішення пам’ятника, парковий простір навколо якого і тепер залишається улюбленим місцем відпочинку молоді ⁷.



В. Сухенко. Пам’ятник загиблим у роки Великої Вітчизняної війни в с. Рибці Полтавської обл. Нескорений. Дипломна робота. 1966. Встановлено у 1985. Склобетон

Н. Дерегус-Лоренс. Меморіальний ансамбль “Курган бойової слави” в Охтирці Сумської обл. Архітектор Б. Бердник. 1965. Кована мідь

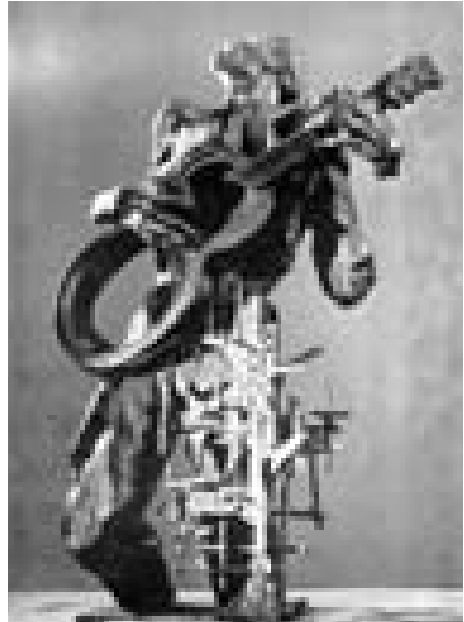


Тенденція декоративного узагальнення пластичної мови, що посилює виразність внутрішньо-змістового навантаження образу пам’ятника, іноді призводить до відродження експресіоністичних рис у скульптурі. Таким унікальним прикладом суб’єктивно-авторського вирішення є пам’ятник жертвам фашизму в Рівному скульптора Б. Ричкова й архітектора А. Пироженка, урочисто відкритий у 1967 році на місці масових розстрілів 82 тис. мирних жителів і військовополонених. Офіційні кола вважали пам’ятник антиестетичним, песимістичним і тому замовчували цей неординарний творчий експеримент, де пластика випромінювала біль і страждання страчених: пропорційні деформації фігур на “колючому” тлі протитанкової загорожі; жорстка ламкість силуетів і пластично акцентоване фізіологічне виснаження людей, які не зламалися психологічно; відсутність постаменту, що заміщується дуже низьким плінтом (на кшталт роденівського пам’ятника “Громадянам Кале”) – усі ці засоби максимально наближують персонажів до сьогодення, водночас створюють окреме енергійне й емоційне силове поле, в якому зв’язок із реальним життям стає дискретним, цілком занурюючи глядача в страшні події історії задля катарсису колективної свідомості сучасного суспільства. На жаль, цей унікальний експеримент не привернув уваги фахівців і не мав творчого продовження. Проте він підкреслив іншу закономірність – у монументальній скульптурі 1960–1970-х поступово зникає рудиментарне явище масового тиражування низькоякісних пам’ятників у післявоєнне десятиріччя. Із цього погляду досвід радянської монументалістики був позитивним. Експресивний символізм відродився лише в наступному столітті – у 2001 році був відкритий пам’ятний знак дітям, розстріляним у Бабиному Яру (скульптор В. Медведєв, архітектори Р. Кухаренко, Ю. Мельничук), де бронзові фігурки покинутих ляльок символізують нелюдський злочин гітлерівців.

Новаційність “архітектурної пластики” із часом розчиняється у позаособистісній типізації образу героя, що набуває рис шаблонності в мистецтві останньої фази “зрілого соціалізму” – у брежнєвський “застій”. Геометризоване підкреслено символічного змісту моделювання методом “широкого узагальнення” тиражується як формальний прийом заідеологізованої пластики задля втілення гіпертрофованого пафосу тоталітарної міфологеми. У такому ключі був вирішений пам’ятник Г. Петровському в Києві (1970) скульптора О. Олійника, архітектора І. Ланька. Проте пам’ятник зберігає риси 1960-х років – лапідарне моделювання, контраст шліфованої та рустованої поверхні п’єдесталу-трибуни, відвертість конструктивної побудови композиції з незамаскованими швами гранітних блоків, що нагадує перший зразок подібної пластики – московський пам’ятник Марксу (1961) Л. Кербеля. Водночас він має риси наступного періоду мистецтва “розвинутого соціалізму”, оскільки тенденція до узагальненої типізації призводить до втрати безпосереднього зв’язку з індивідуальною особистістю. Слід сказати, що метод “широкого узагальнення” краще спрацьовує у вирішенні символічних фігур робітника із супутником і робітниці з голубами, що прикрашають наземну станцію метро “Дніпро” (скульптори Ф. Коцюбинський, Є. Кунцевич, І. Горовий, Б. Карловський, 1965).

Типовим для 1960-х років був перегляд митцями функцій архітектури в загальній концепції монумента, що іноді надавало скульптурі другорядне місце або зовсім виключало її. Наприклад, у 1969 році архітектор С. Рец спорудив біля с. Пешки Черкаської обл. монумент у вигляді двох вертикальних кривих, що нагадують за силуетом стрілочасту арку, в якому відображено єднання (у 1944) біля Корсуня-Шевченківського 1-го та 2-го Українського фронтів і захоплення великого угруповання ворога. Символічність пам’ятника алюзійно і фактично пов’язана з поширеним у 1920-і роки образом триумфальної арки на честь перемоги, через яку йде алея до прямокутної стели з текстом про цю історичну подію.

Домінанту архітектурного елемента в символічних пам’ятниках 1960-х років підтверджує донецький Меморіал на честь військовополонених, загиблих у таборі смерті (1965, скульптор Б. Бринь, архітектор Ю. Можчіль). Влаштований на місті похованих кількох тисяч бійців, меморіал складається з трьох символічних пілонів, які оперезані траурним вінком, а в центрі між ними горить Вічний вогонь.



Ю. Синькевич. Орфей Чилі. Віктор Хара. 1974. Оргскло, металізація. Запорізький художній музей

А. Куц. Мир нам, весні і пісні. 1978. Гальванопластика, мідь



Утім, архітектурна концепція монументів 1960-х років почала формуватися ще наприкінці 1950-х. Вона і зумовила проектувальні особливості монумента Слави в Києві, спорудженого 1957 року на кшталт обеліска Великої Жовтневої революції, що колись у 1919 році прикрашав Софійський майдан (перший взірць ленінського плану монументальної пропаганди, який належав авангардному руху в мистецтві того часу). Варто зазначити, що давньосхідна символіка одвічного життя, що перетинається з ідеєю меча справедливості, дуже швидко вироджувалася в шаблон, хоча вперто продовжувала впроваджуватися до середини 1980-х років. Як анахронізм вичерпаної традиції архітектурного обеліска, був сприйнятий киянами обеліск на честь міста-героя архітекторів В. Лашка, Л. Семисюка (1982). Протягом 1970-х років скульптори зловживали застосуванням однотипних пілонів, текстових стел, стінок або куліс із рельєфами, що відгороджували від навколишнього простору міста ідейно-образне поле пам'ятника, в якому затверджені комуністичні гасла та ідеї вже не працювали, оголюючи штучно-міфічну сутність тоталітарної системи. Не дивно, що на офіційному рівні така архітектурна концепція була засуджена ще в другій половині 1970-х років за те, що гальмувала процес демократизації монументальної скульптури й подальшої естетизації навколишнього середовища ⁸. У деяких випадках архітектурний

Ф. Коцюбинський. Пам'ятник В. Порику в с. Порикове Вінницької обл. 1964–1968. Граніт
Н. Дерегус-Лоренс. Пам'ятник гетьману Івану Мазепі в с. Стонибаби Львівської обл. 1995. Граніт



пілон втрачав домінуючу позицію і був стаючи другорядним елементом стосовно скульптурно-пластичних засобів виразу: пам'ятник морякам героїчної Дніпровської флотилії в Києві (1979) скульпторів О. Скобликова, М. Вронського, архітектора І. Ланька.

У Кургані безсмертя в парку Перемоги (Київ) архітектори О. Стукалов і А. Сницарев зробили спробу відмовитися від тривіальних засобів виразу і звернулися до діалогу з архаїчним минулим слов'янських народів. Вони обмежили своє вирішення контуром п'ятикутної зірки в підніжжі штучного кургану. Образно-символічний зміст пам'ятника вичерпувався тим, що курган був насипаний із землі, привезеної з братських могил воїнів на території Європи.

І все ж оптимальний синтез архітектурної та скульптурної частин пам'ятника мав місце. 1970 року львівські митці Д. Кравич, Е. Мисько, Я. Мотика та О. Пирожков спорудили у Львові монумент Збройним силам СРСР, де головний образний зміст несе скульптурна група, а власне пілон-obelisk, окрім композиційного

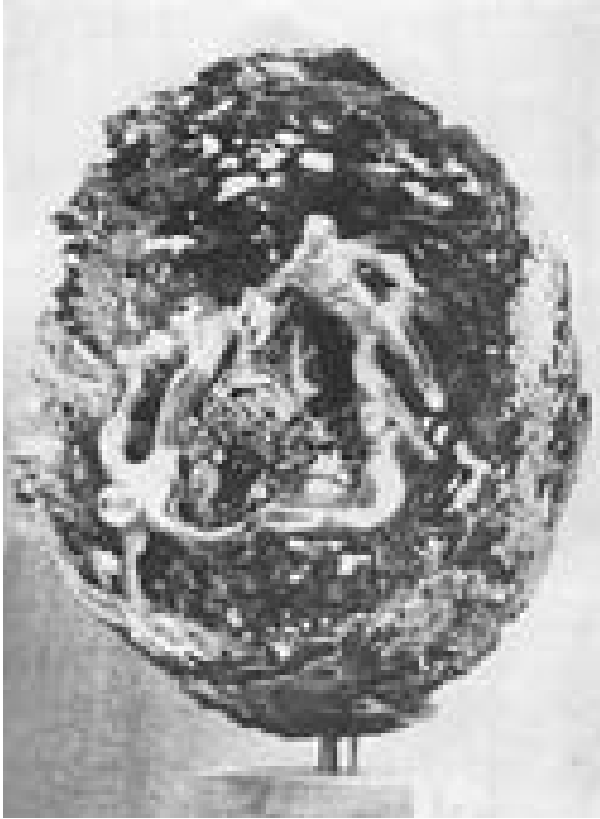
навантаження, виконує ідейно-змістові функції пояснювального характеру – по вертикалі на ньому розміщено рельєфи символів родів військ (морські, піхотні, авіаційні...). Загальний зміст символічного монумента тлумачиться більш конкретно в стрічці горельєфа. Його напружена динаміка, емоційність пластичної мови зрівноважується урочистою статикою постаті молодої жінки, яка благословляє воїна. Символізм посвяти підкреслюється й поширеною в 1960–1970-х роках алегорією зброї захисту – меча справедливості. Конкретність сюжетного мотиву звільняється від жанровості й станковізму як через образну символіку концепції пам'ятника, так і завдяки умовно-декоративній узагальненості пластичної мови, що спрощується, підкорюючись єдиному руху й ритму силуетних ліній, об'ємів скульптурних мас⁹.

Радянський досвід у сфері архітектурно-скульптурного синтезу був використаний востаннє на потребу тоталітарної міфологеми в київському монументі на ознаменування возз'єднання України з Росією в 1982 році (скульптор О. Скобликов, архітектори І. Іванов, С. Миргородський, К. Сидоров). Головним образно-композиційним елементом монумента є архітектурна пружна арка-веселка, що символізує офіційно прийнятий міф про братське єднання двох націй, двох робітничих партій в особі постацій двох робітників, які тримають високо піднесений орден Дружби народів. Подію тлумачить гранітний горельєф з історичними сюжетами.

Якщо в радянські часи скульптурний рельєф відігравав другорядну функцію, прикрашаючи архітектурні елементи пам'ятників, зокрема постаменти, то тепер скульптори, прагнучи одночасно символічного узагальнення й конкретної правдивості образу, надають рельєфу повновагоме значення одного з головних засобів образотворення поряд із круглою пластикою та архітектурними структурами. Так, в монументі Воїнам-визволителям Донбасу на Савур-могілі (1967–1975, скульптори Ф. Коцюбинський, Л. Горовий та К. Кузнецов) кульмінацією емоційного напруження й архітектурно-просторового вирішення на пагорбі серед степу височіє 36-метровий обеліск з алегоричною восьмиметровою постаттю воїна, типовою для фронткових плакатів і фотодокументів тих літ (тут помітна певна інерція минулої традиції 1940–1950-х років). Його заклічна патетика переможця пов'язана з післявоєнною тенденцією в мистецтві – втілювати конкретно-життєвий образ героя, атмосферу максимального напруження душевних і фізичних сил. Головним фактом є те, що літературно-пояснювальну функцію монумента скульптор надав саме ре-



В. Бородай, Є. Вутетич та ін. Монумент “Мати-Батьківщина” меморіального комплексу Великої Вітчизняної війни. Архітектори В. Єлізаров, І. Іванов, Г. Кислий та ін. 1981. Нержавіюча сталь, граніт



Ю. Синькевич. Блакитна планета. 1984–1985.
Бронза. Дирекція художніх виставок України

льфам, згрупувавши їх у чотирьох “монументальних фризах” на терасах колишнього стратегічного плацдарму (окремі сцени відтворюють запеклі бої артилерії, піхоти, танкових частин, авіації), що з’єднуються в єдину образно-композиційну систему центральною алеєю пам’яті¹⁰. Виразне драматичне вирішення меморіального ансамблю “Героям Аджимушкайської оборони” в м. Керчі знайшли скульптори Б. Климушко і Є. Горбань. Десятиметрові горельєфні постаті солдатів, жінок, дітей утворюють живу людську стіну – символічний образ мужності й страждання (архітектор С. Миргородський, 1982).

Тим часом традиційна схема пам’ятника продовжує існування, іноді корегуючись новаціями. Це стосується, насамперед, такого типологічного підвиду, як пам’ятник-бюст, що вирізнявся особливим консерватизмом образно-композиційних схем, адже державні замовлення на його встановлення, зокрема двічі Героям Радянського Союзу та Героям Соціалістичної Праці, передбачали в умовах договору зі скульптором відповідність проекту еталонному зразку

(наприклад, пам’ятник двічі Герою Радянського Союзу Б. Сафонову роботи Л. Кербеля, споруджений у с. Сенявіно Тульської обл. 1946 року, встановлено на постаменті в три метри заввишки, а бюст виконано у дві натури).

Упродовж 1960-х – першої половини 1980-х років було встановлено багато бюстів Героям Радянського Союзу і Соціалістичної Праці, видатним діячам історії та культури тощо. За архітектурно-пластичною концепцією вони належали реалістичній традиції мистецтва ХІХ ст. – фронтальний або з трьохчетвертним поворотом бюст, чиста або канелюрована колона, призматична підставка з текстом. Утім, для 1960-х – початку 1970-х років було притаманно трансформувати п’єдестал у рустований постамент, алюзійно наближуючи його форму до природної, як наприклад, у київському пам’ятнику В. Примакову (1970) скульптора Ф. Коцюбинського, архітектора І. Шмульсона. Узагальнено-лапідарне моделювання подібних портретів, іноді з асиметричним плечовим зрізом, профільним розворотом голови, підкреслювало культивовані офіційною естетикою якості особистості – незламну волю, героїчний дух та рішучість, але сприймалося це тепер кризь нову концепцію “суворого стилю” (пам’ятник Герою Радянського Союзу генерал-полковнику М. Кирпоносу (1973) у Києві скульптора Г. Кальченко, архітектора А. Ігнашенка). Композиційну крайність тенденції демонструє пам’ятник-бюст М. Рильському в с. Романівка Житомирської області (1970) скульптора О. Ковальова, де архітектурна частина зникає в необробленій брилі каменю. Існувала й протилежна крайність, коли архітектурне вирішення пам’ятника-бюста домінувало, наприклад у гурзуфському пам’ятнику О. Пушкіну (1973) того ж скульптора

полірований пілон, що апелює до ідеї обеліска камерного значення, втрачає скульптурний бюст, який заміщується рельєфним графіті за зразком пушкінських автопортретів та накладним символічним знаком – бронзовою лірою.

Поряд із цим існувала тенденція станково-камерного трактування образу героя, як у київському пам'ятнику К. Гапоненку (1971) скульптора А. Куша, де бронзовий із горизонтальним зрізом без якихось образно-композиційних претензій бюст хлопчика, позбавлений ідейно-дидактичної героїзації, передає індивідуально-суб'єктивний стан підлітка; і лише трапецієподібний пілон-п'єдестал, асоціативно нагадуючи факел, толерантно переводить зміст пам'ятника з конкретної події на рівень загальнонародного подвигу. Отже, схема герми в пам'ятнику-бюсті тепер усе частіше порушується. В образну структуру бюста часто вводять атрибути, фрагменти рук або, трансформуючи бюст до композиційного напівфігурного портрета, що пов'язано з тенденцією демократизації монументального образу і намаганням митців звільнитися від шаблонних рішень, надають образу неофіційної ситуаційності або романтизованої філософської заглибленості стану портретованого. Архітектурна частина при цьому або відверто цитує класичні зразки (пам'ятник І. Котляревському (1975) у Києві скульптора Г. Кальченко, архітектора А. Ігнащенка, де ритм канелюрованої колони урочисто призупиняє рельєф на сюжеті з "Енеїди"), або відповідає конструктивістській ідеї архітектонів 1920-х років, як у романтично піднесеному пам'ятнику П. Тичині (1982) в с. Піски Чернігівської обл. скульпторів А. Куша, В. Швецова, О. Редьки чи в пам'ятнику С. Косіору (1970) у Києві скульптора І. Макогона, архітектора М. Катерноги, або чітко геометризована, як у пам'ятнику С. Тудору у Львові (1979) і пам'ятнику І. Вишенському в Судовій Вишні (1979) скульптора

Г. Кальченко. Пам'ятник Лесі Українці в Києві. Архітектор А. Ігнащенко. 1973. Бронза, граніт

В. Бородай. Паркова скульптура Лесі Українки в Києві. Архітектор А. Ігнащенко. 1965. Бронза, граніт

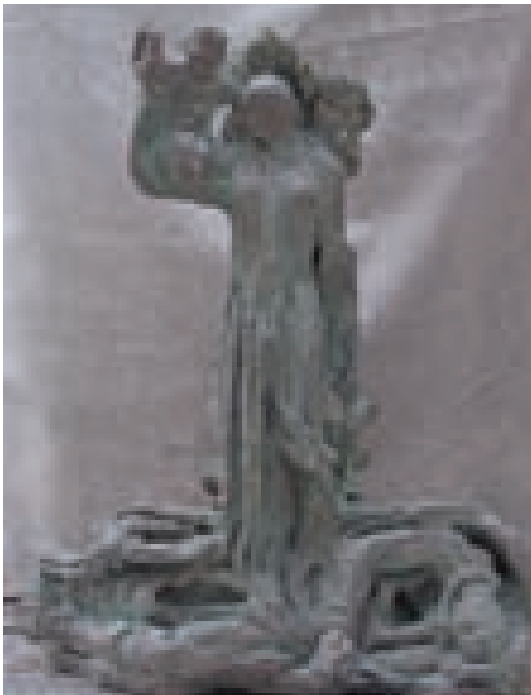
Д. Крвавича. Традиційна образно-композиційна схема пам'ятника-бюста відроджується в монументалістиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. Наприклад, 1999 року в центрі австрійської столиці відкрито пам'ятник І. Франку львівського скульптора Л. Яремчука, архітекторів В. Каменщика, В. Турецького. Строго фронтальний портрет Каменяра, виконаний у реалістичній манері, з трапецієподібним зрізом віншує гранітну струнку колону, що встановлена на тлі Віденського університету. 2002 року в Одесі скульптор О. Князик встановив на класичній канелюрованій колоні бюст гетьмана Б. Хмельницького, де портретований зображений у тричетвертному





І. Горвий. Пам'ятник футболістам київського "Динамо", що загинули в 1942 році. Архітектори В. Богдановський, І. Масленков. 1971. Граніт

Ю. Синькевич. Дерево життя. 1969. Оргскло тоноване. Власність автора



розвороті, а овальний плечовий зріз має власну підставку, апелюючи до класицистичних зразків. Ретельний відбір узагальнених форм моделювання поживається вишуканими графічно акцентованими деталями портрета, наближуючи образ до відомих іконографічних зразків українського мистецтва минулого.

Продовжувала свій еволюційний шлях і традиція "романтизованого реалізму" кінця XIX ст., яка синтезувала реалізм образно-пластичної концепції пам'ятника з романтичною піднесеністю суб'єктивного стану душі героя. Якщо порівняти пам'ятник О. Пушкіну роботи О. Ковальова, відкритий у Києві в 1962 року, з довоєнним проектом пам'ятника О. Пушкіну роботи А. Страхова, що був затверджений конкурсною комісією до спорудження, але через розпочаті воєнні події залишився не здійсненим ¹¹, — стане помітною метаморфоза художньо-образної структури від декларативної патетики до образної та композиційної розкритості, вільної суб'єктивно-авторської версії психологічної характеристики. Масовий глядач і навіть партійне керівництво в 1960-х роках було вже підготовлене до подібної транскрипції образу літературного героя, а тому пам'ятник О. Ковальова настільки сподобався українцям, що скульптор зробив авторське відтворення київського пам'ятника і подарував варіант Сімферополю, де в 1964 року його встановили в затишному сквері на фоні щедрої рослинності Криму на дуже низькому плінті. Бароковий рух композиції та "імпресіоністська" пластика не імпонували союзній критиці, що вважала такі якості скоріше недоліками авторського вирішення, ніж знахідками ¹². 1989 року в Бахчисарай встановлено фігурний пам'ятник О. Пушкіну роботи М. Константинової, який вирізнявся ліричним трактуванням класичних традицій російської скульптури.

У подібному камерно-ліричному плані вирішує Г. Кальченко перший конкурсний варіант пам'ятника Лесі Українці 1970 року, лейтмотивом до якого слугували поетичні рядки "Стояла я і слухала весну...". Але остаточним вирішенням був втілений у життя 1973 року "романтизований" варіант пам'ятника, де акцентувався дух "революційного" протистояння обдарованої осо-

бистості регресивним силам. Пластичний ефект повітряного пориву, що спірально-подібно закручує плаття навколо стрункої, нескореної постаті поетеси стає своєрідною пластичною метафорою цієї ідеї.

Якщо продовжувати тему героїко-романтичного пам'ятника, то потрібно окремо відзначити монументальні роботи випускників майстерні М. Лисенка. Їхні роботи розкривають світ високих почуттів, творчих злетів, могутніх, цільних, незламних характерів видатних діячів історії та культури, героїв війни і сучасників. Серед першої групи відзначимо величний образ Устима Кармелюка в м. Летичів Хмельницької обл., створений В. Знобою (архітектор І. Шмольсон, 1974). Його монументальна фігура співставлена з давньою вежею і огранічно вписується в історичний ландшафт. Вдалою була спроба А. Гончара відтворити героїчний образ Б. Хмельницького в Білій Церкві (архітектор В. Гнездилов, 1983). Шляхетна, пройнята внутрішньою динамікою фігура гетьмана з атрибутами влади в руках сприймається як смілива історична розвідка художника в майже закритий в ті часи світ історії України. Другий пам'ятник був споруджений у тому ж році на честь 950-річчя заснування Білої Церкви і присвячений засновнику міста Юр'єва князю Ярославу Мудрому (скульптор М. Константинова, архітектор В. Гнездилов). Його відзначає висока культура у вирішенні ієратичної княжої постаті в довгому одязі, яка ніби зійшла з фрески Софії Київської. На це вказує і шриффт на плакетці, і орнаменталь-

І. Макогон. Пам'ятник С. Косіору в Києві. Архітектори Є. Вересов, М. Катернога. 1970. Граніт

М. Константинова. Пам'ятник засновнику міста Юр'єва (нині Біла Церква) Ярославу Мудрому на честь 950-річчя заснування міста. Архітектор В. Гнездилов. 1983. Бронза, граніт





В. Вінайкін, В. Гречаник, П. Кальницький. Монумент на ознаменування 300-річчя возз'єднання України з Росією в Переяславі-Хмельницькому. Архітектор В. Гнездилов. 1961. Бронза, граніт

А. Фуженко. Пам'ятник кінорежисеру О. Довженку (1894–1956) в с. Сосниці Чернігівської обл. Архітектор А. Ігнащенко. 1975. Бронза, граніт

ний поясок по периметру невисокого п'єдесталу. З тим же бажанням історичної достовірності образу створювався гранітний пам'ятник гетьману Івану Мазепі в с. Сторонибаби Львівської обл. (скульптор Н. Дересуг-Лоренс, 1995).

До визначних творів монументальної скульптури належать цілісні могутні образи гранітних пам'ятників Лесі Українці в м. Полонне Хмельницької обл. і Т. Шевченку в м. Великий Березний Закарпатської обл. (обидва – 1992). Життєву драму Кобзаря втілює пам'ятник-погруддя в Пирятині (скульптор М. Балачук, архітектор В. Костін, 1991). Незважаючи на те, що останні роботи фактично належать наступному періоду історії мистецтва, вони цілком зберігають усі ознаки лисенківської школи – внутрішній контакт з образом, відтворення портрета-біографії, тісний зв'язок із натурними враженнями.

До другої групи можна віднести пам'ятники видатним діячам культури ХХ ст. Їхні образи також розкриті скульпторами в історичній перспективі – як людей високого інтелекту, волі, відданості улюбленій справі й водночас чутливості, натхнення. Широким планом, в артистичному розвороті вирішена гранітна постать В. Вернадського, який уважно розглядає мінерал в руці (скульптор О. Скоблук, архітектор А. Ігнащенко, 1981). Зачарованим навколишнім світом зображений художник А. Куїнджі в оплічному портреті з піднятим догори пензлем у правій зрізаній до кисті руці. Автором цього камерного оригінально вирішеного на стрункій колоні портрета є донецький художник В. Полоник (архітектор А. Лукін, 1984). Юнацьким пориванням за межі матеріального світу пройнята босонога фігура О. Довженка в пам'ятнику, встановленому в рідному селі кінорежисера Сосниці (скульптор А. Фуженко, архітектор А. Ігнащенко, 1975).

Найчисленнішу групу складають пам'ятники, присвячені війні. Вони різноманітні за вирішенням і змістом, проте часто відчувається схильність до виразних, внутрішньо вистражданих і композиційно переконливих однофігурних і багатофігурних вирішень. Сьогодні вони сприймаються дещо плакатними, театрално патетичними, але ці критерії виникнуть згодом. Не зайве пам'ятати, що авторами таких історичних монументів переважно були безпосередні учасники бойових дій (С. Андрейченко, В. Бородай, О. Олійник, І. Макогон, А. Білостоцький, Ф. Коцюбинський) або художники, що були дітьми війни і мали свій драматичний досвід. Серед однофігурних і двофігурних композицій назовемо пам'ятник Слави в м. Верхньодніпровську (1968) і пам'ятник загиблим хірургам на території Національного медичного університету ім. О. Богомольця в Києві С. Андрейченка (архітектор С. Богдановський, 1984); пам'ятник воїнам-водіям, що загинули під час Великої Вітчизняної війни в Брянську П. Мовчуна (архітектор О. Гайдученя, 1968); пам'ятник на місці розстрілу комуністів, підпільників, партизанів на хуторі Довжик поблизу Житомира В. Нечуйвітра (архітектор П. Берюк, 1983); пам'ятник загиблим у роки війни в с. Рибці Полтавської обл. В. Сухенка (1985, дипломна робота "Нескорений", 1966). Тема солдатського подвигу звучить поряд із материнською скорботою. Один із найкращих монументів на цю тему створила Н. Деревус-Лоренс на кургані бойової Слави в Охтирці Сумської обл. (архітектор Б. Бердник, 1965). Могутня скорботна постать селянки в хустині, яка віддалено нагадує аналогічний образ В. Мухіної 1927 року й належить добі "суворого стилю", епічно сприймалася на природному кургані поряд із металевими "їжаками", що нагадували про тяжкі роки війни і оборони. На жаль, ці "їжаки" розграбували – вирвали із землі заради шматків металу – ніби викинули нашу пам'ять на смітник...

Неповторну, урочисту, святкову інтонацію передає статуя "Батьківщини-матері" в с. Охматові Черкаської обл. (1979). Струнка постать жінки в довгому декоративно вирішеному вбранні, що тримає в піднятій руці розквітлу гілку, залишає приємне, життєрадісне враження.

Серед багатофігурних вирішень відзначимо пам'ятники, що створюють цілий драматичний сценарій, який нагадує про

В. Зноба. Меморіальний комплекс пам'яті радянських бійців, закатованих у 1941–1943 роках у Дарницькому концтаборі. Архітектор О. Малиновський. 1968. Граніт



реальні події буремних років війни. Зрозуміло, що подібні багатоскладові роботи можна було реалізувати лише у творчому колективі одностудійців. Такий колектив помічників М. Лисенка виник в останні роки його життя, під час роботи над багатопліщовим монументом у Бабиному Яру (В. Сухенко, О. Вітрик, Б. Лисенко) і довів до реалізації (вже після смерті вчителя) проекти пам'ятника воїнам, загиблим під час форсування

Південного Бугу в березні 1944 року в с. Ковалівка Миколаївської обл. (1975), а також високоемоційний пісенний задум М. Лисенка "Лебедина пісня", що зобразив фігуру смертельно пораненого солдата, якого підтримує своїм крилом лебідь. Цей незабутній лірико-символічний образ війни в 1985 році розмістився на невеликому кургані в Лебедині Сумської обл. (архітектор А. Ігнащенко) і став улюбленим місцем відпочинку й військових свят. Ще один колектив з останніх випусків професора — М. Олексієнко, В. Чепелик, Б. Лисенко — здійснив два складних проекти: пам'ятники героям Малинського партійно-комсомольського підпілля в м. Малин Житомирської обл. (архітектори Б. Орехов, В. Тищенко, 1984) і корабелам у м. Миколеві (1990). Така композиція фактично повторювала ідею пам'ятника, присвяченого тисячоліттю Росії, спорудженого в Новгороді



Л. Кулябко-Корецька. Меморіальна дошка скульптору І. Кавалерідзе на будинку по вул. Червоноармійській, 12 у м. Києві. Архітектор В. Гнездилов. 1987. Бронза

Є. Горбань, Б. Климушко. Меморіальний ансамбль "Героям Аджимушкайської оборони" в м. Керчі. Архітектор С. Миргородський. 1982. Бетон, граніт



ді (1892), і мала дещо схематичний характер. Ці риси, на жаль, торкнулися і драматичного задуму монумента в Кортелісах О. Олійника, який після смерті батька завершував його син М. Олійник (архітектор А. Корнеєв, 1980). П'ятифігурна, значна за розмірами група, що зображує жителів села, приречених на смерть, в афектованих позах створювала дисонанс між художньою структурою твору і його гармонійним функціонуванням у навколишньому середовищі.

Прикладом соцреалістичного синтезу, гіпертрофованого до монументальних розмірів станковізму з новим розумінням умовно-декоративного в монументальній скульптурі 1960-х років, є пам'ятник героям громадянської війни "Легендарна тачанка" (1968) поблизу Каховки лєнінградських скульпторів Ю. Лоховиніна,

Л. Михайльонка, Л. Родіонова та архітектора Е. Полторацького. Психофізичне відчуття нестримного руху створює кінематографічний засіб потрійної фіксації положення тіла коня в галопі, що примушує скульпторів проігнорувати історичний факт того, що в тачанку впрягали двоє коней. Рівень умовності в деталях композиції здається дуже сміливим на той час (досить вказати на віртуально присутні віжки, хоча, наприклад, у київському пам'ятнику Щорсу всі ці подобищі військової амуніції педантично були визначені). Цікава декоративна узагальненість композиції, підпорядкованість пластичного моделювання єдиному руху й ритму, що візуалізує оспіваний у піснях образ-символ революційного горіння, вплинули на подальший розвій української скульптури й інших видів мистецтва, зокрема станкової пластики ¹³.

Вдалим прикладом демократично-жанрового вирішення композиції є львівський пам'ятник І. Федорову на вул. Підвальній (1977) скульпторів В. Борисенка, В. Подольського та архітектора А. Консулова. Першодрукар у довгому фартусі, обережно тримаючи книгу, йде по бруцятці майдану серед виру сучасного життя міста. Лапідарна пластика монументальної постаті, певна театральність жестів, глибока внутрішня споглядальність героя – усе говорить про збереження історичної дистанції поміж повсякденним буттям і змістовою символікою наближеної до сучасників історичної постаті, що започаткувала велику справу книгодрукарства.

Коливання монументальної скульптури 1960–1970-х років поміж двома тенденціями – “символізації” образу та конкретного “взятого із життя героя” – найчастіше призводило до того, що документальні засоби фіксації подій кінематографічним прийомом “миттєвої зупинки кадру”, що поширилися у мистецтві від 1960-х років, з одного боку, ніби збагачували мову монументальної скульптури новими рухами, максимально життєвими позами героїв, емоційними станами й просторовими цезурами тощо, з другого руйнували існуючу від античності культуру правильного відбору пластичних узагальнень і акцентовано виразних елементів композиції. З'явилася небезпека формального застосування станкових кліше, плакат-



І. Горвий, Ф. Коцюбинський, К. Кузнецов. Пам'ятник радянським воїнам на Савур-Могилі в м. Сніжне Донецької обл. Архітектори А. Ігнащенко, І. Козлінер, М. Потіпако. 1967. Чавун, граніт

Д. Крвавич, Е. Мисько, Я. Мотика, О. Пирожков. Монумент бойової Слави Радянським Збройним Силам у Львові. Архітектори М. Вяздзелович, О. Огранович. 1970. Бронза, граніт



них схем, що призвело до випадкового і не зібраного силуету, завантаженості зайвими деталями та інших помилок. Плакатно-тривіальним вирішенням з ідеологічно зваженою акцентованістю змісту хибує “поствідлиговий” ужгородський пам’ятник “Україна – визволителям” (1970) скульпторів І. і В. Знобів на честь визволення українських земель від фашистських загарбників, що становить собою дев’ятиметрову постать бійця з прапором Перемоги.

Регресивні зміни офіційного курсу композиційно-пластичної програми пам’ятників помітні на прикладі суто “передвижницького” Меморіалу радянським воїнам у м. Бор Горьківської обл. (1981) скульпторів Д. Крвавича, М. Посікори, Я. Чайки, архітекторів Ю. Генова і Б. Черкеса. Документально-розповідна п’ятиметрова композиція з двох груп і текстової стели розгортає ідею історичного зв’язку боротьби за завоювання революції від 1917 року до 1940-х років. Утім, надмірно великий розмір для обраної міської площі та зайва багатослівна жанровість вирішення позбавляє весь комплекс справжнього синтезу з міським середовищем, профануючи ідею “демократизації” монументальної скульптури¹⁴.

Подібними рисами відрізняються й такі архітектурно-скульптурні комплекси, як наприклад, меморіал радянським воїнам і громадянам, які загинули в роки Великої Вітчизняної війни в Харкові (скульптори В. Агібалов, М. Овсянкін, Я. Рик, архітектори І. Алфьоров, А. Максименко, Е. Черкесов), споруджений 1977 року, або створений на два роки раніше в складі того ж творчого колективу в Харкові

**О. Олійник. Пам’ятник Г. Петровському в Києві.
Архітектор І. Ланько. 1970. Габро**



монумент на честь проголошення радянської влади в Україні. Усі вони досить наочно демонструють виродження геометризованої площинності моделювання (навіть при збереженні уважного трактування в портретах психологічної характеристики героїв) в застиглу схему, порожній шаблон. Чинником такого фіаско була не безперспективність методу узагальнення, а бездієвість принципів його використання, позбавлення природної мотивації людської рефлексії, яку підмінювали штучною міфологемою тоталітаризму. Виховна, пропагандивно-дидактична функція такого мистецтва також втрачала вплив на масову свідомість суспільства. Тому із часом посилюється протилежна тенденція жанровості і станковізації художніх структур пам’ятників. Впроваджувалася, зазвичай, вона теж викривлено – життєво-документальний фактаж подій піднімався до гіпертрофованих розмірів, псевдомонументального формату, без урахування іманентної природи як станкового твору, так і монументального. Прикладом талановитого, але перекрученого синтезу мистецтв слугував демонтований у 1991 році київський монумент на честь Великої Жовтневої соціалістич-

ної революції скульпторів В. Бородая, В. і І. Знобів, архітекторів О. Маліновського, М. Скибицького, споруджений 1977 року. Символічна, з архітектурно-геометризованих форм гранітна постать Леніна, як засновника й триумфатора ідей комунізму та радянської демократії, лише віддалено зберігала риси конкретної історичної особи, завдяки взятій від станкової пластики композиційній схемі – Ленін ішов назустріч “вітрам революції” й майбутньому людству в розстебнутому пальті з кепкою в руці, згідно з відомим документальним фото й кінохронікою. Але, ніби увічнений божественний фараон Єгипту, він стає сам історичним тлом, трансформуючись у прапор комуністичного руху. У його підніжжя – меншого масштабу й жанрового вирішення – чотири бронзові постаті класових представників народу, моделювання яких цілком відповідало “передвижницькій” стилістико-образній нормативності.

Сформований за сталінської доби “образ образу” В. Леніна упродовж 1960-х – першої половини 1980-х років здобув поновлене інтерпретування у великій кількості пам’ятників, де домінує надособистісне символічне звучання образу засновника комуністичної ідеології в радянському суспільстві й нівелюється попереднє суб’єктивно-камерне трактування. Такий символіко-узагальнений ключ образно-композиційного вирішення офіційної герменевтики образу В. Леніна характеризують пам’ятники, споруджені в Харкові, Донецьку, Запоріжжі, Новограді-Волинському, Прилуках та інших містах країни.

До певної міри тенденція штучної монументалізації станкових за характером композицій нагадує ситуацію 1940-х років, з поширенням тоді “сталінським ампіром” у мистецтві. Правда, на відміну від тих часів контекст художньо-образної структури творів базується на міфі про єдність народу та партії, великій вірі в непохитність її ідеалів. Із цього погляду демонтований у Києві пам’ятник революції був дуже красномовним звинуваченням радянської держави в ідеологічному шахрайстві, принизливому для громадянської та особистої гідності людини.

У період з 60-х – до першої половини 80-х років ХХ ст. у монументальній скульптурі України з’явилася величезна кількість пам’ятників. За тематичним розподілом більшість із них присвячувалася подвигу радянського народу у Вітчизняній війні та на честь перемоги радянських військ. Тільки за приблизним підрахунком загальна кількість встановлених за цей період пам’ятників становить понад 20 тис. Споруджували також пам’ятники окремим персонам – бюсти, постаті, зокрема політичним діячам України, СРСР, головним чином В. Леніну, а також пам’ятники-символи на честь видатних історичних подій державного значення. Тим часом причини такого неймовірного розквіту монументаль-



А. Гончар. Пам’ятник Богдану Хмельницькому в Білій Церкві. Архітектор В. Гнездилов. 1983. Чавун, граніт

ної скульптури, на яку виділяли великі державні кошти, ще й досі не визначені¹⁵. Щоправда, прояви гігантоманії, афектоване тлумачення радянського героїзму в загальному контексті триумфально-переможного руху ідей комунізму в усьому світі в галузі монументальної скульптури 1970-х – початку 1980-х років були серед інших причин пов'язані із затвердженням чергового культу особи партійного лідера й згодом, у одній особі, голови держави – Л. Брежнєва; штучно спланованою ейфорією соціуму на побудову розвинутого соціалізму в державі та вступу її в перехідну фазу комуністичної формації. Тому від 1977 року – року третьої редакції Конституції СРСР партійним з'їздом – новаційним стосовно попереднього періоду в монументалістиці стало залучення до образно-композиційної структури величезних площ, тобто монументи почали вирішувати з величезним розмахом ансамблевого оформлення, до якого долучалися й архітектурні споруди, й ландшафтні історико-географічні особливості місцевості, враховуючи штучно створені ставки, символізм Вічного вогню тощо. Тобто, якщо за цілком справедливою думкою російського дослідника Н. Воронова “ознака ансамблевості – є однією з провідних у концепції монументальної пластики 1960–1970-х років”¹⁶, то розуміння синтезу в символічному контексті образно-композиційних узагальнень наприкінці 1970-х – початку 1980-х років набуває рис викривленої гігантоманії, тиражованості композиційних схем, що певний час сприймалися новаційними, і все це торкнулося навіть ремінісцентних тенденцій, типових для 1960-х. У монументальній скульптурі України разом з ідеєю ансамблевого комплексу поширювалися алегоричні постаті жінок, які або стоять окремо, або на тлі обеліска та в театралізованій позі тримають символічну чашу, або пальмову гілку, або інший атрибут миру. Таким є архітектурно-скульптурний комплекс Вічної Слави в Черкасах (1977) скульпторів Г. Кальченко, Є. Кунцевича, Б. Микитенка, архітекторів А. Ігнащенко, О. Релькаса, де жіноча постать дивним чином поєднує важку архаїзованість із натуралістичним розумінням методу “широкого узагальнення”; а також – монумент Вічної Слави в Луцьку (1977) скульптора М. Вронського, архітектора В. Гнездилова, де ідею втілено в образі молодої жінки в національному одязі.

Поступовий перехід пластичної свідомості скульпторів із суто монументальних образно-композиційних структур до станкових, формально переведених у монументальний формат, призвів до зворотного процесу, порівняно з 1960-и роками: часто внутрішня напруга психо-емоційного стану героїв висловлювалася через зовнішню дію й напругу динамічних скульптурних мас, нервовий ритм розкутого зовні силуету, підпорядкованого літературно-оповідній жанровості. Радянська монументалістика доби “поствідлиги” й “застою” знову зверталася до традицій передвижництва в пошуках документальної конкретності та ідеологічної впливовості мистецького образу на колективну свідомість. Такий процес послідовної ідеологізації мислення монументалістів, усупереч мистецькій логіці й законам синтезу, маніфестує пам'ятник героїчному екіпажу бронепоезда “Тарашанець”, відкритий 1974 року в Києві (скульптор В. Зноба, архітектор Є. Пильник). Розвинута оповідальна мотивація ідеї пам'ятника спровокувала невиразний силует, жанрову дрібність у пластичному вирішенні поз, рухів героїв, атрибутах, і це заважало цільному сприйняттю всієї композиції, створюючи ефект її випадковості (що видавалося за ефект життєвої правдивості історичного факту). Ту ж таки літературну багатослівність фіксує пам'ятник героям Горлівського збройного повстання 1905 року (1980) скульпторів Є. Горбаня, В. Тесленка, архітектора С. Миргородського. Хоча в даному випадку афектаційна патетика, відроджуючи призабуту традицію скульптури 1940–1950-х років, відповідає революційному духу й героїчним образам мистецтва 1920-х років, віддзеркалюючи риси агітаційної плакатності. Утім, у сучасному архітектурно-просторовому середовищі,



О. Скобликов. Монумент Дружби в Києві. Архітектори І. Іванов, С. Миргородський, К. Сидоров. 1982. Бронза, нержавіюча сталь, граніт

незважаючи на кулісне його виокремлення з виру сьогодення кількома стінками червоного полірованого граніту, вирішення великим форматом відцентрово вибухоподібного силуету чорно-металевої композиції пам'ятника, який проривають штики гвинтівок повстанців, надає йому агресивності, особливо з дальньої дистанції сприйняття. Подібна ж тенденція жанрової розповідності простежується й у пам'ятнику “Україна – визволителям” (1972) скульпторів В. Мухіна, В. Федченка, І. Чумака, І. Овчаренка в с. Мілове Ворошиловградської обл. (тепер Луганської), де воїн обіймає жінку, яка плаче.

У другій половині 70–80-х років ХХ ст. поширилася тенденція суто радянського гатунку, що поєднувала в пластичній мові документальну “реалістичну достовірність” з акцентовано-натуралістичною виваженістю скульптурних форм методом “широкого узагальнення”. Усе це разом із надмірною ейфорійно-героїчною патетикою образного сенсу монументів утворило на межі 1970–1980-х років явище, на зразок соцреалістичного експресіонізму, з тією лише різницею від стилістичного першозразка, що внутрішня напруга образів героїв не була тотожною суб'єктивному світогляду й особистісній рефлексії, а віддзеркалювала державні міфологемні ідеали або “образ образу” умоглядного героя. В основі подібної пластики лежав натуралізм, який набув сучасних “косметичних” метаморфоз, змінюючи статус від станкових форм до монументальних. Неприродний синтез натуралізму символічного узагальнення з монументальним форматом дав перші паростки як штучний державний “великий стиль” в композиційно експресивному пам'ятнику воїнам Першої кінної армії в с. Олесько Львівської обл. (1975) скульпторів В. Борисенка, К. Маєвського, архітектора А. Консулова. Проте з погляду просторово-композиційного вирішення цей твір, безсумнівно, був на той час новаційним, продовжуючи розробляти тему героїчної романтики попередньої доби “шестидесятників”. Про це свідчили нестримний рух вперед, абсолютна руйнація старої концепції постаменту, що перетворився на масивний пандус, афектація й асиметрія всієї художньо-образної структури... Аналогічні прийоми характеризували й інші пам'ятники, що належали першій половині 80-х років ХХ ст., наприклад, пам'ятник льотчикам 69-го винищувального полку в Одесі (1982) скульпторів В. Патрова, М. Єременка, архітектора В. Мироненка.



В. Полоник. Пам'ятник художнику А. Куїнджі в Маріуполі. Архітектор А. Лукін. 1984. Бронза, граніт
Г. Кальченко. Пам'ятник українському оперному співаку, композитору і драматургу С. Гулаку-Артемовському (1813–1873) в м. Городищі Черкаської обл. Архітектор А. Ігнащенко. 1971. Граніт

го станковізму на зразок “передвижництва”. Останній також мав власні модифікації. Наприклад, модернізованого тлумачення цей напрям здобув у меморіальному комплексі “Слава”, що в м. Ровеньки Ворошиловградської обл. (1982), завдяки прагненням до пластичного оновлення молодішої генерації скульпторів – М. Запорожця й О. Редьки, які застосували рухоме світлотіньове моделювання скульптурних об'ємів, ввели толерантні пластичні деформації форм через видовженість пропорцій постатей героїв, а тривимірність моделювання поєднали з рельєфним відтворенням об'ємів. До того ж, замість постаменту або плінта використали підключений до образно-композиційної структури пам'ятника фрагмент ландшафту (на той час – це унікальний приклад новаційного мислення). Тобто скульптори максимально дипломатично на офіційному рівні використали в умовах найвищого розвитку соцреалістичного мистецтва модерністичні засоби, налагоджуючи творчий зв'язок із пластичними пошуками монументалістів 1960-х років.

У цьому контексті сприймається правомірнішим існування на місці шурфу шахти № 5, куди були скинуті мологвардійці в січні 1943 року, також величезного меморіального комплексу “Нескорені” (1982) скульпторів В. Можаява, Г. Слепцова, М. Щербакова, архітекторів М. Булкіна, В. Десянчука. Широкий степовий простір, величезні терикони, промислові об'єкти на горизонті – усе підпорядковано єдиному ідейно-пластичному задуму, над яким митці працювали протягом десяти років. Умовно сформований із чотирьох чавунних монументальних пілонів, шурф є образно-композиційною домінантою донбаського ландшафту. Із внутрішнього боку пілони не оброблені площинами, і саме тут із хао-

У першій половині 1980-х років “радянський неоакадемізм” мав певну варіативну шкалу власного розвитку. Він функціонував і як ренесансно-рудиментарна схема пам'ятника, що зафіксовано у пам'ятнику К. Ворошилову на коні у Ворошиловграді (1980, скульптор А. Посядо, архітектор А. Ануфрієва). Тут відтворюється не лише класична схема “постать-постамент”, а навіть театральність позування, відвертість якої перевищує лише теннерівський пам'ятник цій же особі, зроблений 1938 року для Москви. Крім того, “радянський неоакадемізм” мав модифікації як у вигляді історико-документального важкого натуралізму, переведеного в символічний контекст, так і у варіанті наближеного до глядача жанрово-

су матерії вибраної лави виступають барельєфні експресивні постаті зламаних фізично, але не духом і волею героїв, прозоро апелюючи до міфологічних образів Прометея та Ікара. Станково-жанрова мотивація пластичної частини пам'ятника та його архітектурно-конструктивна умовність досить переконливо коригують з історичною пам'яттю регіону і його сучасним виразом життя промислового центру. Отже, у досвіді радянської монументалістики цей приклад – рідкісний зразок позитивного вирішення поставленого перед митцями завдання, які спромоглися у тих складних політичних умовах знайти ще й новаційне вирішення. І це стає красномовним фактом при порівнянні комплексу “Нескорені” з більш тривіальним пластичним ходом у меморіалі героям Аджимушкайської оборони в м. Керчі (1982) скульпторів Б. Климущка, Є. Горбаня, архітектора С. Миргородського, де “архітектурна” надмірність масштабу, пластична частина все-таки хибують композиційно неадаптованою жанровістю й ностальгією за традиційним вирішенням монументальної скульптури 1940–1950-х років, особливо з її акцентовано надлюдським пафосом героїчного протистояння силам зла.

Окремий типологічний підвид монументальної скульптури 1980-х років продовжують складати так звані “плакатні” пам'ятники, які відтворюють тривіальне композиційне вирішення згідно із фотодокументальними хроніками, що широко експлуатувалися не лише в скульптурі, а й у малярстві та графіці цього періоду. Наприклад, загальновідоме фото політрука О. Єременка під час героїчної атаки складає підмур програми велетенського меморіалу на честь героїчного подвигу політпрацівників Радянської Армії, створений 1980 року скульптором І. Чумаком в м. Слов'яносербську Ворошиловградської обл. Сюди належать також монумент воїнам Південно-Західного фронту в урочищі Шумейкові (1977) скульпторів А. Білостоцького й В. Вінайкіна у вигляді воїна з піднятою гвинтівкою в руці, пам'ятник захисникам Києва 1941 року, що полягли на р. Трубіж у с. Борщів Київської обл. (скульптор Л. Кулябко-Корещька, архітектор В. Гнездилов, 1989). Усі подібні пам'ятники відтворюють рудиментарну традицію документалізму 1940–1950-х років. Проте їх надмірний розмір, не суголосний станковому характеру композиційно-образної структури, складає хибну тенденцію так званої “гігантomanії” 1980-х років.

Цей напрям досягає кульмінації в київському меморіалі першої категорії державного значення колишнього СРСР, урочисте відкриття якого в 1981 році відзначено виступом лідера тоталітарної держави – Л. Брежнєва. Мова йде про меморіальний комплекс Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років, автори якого були нагороджені Ленінською премією в 1984 році¹⁷. Тим часом комплекс, охоплюючи величезний масив дніпровських схилів, суттєво змінив історично сформований правобережний силует Києва, завдяки

В. Зноба. Пам'ятник Устиму Кармелюку в м. Летиців Хмельницької обл. Архітектор І. Шмультсон. 1974. Бронза, граніт





Б. Лисенко, М. Олексієнко, В. Чепелик. Пам'ятник Героям Малинського партійно-комсомольського підпілля в м. Малині Житомирської обл. Архітектори Б. Орехов, В. Тищенко. 1984. Бронза, граніт

штучно створеній новій ідейно-образній домінанті — постаті Вітчизни-матері, постамент якої складає функціональна споруда — зал бойової слави, перед яким розташована величезна чаша з Вічним вогнем. Монументальна скульптура комплексу є зразком апогею претензійної монументалізації, що декларувала комуністичну ідеологію у викривленому світі міфологізованого мистецтва останньої фази “розвинутого соціалізму”. Звідси — неймовірний архітектурно-планувальний розмах, багатоскладова драматургія композиційно-пластичних

вирішень, які, згідно із загальним семантичним і конструктивним задумом, мають три домінантні взаємопов'язані символіко-скульптурні вектори. Перший становить галерею головного входу, що складається з багатофігурних композицій, присвячених основним етапам фронтової битви (боротьба підпільників, партизанська війна, героїка тилу). Цей вектор складає змістовий пролог до подальшої експозиції музею, налаштовуючи глядачів на певний стан сприйняття. Близько 100 фігур (де кожна постаць майже 5,5 м) бронзових горельєфів, умонтованих в архітектурні конструкції проходів, характеризуються рисами станковізму, штучно переведеному в монументальний контекст. Рівень пластичного узагальнення нівелюється акцентуванням дрібних анатомічних деталей, елементами воєнної амуніції, ретельним психологізмом портретних особливостей персонажів. Усе це зумовлюється прагненням митців до історично достовірного документалізму¹⁸.

Другий просторово-пластичний вектор починається в західній частині головного майдану меморіалу, де з бетонного моноліту муру виступає скульптурна група “Передача зброї” київського скульптора В. Вінайкіна — бронзова група воїнів біля гаубиці виконана в типовій для київської школи пластики реалістичній манері модулювання. Далі вектор набуває кульмінації біля декоративного басейну, над яким підіймається монументальна горизонтально видовжена в експресивному наступі композиція “Форсування Дніпра” московського скульптора Ф. Сагояна за участю А. Аветісяна, яку відрізняє від попередньої інша манера — нерозчленовано-цілісне моделювання майже геометричних скульптурних мас, підкорених єдиному ритму, силуету у хвилеподібному русі потужної сили визволення. Багатофігурна група містить інший рівень пластичного узагальнення, властивий суто монументальному мистецтву, стилістично нагадуючи авангардні пошуки молодого І. Кавалерідзе і відзеркалюючи тяжіння вірменської школи до архітектурно побудованих великих об'ємів скульптурних форм.

Останній, третій вектор, архітектурно-скульптурного комплексу складає 62-метрова постаць Вітчизни-матері¹⁹. Стилістично постаць, як зразок соцреалістичного мистецтва, маніфестує ідеологічно-пропагандистську тріумфальність наддержави тоталітарного суспільства через композиційно чітку плакатність і

конструктивно-геометризоване моделювання форм, що переводить сенс скульптури від вузького контексту перемоги в Другій світовій війні в радянську політичну дидактику, а життєстверджуючий ідеал до уніфікованого образу-кліше, спорідненого з давньоримським і адаптованим утопічною доктриною міфологеми комуністичної ідеології від сталінських часів. Невиправдано великі розміри постаті, дисгармонійність із навколишнім середовищем силуету й сріблястого виблиску поверхні з нержавіючої сталі, що порушують традиційно м'який контур ландшафту з архітектурними акцентами золотих бань храмового зодчества Київської Русі, — усе це, на жаль, вносить прикрий дисонансний елемент у містобудівельну ситуацію цієї частини міста.

Від 1960-х років в Україні, як і в інших республіках колишнього СРСР, була затверджена практика оформлення пам'ятними знаками в'їздів у міста, окремі села, споруджувалися символічні пограничні знаки поміж областями, республіками або колгоспними й радгоспними господарствами. Споруджували й суто історико-культурні пам'ятні знаки, як у випадку із цікавим пам'ятним знаком на честь бібліотеки князя Ярослава Мудрого, що зробив І. Кавалерідзе при Софійському заповіднику в Києві 1969 року, поєднуючи кам'яний блок із графіті тексту й портретним зображенням засновника бібліотеки.

В'їзди інколи вирішуються як архітектурно-текстові конструкції, але частіше вони поєднуються з пластичними акцентами скульптурних композицій. Наприклад, в'їзд до Червонограда Львівської області скульптор Й. Садовський оформлює символічною постаттю шахтаря (1978). Подібні скульптурні вирішення використовували В. Усов, Ю. Дворник, споруджуючи в 1970-х роках в'їзні знаки (Буськ, Золочівський район). Найвідомішим пам'ятним знаком в Україні є символіко-узагальнена композиція В. Бородая, яку від 1982 року іманентно поєднали з образом Києва, тиражуючи в сувенірній продукції, адже присвячена вона заснуванню міста славетними Кием, Щеком, Хоривом та їхньою сестрою Либіддю. Проте негативні наслідки радянської монументалістики помітні були і в цьому виді скульптури. Перевантаженістю літературно-описовими деталями та перебільшеним розміром у конкретному просторовому середовищі хвибує, наприклад, пам'ятний знак "Навіки разом" в м. Переяславі-Хмельницькому Київської обл. скульптора Б. Климушка (1982), композиція якого базується на принципі кола, ніби повторюючи спіралеподібний рух прапора, на тлі якого розгортаються історичні події.

Протягом 1960–1980-х років продовжували встановлювати пам'ятні дошки видатним діячам України на будинках, де мешкали або працювали видатні особистості. Зокрема в 1961 році О. Ковальов відкрив на фасаді

І. Кавалерідзе. Пам'ятна стела на відзнаку заснування Ярославом Мудрим першої на Русі бібліотеки в Києві. 1969. Бетон тонований



Київського державного університету ім. Т. Шевченка меморіальну дошку на честь цього видатного українського митця й поета, адже протягом 1845–1847 років Т. Шевченко працював тут, у Київському університеті Св. Володимира, співпрацівником Археографічної комісії. Скульптор відтворив у рельєфі відомий автопортрет Т. Шевченка. Той самий прийом цитування складає цікаву версію пластичної концепції меморіальних дошок, яку використовує, наприклад, Л. Кулябко-Корецька в дошці, присвяченій пам'яті І. Кавалерідзе, повторюючи славетний образ монумента Артема в Бахмуті 1924 року.

Найпоширенішими упродовж 1960-х – першої половини 1980-х років були пам'ятні дошки у вигляді барельєфного зображення (бронзова дошка в Києві академіку О. Палладіну скульптора А. Скобликова, архітектора А. Ігнащенка, 1974), а також у вигляді станкового бюста на пристінній консолі (М. Лисенку на вул. Саксаганського в Києві скульптора Н. Дерегус, архітектора О. Стукалова, 1981; Лесі Українці на вул. Саксаганського в Києві скульптора Г. Кальченко, архітектора А. Ігнащенка, 1971). Мали місце варіанти загальних схем. Наприклад, О. Ковальов у меморіальній дошці Л. Ревуцькому на вул. Софіївській у Києві 1978 року звертається до традицій станкового реалістичного портрета кінця XIX ст., але саме до його різновиду – “домашнього портрета”. Композиція фокусується в напівсферичній ніші будинку, де мешкав композитор, і асоціативно нагадує італійське віконце. До схеми тондо звернувся й М. Рапай у меморіальній дошці С. Суботіну (1981), установленій на фасаді Інституту геофізики НАНУ, уписуючи в півсферичну нішу строго фронтально орієнтований бюст ученого, вирішений у реалістичній манері.

Цікаво, що львівська скульптура наприкінці 1970-х років подає варіант “класицизованого романтизму” соцреалістичної пластики в пам'ятній дошці, наприклад, І. Франку, що на будинку Дрогобицького педінституту скульптора Л. Яремчука (1978). Автор увічнює не так конкретно-особистісний, як ідеалізований образ цього видатного українського діяча: оголений торс, театральні-репрезентативний жест руки письменника, що ніби перебуває у творчій харизмі, – усе це складає нетривіальне вирішення, суголосне романтичним настроям прихильників неокласицизму галичанської культури кінця XIX ст. і, зокрема, скульптури. Досить згадати творчі пошуки А. Попеля, М. Парашука. Проте існувала й інша тенденція щодо вирішення меморіальних дошок у Львові, яка руйнувала композиційний принцип площини дошки та її зв'язок зі стіною, виокремлюючи художньо-пластичний простір у автономний монументально-декоративний рельєф. Тобто виникала маргінальна схема між меморіальною дошкою та монументально-архітектурною скульптурою. Таким є багатофігурний барельєф Т. Бриж 1979 року на вул. Саксаганського на честь революційного повстання львівського пролетаріату в 1936 році, або композиція Н. Посикири 1977 року на честь першого святкування 1 Травня в 1890 році. Утім, класичні схеми меморіальних дошок продовжували існувати протягом кінця XX – початку XXI ст.

Значного розвитку упродовж 60-х – першої половини 80-х років XX ст. зазнала меморіальна скульптура. Видатні митці України виконували погруддя й постації славетних діячів науки та культури країни, які встановлювали на міських кладовищах. У цей період остаточно формуються архітектурно-пластичні простори таких відомих цвинтарів, як львівське Личаківське, київське Байкове, Лук'янівське та ін. Львівський меморіальний комплекс поповнюється надгробками: письменнику П. Козланюку – Е. Миська; І. Свенціцькому, Г. Тютюннику – Є. Дзиндри; В. Гнатюку – Л. Биганич; С. Крушельницькій і Л. Левицькому – Т. Бриж, а також інші. На Байковому кладовищі в Києві завершується формування центральної алеї та її головних гілок, де можна побачити надгробки: академіку О. Палладіну – Л. Муравіна; С. Ковпаку, академіку В. Заболотному –

Ф. Коцюбинського; М. Крушельницькому, В. Василевській, О. Бойченку, А. Малишку, А. Петрицькому – Г. Кальченко; В. Касіяну, Л. Ревуцькому, Л. Чернишовій, Д. Коротченку, Ф. Козицькому – О. Ковальова; С. Суботіну – М. Рапая та інші пам'ятники славетних українських митців.

Утім, ідеологічна боротьба із “формалізмом” у мистецтві торкнулася й меморіальної пластики радянських часів. Показовим є нездійснений задум створення парку Пам'яті навколо байкового крематорію. У 1968 році переможці конкурсу на кращий проект (А. Рибачук та В. Мельниченко) розпочали виконувати безпрецедентний пам'ятник людині, що пройшла війни, голодомор, напружену працю, яка побачила Землю з орбіти космічного корабля. Усі ці образи, поєднані авторським задумом, склали урочисту епітафію звичайній людині на 1600 квадратних метрах бетонної стіни. Рельєфи віддзеркалювалися у ставку, супроводжували траурні процесії, утворюючи не тільки певний настрій, але психологічно підтримуючи людей, що переживають утрату близьких, філософсько-споглядальним рівнем усвідомлення містерії життя в цілому. Розфарбовані енкаустикою рельєфи відповідали за духом експресивних деформацій та суто декоративних трактувань масштабних постатей стилю першої половини 1960-х років, коли були можливими монументальні вирішення на взірць мексиканських архітектурно-скульптурних панно й живопису Д. Сікейроса, Н. Ороска, Д. Ривери. Проте наприкінці 1960-х в Україні такий сміливий творчий акт здійснити стало неможливо – експресивні деформації форм суперечили методу соцреалістичного мистецтва, а від 1970-х років сприймалися як дисидентські. Тому художньо-експертна рада з монументальної скульптури Міністерства культури УРСР і Держбуд УРСР з монументальної скульптури в 1982 році прийняли рішення про ліквідацію барельєфів як чужих за образно-ідейним трактуванням радянським принципам творчості. Засідання Спілки архітекторів підтримало це рішення: “Нарочито зламані форми людських тіл з викривленням пропорцій і деталей, надмірна гіперболізація їх не містять в собі художніх начал. Подальшу роботу здійснювати немає рації, оскільки за власними ідейно-художніми якостями панно є чужим філософським поглядам нашого суспільства”²⁰.

Розпочаті роботи згорнули, а вже зроблений достатньо великий об'єм рельєфів зхоронили під важким шаром бетону.

Підводячи підсумки розвитку монументальної скульптури 1960-х – середини 1980-х років, відзначимо неоднозначність тенденцій і умов для її розвитку. З одного боку, маємо новачинні пошуки формально-образної структури скульптурного образу “відлигових” 1960-х, а також збереження кращих здобутків реалістичної, академічної школи; з другого, все більше зростаючі у своїй деградації тенденції до прославлення радянської ідеології, що призвело до хибних явищ гігантomanії та схематизації. Це останній період розвитку радянського ідеологічного мистецтва, яке було спроможне створити величезні багатофігурні й багатоскладові монументальні ансамблі, що назавжди залишать для нащадків драматичну пам'ять про буремну, кровопролитну історію колишньої могутньої держави.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

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 і в тому, яке місце зайняла монументальна творчість у системі вітчизняної художньої культури, відбилися головні парадокси та протиріччя епохи, складні шляхи мистецького поступу, аберация суспільної та творчої свідомості. Окреслення головних спрямувань української монументалістики, аналіз етапних творів, що міцно увійшли в національний культурний доробок, додає нове розуміння загальної картини часу, найтісніше пов'язане з його ідейно-художньою проблематикою.

С. Кириченко, Н. Клейн. Мозаїчне панно в Музеї Т. Г. Шевченка в Києві. 1964–1967. Мозаїка, смальта



Як відомо, середина 1950-х років стала важливим переломним 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. В архітектурі набуває поширення індустріальне типове будівництво, в якому наголошується, перш за все, на його функціональності та економічності. Основу цих змін спричинила потреба в найшвидшому вирішенні житлово-соціальних проблем, пошуках прискорених методів будівництва. Вони відбилися й на новій загальній ідейно-естетичній програмі, що була сформульована в державній постанові “Про усунення надмір-

ностей в проектуванні та будівництві” від 4 листопада 1955 року. Нове ж будівництво, в свою чергу, вимагало від мистецтва нової художньої мови, передбачало іншу стилістику, використання інших матеріалів та технологій.

З кінця 1950-х років стінопис стає тим видом образотворчості, який 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 й безпосередньої творчої самореалізації. З іншого боку, підвищений інтерес до нього в Україні

був пов'язаний із суспільним національно-культурним підйомом, який переживала тоді країна, із прагненням відродити художні традиції, в яких монументальний живопис займав одне з чільних місць, підняти його до рівня славетної школи М. Бойчука, знищеної в 1930-х роках. 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. У 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 V 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, відіграючи провідну роль в художньому оформленні міст та сіл, значних архітектурних ансамблів. Його починають використовувати в 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 новим типовим індустріальним будівництвом, що формулювалася тоді як пошук синтезу мистецтв. Його головні ознаки визначалися через провідну роль будівництва та повне пристосування до нього монументального твору, що, у свою чергу, перед-



І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков. Панно в інтер'єрі річкового вокзалу в Києві. 1961. Керамічна плитка



І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков. Панно в інтер'єрі аеропорту Бориспіль. 1965. Цемент, керамічна плитка

бачало “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 обов'язковими для монументальних творів”¹.

Головною рисою монументально-декоративного мистецтва цього часу став його пошуковий, експериментальний характер. Показовими були широкі дискусії про природу й особливості монументального мистецтва, що розгорталися на сторінках газет та журналів, у яких

брали участь провідні художники та мистецтвознавці. Так, у 1961 році Н. Дмитрієва писала: “Абсолютна перевага і поширення станкових форм дісталися 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, що дало можливість говорити про тенденцію монументалізації в мистецтві цього часу.

Можна вважати, що й сама професія художника-монументаліста, як одна з головних у радянській мистецькій системі, з'явилася саме в цей час, через специфіку творчої та суто виробничої діяльності, особливий комплекс фахових знань та навичок, розмах будівництва, в якому різноманітні монументальні твори займали важливе місце. У середині 1960-х років у Київському художньому інституті відкрилася майстерня монументального живопису, що була на той час чи не найбільш творчою в його освітній програмі.

Пошуки нової мови стінопису йшли в гострому запереченні будь-яких проявів “станковізму”, що сприймався як зосередження недоліків 1930–1950-х років. Монументальність трактувалася як узагальненість, площинність, відмова від оповідності. На відміну від поширення розпису в попередні роки, стінопис 1960-х переходить до підкреслено декоративних матеріалів та технік – мозаїки, рельєфу, сграфіто, вітража, застосування нових матеріалів, палітра яких постійно розширювалася. Так, у стінописі почали використовувати кладку з кольорової силікатної цегли, вітражі з колотого скла на цементному каркасі, мозаїку з битої керамічної плитки, натурального каменю та ін. Цей процес був не випадковим. Ху-

дожники опрацьовували нову, більш відкриту й функціональну естетику, прагнули показати красу природних матеріалів, інтерес до яких позначився й на творах декоративно-ужиткового мистецтва.

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

Проте, як і весь художній процес того часу, розвиток вітчизняної монументалістики був сповнений суперечностей, які містилися в самій її ідейно-образній програмі. Адже як найбільш політично ангажований, офіційний вид мистецтва, вона застосовувалася для виконання плану монументальної пропаганди, ілюстрування закликів та політичних настанов. Тому кожна робота за будь-яких формальних вирішень мала перш за все ідеологічний характер. З іншого боку, специфіка стінопису, умови його існування в середовищі 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 офіційні межі, 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 перепони в інших видах мистецтва. У 1964 році була створена секція монументального мистецтва в Спілці художників України, яка в наступні роки ставала носієм нових організаційних та творчих ініціатив. У 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 відбилися на художній якості та діапазоні образних вирішень.

Велике значення в розвитку стінопису мало відродження його традиційних, але забутих на той час технік та професійних прийомів. Увагу в цьому плані привертала досвід майстрів старшого покоління, таких, наприклад, як В. Фаворський, чий статті про стінопис і техніку фрески широко друкувалися в пресі³, а виставки творів проходили в Москві, Ленінграді, Львові. В Україні питаннями технології фрескового живопису глибоко й постійно займався учень М. Бойчука Г. Довженко, якому належить відродження цієї техніки.

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



А. Горська, О. Заливаха, Г. Зубченко, Л. Семикіна, Г. Севрук. Ескіз вітража “Шевченко. Мати” для вестибюля червоного корпусу Київського державного університету ім. Т. Шевченка. 1964

Русі, а й позначали тематичний напрям, що став одним із провідних в українському стінописі, – розкриття національно-історичних візій через образ Т. Шевченка та його твори.

Мозаїчні панно виступали на той час своєрідними лабораторіями, де відпрацьовувалися нові прийоми та технологічні знахідки, тематика та сюжетні мотиви наступних монументальних творів. У 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 в 1960-х роках, і той “плакатно-площинний” підхід до монументального образу, який визначив загальну стилістику стінопису цього часу, його знахідки та прорахунки.

Першою значною роботою, що найвиразніше 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. Слущкий, 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 вирішення споруди сприймалося як новаторське. Новизна звучала в само-

му характері стінопису — у використанні тут вперше у великому обсязі мозаїки з керамічної плитки. Цей дешевий, яскравий, блискучий матеріал виглядав свіжо й привабливо, якнайкраще відповідав узагальненому стилізованому рисунку, яскравому декоративному колориту. Новою була й спроба передати в 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, його природу. У композиціях художники використали нове для того часу вільне зіставлення масштабів, чергування ритмів, площин, створюючи умовно-орнаментальний і разом з тим епічний цикл.

Більш програмний характер мали мозаїки цих же авторів у Київському аеропорту Бориспіль (1965). Його архітектура відповідала на той час уявленням про



Знищення “Стіни пам’яті”. 1982

В. Мельниченко, А. Рибачук. “Стіна пам’яті” на Байковому кладовищі в Києві. Процес створення під час рештування. 1975–1976. Бетон, рельєф





В. Мельниченко, А. Рибачук. Мозаїка “Чудесна сопілочка” у Палаці піонерів та школярів у Києві. 1965. Керамічна плитка

сучасну споруду: динамічна конфігурація об'єму, “відкриті” глядачам інтер'єри завдяки великим площинам зашкленних стін, вільне вирішення внутрішнього простору. Мозаїки “Народ-будівник”, “Авіація зближує народи”, “Мир”, “Люди на підкорює небо”, розміщені у важливих вузлових місцях споруди, були створені в поширеному тоді “символіко-алегоричному” плані, розробляли ту “радянську іконографію” трактування популярних тем, що з початку 1960-х займе своє місце у вітчизняному мистецтві. Робітники, сталевари, оголені фігури в польоті, зірки, спортсмени поступово перетворюються на образно-ідеологічні штампи, які найбільш відповідали офіційним вимогам. Так складалося нове формальне мистецтво, де набір необхідних змістових атрибутів залишався майже незмінним, художники ж зосереджували свою увагу лише на пластичних завданнях. Привабливість же творів І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Каткова полягала в 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 кольоровому цементі, що несли нову, більш відкриту та демократичну естетику.

Твори цієї групи художників на початку 1960-х років найбільш наочно відбили складну ситуацію у вітчизняному стінописі, де необхідність формальних новацій суперечила канонічному ідеологічному змістові. Так, у 1962 році І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков, О. Кіщенко створили мозаїки для київського ресторану “Метро”, які через кілька років були знищені за “формалізм”. “Приреченою на знищення” була й 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 вирішення по-

тім 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 митців⁵. Так, у 1970 році був знищений розпис Б. Плаксія в київському кафе “Хрещатик”. Він був розміщений уздовж сходів, на ньому були зображені київські вулиці, по яких ішли опальні на той час Василь Симоненко, Іван Дзюба, Іван 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, створених для Київського державного університету (1964, А. Горська, Л. Семикіна, О. Заливаха, Г. Севрук, Г. Зубченко), присвячених шевченківській темі, автори яких були звинувачені в націоналізмі. Вітраж являв собою складний поліптих із зображенням у центрі постаті поета, дугоподібне завершення композиції було оточене рядками з його віршів: “Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло них поставлю слово”. З боків центральної частини були розміщені 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. Проте висловлювання посадових осіб, що прозвучали на його обговорення – “В образах вітража немає й найменшої спроби показати Шевченка радянського світогляду. Твір глибоко чужий

А. Горська, В. Зарецький, В. Смірнов. Панно “Прапор перемоги” в музеї “Молода гвардія” у Краснодоні. 1969. Мозаїка, смальта, колоте скло, сталь, алюміній





Г. Зубченко, Г. Пришедько. Мозаїка “Рух” на фасаді басейну академмістечка в Києві. 1969. Керамічна плитка

принципам соціалістичного реалізму”⁷, — призвели до знищення твору, жорстко зламали творчі та людські долі його авторів.

Бурхливі дискусії, в яких складно перетиналися ідеологія й естетика, викликали також роботи інших монументалістів, зокрема оформлення В. Мельниченком та А. Рибачук інтер’єрів новозбудованого тоді автовокзалу в Києві (1962). Новаторське для свого часу, виконане в 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 рисами — оригінальністю, сучасністю естетичного вирішення. Тому В. Лебедева, наприклад, називала його “одним з небагатьох прикладів продуманості й цілісності художнього оформлення”⁸, а П. Говдя і О. Пашенко нарікали на “модерністські впливи”, ставили в 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”, запроєктований для меморіального ритуального комплексу Байкового кладовища в Києві (1970–1982). Сповнений глибокого драматизму, присвячений вічній темі життя і смерті, величезний кольоровий рельєф, що утворював складну просторову архітектурно-скульптурну композицію, над яким автори працювали більше десяти років, 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 знищений¹⁰.

В історії українського мистецтва залишилися монументально-декоративні твори А. Рибачук та В. Мельниченка в Палаці піонерів у Києві (1965, архітектори А. Мілецький, Є. Більський, інженери Л. Ліновий, О. Печенов), 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 ін. 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 не часто і привертала особливу увагу.

Одним із значних архітектурно-художніх ансамблів даного періоду, в якому були закладені тенденції, що знайшли продовження в наступні роки, став Історико-меморіальний музей “Молода гвардія” у Краснодарі (1968–1970, архітектори В. Смирнов, Г. Головченко, інж. О. Кошельова) 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. Федченко, архіт. О. Сидоренко) та вічний вогонь біля стели “Скорботна мати” (1965, скульптори П. Кізієв, А. Редько, А. Самусь, архіт. Г. Головченко) у єдиному просторовому образі. Центром було панно “Прапор перемоги”, яке виділялося на тлі стінопису того часу особливим драматизмом, пластичною напругою, складністю формального вирішення, 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, тому 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



І. Марчук, О. Рапай. Панно на фасаді школи ім. Т. Г. Шевченка в Києві. 1969. Керамічна плитка



А. Горська, В. Зарецький, Г. Синиця. Мозаїка “Жінка-птах” в ювелірній крамниці в Донецьку. 1965. Мозаїка, смальта

неузгодженість між мистецтвом і будівництвом. До спільної праці над художнім задумом та його виконанням прагнули архітектори й художники, про необхідність такого підходу до роботи писали мистецтвознавці. Проте в реальній практиці найчастіше твори стінопису долучалися до вже збудованих об’єктів, що вимагало від художників вирішувати нелегкі питання пристосування їх до вже існуючого простору.

Найскладнішими вони виявилися в 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 другого – зв’язувати її з навколишньою забудовою. Проте поєднати ці два моменти було нелегко, тим більше, що до тематичної програми творів додавалося й 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, у вищих учбових закладах – студенти з колбами та книгами, у кінотеатрах – ілюстрації до їхніх назв, у спортивних спорудах – спортсмени тощо. Іншим найпоширенішим 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 тощо, що вважався прийнятним для будь-якої споруди. Водночас, там, де авторам вдавалося уникнути “ідейної” програмності, зосередитися на декоративних завданнях, виникали виразні роботи, що збагачували архітектурний простір, приносили в забудову індивідуальні риси, яскравий колір, живий ритм та пластику.

Найвдалішими слід назвати мозаїку “Рух” на фасаді басейну академістечка в Києві (1969, Г. Зубченко, Г. Прищедько) 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 наслідувало стилістику народного мистецтва, мозаїку “Казка” на житловому будинку на вул. Червоноармійській у Києві (1966, І. Перова), панно за народними мотивами на Будинку художника та творчих майстерень в Івано-Франківську (1967, В. Данилюк).

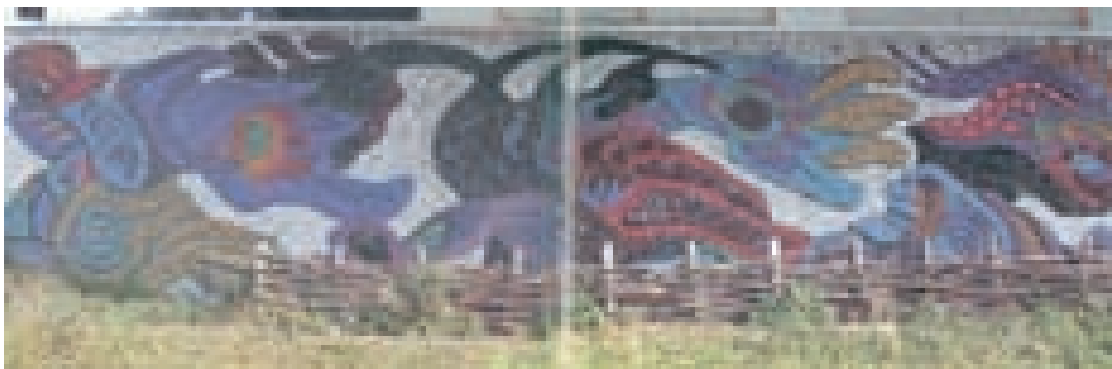
Новим для свого часу був цикл мозаїчних панно на торцях та фасадах експериментальної школи в Донецьку, розроблений групою художників (Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко, Г. Марченко) за участю В. Зарецького та Н. Світличної (1965–1966). Він складався з восьми композицій – “Земля”, “Вода”, “Сонце”, “Космос”,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

І все ж найрізноманітніші за образами, стилістикою, тематичними вирішеннями роботи створювалися в інтер'єрах громадських споруд. Замкнений, функціонально визначений простір був більш легким для розробки цілісного художнього вирішення, 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” у Києві, створений за мотивами польського фольклору (1968, Л. та Г. Капітан), розпис та сграфіто М. Медвецького в Палаці культури (1969) та ресторані “Білий камінь” (1967) в Береговому Закарпатської області, виконаний в авторській техніці розпис в ресторані “Лісова пісня” в м. Бурштин (1968, А. Щєпа), 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 до сьогодні переконливими елементами художнього оформлення. Показово, що саме в невеличких за розмірами інтер'єрах побутового призначення створювалися роботи, що несли демократичність, стилістичне різноманіття, теплоту.

З кінця 1950-х – на початку 1960-х років 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

А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксі́й. Мозаїка “Вітер” на стіні ресторану “Вітрик” у Києві. 1967. Смальта



“львівського інтер’єру”. Працювали художники переважно в невеликих приміщеннях старої архітектури, пристосованій 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 насамперед декоративними засобами, використанням історичних стилізацій як одного 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 розписи В. Патики “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 насамперед невеличкі кафе, в оформленні яких були використані різні види декоративного мистецтва — тканини, кераміка,

В. Пасивенко. Розпис у готелі “Україна” в Москві. 1980. Темпера





А. Гайдамака, Л. Міщенко. Розпис по тканині у ресторані “Дубки” в Києві. 1971

карбування та ін., підпорядковані єдиній художній темі, стильовому задуму, вони створювали настрій спокою та затишку, дещо ігрову та святкову атмосферу. Серед подібних робіт – оформлення кафе “Під левом” (1965, А. Бокотей, Л. Медвідь, Н. Паук, М. Амбіцький, Б. Галицький, архіт. М. Дорошенко), “Старий Львів” (1970, автори – група тодішніх дипломників Львівського художнього училища під керівництвом Т. Драгана) та ін. Особливої уваги заслуговують керамічні рельєфи Р. Петрука в “Шоколадному барі” (1971, архіт. С. Кісельман) на тему “Мистецтво”, в стилістиці та драматичній пластиці яких несподівано для того часу проступали аналогії з творами Д. Манцу.

У кінці 1960-х років помітне місце в художній практиці зайняли невеликі ансамблі, стилізовані в дусі народної архітектури. Найчастіше це були кафе та ресторани, розташовані в міській зоні відпочинку, в парках та галях і залучали природне оточення в структуру своєї просторової дії. Поява подібних будівель була цілком закономірною – вони були певною реакцією на типову архітектуру і стандартні інтер'єри, виражали інтерес до традиційного побуту, історії, а також потребу в розкутіших, ігрових, театралізованих формах спілкування та відпочинку. Подібні споруди в національному дусі набули тоді широкого розповсюдження. Зокрема навколо Києва було побудовано кілька з них. Серед найцікавіших – ресторан “Наталка”, стилізований під українську хату-мазанку з яскравим розписом за народними орнаментами, та “Вітряк” з розписами, де відбулося захоплення творами Г. Собачко-Шостак (1967, 1968, А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксіс); “Верховина” в дусі західноукраїнського народного житла з різьбленими панелями, меблями та керамікою (1968, Ф. Манайло). Подібні будівлі створювалися і трохи пізніше, продовжуючи цю ж тенденцію. Це були ресторани “Козачий дозор” у Запоріжжі (1973) та “Курені” у Києві (1973) з соковитими розписами майстра народної творчості Л. Миронової. Мабуть, одним з найбільш продума-

них і вдалих стало в цьому плані оформлення ресторану “Дубки” у Києві (1971, А. Гайдамака, О. Міловзоров, Л. Міщенко, архітектори В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць). Побудований за індивідуальним проектом в душі гуцульського народного житла, він чудово вписався в природне середовище, а в його оформленні поєднано виразні яскраві розписи, кераміку, художній метал, об’єднані спільною фольклорною стилістикою.

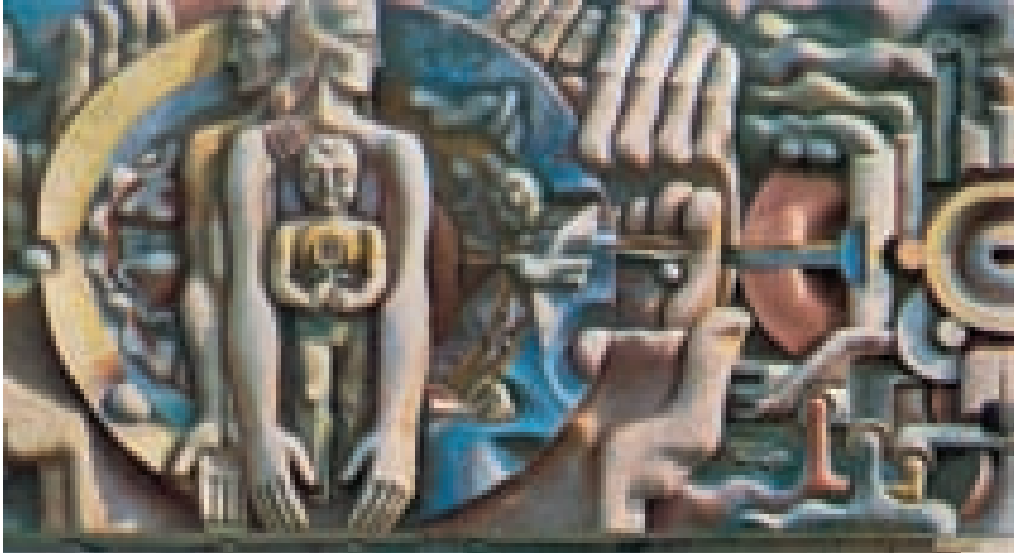
Для оформлення інтер’єрів громадських споруд різного призначення в цей час починають використовувати як твори суто монументальні (розписи, мозаїки, рельєфи), так і декоративно-ужиткові (кераміку, тканини, скло, метал), які тут, у конкретному просторі, підпорядковані певному художньому задуму, набували активної просторовості. І хоча ця тенденція особливо позначилася пізніше, вже в 1960-х роках вона дала позитивні наслідки. Зокрема активно в цьому напрямку починає розвиватися гобелен, який дедалі частіше трактується художниками як один з видів стінопису, за допомогою якого можна розв’язувати в архітектурному просторі головні змістові, образні, декоративні завдання. Чільне місце займають тут роботи 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

І. Литовченко, В. Прядка. Кольоровий рельєф “Сонце любові” на фасаді Палацу одруження в м. Олександрія Кіровоградської обл. 1968–1970



насамперед 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 також ім’я Е. Медвешької, яка в 1960 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.

У цьому ж напрямі працювали й інші митці. Зокрема С. Кириченко та Н. Клейн створили цикл гобеленів “І мене в сім’ї великій” (1961) на шевченківську тематику, Н. Паук – “Гуцульська сюїта” (1967), В. Федько – “Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить” (1967), О. Прокопенко – “Де ж та калина росла” (1968) та ін. І хоча на той час гобелени подібного роду створювалися не для кон-



В. Бовкун. Кольоровий рельєф “XX вік” на фасаді Інституту гігієни праці та профзахворювань у Києві. 1980

кретного 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. Уже 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 й новий тип громадських споруд, оформлення якого стає постійною темою для художників, — це метрополітен. У 1960 році була пущена його перша київська лінія, де майже кожна станція створювалася за участі митців. Можна виділити художнє вирішення станції “Арсенальна” з рельєфами скульпторів І. Макогона та А. Німенка, “Університет” зі скульптурними портретами діячів науки та культури (скульптори М. Декерменджи, 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 (художники О. Грузинська, Н. Федорова).

Таким чином, кінець 1950-х — 1960-і роки став важливим етапом у 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, дівчата в національному вбранні, робітники в комбінезонах, космонавти, сталевари, колгоспники — люди-функції дедалі більше заповнювали стіни міських та сільських споруд. І якщо в творах І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Каткова ці композиції несли певні формальні знахідки, то в роботах їхніх епігонів вони перетворювалися на відверті штампи. Разом з тим 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 ту чи іншу цікаву просторову композицію, чи нові технічні прийоми, чи оригінальні декоративні засоби. Важко знайти в історії монументального мистецтва період, що міг би порівнятися з 1960-и ро-



Е. Катков. Декоративна композиція “Біла квітка” на фасаді Будинку культури в с. Калинівка Київської області. 1985. Бетон, мозаїка

ками за кількістю нововведених матеріалів, до яких залучалися й такі, що досі вважалися суто промисловими, “не мистецькими”. Стінопис шукав нової мови, демократичнішої, 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 залишалися 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 притягувало багатьох художників. У 1960-х, крім названих, в стінописі працювали Т. Яблонська, А. Базилевич, І. Скобало, М. Ілку, М. Кристопчук, І. Остафійчук, А. Лимарев та ін. Проте здебільшого твори цього часу не здатні були вийти за межі офіційної дидактичності та пропаганди. Пошуки художників загалом зосереджувалися на розробці формальних прийомів та ін-

шої відносно попереднього періоду естетики.

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

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 різноманітнішою за стилістикою, формально-пластичними вирішеннями, техніками. В її царині працює багато художників, що здобули освіту в Київському, Львівському, Харківському художніх інститутах, вузах Москви та Ленінграда. Їхні пропозиції в стінописі відзначаються різноманітним та індивідуальним авторським звучанням. Проте саме в цей час гострішими стають протиріччя між творчими спрямуваннями художників, офіційним замовленням та реальним життям, в якому мали існувати ці твори, що призвело 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. У його основу було покладено 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”¹². 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 у тому, що пристосування мистецтва до типових індустріальних споруд призводить лише до спрощення самого стінопису, художники починають шукати більш різнопланові вирішення, наголошуючи на “самоцінності” монументального твору, його великому образному діапазоні¹³. 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 будівель на монументальні твори.

Проте на практиці містобудівні, просторові завдання стінопису найчастіше зводилися до виконання компенсаторської ролі в безбарвній та одноманітній забудові. Крім того, необхідна ідеологічна навантаженість творів з обов'язковими ідейно-виховними функціями призводили до дедалі більшого поширення радянських агітаційних кліше, що встановлювали помітнішу відчуженість “того, що робиться руками монументалістів, від тих, для кого це робиться”¹⁴. Ідея створення художнього середовища життєдіяльності людини перетворювалася на ще один ра-

Е. Катков. Декоративна композиція “Дніпровські хвилі” біля спорткомплексу “Метеор” у Дніпропетровську. 1984. Бетон, мозаїка



дянський міф, який залишив свої творчі пропозиції в мистецтвознавчих статтях, теоретичних дослідженнях та нездійснених архітектурних проектах. Тому однією з характерних рис художньої практики 1970-х – 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 й не могли стати реальністю через неузгодженість в адміністративно-господарській структурі міської влади. З другого боку, їхнє головне спрямування було налаштоване насамперед на агітаційно-масові засоби міського оформлення, які в народі отримали назву “ненаглядної агітації”.

Твори ж стінопису та скульптурні пам’ятники в них не враховувалися ¹⁵.

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 ¹⁶. 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, привертати 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. Разом з тим 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” вільніше використання різноманітних стилістик, художніх мов, пластичних

І. Перова. Панно на фасаді торговельного центру на вул. Серафимовича в Києві. 1968–1970. Бетон, мозаїка



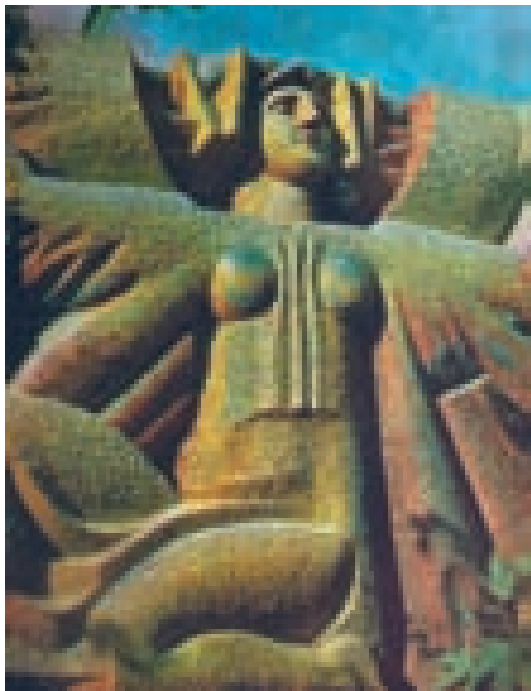


В. Пасивенко, В. Прядка. Кольорове вирішення житлового району “Троещина-1” у Києві. 1983–1985

вирішень, формальних прийомів та технологій, ніж в інших видах офіційної образотворчості, зокрема, в живопису та скульптурі. Завдяки їхнім творам через монументальне мистецтво в суспільний простір складними, дуже опосередкованими шляхами входили нові художні, естетичні, стилістичні ідеї. У 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. і П. Малишки та багато інших художників, станкова творчість яких належала до так званого “неофіційного мистецтва”. Монументалістика ставала тим видом образотворчості, що чи не найактивніше і найрізноманітніше розвивалася в цей період.

Суттєво змінюється й саме розуміння монументального твору. До нього повертається сюжет, літературна оповідність. Багатозначними стають просторові вирішення, що тепер не тільки сміливо зорозво “руйнують” поверхню стіни, а й трансформують архітектурні об’єми, виходять за їхні межі в реальний простір. Розширюється й образно-емоційний діапазон творів. З кінця 1960-х років помітне місце в художній практиці займають камерно-ліричні твори. На противагу узагальнено-безособовим образам 1960-х у кращих творах 1970-х – початку 1980-х років звучить авторська інтонація, більша безпосередність та складність художнього вислову. Відбуваються й загальностилістичні 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 дрібномодульною мозаїкою), що виник у кінці 1960-х років у творах І. Литовченка та В. Прядки. Одним з перших в цьому плані стало їхнє панно “Земля Донецька” на одному з житлових будинків у Донецьку (1967), що мало ще певний експериментальний характер. У 1970 році вони створили мозаїчний рельєф “Сонце любові” на фасаді Палацу одруження в



І. Литовченко. Мозаїчний рельєф “Творення” у м. Прип’ять. Фрагмент. 1981. Бетон, смальта

м. Олександрія Кіровоградської області, який став етапним для українського стінопису. У його основу було покладено творче осмислення символів народного мистецтва, нове для того часу лірико-епічне тлумачення монументального образу. Новими були й принципи включення твору в архітектуру – протиставлення її стандартному об’єму живої пластичної форми, що повністю змінювала зовнішній вигляд споруди. Цей же підхід розвивали вони і в мозаїчному рельєфі “Робітничий марш” на фасаді будинку тресту “Ворошиловградвугілля” у Ворошиловграді (тепер – Луганську, 1972), де в сконцентрованій алегоричній формі була представлена історія Донеччини.

Мозаїчний та кольоровий рельєф став дуже популярним в українському стінописі, протягом даного періоду до нього зверталося багато художників. Серед кращих творів можна згадати композицію “XX століття” В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980). Багато й послідовно працював у мозаїчному рельєфі Е. Катков, використовуючи його для створення своєрідної “живописної скульптури”. Помітни-

І. Литовченко. Панно “До світла” у м. Прип’ять. Фрагмент. 1979. Мозаїчний рельєф. Бетон, смальта





І. Литовченко. Мозаїчне панно “Музика” на фасаді музичної школи в м. Прип’ять. 1976. Бетон, смальта

ми 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) та ін.

Багато робіт в цей час створювалися в різних видах рельєфу, набували 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), із металопластику П. Грейсера в спортивному комплексі “Дружба” у Сімферополі (1987).

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

Помітною тенденцією ставало включення монументальних творів в оформлення містобудівних комплексів та міських магістралей. Серед них можна виділити – мозаїчний цикл І. Перової на вул. Серафимовича 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 і були розміщені на фасадах перших поверхів житлових будинків. Значна роль у містобудівному просторі призначалася і мозаїчним панно на проспекті Перемоги в Києві. Розпочаті ще в 1967 році, дві з них – “Симфонія праці” (В. Ламах, Е. Катков) та “На захист миру” (І. Литовченко, В. Прядка) мали всі ознаки “стилю 1960-х” – плакатність вирішення теми, відкритий громадський пафос, площинність декоративного вирішення, потім роботи були припинені й відновлені лише в 1980 році, коли художники виконали ще чотири геральдичні композиції, в яких використали вже інші – суто орнаментальні мотиви.

У кінці 1960-х – на початку 1970-х років розміщення монументальних панно на торцях багатоповерхових будинків стало настільки поширеним, що навіть дозволило говорити про “торцизм” у стінописі. Проте 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) і Ф. Тетянича (1976) та шкільним містечком з декоративними композиціями з металу (1974, Ю. Улитко, архітектори В. Ведерников, А. Сніцарев, Л. Лапшин та ін.) та Виноградаря (архіт. 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 особливе місце в історії українського мистецтва, стали етапними в його розвитку.

Місто Прип’ять було забудоване типовими функціональними спорудами, мало стандартне на той час планування, а близькість до живописної річки та густі

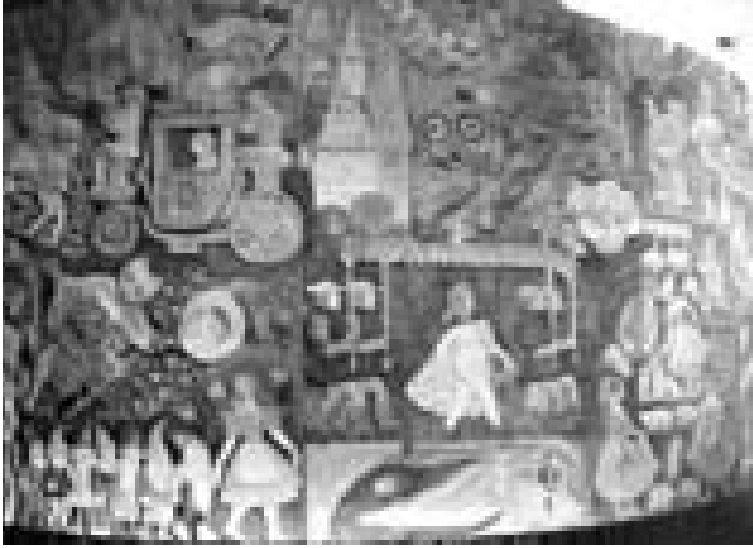
І. Марчук. Керамічний рельєф “Ярослав Мудрий” в Інституті теоретичної фізики НАН України в Києві. 1969–1972. Шамот, солі



зелені насадження надавали йому 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 атома”. 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. У композиціях не було поширених тоді алегоричних атрибутів сучасної індустрії, тема прогресу вирішувалася іншими засобами – у ній художника цікавили насамперед етичні, духовні аспекти. Він звернувся до традиційних образів-символів, намагаючись представити діяльність сучасників в історичному, загальнолюдському плані. “До світла”, “Світанок”, “Творення”, “Музика”, “Енергія” були проникнуті глибоким філософським звучанням, викликали роздуми загального характеру. Зокрема в композиції “До світла” із сильною, змальованою в 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 також основою великого гобелена, що був розміщений у конференц-залі АЕС. Його драматична композиція, саме зображення людської фігури в складному ракурсі надавали образу неоднозначного звучання.

М. Стороженко. Панно “Наука і культура XVI–XVIII століття” в Інституті теоретичної фізики НАН України в Києві. 1969–1972. Мозаїка, смальта





О. Рапай. Керамічний рельєф у залі казок Республіканської дитячої бібліотеки в Києві. 1978

Конфліктність, протиставлення складала основу зв'язку творів з архітектурою. Міцні маси та об'єми (композиції були виконані в техніці бетонного рельєфу з мозаїчним покриттям) своїми округлими органічними рухливими формами 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 їм воно набувало художньої унікальності. В українському стінописі того часу вони стали наймасштабнішими й драматичними.

Заслужують на увагу й 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 вирішення київського житлового району “Троєщина-1” (1984–1986). Художники В. Пасивенко і В. Прядка запропонували оригінальне поєднання інди-

В. Ламах. Розпис “Життя” в інтер'єрі Палацу культури хіміків у Дніпродзержинську. 1970. Темпера





І.-В. Задорожний. Вітраж “Наша пісня, наша слава” в Палаці культури в Кременчуці. 1970–1971

відуального художнього задуму й типової індустріальної архітектури, де головна роль відводилася кольору. На відміну від поширених тоді прийомів, коли кольором виділялися окремі конструктивні елементи будинків (балкони, лоджії та ін.) і цим лише підкреслювалася подрібнена структура модульної блочної споруди, на Троєщині він вільно і сміливо перетинав архітектурні площини, створював нові більш узагальнені й виразні просторові ритми. Художники використали тут принцип атектонічного пофарбування будинків. Переходячи з одного на інший, зорво пов'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 вирішенні “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 барвники виявилися ненадійними і вже через кілька років втратили свою яскравість. Таким чином, приклад “Троєщини-1” був одним з небагатьох у практиці того часу, де художники не виправляли прорахунків архітекторів, 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 винятком. 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



В. Прядка. Гобелен “Історія землі Черкаської” в Історико-краєзнавчому музеї м. Черкаси. 1983. Вовна, ручне ткацтво

найчастіше ставали палаци 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 долучалися твори стінопису.

Помітними в практиці того часу стали монументальні твори в Інституті теоретичної фізики в Києві (1968–1972). Об'єднані темою науки, історією людських знань, вони відбили загальну зміну стилістики стінопису, що позначилася на зламі 1960–1970-х років. Це був 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 дрібномодульної смальти, стилізовані в дусі давньоруського стінопису Софійського та Михайлівського соборів у Києві – “Київська академія” та “Наука і культура XVI–XVIII століть” М. Стороженка, складний просторовий вітраж “Розщеплення атома” А. Гайдамаки та Л. Міщенко відкривали нову сторінку в українській монументалістиці.

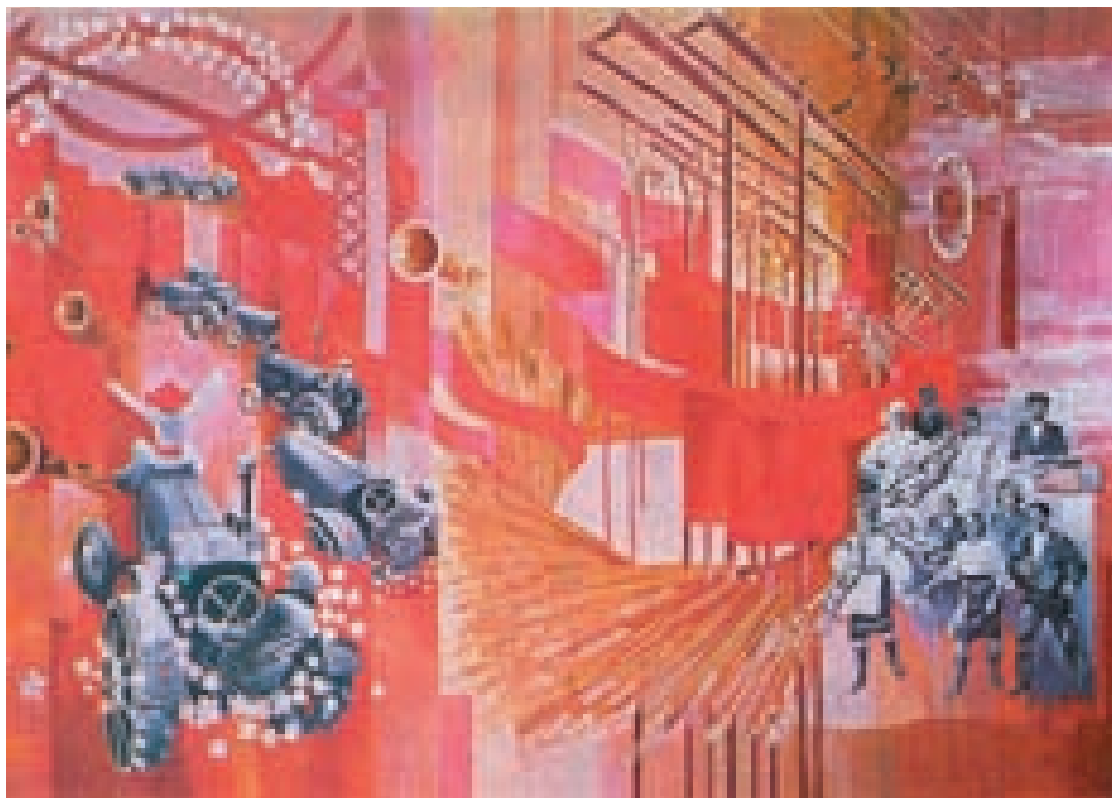
Етапною роботою того часу стали монументальні твори в Палаці культури хімкомбінату в Дніпродзержинську (1970, В. Ламах, Е. Катков), завдяки яким типова споруда перетворилася на значний архітектурно-художній ансамбль. Мозаїка “До сонця” на головному фасаді, великий вітраж “Наука”, розпис “Життя” в інтер'єрі,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

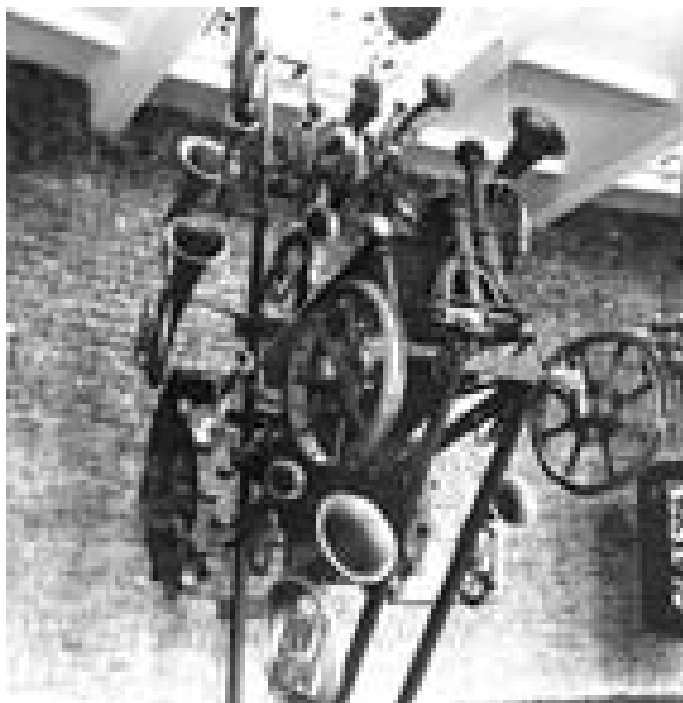
Серед комплексних об'єктів, в яких позначилися нові риси оформлення громадських споруд, можна назвати Палац одруження в Олександрії (І. Литовченко,

В. Прядка), що відрізнявся продуманим художнім сценарієм і відбивав призначення будівлі. Головні роль тут відігавали вітражі, рельєфи з дерева, гобелени “Гімн життю” та “Пісня про козака Вуса”, створені спеціально для цього простору. Поряд з цим можна назвати художнє вирішення Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім.Т. Г. Шевченка, під час реконструкції якого в 1979 році було залучено до його оформлення широке коло художників (Ю. Павлов, В. Данилов, О. Бородай, П. Куценко, В. Щедрова), що визначило його новий образ. Театральна споруда та невелика площа перед нею стали виразним міським ансамблем завдяки монументальним динамічним скульптурним рельєфам на фасаді, присвяченим етапним для історії цього театру спектаклям – “Гайдамаки”, “Навіки разом”, “Загибель ескадри”, та загальному архітектурному облаштуванню навколишнього простору. В інтер’єрі 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), готелі “Київ” (1973–1974, А. Гайдамака, М. Малишко, Л. Жоголь, Л. Залигіна, І. Федорова, Г. Севрук, А. Шарай, Я. Падалка, В. Григоров), “Русь” (1979–1980, Л. Жоголь, А. Мороз, О. Терьохіна, Л. Мешкова, Г. Севрук, А. Костенко) та “Мир” у Києві (1979–1980, А. Гайдамака, Л. Міщенко, Н. Денисова), палац урочистих подій у Вінниці (1980, А. Бурдейний, В. Байбеков, В. Рубан, В. Вокалюк, О. та

А. Гайдамака, Л. Міщенко, В. Мягков. Гобелен у вестибюлі Київського філіалу музею В. І. Леніна в Києві (зараз – Український дім). Фрагмент. 1980. Вовна, ручне ткацтво





А. Гайдамака. Фрагмент експозиції музею М. Островського в Шепетівці. 1978



(1978, М. Озерний, В. Семерньов, Ю. Стешин), Музей історії Києва (1982, Ю. Дитинкін, Ю. Сазонов), Чернігівський історичний музей (1979, І. Левицька, архіт. Ю. Кисляченко), нове оформлення Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького (1977, В. Коротков, В. Рив, М. Бут, М. Овечкін), Черкаський обласний краєзнавчий музей (1985, В. Прядка, І. та М. Литовченки, М. Борисенко, Л. Жоголь, А. Куш). Для монументалістів музей ставав тим типом спо-

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). 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-х – 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, архіт. В. Зув), 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. Швецов, О. Редька, художники-оформлювачі Б. Волков, В. Карпов, В. Дерза, О. Штейн), Музей суднобудівництва і флоту в Миколаєві



А. Гайдамака. Фрагмент експозиції музею Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років у Києві. Зал пам'яті. 1995

руд, який відкривав можливість для вільніших формально-просторових експериментів, пошуків нових принципів зв'язку з архітектурою.

У цьому плані визначним художнім явищем стали музейні експозиції, створені А. Гайдамакою. Їх головна риса – трактування експозиції як видовища, театралізованого дійства, динамічного за змістом і просторовим вирішенням. У використаній ним художній мові відбивалися різноманітні тенденції мистецтва ХХ століття – традиції вітчизняного авангарду (ідеї О. Родченка, Ель Лисицького, В. Татліна), що проявлялися в різних прийомах фотоколажу, плакатній графіці, динамічних просторових композиціях, в активній роботі з предметами, які переростали у своєрідні асамбляжі, інсталяції з історичного матеріалу, де використовувалися принципи реді-мейд, об'єкт-арту та ін. До певної міри саме в музейних комплексах А. Гайдамаки у вітчизняну образотворчість входило мистецтво об'єкту, набуваючи тут своєрідного й несподіваного прояву, “передчуваючи” збудження загального інтересу до нього в 1990-х роках. Так, в умовах естетичної регламентації та ідеологічної цензури знаходили вихід у 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. Ігнащенко, В. Суслов, дизайнери Л. Коваленко, І. Скорубський), Київський філіал музею В. І. Леніна (1982, художники В. Мягков, В. Солодов, В. Григоров,



А. Гайдамака. Експозиція Одеського літературного музею. Зал “ЮгРОСТА”. Розпис О. Стівбура. 1984

В. Прядка, О. Владимірова, Л. Міщенко), Літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського в Чернігові (1983, художники Л. Коваленко, В. Задорожний, Б. Плаксий, Ф. Коцюбинський), Музей історії Запоріжжя на о. Хортиця (1983, дизайнер І. Скорубський), Одеський літературний музей (1984, разом з В. Солодовим, Д. Вербкіним, А. Хівренко, А. Боріним, А. Лейкіним, стінопис О. Стівбура, В. Маринюка, В. Цюпки), нове оформлення Літературно-меморіального музею Т. Г. Шевченка в Києві (1989, дизайнер В. Солодов). Кожен з них став етапною подією в культурному житті України, широко демонструючи нові знахідки, образно-формальні пропозиції, нові на той час принципи синтезу мистецтв. До них належали й незвичні інсталяції з історичних експонатів, що ніби летять у просторі, — трактор в оточенні труб військового оркестру та червоноар-

мійська тачанка, або колажі зі старих документів. Новою художньою мовою відрізнялися й використані в оформленні твори стінопису — абстрактні розписи одеських художників, насичений складною асоціативною метафористикою дерев'яний рельєф В. Задорожного в Чернігові. Хоч кожна з цих робіт виконувала певне офіційно-ідеологічне замовлення, оформлюючи різні версії радянської історичної міфології, їхній мистецький зміст набував іншого звучання, вводячи в художній простір інше образне бачення, інший погляд на історію як живий, рухливий, сповнений протиріч процес.

У 1970-х роках продовжували будівництво київського та харківського метрополітенів, в оформленні якого активну участь брали монументалісти. Різноманітні за архітектурою станції метро відбили художні тенденції свого часу, прагнення створити засобами мистецтва певний просторовий образ, що мав запам'ятовуватися й відрізнятися від інших. Серед станцій метро, в оформленні яких включено твори монументально-декоративного мистецтва — київські “Імені Тараса Шевченка” з керамічними панно О. Міловзорова (1980), “Оболонь” з металевими рельєфами П. Ганжі (1980), “Мінська” з розписом С. та О. Хімочків (1982),

“Палац “Україна” з мозаїками С. та Р. Кириченків (1984), “Либідська”, спроектована Е. Катковим та М. Бартошиком (1984). Особливо широко залучалися мистецькі твори в оформленні харківського метрополітену – станція “Історичний музей”, “Дзержинська”, “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 вирішення станції “Пушкінська” (1983–1985, В. Зінухов, Ж. Соловійова, Є. Джолос-Соловійов) з сюжетними бронзовими рельєфами “Пушкін на Україні” та вишуканими медальйонами з рядками його віршів, що перетворюють відвідання станції на екскурсію по творчості видатного поета, надаючи інтер’єру транспортної споруди небуденного настрою.

Порівнюючи загальностилістичні зміни, які відбулися в оформленні громадських споруд у 1970–1980-х роках з попереднім періодом, стає очевидною переорієнтація з функціоналізму та пошуків стилістичної єдності на еkleктику, декоративну насиченість, прагнення створити підкреслено небуденну, театралізовану атмосферу. На зміну легким декоративним вирішенням 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 й у тлумаченні образних можливостей монументального твору. Помітна “станковізація” призводила до індивідуалізації та емоційності його художньої мови, інтересу до різних технік розпису, що надавали можливість для безпосереднішого 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 й одночасно уважне “станкове” прописування кожного її фрагмента, 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.

І.-В. Задорожний. Рельєф у музеї М. Коцюбинського в Чернігові. 1983. Дерево





В. Пасивенко. Розпис “Людина і небо” в бібліотеці Київського політехнічного університету. Фрагмент. 1978–1981. Темпера

Помітні зміни відбуваються й у сюжетно-змістовому діапазоні монументальних творів. Окрім різноманітних алегоричних композицій у ньому з’являються жанрові мотиви, зображення реальних персонажів та сцен. У цьому плані можна навести розписи О. Єрофеевої та І. Моргунова “Світ природи” у Будинку природи в 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 НАН України (1983). Розміщений в барабані купола, що перекриває великий архітектурний простір, розпис зображує видатних учених, чий відкриття стали визначальними для світової науки. 29 фігур, серед яких портрети Ньютона, Менделєєва, Курчатова, Ейнштейна та ін., утворили справжній пантеон діячів науки. У стилістиці розпису поєдналися традиції вітчизняного середньовіччя, ренесансу, бароко та виразна портретна характеристика кожного образу. Такий підхід був винятковим у стінописі того часу, де образи людей найчастіше вирішувалися на узагальнено-алегоричній основі, та визначив особливе місце цього твору.

Розширення діапазону засобів художнього висловлювання спричинило залучення до стінопису й певних напрямків сучасного мистецтва, мову абстракціонізму, гіперреалізму, прийоми колажу, монтажу та ін. Серед таких творів – розпис М. Морозова в Одеському інституті інженерів морського флоту (1980). Великий за 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 в 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 й композиція Д. Нагурного “Блакитна планета” в палаці культури в м. Ровеньки (1984), в стилістиці якої також відзеркалилась естетика гіперреалізму.



В. Пасивенко. Розпис “Людина і вогонь” в бібліотеці Київського політехнічного університету в Києві. 1978–1981. Темпера

Поряд з розписом набувають поширення й 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. Данилов), що вкривав суцільним килимом усі 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” у Дніпропетровську (1982).

Значне місце в художній практиці 1970–1980-х років займає вітраж. Незвична і непоширена в українському мистецтві техніка стає в цей час популярною, різноманітною, має широкий діапазон формальних вирішень. Вітраж стає одним із найвиразніших 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 в 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 візерунки” на станції київського фунікулера (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 медицини в Києві (1982) та ін.

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

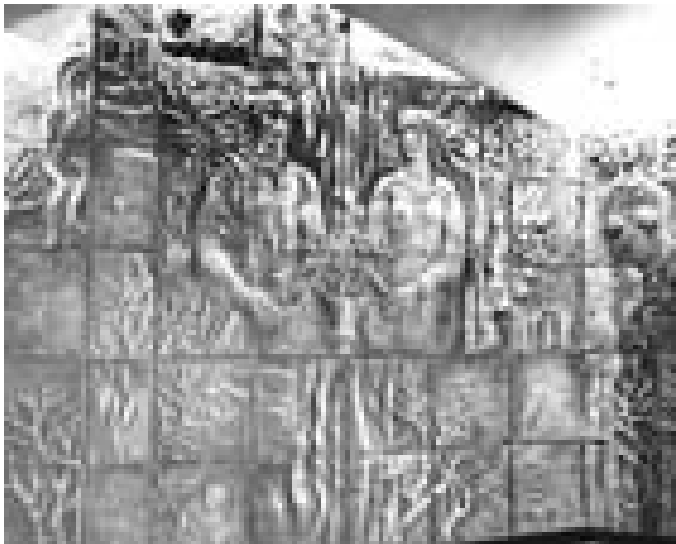


М. Стороженко. Розпис “Осяяні світлом” в Інституті теоретичної фізики НАН України в Києві. Плафон. 1980. Енкаустика

можливості, він синтезує риси, що йдуть від живопису, графіки, сучасних просторових вирішень. 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 водночас 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 ін. 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 гобелена, історичних стилізацій відрізняють гобелени В. Прядки – “Київська Русь” та “Світанок революції” у Київському історичному музеї (у співавторстві з О. Владиміровою, 1978), де відбилася стилістика бароко та мистецтва революційних років. Близькі до них твори В. Задорожного в готелі “Либідь” в Києві (1980), що інтерпретували мотиви середньовічної гравюри

О. Бородай, В. Данилов. Керамічний рельєф “Людина і природа” у барі “Нектар” у Дніпропетровську. 1978

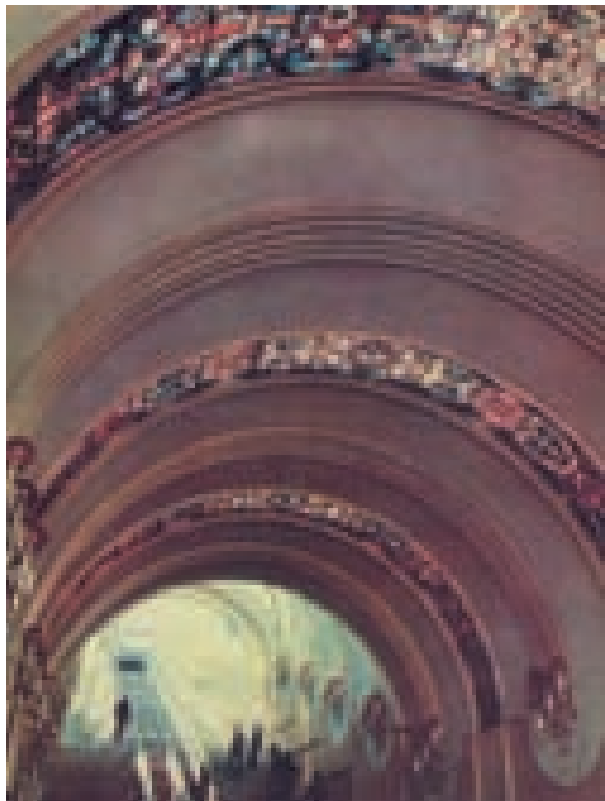


та народного малюнка, вишукано-ускладнені за формально-зображальними засобами гобелени “Українська пісня” В. Федька в Палаці культури залізничників у Полтаві (1986). Прийоми фотомонтажу та колажу в дусі естетики 1920-х років використали А. Гайдамака, Л. Міщенко та В. Мягков у великих гобеленах для музею 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 водночас позбавлені пропагандистського пафосу, ці роботи не втратили свого художнього змісту.

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

Проте шляхи розвитку української монументалістики були неоднозначними. Поряд із розширенням засобів виразності, новими прийомами синтезу мистецтв, різноманіттям технік та стилістик в ньому відбивалися складні загальнохудожні процеси часу, які були пов'язані з ідеологічною кризою радянського суспільства. Як найбільш соціально ангажований вид мистецтва, монументалістика повинна була відзеркалювати офіційні настанови та модель способу життя, що постійно вступали в протиріччя із реальністю. Не випадково наприкінці 1970-х років у ній відчутно позначилися стагнаційні процеси, які виявилися у відсутності нових пропозицій, зниженні професійного рівня робіт, у тиражуванні знайдених свого часу прийомів. Ілюстрування офіційних гасел призводило до відторгнення їх глядачем. У художній практиці відбивалися протиріччя між духовними потребами суспільства та завданнями плану монументальної пропаганди, в душі якого як і раніше працювали монументалісти. Проблемою мистецтва ставали розбіжності між різноманіттям художньої мови й застиглістю ідеологічного змісту, що звужувало образне звучання творів, виключало їх із сфери суспільної уваги. Нормативність ідеологічних вимог відбивалася насамперед на змісті творів, які обов'язково мали нести 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 в новому підході до використання мистецтва. Протиріччя між суспільною утопією та розвитком мистецтва стали підсумком майже семи десятиліть радянської монументалістики.

Суспільна перебудова середини 1980-х – початку 1990-х років вплинула і на монументально-декоративне мистецтво. 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 й професія художника-монументаліста як виразника загальноідеологічних суспільних ідеалів. Вітчизняне монументальне мистецтво вступає в період кризи та переоцінки своїх можливостей та спрямувань.

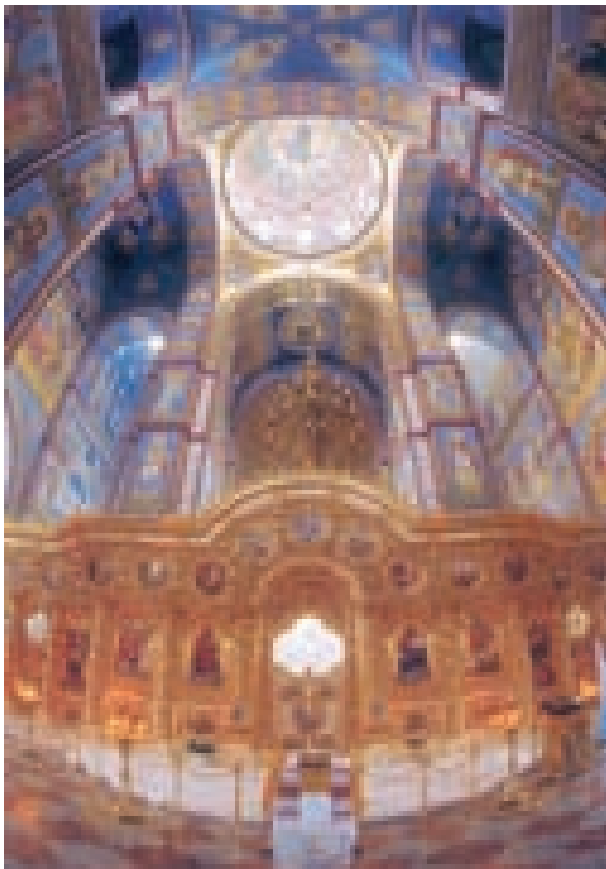


М. Шкарапуґа. Вітраж “Українські візерунки” у нижній станції київського фунікулера. 1985



М. Стороженко. Розпис церкви Миколи Притиска в Києві. Фрагмент. 1999. Енкаустика

Інтер'єр відновленого Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. 1998–2000



Твори стінопису цього часу віддзеркалюють перехідний характер доби. Можна згадати оформлення київської станції метро “Ленінська” (тепер “Театральна”, 1987, художник О. Куш) з важкими бронзовими рельєфами із викарбуваними на них цитатами з творів В. І. Леніна в 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 у 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, художники С. Адаменко, М. Ралко, Г. Корень, В. Федько), або станції “Видубичі” (1991, художники О. Бабак, О. Бородай) із яскравими декоративними панно з емалі. Проте вже з середини 1990-х років в оформленні громадських споруд дедалі 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 реконс-



Д. Нагурний. Розпис “Блакитна планета” у Палаці культури м.Ровеньки Ворошиловградської області. 1984. Енкаустика

трукції старих та побудова нових церков та релігійних споруд, в яких знаходять місце твори монументалістів. І хоча більшість із 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. Найважливіші з них – відновлення зруйнованого в 1930-і роки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві (1998–2000) із комплексом монументального живопису в ньому, знищеного в 1940-і та реконструйованого сучасними методами Успенського собору Києво-Печерської лаври як пам’ятника загальнонаціонального духовного й 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. Зокрема значним твором сучасного стінопису стали вітражі О. Дубовика в Новоапостольській церкві в Києві (1995, архітектори С. Бабушкін, Р. Шнауфер). Властива художнику абстрактно-конструктивна художня мова виявилася співзвучною правилам протестантського обряду та просторовому вирішенню сучасної архітектури, надала їй додаткового образно-декоративного звучання. Проте цей приклад – скоріше виняток у сучасній вітчизняній художній практиці, де твори мистецтва в релігійних спорудах найчастіше відтворюють старі зразки, виступаючи певними авторськими реконструкціями історичних стилів.

Отже, підсумовуючи розвиток українського монументально-декоративного мистецтва в 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.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

1960–1980-і роки в історії розвитку декоративного мистецтва – дуже складні і неоднозначні як за художньою спрямованістю, співвідношенням народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі й значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій. Декоративне мистецтво цього періоду розвивається в галузі традиційної народної творчості і системи художніх промислів, а також у діяльності великої когорти художників-професіоналів, які у своїй творчості орієнтуються на тенденції розвитку світової культури. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де працюють талановиті митці, котрі створюють як речі масового вжитку, так і оригінальні виставкові твори.

Діяльність народних майстрів ґрунтується на еволюційних законах творення зі збереженням регіональних особливостей окремих осередків народного мистецтва, що яскраво виявляються в системі художньо-образного мислення кожного виду.

Система художніх промислів у цей період зазнає як структурних трансформацій, так і зміни художнього спрямування. На різних етапах розвитку промислів складне поняття “народний майстер-художник” мало різні форми, значення та творче осмислення. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 1950-х роках в українському декоративному мистецтві стає помітним вплив станкового мистецтва та не зовсім правильного розуміння специфіки народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого звелася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття характерне новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, “цитуння” образотворчого фольклору, що було шкідливим для творчості й розвитку народного майстра. Намітилась тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 1970-і роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, в принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 1980-і роки. У цей час впроваджуються нові організаційні форми роботи, складається новий тип народного майстра. Більшість майстрів отримують підготовку в спеціальних навчальних закладах – профучилищах (Решетилівка), технікумах (Косівський, Вижиницький, Львівський і т. ін.). Змінюється соціальне значення народного майстра: ця професія стає почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, стають унікальними, часто орієнтуються на виставки, для художнього оформлення громадських інтер'єрів. У ткацькому, вишивальному, килимарському промислах основною фігурою виступає народний майстер, який зберігає і творчо розвиває традиційне ремесло. Водночас намітилась тенденція до збільшення ролі художника на фабриці.

У 1971 році було організовано ряд художньо-виробничих об'єднань з розгалуженою системою філіалів в основних осередках народної творчості, системою на-

домної праці та організованого постачання сировини і збуту продукції: “Вінничанка”, київське ім. Тараса Шевченка, харківське “Україна”, полтавське “Полтавчанка”, косівське “Гуцульщина”, львівське ім. Лесі Українки, одеське ім. Жанни Лябурб. Розвиткові художніх промислів сприяла постанова ЦК КПРС 1975 року “Про народні художні промисли”. 1970–1980-і роки прикметні бурхливим розвитком художніх промислів, які, крім масової продукції, створювали високохудожні твори, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва.

ХУДОЖНЄ ВИШИВАННЯ. Вишивання є найпоширенішим видом народної творчості на Полтавщині. Традиційними осередками народного мистецтва є Решетилівська фабрика художніх виробів та Полтавське промислово-художнє об’єднання “Полтавчанка” з філіалами в Опішному, Кременчуці, Нових Санжарах, Лубнах, Великих Сорочинцях. Особливістю полтавської вишивки є поєднання рослинного, рослинно-геометричного та геометричного орнаментів, використання мотивів: “барвінок”, “хмелик”, “морока”, “курячий брід”, “зозулька”. Улюбленими є “гілка” та “ламане дерево”. В основі геометричного орнаменту покладено найпростіші фігури: скісний і прямий хрест, квадрат, ромб, трикутник, зірчасті мотиви. Різні варіанти їх поєднання створюють велику кількість варіантів композицій.

Різноманітність мотивів досягається завдяки використанню великого арсеналу технік, якими вишивають сорочки, серветки, скатерки, наволочки. Це техніки наскрізного вишивання: “вирізування”, що утворює чіткі ажурні квадрати на полотні; “виколювання”; “довбанка” – з яких виникають різні геометричні фігури, ажурні мережки. Класичною технікою Полтавщини є “лиштва”, або “лічильна гладь”, яка пов’язана з точним рахуванням ниток полотна. Поєднання цих технік збагачує виразні засоби орнаментальних композицій, надає їм схожості з мініатюрою. Найпоширенішим є вишивання “білим по білому” (“біллю”). Так створюється рисунок високого рельєфу зі світлотіньовим моделюванням. Залежно від напрямку світла узор по-різному то відбиває, то поглинає світло. “Білим по білому” – це своєрідний художній прийом, що асоціюється з морозними візерунками.

У 1960–1980-х роках провідними майстрами вишивання “білим по білому” були заслужені майстри народної творчості України Олександра Великодна з Полтави та Олена Василенко з Решетилівки. Вироби цих майстрів демонструють досягнення сучасного мистецтва вишивання, на художньо-виразні засоби якого істотно вплинуло застосування нових матеріалів. Для жіночих блуз беруть тонкі прозорі тканини: маркізет, батист. У 1960-х роках набули популярності штучні матеріали: капрон, віскоза, шовк. Вони надають вишивці легкості, вишуканості і вимагають ювелірної техніки виконання – витончених, ретельно пророблених орнаментальних мотивів. Щоб підсилити оптичні властивості білого кольору, майстрині вводять трохи жовтих, сірих та голубих відтінків.

Мистецтво вишивання приваблює не лише жінок. В Опішному працюють художники Григорій Гринь та Михайло Півторацький, які спеціалізуються на виготовленні ескізів для чоловічих сорочок. Творча манера Григорія Гриня вирізняється створенням напруженої колірної гами, побудованої іноді на контрастному поєднанні теплих і холодних тонів. Широко використовує художник полотно сірого, зеленого, голубого, коричневого тонів.

У 1960–1980-х роках традиції декоративного мистецтва Київщини зберігали й примножували підприємства художньо-виробничого об’єднання імені Т. Шевченка з філіалами – відомими осередками вишивання в Кагарлику, Іванкові, Василькові, Баришівці та ін. Вони залучали багато майстрів-надомниць із навколишніх сіл. Тут працювали народні професійні майстри-художники.

65 років життя віддала вишиванню заслужений майстер народної творчості України Гликерія Цибульова. Ще в дореволюційний час на виставках її вироби

привертали увагу досконалістю виконання, красою малюнка та надзвичайно ви-тонченою гамою колірних поєднань. Усе своє життя вона збирала орнаменти ук-раїнської народної вишивки.

Прикметною ознакою вишивок жіночих і чоловічих сорочок Київщини є дрібно членовані орнаментальні мотиви, що в цілому утворюють чітку, врівнова-жену композицію рослинного або геометричного орнаменту. Улюблені мотиви – грона винограду, гілочки з ягодами, квітами. Дуже популярною була вишивка під назвою “зірочки”. Її активно використовує у своїй творчості художниця Н. Гре-чанівська. У виготовлених нею сорочках, жіночих блузах домінує червоний колір, силу звучання якого підкреслює чорний (іноді жовтий, синій).

Типовим для вишивок Київщини є контрастне зіставлення білого поля сороч-ки зі звучним мажорним акордом червоного і червоно-чорного рисунка. Тут ус-талилася композиція вишивки на рукавах жіночих сорочок. Нижче від горизон-тальної лінії “полика” на всьому полі рукава в шаховому порядку розміщені ок-ремі орнаментальні мотиви, які іноді відокремлені лініями ажурних мережок зде-більшого червоного кольору; або суцільна орнаментальна сітка, на перехрестях і в центрі – червоні “зірочки”. Широко застосовуються в жіночих і чоловічих со-рочках ажурні мережки і змережування окремих частин “черв’ячком” чорного й червоного кольорів. Крім найпопулярніших на Київщині технік вишивання “гладю”, “зірочками”, “хрестиком”, використовували “набирування”. Так часто вишивали чоловічі сорочки. Щільність прокладених стібків, забарвлення простих геометричних фігур у м’якій або насиченій колірній гамі створюють велику різ-номанітність композицій.

На Поліссі – у Київській, Житомирській, Волинській, Рівненській областях здавна побутує звичай прикрашати сорочки узорним ткацтвом. Це вплинуло й на вишивання. Намагання імітувати ткацтво зумовлює появу “занизування” черво-ного кольору. Цю техніку в своїх вишивках часто використовують Наталя Пар-

шина з Кагарлика, майстриня з Василькова Лю-бов Гордина.

Один із філіалів художньо-виробничого об’єд-нання ім. Т. Шевченка знаходиться в с. Літки. Ху-дожні вироби тамтешніх вишивальниць експону-вали на міжнародних виставках і ярмарках у Пари-жі, Нью-Йорку, Брюсселі, Белграді, Дрездені, Монреалі. Літківські майстрині вишивають “хрест-иком”, червоною і чорною “гладю” блузи, со-рочки, різноманітні порт’єри, рушники, скатерки, серветки. Іноді палітру розширюють, додаючи бла-китний, коричневий, жовто-сірий кольори. Ви-шивці Черкащини властивий рослинний орна-мент, що складається з грон винограду, ягід, невеликих квіточок. Тут, як і скрізь в Україні, полюб-ляють поєднання червоного кольору з чорним. Ру-кава жіночих блуз всуціль розшиті вишуканим ор-наментом.

Роботи талановитих майстринь З. Кресанової, О. Головка, художниць Г. Грабовської, А. Задувай-ло вирізняються філігранною технікою виконання, тонким розумінням ритму орнаментальних моти-вів, загостреним відчуттям кольору.

Багата на художні традиції й чернігівська зем-ля. Вишивки цього краю перебувають мовби посе-

Р. Кушнарєнко. Рушник “Півники”.
1986. Полотно, муліне, ручна вишив-ка. Село Пісочин Харківської обл.



редині між пастельними, стриманими полтавськими та насиченими київськими; вони по-північному небагатослівні. Їхня краса не одразу впадає в око, а розкривається поволі, коли їх уважно розглядати зблизька. Основний рисунок орнаменту виконується білим із незначним вкрапленням (“цяточками”) червоного й чорного кольорів, якими користуються тут дуже виважено. Чоловічі сорочки вишивають неширокими смугами геометричного орнаменту, рукава жіночих блуз – композиціями суцільного чіткого, графічного характеру. Нижче “полика” розмішують вертикальні чіткі лінії геометризаних гілок або окремих елементів у вигляді видовжених ромбів. Це один із найулюбленіших і найпоширеніших мотивів на Чернігівщині, що зветься “човник”.

Усе своє творче життя присвятила вивченню й розвитку вишивки Чернігівщини Г. Григоренко. Вона вишиває “лиштвою”, “вирізуванням”, виконує найскладніші мережки, використовуючи білий колір та білий у поєднанні з червоним. Кожен із її виробів є довершеним за художньою майстерністю й віртуозністю виконання. Давні традиції народної вишивки Чернігівщини художниця поєднує із сучасним кроєм блузок, сорочок, суконь. Опанувавши складну техніку вишивання, вона застосовує різноманітне комбінування окремих частин виробів, розкриває ті народні секрети, що перетворюють звичайні грубі шви в творіння високої майстерності, які, крім утилітарної функції, отримують ще й декоративне навантаження.

Особливу славу й популярність здавна завоювала подільська вишивка – одна з найскладніших і найкращих в Україні. Бездоганні за технікою виконання високохудожні вишивки цього краю зачаровують з першого погляду.

Художньо-виробничому об'єднанню “Вінничанка” підпорядковані визначні осередки художньої вишивки на Поділлі – фабрики художніх виробів “Жіноча праця” у Клембівці та “Художня праця” в Городківці. Це розгалужена система цехів, бригад, у багатьох селах працюють майстрині-надомниці. Уславлені вишивальниці Параска Березовська, Марія Коржук відомі далеко за межами України.

Класичною технікою Поділля є “низ” чорними й червоними нитками, що лягають густими насиченими лініями. Ця техніка виконується з вивороту й на лицьовому боці має протилежне розміщення кольорів. Дуже люблять на Поділлі, особливо в Клембівці, колір стиглого жита в поєднанні з чорним. Вишивка “білим по білому”, що вирізняється компактністю ювелірно розроблених мотивів, застосуванням філігранних технік (“солов'їні вічка”, “зерновий вивід”, “довбанку”), є улюбленою у творчості Г. Ляльки.

Роботи клембівських майстринь постійно експонуються на різноманітних виставках в Україні та за кодоном. Подільські вишивки знають у Брюсселі, Марселі, Монреалі, Лейпцігу, Осаці. У 1978 році Академія мистецтв СРСР відзначила нагородами майстринь К. Горобець, П. Горобець і Г. Козак.

Високий художній рівень мають вишивки Львівської області. Так, на Сокальщині легкі узори рукавів жіночих сорочок створюють враження тонкого мережива. Їх виконують зазвичай “хрестиком” нитками чорного кольору. Для Городоць-



І. Найдьонова. Рушник “Ой хмелю, хмелю”. 1988. Полотно, муліне, ручна вишивка



А. Яценко. Рушник. 1989. Полотно, муліне, ручна вишивка, мережки

стібком, “заволікуванням”, а також “прозорим” шитвом. Особливо цікаві сорочки з “брижами” – густо зібраними складками з вишитими поверх них узорами на манжетах, навколо шії.

Окрему групу становлять вишивки Гуцульщини – історико-етнографічного регіону, куди входять гірські райони Івано-Франківської, Чернівецької областей та Рахівський район Закарпаття. Тут кожний район, навіть село, має своє художнє обличчя, улюблену колірну гаму. По тому, із чого та якою технікою вишита сорочка чи кептар, легко можна дізнатися, з якого села їх власник. Гуцульські вишивки загалом справляють враження коштовної інкрустації. Кольори завжди підпорядковані якомусь основному, провідному кольору. Внаслідок цього складається чорно-фіолетова гама верховинських вишивок; темно-вишнева – пистинських; ясно-червона – яворівських; зелено-голуба – із с. Річки. У вишивках Городоцького району колір вишневих, малинових відтінків часто поєднано із золотаво-жовтим та зеленим. Цікавими є узорі, в яких нитки лягають у двох протилежних напрямках, завдяки чому шитво має два різних відтінки. Снятинський одяг прикрашають білим прозорим шитвом, мережками, багатим рослинним візерунком.

Місцевою своєрідністю прикметні вишивки с. Космач. Основна їхня ознака – осіння гама кольорів, насичена червоними, оранжевими, жовтими тонами. Чоловічі та жіночі сорочки вишивають тільки “хрестиком”. Рисунок має чітку геометричну будову, всі елементи з’єднано в ланцюжок, і вони ніби рухаються в один бік – “летючий”, “безконечник”. Назви космацьких орнаментів пов’язані з формами зразків: географічні – “микулицькі”, “рожнівські”; рослинні – “дубовий лист”, “соснові”, “сливові”, “черешневі”; тваринні – “баранкові”, “качурові”, “павукові” та ін. На Гуцульщині й досі більшість жінок вишиває. Техніки виши-

кого району типовими є орнаменти, складені з багатопроменевої розетки та її фрагментів. Вишивають червоним, додаючи синього, рідше чорного кольору, так званім “городоцьким швом”.

На Яворівщині узорі складаються з дрібних мотивів (“сосонки”, “купочки”, “деревця”, “клинці”, “кривульки”), що їх вишивали “хрестиком”, “стебнівкою”. У 1950–1980-х роках майстрині почали вишивати рослинний (квітковий) орнамент гладдю (“кладенням”), сміливо використовуючи жовті, сині, червоні та зелені нитки. Майстри Львівщини – заслужений майстер народної творчості Марія Федорчак-Ткачова, Ганна Надвірна, Олімпія Гушул та ін. – використовують і розвивають надбання своїх попередників.

Вишивкам Тернопільської області властивий густий, темний аж до чорного колорит. Виконані вовною, густі орнаменти суцільно вкривають рукава жіночих сорочок. З початку ХХ ст. у виконанні квіткових орнаментів поширилася хрестикова техніка, що охоплює близько 10–15 кольорів. Використовуються також бісер, стеклярус, лелітки (металеві блискучі кружечки). Рукава жіночих сорочок вишивають “кучерявим”

вок дуже складні, потребують великого хисту і вправності. Найпоширенішою є “низинка”. Нитки йдуть паралельно основі, шиється вона з вивороту, стібки лягають суцільними рельєфними площинами, створюючи інтенсивну колірну гаму. Майстрині застосовують такі давні техніки, як “колення”, “кручення”, “позадголковий шов”. Рукава жіночих сорочок суцільно вкриті вишивкою – дрібними “розетками”, “кочільцями”, “ромбиками”, іноді вишивку розміщують у вигляді скісних орнаментальних смуг різної ширини.

Крім народних майстринь, вишивальниць одягу, на Гуцульщині в системі художніх промислів працювали художники Івано-Франківської фабрики художніх виробів, серед них – Я. Грицишин, Д. Піткевич, М. Попадинець, С. Данилюк. У Косові жила й працювала знаменита майстриня Ганна Герасимович (1889–1974). За великий внесок у розвиток вітчизняної художньої культури їй одній із перших на Гуцульщині було присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості УРСР.

Усе своє творче життя Ганна Герасимович збирала й вивчала скарби народної вишивки. Зачарована побаченням, вона створювала нові рисунки, що лягали на полотно скатерок, серветок, сорочок. Її вправними руками творились гуцульські орнаменти – “скриньковий”, “головкатий”, “лумеровий”, “чічкатий” та ін. Її вишивки – це поєднання вікових традицій народної творчості та власних індивідуальних пошуків.

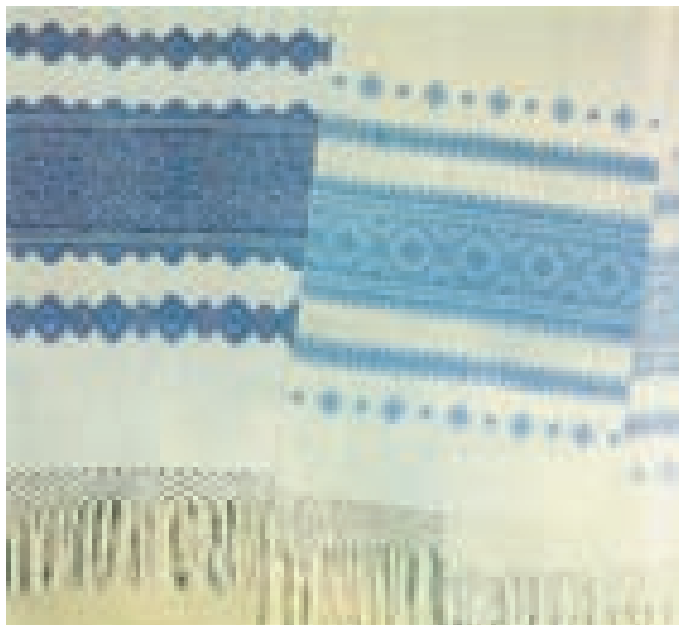
Узори, виконані майстринею, приваблюють тонким відчуттям колориту, життєрадісною гамою кольорних поєднань – червоного, жовтого, оранжевого, зеленого, чорного. Улюбленою технікою майстрині була “низинка”, але вишивала вона також “хрестиком”, білою мережкою – “циркою”. Основою композицій найчастіше був ланцюг видовжених ромбів з тонкою філігранною розробкою всередині й зовнішнім обрамленням “гребінчиком”, “кучериками” тощо. Вишивки прославленої художниці зберігаються в багатьох музеях країни.

Серед учнів Ганни Герасимович – заслужений майстер народної творчості України Ганна Кива (1930–1981).

Народилася вона на Київщині, з дитинства навчилася вишивати від матері. Навчаючись у Косові, назавжди полюбила мистецтво цього краю. В орнаментах “Селянської скатерті”, серветок “Голуби”, “Два кольори” використані мотиви вишивок Карпатського передгір’я, сіл Городоцького району; в орнаментах диванних подушок “Квіти з полонини”, “Зірочки” бачимо нове переосмислення народних мотивів “рачки”, “кучері”, “чічки”, “головки”.

Параска Хім’як з уславленої династії Шкрібляків мистецтву вишивання навчилася у дитинстві від своєї тітки Катерини Шкрібляк-Корпанюк – це найкращі в Яворові вишивальниці. У яскравій мажорній гамі орнаментів вона передає всю красу

М. Сабодаш. Рушники. “Пролісок”. 1980; “А льон цвіте синьо-синьо”. 1983. Полотно, муліне, ручна вишивка Коломия



карпатського краю. У вишивках майстрині вражає насамперед її здатність шукати й знаходити щоразу нові художні вирішення, створювати неповторної краси узори. Скатерки, рушники, сорочки приваблюють своєю розмаїтістю, підкресленою декоративністю. Вона використовує традиційні народні мотиви: “скриньки”, “кривульки”, “кучері”; мажорну гаму кольорів: червоних, жовтих та ін.



М. Сабодаш. Рушник “Голуб миру”. 1984. Полотно, муліне, ручна вишивка. Коломия

Село Виженка Чернівецької області славиться народними умільцями. У руках Параски Клим розквітають усі барви цього краю. Це багатство кольорів лягає на полотно рушників, сорочок. Особливо майстерно вишиває вона сорочки “рукав’янки”, щедро прикрашені скісними лініями орнаментальних узорів. Улюблена гама кольорів — поєднання жовтого й коричневого або вишневого й зеленого.

Поблизу Чернівців, у Лужанах, Новосілці у свята дівчата вдягають оздоблені бісером сорочки, суцільно вишиті на рукавах і грудях рослинним орнаментом. Яскраві, соковиті кольори вишивок виграють усіма барвами веселки і справляють незабутнє враження.

У м. Вашківці на Буковині жив і працював заслужений майстер народної творчості України Григорій Гарас (1901–1972), який присвятив усе своє життя мистецтву орнаментики. На основі народних зразків буковинського орнаменту він створив понад тисячу малюнків для вишивок і ткацтва, чим надзвичайно збагатив скарбницю народного мистецтва. Мандрують світом узори, створені Григорієм Гарасом, вражаючи своєю декоративністю, яскравістю, гармонійністю колірних поєднань, енергійним ритмом ліній. У традиційну буковинську вишивку майстер вніс нові ритми, кольорові сполучення.

Народні традиції вишивки Буковини творчо продовжують художниці Н. Медвецька, В. Лека, які створюють красиві жіночі блузи, різноманітний дитячий одяг. Композиції рослинного та геометричного орнаментів на їхніх виробках чіткі, лаконічні, малюнок часто полегшений, обводиться смужкою чорного кольору, що надає йому графічної виразності.

Будь-які події, народні свята й обряди не можливі без вишитих рушників, які, крім декоративного, мають ще й образно-символічне значення. Саме в 1960–1980-х роках почали активно вивчати символіку рушників і використання їх у святах та обрядах. На підприємствах художніх промислів художники звернулися до вивчення традицій оздоблення рушників, їхніх особливостей у кожному етнографічному осередку.

Існує два напрями в декоративному мистецтві, що розвиваються паралельно. З одного боку, це творчість майстрів, художників, які працюють у системі художніх промислів і спираються на традиційну спадщину минулого, а з другого — широкий загал селянства, що вишиває для власних потреб, за своїми рисунками й смаками. У кожному локальному центрі утворилася власна традиція щодо мотивів, композиційної побудови вишивки рушників.

Сформувалася своєрідна орнаментация рушників у центральних районах України, зокрема на Полтавщині виокремився так званий полтавський рушниковий

стиль. На Київщині, Чернігівщині, Дніпропетровщині цей стиль має свої особливості у зміні художньо-виражальних засобів. У центральних районах популярним є рослинний орнамент. На Полтавщині, скажімо, оздоблюють рушники з обох кінців орнаментом у вигляді дерева-квітки або пишного букета, що розлого виростає з вазонів різної конфігурації.

Рушники центральних областей України виконують рушниковим швом. Попереднє прорисовування малюнка на полотні дає змогу передавати округлі лінії, звільняє вишивальницю від необхідності лічити нитки полотна. Поєднання червоної вишивки з білим тлом полотна надає рушникам мажорного звучання, справляє враження святковості та урочистості.

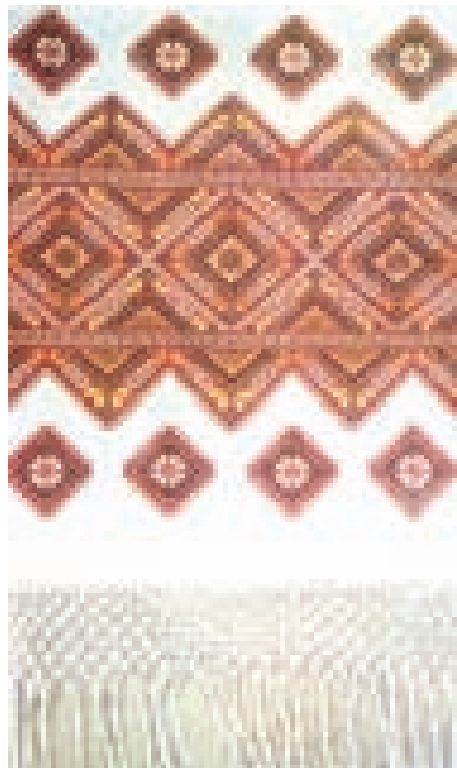
У Полтавській, Чернігівській, Сумській областях відроджується техніка “тамбур”, яка впливає на зміну художньої стилістики вишивок рушників. Її опанування відкрило перед майстринями нові декоративні можливості: виявлення і підкреслення витонченої контурної лінії малюнка, ритмічного співвідношення з тлом.

Майстер вишивання рушників на Черкащині А. Задувайло багато років працювала на Черкаській фабриці художніх виробів ім. Лесі Українки. Для її витворів притаманні інтенсивна насиченість червоного кольору і масивність орнаментальних мотивів. Вона широко і сміливо вводить у вишивку синій колір. Створені протягом двох десятиліть вироби А. Задувайло можна побачити в експозиціях музеїв Києва, Канева, Черкас.

З-поміж рушників Поділля виділяються ті, що створені в Клембівці, Вінниці, Городківці. Невеликі за розміром, вони оздоблені орнаментальними розетками, букетами, фантастичними птахами, вершинами, казковими жіночими фігурами, цілими жанровими сценами. Усі зображення стилізовані, орнаменти геометричні. Вишивають їх нитками червоного, синього, зеленого, жовтого, чорного кольорів, застосовуючи декоративну техніку “качалочки”. За допомогою такої яскравої гами майстрині передають загальний настрій рушника. Це роботи Г. Ляльки “Подільський дуб”, “Танок”; Н. Котельник “Тюльпани”; О. Бойко “Веселий танок”.

У 1960–1980-х роках активно розвивається мистецтво вишивання рушників у західних областях України, що не було таким масовим явищем у попередні роки. Орнаменти Гуцульщини бачимо в творчості Є. Генік, майстрині з Коломиї. Вона народилась у Верхньому Березові і з дитинства захопилася вишиванням. Її рушники “Яворівський”, “Квітка з полонини”, “Осінь у Карпатах” ваблять зір красою візерунків, довершеністю композиції, витонченістю поєднання кольорів. Кожний її твір сповнений глибокого змісту. Рушники “Журба”, “Квітуха левада”, “Рута”, доріжка “Два кольори” – це своєрідний гімн рідній природі, філософські роздуми про красу і радість життя, про злети і розчарування у почуттях.

Витоки творчості М. Сабодаш із Коломиї ґрунтуються на давніх традиціях прикарпатської вишивки, що вирізняється стриманим колоритом з переважанням темно-червоних, чорних кольорів, витонченою ювелірною проробкою дета-



М. Сабодаш. Рушник “Так цвів травень 1944 року”. Полотно, муліне, ручна вишивка. 1984. Коломия

лей орнаменту. Основним художнім прийомом вишивок М. Сабодаш виступає чітка графічна лінія, зазвичай чорного кольору, що утворює основні форми малюнка, які потім ускладнюються й доповнюються іншими кольорами. Майстриня творчо інтерпретує емоційно виразні засоби народної вишивки і на цьому ґрунті створює оригінальні мистецькі твори, що вражають досконалістю колірної гами, бездоганною майстерністю виконання, своєрідною структурою композицій.

Вишивальниця застосовує у своїй творчості найпоширеніші техніки – “хрестик”, “стебнівку”, “гладь”, але найулюбленішою залишається “низинка”. Світ асоціативних уявлень майстрині розкривається насамперед у вишивках рушників. Їхній образний зміст передається через ритміко-пластичні мотиви і певний колорит. Так, художній образ рушника “Вівці мої, вівці” створюється завдяки ритмічному повторенню домінантного мотиву “баранячих різок”.

Основою декору рушника “Квіти ромена” є орнаментальні смуги, складені з дрібних квадратів, у центрі яких залишено біле тло, що за своїми абрисами справляє враження стилізованої ромашки. Візерунок рушника “Подарунок матері” побудований на контрастному протиставленні двох кольорів – чорного та червоного, що передає художній образ, поширений у пісенній творчості. Чистотою та свіжістю барв, м’яким ліризмом приваблюють рушники “Гори димлять”, “Вечірні зорі”.

У 1970–1980-х роках значного поширення набула так звана “рисована” вишивка, або вибиванка. Її техніка полягає в тому, що композицію попередньо малюють на полотні, а орнаментальні мотиви вишивають двома видами вільної гладі. Орнамент на рушниках – рослинний. Невичерпна фантазія майстринь уводить у вишивку світ різноманітних квітів, пуп’янків, листочків, ягід у живописно-об’ємному трактуванні. Основний художній ефект криється в гармонії колірних плям, їх масштабності та ритмічному розміщенні. У своїх роботах вишивальниці досягають дивовижної віртуозності, хоча багатоколірність часто буває надто строкатою.

У цей час активізується зацікавлення багатьох спадщиною народної вишивки й одягом. До народних традицій вбрання звертаються майстри-художники, які працюють на підприємствах художніх промислів і в будинках моделей. Вони створюють найрізноманітніший одяг – сукні, костюми, чоловічі сорочки, жіночі блузи, дитячі вироби, орієнтуючись на національний крій і традиційні схеми розміщення вишивки. Застосування нових матеріалів вплинуло на характер вишивки. Для жіночих блуз найчастіше використовують тонкі тканини: маркізет, батист, крепдешин, шовк, що надає їм легкості, можливості застосовувати витончені, навіть філігранно розроблені орнаментальні мотиви.

Фабрики художньої вишивки – це своєрідні центри, де майстри вивчають і творчо розвивають кращі традиції свого краю. На основі вивчення народного костюма художники розробляють моделі одягу, де колір, вишивка, сучасний крій органічно поєднані в одне ціле.

Оригінальністю композиційного вирішення позначені роботи заслуженого майстра народної творчості України М. Федорчак-Ткачової, яка працювала на Львівському художньо-виробничому об’єднанні ім. Лесі Українки. Глибоке вивчення специфіки українського костюма, етнографічних особливостей окремих районів, традиційних принципів побудови орнаменту, звірених з вимогами часу, дали можливість художниці створити сучасне високохудожнє вбрання. Вона розробила ряд моделей за мотивами жіночого одягу Яворівщини.

До традицій народного костюма звертається у своїй роботі і львівська художниця С. Кульчицька. Вона використовує й розвиває традиції народного вбрання, його декоративного оформлення вишивкою, аплікацією, шнуванням. Її роботи створені за мотивами яворівських кабатів, лемківських гуг, бойківських гуньок, гуцульських кептарів, львівських козушків, полтавських керсеток, київських сорочок. Найчастіше художниця звертається до народного мистецтва Гуцульщини,

зокрема, до вишивки традиційного костюма. Тут кожний район, навіть кожне село має свої художні особливості, свою улюблену колірну гаму.

Використовуючи народний крій, орнаментальні мотиви, принципи декоративного оформлення, С. Кульчицька створила високохудожні вироби. Кожна робота художниці – будь-то жіноча свита, чоловічий кептар або кожух – це своєрідний твір мистецтва, який має оригінальне художнє вирішення, свій поетичний образ і назву. Це свити “Шахтарочка”, “Каштани Києва”, “Едельвейс”, “Шасливе дитинство”, “Перлина Гуцульщини”, “Чарівна Марічка”, “Косівчанка”, “Космачанка”, сердаки “Довбуш”, “Закарпатський гуцул” тощо. Образи поезії знаходять у творчості художниці своє безпосереднє відображення. Особливе місце займають роботи на теми шевченківської поезії: свити “Катерина”, “Тополя”, кептар “Квіти на Тарасовій горі”. Роботи С. Кульчицької щедро орнаментовані вишивкою, аплікацією, металевими прикрасами.

Поезія костюма Поділля стала основою творчості М. Зарембської. Вона народилася в Копичинцях на Тернопільщині, здавна відомому осередку народної вишивки. Красу й розмаїття барв рідного Поділля майстриня передає в узорах, що прикрашають сучасні за кроєм жіночі сукні, чоловічі сорочки, дитячий одяг. Ці роботи виразно національні за своєю образною наснаженістю. Узори її вишивок витончені й гармонійні, в них закладено глибоке розуміння і любов до вишивки, відчуття ритму, гармонії кольору.

М. Зарембська віртуозно володіє секретами шиття. Ретельно та уважно вивчає народну вишивку в музеях, придивляється до скарбів, що зберігаються у скринях літніх жінок. Вона творить свій власний світ краси й гармонії. Роботи майстрині “Вечірня заграва”, “Чари кохання”, “Подільська легенда” та інші позначені високою культурою орнаменту і кольору, вони поетичні і сповнені оптимізму. Найулюбленіші узори – чорновिशневі, збагачені яскравими спалахами жовтого, зеленого, оранжевого кольорів.

Роботи заслуженого майстра народної творчості України Г. Вінтоняк теж сповнені яскравого оптимістичного світовідчуття. Вони є наочним свідченням новаторського розуміння народних традицій, їх сміливого оновлення. Майстриня вивчає народну спадщину ткацтва Гуцульщини, Покуття і, звертаючись до їхніх нетлінних здобутків, створює підкреслено сучасні, свіжі, оригінальні жіночі блузи, сукні, чоловічі костюми, в яких краса й доцільність з’єднані воедино.



С. Нечипоренко. Панно “Шевченків час”. 1985. Бавовна, ручне ткацтво. Київ

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО. Ткацтво поширене в різних місцевостях України. Крім домашнього ткацтва для власних потреб, яке ще й досі побутує на Поліссі, Гуцульщині, Волині, виробництво узорних декоративних тканин розвивалося на підприємствах художніх промислів. Вони розміщені у визначних центрах ткацтва, це — Кролевець на Сумщині, Дігтярі на Чернігівщині, Богуслав та Іванків на Київщині, Косів на Гуцульщині. У Дігтярях виготовляють різноманітні вироби з традиційним плахтовим малюнком. Художники, вивчаючи народні надбання плахтового ткацтва, дали цій тканині нове життя. Плахтовий малюнок використовують для драпування меблів, для створення доріжок, килимів, покривал, декоративних наволочок.

Значний внесок у відродження плахтової тканини зробив художник С. Нечипоренко. Він шукає нові варіанти малюнків, колірних поєднань, черпаючи наснагу з багатой народної скарбниці. Його плахти вирізняються вдалими орнаментальними мотивами, масштабним співвідношенням, вишуканою кольоровою гамою. Митець уводить у тканину нові сучасні нитки: віскозу, шовк, штапель, що надає його витворам цікавого світлотіньового ефекту. Він віддає перевагу коричнево-жовтій та рожево-червоній колористичним гамам, зеленому кольору, творчо застосовує такі народні малюнки, як “борисівка”, “тарілковий”, “огірковий”, “гречка”, поєднуючи в одному виробі човникову й перебірну техніку плахтового ткацтва.

С. Нечипоренко. Декоративна тканина “Свято”. 1969. Бавовна, ручне ткацтво. Київ



С. Нечипоренко вивчає особливості ткацтва різних областей України, наслідком чого стала серія рушників “Поділля”, “Волинь”, “Полісся”, “Львів”. Образне світосприйняття особливо виявилось в орнаментальних рушниках: “Мереживо”, “Жоржини”, “Дороги”, “Озимина”, “Солов’їний гай”. Створена ним тканина “Золота осінь” побудована на чергуванні червоних, білих, чорних смуг, між якими сяють яскраво-жовті стиглі снопи пшениці. Одним із визначних осередків українського перебірного ткацтва є Кролевець. Кролевецькі рушники вражають урочистою святковістю, красою і монументальністю візерунків, що яскріють червоним кольором на білому тлі. Багато років присвятили пошукам і збиранню старовинних кролевецьких рушників художники І. Дудар, О. Гавруш, інші талановиті народні майстри. Вивчення джерел народної творчості, їх переосмислення сприяли народженню нових узорів.

На жаль, саме в кролевецьких рушниках 1950–1980-х років утілювалися риси помпезних тематичних творів, в орнаментацию вводилася радянська емблематика, партійні гасла: триптихи “Мир, праця, наука”, “Мир народам”, “Український мільярд”, “Вічний вогонь” та ін. Ці роботи продовжували тенденцію станкових творів попереднього періоду. Водночас, крім лінії офіційного мистецтва, виготовляли рушники, що продовжували народні традиції.

Серед різноманітних українських тканин вирізняються чистотою, яскравістю барв богуславські

рушники, скатерки, серветки, покривала. Колірна гама богуславських тканин досить насичена. Домінують яскраво-червоний, смарагдово-зелений, синій, золотаво-жовтий кольори, які для виразності й декоративності відтіняють чорним кольором. Поперечно-смугасті узори будуються на комбінаціях широких та вузьких орнаментальних смуг.

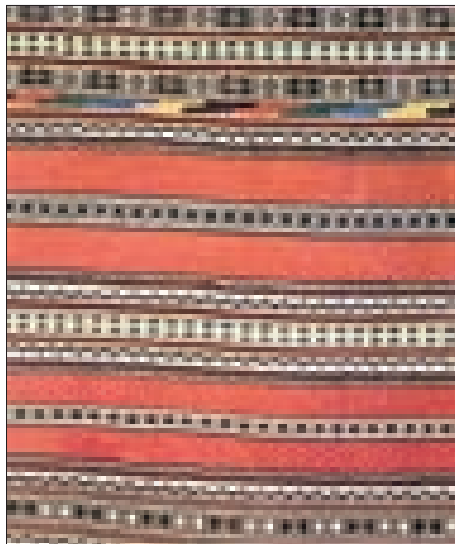
Плідно працював на Богуславській фабриці художніх виробів “Перемога” художник І. Нечипоренко. Кожний із його витворів свідчить про те, що автор бездоганно володіє технікою народного ткацтва, тонко відчуває колір. На основі народних тканин він створює власні мотиви з лаконічним, виразним малюнком, який відповідає вимогам сучасного інтер’єру.

Цікаві малюнки для рушників цього підприємства розробила художниця Н. Скопець. Її рушники “Волошки”, “Чорнобривці” – це розповідь у барвах про чарівність оспіваних у піснях улюблених народом квітів. Сріблясто-сірий колорит та орнаментовані “зірочками” узорчасті смуги рушника “Зима” відтворюють картину холодного прозоросинього зимового серпанку і снігової заметілі.

В Іванківському районі Київської області в багатьох селах народні майстрині виготовляють рушники, рядна, скатерті. Вони продовжують традиції народного узорного ткацтва.

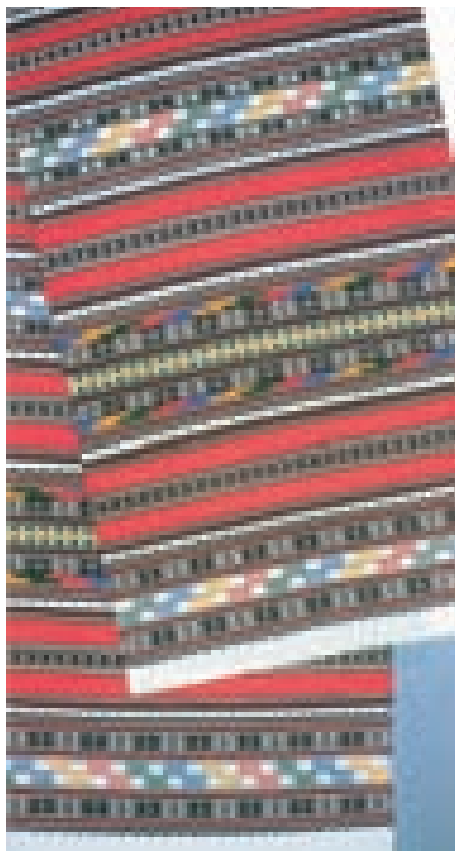
Село Обуховичі – центр поліського ткацтва. Провідним майстром тут є О. Козяр. Вона тче в основному рушники, серветки, скатерки, доріжки, які вдало вписуються в сучасний інтер’єр. Багато зусиль докладає майстриня для відродження нині призабутих технік ткання, орнаментальних мотивів, таких як “сосонка”, “кружки”. Застосовує човникове й човникове з перебором ткацтво, комбінує різні матеріали, що значно урізноманітнює фактуру тканин.

На традиціях іванківського ткацтва зростала творчість Ганни Верес, заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка. Основи образного мислення майстриня перейняла від своєї матері, відомої ткалі Марії Посабчук. У своїх рушниках Г. Верес продовжила й розвинула багатовікові колективні досягнення попередників. Улюблені народом візерунки “зірочки”, “рожі”, “рачки”, “ромби” в її витворах стали масштабнішими й виразнішими, набули монументальності. Г. Верес будує малюнок рушників на точно вивіреному ритмі чергування широких і вузьких орнаментальних смуг. У домінуючій червоно-вишневій колір майстриня сміливо вводить додаткові – насичені

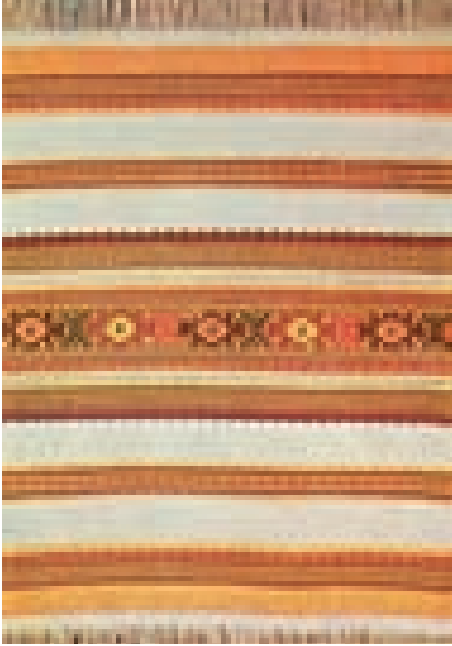


О. Козяр. Покривало. 1970. Бавовна, ручне ткацтво. Село Обуховичі Іванківського р-ну Київської обл.

В. Верес. Рушник. 1989. Бавовна, ручне ткацтво. Київ



голубі, зелені, жовті, чорні, що надає їй виробам виразної декоративності. Це рушники “Вишенька-черешенька”, “Червона калина над яром стояла”, “Щедрість”, “Нічна гроза”, побудовані на протиставленні чорного тла з ритмічними червоно-білими зубчастими смугами.



Г. Василяшук. Серветка. 1970. Вовна, ручне ткацтво. Село Шишори Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

Професію Г. Верес продовжує її донька Валентина. Після закінчення Київського технікуму легкої промисловості (відділ конструювання і моделювання) майстриня сама тче тканини й створює моделі суконь за народними зразками, надаючи їм образного змісту. Це “Жовтогаряче літо”, “Україна”, “Весняні блискавки”, цикл рушників “Думи мої – пісні мої”.

У с. Шешори Івано-Франківської області живе ткаля Ганна Василяшук, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка. Глибока змістовність, образне осмислення орнаментики – ці типові для всього народного мистецтва риси яскраво відбилися в її творчості. Багато років минуло відтоді, як виткала вона свій перший рушник “Гуцулка Ксеня”, використавши образи популярної української пісні, створеної в цьому ж селі. Успішно здійснює майстриня свою заповітну мрію – передати в барвах твору улюбленого поета: рушники “Катерина”, “Реве та стогне Дніпр широкий”, “Ой одна я, одна”, “Не так тії вороги...”. Вона досконало оволодіває майстерністю ткацтва багатьох попередників і черпає свої узорні зі скарбниці народної творчості.

У с. Шешори працюють також відомі майстрині Марія Федорчук, Василина Мартишук. Вони продовжують традиції чудової ткалі Ангеліни Михайлюк, роботи якої стали окрасою Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини.

Провідним осередком ткацтва на Гуцульщині є Косів, що славиться своїми узорними тканинами, передусім веретами. Найбільше створюють їх у цехах промислово-художнього об’єднання “Гуцульщина”. Під ритмічне перестукування ткацьких верстатів у різнобарвному сплетінні вовняної пряжі утворюються дрібні, ювелірно розроблені орнаменти традиційних мотивів “клинців”, “руж”, “кривульок”, “скосиків”, які густо вкривають яскравими смугами поле верети. Тут виграють усі барви цього чудового гірського краю. У музеї “Гуцульщина” зберігаються роботи династії косівських ткачів, вироби яких гідно представляють наше мистецтво за кордоном. Це твори Івана та Юрія Бовичів, Романа Горбового, Василя Процюка.

Усе своє життя присвятили художньому ткацтву подружжя Ольга та Петро Горбові. Їхні верети, рушники, наволочки, скатерті, жіночі сукні користуються попитом у різних країнах світу. Вони засвідчують розквіт народного мистецтва Гуцульщини і роблять неоціненний внесок у скарбницю української культури.

Ткацтво, як і вишивка, лишається наймасовішим і найулюбленішим різновидом народної творчості на Поділлі, у Наддністрянщині, Буковині, Волині, Поліссі. Розвивається народне ткацтво й на Рівненщині. Заслужений майстер народної творчості України Ганна Леончук (1917–1980) створила з льону килимки, серветки, скатерті, покривала, рядна, що приваблюють вдалим поєднанням нескладних форм дрібного геометричного орнаменту чорного, сірого кольорів з білим кольором полотна.

Високий художній гатунок народних тканин є невичерпним джерелом для творчої наснаги професійних художників, які працюють у цій галузі. Особливо цікавими є здобутки митців Львова, які вміло використовують місцеві народні традиції, творчо переосмислюють їх і спрямовують на сучасний інтер'єр. Художники О. Минько, М. Токар, І. Вінницька, Н. Паук та ін. значно розширили асортимент виробів узорного ткацтва. Це верети, доріжки, порт'єри, накидки на телевізори, наволочки на диванні подушки, чоловічі та жіночі кептарі, костюми, сукні, блузи тощо. Вони позначаються високою культурою виконання, декоративністю, гармонійно вписуються в сучасний простір.

КИЛИМАРСТВО. У 1960–1980-х роках в Україні зберігається виробництво килимів як у вигляді домашнього виробництва (для задоволення власних потреб сім'ї), так і у формі організованих художніх промислів. Осередками килимарства є Решетилівка на Полтавщині, Дігтярі на Чернігівщині, Глиняни на Львівщині, Косів і Коломия на Івано-Франківщині, Хотин на Буковині, Ганичі на Закарпатті. Художньо-стильові особливості цих виробів визначаються місцевими традиціями народного килимарства, що історично склалися в попередні часи. Виконавцями сучасних килимів є передусім народні майстрині, які по пам'яті виконують узор на верстаті, та професійні художники, які спочатку створюють ескіз, потім переносять його в натуральних розмірах на картон, розфарбовують усе так, як на майбутньому килимі, а ткалі втілюють задум художника на верстаті.

Провідним осередком з виготовлення квіткових килимів залишалася Решетилівська фабрика ім. Клари Цеткін. Основою творення полтавських килимів є квіткові мотиви, які то вільно розкидані по полю, то зібрані в гілки й букети. Багатство барв зачаровує, дивує вміння поєднувати їх у чітку гармонію кольору. На фабриці продовжують традиції панського килима, який був широко популярним у Центральній Україні. На художнє вирішення цього витвору вплинув стиль бароко, своєрідно інтерпретований і продовжений у народному килимарстві. Решетилівські килими удостоєні багатьох міжнародних відзнак.

Народний художник України з Решетилівки Л. Товстуха створив у 1960–1970-х роках серію килимів “Пори року”, в яких за допомогою орнаменту

Г. Сенюк. Килим. 1963. Вовна, ручне ткацтво. Село Клембівка Вінницької обл.





Н. Бабенко. Килим "Дерево життя". 1990. Вовна, ручне ткацтво. Сміт Решетилівка Полтавської обл. МУНДМ



І. Пастух. Килим “Радіо”. 1970-і роки. Вовна, ручне ткацтво. Хотин

мийські, хотинські килими мають геометричний орнамент. Своєрідність їх полягає в точній симетрії і ритмі композиції, у чергуванні різних за кольором мотивів, складності орнаментальних форм, чіткості малюнка.

Характерною ознакою косівських килимів є поділ усієї площі на широкі вертикальні смуги зі складним геометричним орнаментом. Узор складається із зубчиків, невеликих розеток. Основні орнаментальні мотиви у вигляді ромбів, шестигранників, складних розеток неначе витягнуті вздовж піткання. Їхні контурні лінії ускладнені зубцями, гачками. Косівські майстри розробили кілька десятків орнаментальних схем, типів килимів, що в народі мають свої назви: “старий гуцул”, “граничник”, “колиска”, “кучер”, “чичер” та ін. Найпопулярніший килим – “гуцул”. Він прикрашений трьома або п’ятьма широкими смугами, кожна з яких заповнюють ромби, вписані один в одного, із зубчастими чи скісними контурами. Широкі смуги чергуються з вузькими, заповненими мотивами “рачки”, “зубці” тощо.

Килим “сонце” утворюється кількома великими зубчастими ромбами зі складною кольоровою розробкою, побудованою в гамі теплих тонів від темно- до світло-коричневих і жовтогарячих. Малюнок килима майстрині виконують з абсолютною точністю, вільно добираючи барви. Орнаментальний мотив залежно від кольорового вирішення завжди має різний вигляд. Він може бути світлим на темному тлі (тоді він наче виступає, здається більшим) або навпаки – темним, ніби заглибленим у світле. Майстрині, добираючи кольори, досягають таких співвідношень, коли одні є провідними, а інші підкреслюють силу їхнього звучання.

Для розвитку українського квіткового килима чимало зробили художники Центральної художньо-експериментальної лабораторії при Головному управлінні народних художніх промислів. У різні періоди над розробкою малюнків для килимів працювали художники П. Коротич, О. Машкевич, Л. Ганжа, Р. Лихачова. Їм належить значна частина малюнків з квітковими орнаментами Полтавщини, Чернігівщини, Київщини ².

Килимарство – поширений вид народної творчості на Гуцульщині. Тут виготовляють килими з геометричним орнаментом. Їхнє виробництво зосереджено в Івано-Франківській, Львівській, Чернівецькій та Закарпатській областях. Центром килимарства справедливо вважається Косів, де на підприємстві “Гуцульщина” виготовляють найрізноманітніші килими. Підприємство мало філіали в Кутах, Яблуневі, Пистині.

Велика заслуга у створенні та успішному розвитку гуцульських килимів належить відомим майстрам і художникам братам Ільку, Івану та Юрку Бовичам, Й. Джуранюку, С. Повшуку. Майже в кожному гуцульському домі можна побачити ткацький верстат. Тут усі жінки вміють ткати. Ось чому на підприємстві “Гуцульщина” поширеною формою є надомна праця. Косівські, коло-

Косівські килими мають близько 10–12 відтінків. Їм властиве м'яке розфарбування, витримане в теплих гармонійних тонах. Якщо в 1960-х роках в об'єднанні виготовляли килими за традиційними зразками, то з наступного десятиліття художники спрямовують свої зусилля на пошуки того, щоб полегшити рисунки килимів. Це досягається завдяки розрідженню візерунків та збільшенню орнаментальних форм. Понад місяць відводиться на створення тла, колір якого відіграє значну роль у загальному колориті килима.

Схожі до косівських малюнки мають килими в Яблуневі, Кутах, на Коломийській фабриці ім. 17 Вересня. Проте на коломийських килимах переважають узорі, що розміщуються на загальному полі, не поділеному на окремі ділянки. Відрізняються коломийські килими також своєю кольоровою гамою – вона м'якша, ніж у роботах косівських майстрів. Більшість малюнків у 1960–1970-х роках розробляли художники В. Лахнюк та І. Глушко.

Окрему групу українських килимів становлять вироби фабрики “Перемога”, що в Глинянах на Львівщині. Тут створено оригінальні місцеві зразки. На противагу косівським килимам теплих кольорів із дрібним малюнком глинянські побудовані на протиставленні холодних кольорів, поєднанні сірого з чорним, темно-вишневим, на поєднанні різних відтінків зеленого.

Важливу роль в історії цього осередку відіграв художник В. Карась. Засвоївши традиції народних килимів, він створює нові, сучасні композиції. Густе заповнення дрібними формами з деталізованою, складною розробкою поступається місцем у його малюнку великим формам, значно розрідженому узорові, збільшеній площині кольорового тла.

Килимарські осередки розвивали місцеві традиції народної творчості. На фабриці в Хотині виготовляли яскраві буковинські килими. Велика заслуга у відродженні цих традицій належить художникові І. Пастуху. Він багато подорожував, збирав по селах і замальовував буковинські вишивки, килими, вив-



І. Пастух. Килим “Жоржини”. 1970-і роки. Вовна, ручне ткацтво. Хотин

В. Калинич. Ліжник. 1974. Вовна, ручне ткацтво. Село Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.



чав улюблені в народі орнаментальні мотиви, їхні прикметні колірні поєднання. Дуже популярними є його килими “Зірочка”, “Смерічка”, “Метелики”, “Чорнобривці”. У 1970-х роках І. Пастух розробив чимало малюнків медальйонного характеру, композиційну основу яких становлять центральне поле і кайма. Досить вдалим є килим “Зірочка”, де центральне поле закомпоновано двома великими ромбоподібними медальйонами з гачками, а в середині кожного – мотив зірки.

Помітне місце у килимарстві займають закарпатські килими, передусім виготовлені на фабриках у селах Ясиня й Ганичі. Їм притаманна багатобарвність, що ґрунтується на сміливому поєднанні насиченого бордового з яскравим жовтим, червоного зі смарагдовим, рожевого із синім. Орнамент побудовано на чергуванні смуг, у які закомпоновано різноманітні розетки. Авторами килимів є народні майстри, з-поміж яких вирізняється творчість Г. Визичканич (килими “Кучерявка”, “Рясенькі косички” та ін.).

Окрему групу становлять ліжники. Центром їх виготовлення є Яворівський район. Ліжники створюються також у Річці, Снідавці, Краснолово, Брустурові, Верховині, Бабчому, Соколівці, у селах Рахівського району Закарпатської області.

Техніка ткання ліжників досить складна. Їх виготовляють на верстаті як звичайний двосторонній килим, але нещільно. Щоб вийшов довгий пухнастий ворс – основна прикраса ліжника – його валяють протягом шести-восьми годин у “валилі”, що працює при водяному млині.

Художня довершеність ліжника залежить від уміння комбінувати прості геометричні елементи, добирати й поєднувати інтенсивні, яскраві кольори, вміло сполучати орнамент із сірим, білим або чорним тлом. Саме це й визначає загальну колірну гаму. Кількість барв у ліжнику обмежена – від трьох до шести-семи. Найчастіше використовуються червоний, чорний, зелений кольори.

Завдяки ворсистості контури орнаменту розпливчасті, кольори плавно переходять один в інший, що нагадує акварель на мокрому папері. Найдавнішим типом ліжника є поперечно-смугастих, “у паси”.

Кожне село мало свою улюблену кольорову гаму, притаманне лише цій місцевості забарвлення: білі смуги на чорному тлі – у с. Брустурові; різнокольорові широкі смуги – в селах Верховинського району. З часом смугасти орнаменти ліжників змінилися дещо складнішими мотивами – ромбами, квадратами. Поширеними та улюбленими візерунками сучасних ліжників є “кривий” і “російський”.

“Кривий” візерунок складається з великих ромбів і має концентричну колірну розробку внутрішнього поля. По боках ромбів розміщені “кривулі”, що підкреслюють вертикальність композиції ліжника. “Російський” візерунок – це поєднання різноманітних гостроконечних дрібних чотирикутників, що також утворюють композицію ромбів. Є й інші варіанти орнаментального вирішення ліжників.

У 1950–1960-х роках ткалі почали виготовляти ліжники, за своїми орнаментами дуже схожі на місцеву вишивку. Так, у Космачі ткалі “княгинькові” ліжники, “дубовий лист”, у Прокураві – “баранкові”, в Річці – “вуставкові”, “ружі” та ін. Улюблений орнамент ткаць – “кавалерське око”. Його композиція складається з двох великих ромбів, утворених дрібно орнаментованою смугою, в середині яких розміщені розетки.

Однією з перших яворівських ткаць-ліжникарок була Надія Шкрібляк-Король. Її вироби за добором кольорів відзначалися високим художнім смаком.

Художньо довершеними є ліжники уславленої майстрині Параски Хім’як, яка вийшла з відомої династії народних майстрів Шкрібляків-Корпанюків. Ця родина багата на талановитих ткаць. У Яворові працюють Василина Калинич, Параска Бучук, дочки заслуженого майстра народної творчості України Юрія Корпанюка – Настя й Василина Хім’як та ін.

ДЕКОРАТИВНИЙ РОЗПИС. Неможливо уявити українське декоративне мистецтво 1960–1980-х років без петриківського підлакового розпису. На всіх міжнародних виставках вироби петриківців мають незмінний успіх. Вони стали символом українського орнаменту. У 1958 році було організовано цех підлакового розпису, що згодом перетворився на фабрику художніх виробів “Дружба”. Тут випускають тарелі, шкатулки, невеликі скриньки. Соковитий петриківський орнамент по-новому зазвучав на чорному тлі виробів. Великого поширення набуло в Петриківці створення виточених із дерева ваз найрізноманітніших форм, кухонних наборів, дошок, ложок. Природний теплий колір дерева служить фоном, його покривають червоно-чорним, зелено-коричневим, жовтогарячим розписом. Завдяки цьому посилились колірні та виражальні засоби малюнка. Над їх удосконаленням працюють учні Тетяни Пати – Ф. Панко, В. Соколенко, художники О. Пікуш, Г. Самарська та ін.

Майстри-петриківці Марфа Тимченко, Галина і Віра Павленко, Віра Клименко-Жукова створили в українській фарфоровій промисловості оригінальний стиль, що сформувався на основі петриківського розпису.

Славиться своїми майстрами Черкащина, де й досі широко побутує настінний живопис. Тут живуть і плідно працюють народні умільці станкового живопису – заслужений майстер народної творчості України Макар Муха із с. Михайлівка, сестри Ярина та Софія Гоменюк із с. Родниківка. Розписи Макара Мухи – це яскраві, життєрадісні орнаменти з лісових, садових, польових, кімнатних квітів. У квітковий вінок майстер вдало вписує півнів, павичів, інших птахів. Багато творів присвячено шевченківській темі. М. Муха виконав ілюстрації до поеми “Катерина”, “Сон”, панно “Лілея та цвіт королевий”.

Загадковий світ барв і образів, тонке відчуття кольору бачимо в роботах Ярина та Софії Гоменюк. Привертають увагу фантастичні квіти Я. Гоменюк у розписах “Квітка, що розкрилась”, “Квіти, що танцюють”, “Осінній віночок”. Її роботи – це відтворення в образах своєрідного сприйняття навколишнього світу.

У творах С. Гоменюк оживають казкові враження, передані через небачені, народжені уявою майстрині квіти. Це “Осіння квітка”, “Голубочки”, “Красуня”, “Закосичена” тощо. Вони сповнені народної пісенності, життєстверджувального, оптимістичного звучання.

Далеко за межами нашої країни відомі імена народних художниць Параски Власенко, Ганни Собачко-Шостак, Марії Приймаченко, Катерини Білокур, Лизавети Миронової та ін.

Чарівницею української природи називають Катерину Білокур (1900–1961) – народну художницю України із с. Богданівка. Олесь Гончар

В. Соколенко. Декоративний розпис “Ранок”. 1987. Папір, темпера. Село Петриківка Дніпропетровської обл.



писав, що саме Богданівка “повівом весняних вітрів чи журавлиним скриком із піднебесся пробудила в юній душі сільської дівчини неспокій митця, жагу творчості, нестримної сили потяг до того святого малярства... Проста українська жінка

К. Білокур. Колгоспне поле. 1948–1949. Полотно, олія. Село Богданівка Київської обл. МУНДМ



усвідомила його як своє покликання високе”³.

Постійним учителем Катерини Білокур була сама природа: краса золотавостиглих широких ланів пшениці, буяння різноманітних польових та садових квітів, щедри своїми дарами поля й сади. Вона доскіпливо вивчала будову кожної рослини, кожної травинки, спостерегала зміну кольору квітки протягом дня, зміну життя природи кожної пори року. Усе побачене й пережите переносила на полотно. Так з'явилися її неповторні “Квіти за тином”, “Квіти в тумані”, “Жоржини”. Малювала Катерина Білокур олійними фарбами, самотужки опановуючи секрети живопису.

Часто в її роботах фантазія об'єднує воедино квіти різних пір року. Вони дивують своєю гармонією “якоїсь майже магічної сили, майже фантастичної краси”. Шедеврами стали твори художниці “Буйна”, “Декоративні квіти”, “Привіт урожаю”. Картини “Цар-колос”, “Колгоспне поле” – це натхненна оповідь про красу, радість, людське щастя, це гімн на честь простого трудівника колгоспного села. Сама Катерина Білокур у радості творчості вбачала своє щастя: “Ой, як радісно, як є можливість кожного дня працювати: не почуватися ні старість, ні самотність, бо з-під вашого пензля кожного дня на полотні виростає щось нове, прекрасне і чудове”⁴.

Майстриня бачила квітку “живою”, шанувала її красу, вклонялася їй, саме тому жанр її робіт називають “квітковим іконостасом”⁵. Передчуттям раннього творчого й життєвого кінця пройнята її остання робота “Осінь”. У ній художниця немовби прощається з тим, що



К. Білокур. Снідання. 1950. Полотно, олія. Село Богданівка Київської обл. МУНДМ

К. Білокур. Натюрморт. 1958–1959. Полотно, олія. Село Болотня Київської обл. МУНДМ



було для неї найдорожчим, сповнювало душу, серце. Це була остання осінь в її житті. У центрі Богданівки височить пам'ятник, що увічнеє славу і людську пам'ять про Катерину Білокур.

Доля народних художниць невіддільно пов'язана з рідною землею. Село Болотня Київської області – рідне для Марії Приймаченко.



М. Приймаченко. Морське чудо. 1986. Папір, гуаш. Село Болотня Київської обл.

М. Приймаченко. Носорог зайшов на луг. 1989. Папір, гуаш. Село Болотня Київської обл.



звичні кольори, якими художниця зображує звірів: то сині, то жовті чи темно-зелені, часто вкриті орнаментом, розмальовані квітами. Колір має основне змісто-ве навантаження, через нього вона передає свої думки, настрої.

Твори Марії Приймаченко за своєю образною спрямованістю споріднені з народними лубочними картинками. Часто вона їх підписує примовками моралізатор-

визнаний в усьому світі, її твори полонили глядачів у Парижі, Варшаві, Софії, Монреалі, Празі. Вона – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка. Саме в 1960–1980-х роках вона створила найбільше неперевершених творів. Світ образів Марії Приймаченко – казковий, фантастичний. У його основі лежать легенди, народні казки та оповідання, враження від них органічно переплетені з довіллям. У її творах фантастичне – життєве, а реальне – фантастичне. Усе так, як у казці: звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, борються за добро й стверджують його, знищуючи зло.

Свої думки художниця передає через персоніфіковані, небачені квіти. Птахів вона створює казковими істотами, часто квіткоподібними, з крилами-вишиванками, химерних форм, небачених обрисів. Проте завжди вони в Марії Приймаченко добрі, симпатичні (“Захотів слоник моряком бути”, “Молодий ведмідь по лісу ходить і людям зла не робить”).

Вражають глядача й нез-

ського змісту: “Лежень ліг під яблунею, щоб яблуко само упало в рот, а воно його – у лоб”. Фантастичні образи Марії Приймаченко сповнені глибокої життєствердної правди. У 1960–1965-х роках художниця створила цикл декоративних розписів “Людам на радість”. “Роблю сонячні квіти, – каже художниця, – бо люблю людей, роблю на щастя людям, щоб квіти мої були, як саме життя народу, щоб усі народи один одного любили, щоб люди жили, як квіти цвіли б на всій землі”.

Творчість Марії Приймаченко стала взірцем для її сина Федора. Він продовжує сімейну традицію у створенні казкових звірів (“Морський рак”, “Танцює лебедиха”, цикл робіт “Людина на землі”).

Майстер народної творчості Марія Банник живе і працює у Василькові Київської області. Народилася вона в с. Татарівка (тепер Комишувате) на Кіровоградщині. Творчість майстрині нерозривно пов’язана з традиціями народного мистецтва її рідного краю. Одним із її улюблених мотивів є мотив дерева життя, який вона наповнює глибоким емоційним змістом. Роботи Марії Банник відтворюють власне, глибоко індивідуальне ставлення до явищ і подій життя, до навколишнього світу. В узагальнених символічних образах вона передає як конкретні події (“Півень”, “Дерево”, “Квітка”), так і стан людської душі (“Самота”, “Сум”, “Задума”), у вихорі барв і ліній намагається побачити й вирішити певні асоціативні образи (“Рух”, “Вогонь”).

Світ радості стверджують роботи і Параски Хоми з Чернятина, що на Івано-Франківщині. Її твори – це квіткове багатство землі, тут кожна квітка через колір передає якийсь особливий настрій. Барви її малюнків то полум’яніють полуденним літнім сонцем у жоржинах, то багряним цвітом – у трояндах, то жовтогарячим – в осінньому листі. Кожна квітка у творах “Садові квіти”, “Польові квіти”, “Врожай”, “Квіткові пісні” та ін. ніби милується красою життя, радістю, світлом і щастям. Малює художниця на папері акварельними фарбами та зеленою тушшю, розведеною білою гуашшю. Малює по пам’яті. Спочатку на аркуші розміщує основні квіти, потім komponує їх у букети: “Я не знаю, якими будуть усі квіти, аж поки не закінчу”. Вона любить лишати тло аркуша білим. “Адже тільки на ньому квіти по-справжньому живуть і радіють”, – каже майстриня.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА. В Україні склалися свої характерні, найулюбленіші способи художньої обробки дерева. Так, на Полтавщині, Чернігівщині поширене тригранно-виїмчасте різьблення; на Тернопільщині – гравіювання; у поліських районах Київщини, Житомирщини – інкрустація соломною, плетіння; на Гуцульщині особливого розквіту досягло плоске різьблення, інкрустація, випалювання; на Лемківщині – ажурне, наскрізне вирізування, кругла скульптура тощо.



М. Приймаченко. Птахи злітають, врожай збирають. 1985. Папір, гуаш. Село Болотня Київської обл.

Повсюдно було розвинуте ритування, або гравіювання, яке є одним із найпростіших видів оздоблення, передусім речей господарського вжитку.

У 1960–1970-х роках продовжував працювати відомий майстер полтавського різьблення Василь Гарбуз (1882–1972). Він шукав нових форм виробів, органічного поєднання їх із декоративним оздобленням. У його чутливих руках народжувався художній образ майбутнього твору. Полички, скриньки, тарелі, черпаки, ложки наповнюються живим диханням творчості. Управність різьбяра, відчуття краси дерева допомагали йому визначити нахил, напрям і глибину порізок тригранно-виїмчастого різьблення, об'єднати окремі мотиви в єдину систему орнаменту. Вдало поєднуючи традиційне з новаторським, він цілеспрямовано й наполегливо шукав нових шляхів розвитку цього виду народної творчості. Крім побутових виробів, працював над тематичними рельєфами, створив чимало сюжетів на теми пушкінських казок.

Любов до народного різьблення В. Гарбуз прищепив своєму учневі В. Нагнибіді, який не тільки продовжив справу свого вчителя, а й розвинув далі мову художньої образності творів. Заслужують на увагу його декоративні тарелі “Хліб наш насущний”, “Хліб-сіль”, панно “Колос”.

Мистецтво полтавського різьблення продовжують майстри з Кременчука М. Зацеркляний, М. Переверзіна, майстер з Миргорода В. Лихвар. Їхні вироби вирізняються органічною єдністю утилітарної функції речей та художньою довершеністю форми й декоративного оздоблення. Найчастіше застосовують полтавчани дуб, грушу (світлого та темного кольорів), липу, клен. Процес творення полягає передусім у виявленні й підкресленні природної краси дерева. Орнаментальні мотиви у вигляді різноманітних геометричних розеток, невеликих дрібних листочків, розеток-сливок чотири-, п'яти- і багатопелюсткових квітів виявляють архітектоніку твору.

На Полтавщині узвичаєно поверхню готового виробу не підфарбовувати, а лишати природний колір деревини, що лише з часом змінює теплий жовтуватий відтінок свіжого дерева на сірувато-попелястий старого. Щоб підсилити звучання орнаменту, його світлотіньову гру, іноді застосовують метод задимлення. Тоді великі розетки чітко виділяються на світлому тлі. Цим методом часто користуються В. Нагнибіда та М. Переверзіна.

В інших районах України тригранно-виїмчасте різьблення має свої локальні відмінності. На Чернігівщині полюбують вкривати дрібним складносітчастим

В. Корякін. Набір посуду. 1985. Дерево, різьблення. Село Мигалки Київської обл.



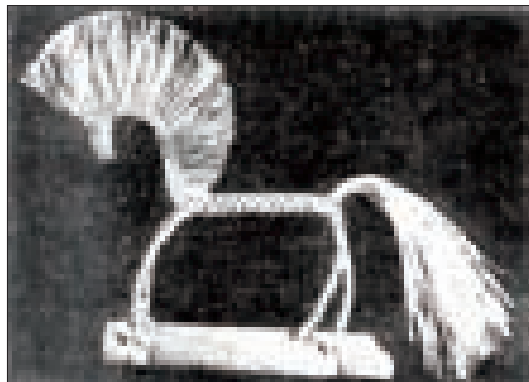
орнаментом усю поверхню предмета. Тут працюють у різних видах художньої обробки дерева А. Колошин, А. Яровий, М. Панько.

На Поліссі (північні райони Київської, Житомирської, Рівненської областей) тригранно-виїмчасте різьблення вирізняється своїми орнаментальними мотивами. Давні традиції різьблення Київського Полісся в 1970-х роках відроджуються в Теретівському лісгоспі. Тут вивчають місцеві народні традиції художньої обробки деревини, музейні колекції, відшукують по навколишніх селах давні вироби. Так було знайдено речі, що використовувались у побуті й водночас мали високі художні якості: ложки, ополоники, миски, солянки, кухонні дошки, хлібниці, цукорниці тощо. Вони приваблюють первозданною чистотою дерева, його “теплою” поверхнею, мереживом чистого або ледь тонованого орнаменту. Теретівські майстри опанували різні способи декорування дерева: різьблення, гравіювання, різьблення-штамп, випалювання. Вони оздоблюють свої вироби дуже коректно, не переобтяжуючи площину, виявляючи фактуру дерева, залишаючи натуральний колір тла: рожевуватий у вільхи, сіруватий у берези, білий у липи.

У 1980-х роках київські майстри освоїли плетіння з соснового кореня. Цей зручний, податливий у роботі матеріал має гарний вигляд у виробках. З нього виготовляють хлібниці, сухарниці, різної форми й місткості посудини для зберігання продуктів, квасолі, бобів, гороху.

Набуває популярності плетіння із застосуванням рогози та осоки, особливо в Тернопільській області. У селах Млинівці, Хотовиці Кременецького району здавна виготовляють чудові, зручні кошики, капелюхи. Унікальні сюжетні композиції з рогози виконує Я. Ремінецький з Тернополя. Він досконало володіє цією технікою і створює жанрові скульптури, сповнені м'якого гумору, із влучними образними характеристиками. Це – “Гончар”, “Коваль”, “На побачення” та ін. Співавторами цих своєрідних, дотепних скульптур є його дружина Марія та син Богдан.

Видатним лемківським різьбярем є В. Одрехівський, який пройшов великий творчий шлях від народного майстра до художника-професіонала. Герої творів художника – його земляки: селяни, шахтарі, трактористи, яких він наділяє певними психологічними характеристиками (“Лемко несе дрова”, “Лемко в дорозі”, “Жнива”). Плідно працюють над розвитком лемківської дерев'яної скульптури В. та А. Сухорські, М. та Ю. Амбіцькі. Вони створюють композиції на теми минулого та сучасного життя народу.



Я. Ремінецький. Коник. 1982. Плетення з соломки. Тернопіль

Я. Ремінецький Гончар. 1982. Плетення з рогози. Тернопіль



Львівське художньо-виробниче об'єднання ім. Лесі Українки в 1960–1980-х роках об'єднує майстрів різьблення по дереву. Тут створюється велика кількість аніمالістичних скульптур. Для лемківської аніمالістичної скульптури, яка виготовляється на цій фабриці, властиво посилення станковізму, вплив професійної скульптури. Водночас кращі з них сповнені оповідності, безпосередності й ширості почуттів, любові до природи. Це різноманітні зображення косуль, оленів, ведмедів, диких кабанів, особливо поширені зображення гірських орлів, які в народній уяві є символом свободи і незалежності. У цих творах відчувається гостра спостережливість різьбярів, вміння знайти і відібрати найвиразніше, найтипніше й водночас конкретне, індивідуальне, властиве саме цьому звірові чи птахові. Експресивна манера виконання надає постатям динаміки й водночас демонструє природну красу дерева.

Давні традиції ажурної різьби продовжують майстри Павло Одрехівський, Іван, Василь та Степан Кішаки. Їхні вироби – хлібниці, рамки, попільниці, декоративні тарелі – прикрашені рельєфним орнаментом у вигляді папороті, грон винограду, листя клена, каштана, квітів соняшника.

Чільне місце серед продукції львівського об'єднання посідають вироби так званого яворівського різьблення. Це різноманітні декоративні скриньки, коробочки, скрині, тарелі. Особливість їх полягає в контрастному зіставленні полірованого чорного, темно-зеленого, коричневого тла з орнаментом натурального кольору дерева, що складається з дрібних рослинних та геометричних мотивів неглибокого різьблення і справляє враження тонкого, мерехтливого мережива, накинутаго на скриньку чи таріль. Цей художньо-технічний прийом ще в 1930-х роках

Косівське виробничо-художнє об'єднання “Гуцульщина”. Баклага. 1970. Дерево, різьблення, інкрустація



у провадив Й. Станько. Деякий час його застосовували учні-послідовники, а згодом про цей прийом забули. І лише в 1970-х роках його відродили, удосконалили й почали використовувати у своїй роботі народні майстри-різьбярі.

Яворівське різьблення прикметне великим багатством орнаментики. Найпоширенішим є мотив вербового листя, який, поєднуючись із іншими елементами, утворює щоразу нові орнаментальні форми – то своєрідну квітку, то гілку, то деревце. Значне місце займає зображення найрізноманітніших форм квітки. Її пелюстки бувають то видовжені, то злегка розширені; закінчення – округле, зубчасте, хвилясте. Творча фантазія майстрів надає мотивам незвичних, вигадливих форм. Вирішуючи щоразу по-іншому контури листя, квітів, вони створили своєрідні рослинні орнаменти.

У 1970–1980-х роках на фабриці приділяють увагу відродженню традиційної, колись широковідомої й популярної яворівської іграшки. Майстер Василь Прийма створює різноманітні

свистунці, дитячі возики старовинної форми, коників, метеликів, пташок і навіть цілі казкові жанрові композиції, прикрашені яскравим розписом. З великою майстерністю й хистом художник без попереднього малюнка вирізає окремі частини майбутньої іграшки, потім розмальовує яскравими аніліновими фарбами зелено-го, червоного, жовтого кольорів.

До середини 1960-х років продовжував активно працювати один із видатних майстрів української народної дерев'яної скульптури Петро Верна (1876–1966) з Борисполя на Київщині. Своєю творчістю він значно розширив уявлення про українське народне різьблення. Крім багатофігурних композицій, тематичних барельєфів, декоративних блюд, художник створив виразні портрети (автопортрет, портрет дружини).

Круглій дерев'яній скульптурі присвятив своє життя і Антон Штепа з Чернігівщини. Творчість митця живиться самотніми народними джерелами, фольклором. Він не мав спеціальної освіти, не знав анатомії людського тіла, проте в його роботах, дещо статичних і монолітних, передані народні уявлення про прекрасне. Світ фантазії, переказів і легенд назавжди полонив уяву майстра. Саме тому значне місце в його творчості займають теми казок. Це скульптурні композиції “Відьма”, “В ніч на Івана Купала”, “Баба-чарівниця”. Більшість творів майстра з'явилася в 1960–1970-х роках.

Творчість Антона Штепи, яка зросла на міцній фольклорній основі, є органічним продовженням традицій народного різьблення. Основні стилістичні особливості його творів: узагальнення, статичність, деякі порушення пропорцій зображень, лаконічність силуетів. Усе це властиво народній скульптурі й надає його роботам наївної привабливості та щирості. Обдарованому майстрові підвладне не тільки мистецтво пластики. Він досконало володіє орнаментально-площинним різьбленням, яким прикрашає речі домашнього вжитку: полички, виделки, черпаки, люльки. У 1992 році майстрові було присуджено премію імені Катерини Білокур.

Великого поширення різьблення набуло на Гуцульщині. Місто Косів і навколишні села – Річка, Соколівка, Яворів, Бабин та інші є найвідомішими осередками художньої обробки дерева в Україні. Тут сформувався особливий характер різьблення: чіткість геометричних мотивів, складність композицій, багатство кольорової гами. Художні вироби майстрів Гуцульщини, оздоблені благородною, вишуканою технікою “сухого” різьблення, неначе промовляють красою живого, природного матеріалу, особливо, якщо вони виготовлені з дикої груші, темно-шоколадний колір якої підкреслює багату світлотіньову гру орнаментованої поверхні складного малюнка.

Для більшої ошатності витворів “сухе” різьб-

Вироби з дерева. 1970-і роки. Дерево, різьблення, інкрустація. Косів



лення іноді підсилюють незначною кількістю інкрустації кольоровим деревом (груша, слива, явір), мідним дротом, різнокольоровим бісером. Часто майстри застосовували інкрустацію з чорного та білого баранячого рогу, мідного дроту. Щоб надати більшої пластичності орнаменту, підсилити його рельєфність, майстри Гуцульщини охоче вводять декоративні накладки, вставки, оздоблюючи орнаментованими площинами баклажки, скрині, топірці, люльки.

Гуцульські майстри В. Гуз, І. Балагурак, В. Бович створюють численні шкатулки, рахви, скрині, баклаги, свічники, топірці, прикрашені різьбленням. Цим творам притаманна гармонія форм, краса орнаментів. Оздоблення “сухим” або “чистим” різьбленням, застосування характерних мотивів гуцульської орнаментики – “кривульок”, “пасочків”, “колосочків” гармонують з природними кольорами дерева – тису, бука, груші. Роботи онуків Ю. Шкрібляка – Дмитра Шкрібляка, Юрія та Семена Корпанюків донесли до нас давні прийоми гуцульського різьблення, збагачені власними творчими знахідками.

На відміну від яворівської школи, заснованої на принципах “сухого” різьблення, косівська школа прикметна більшою декоративністю, багатством колірної

О. Саєнко. Панно “Реве та стогне Дніпр широкий...” (Т. Шевченко). 1964. Дерево, інкрустація соломкою, гуаш. Київ



гами, різноманітністю технічних засобів. Ще у 1939 році в Косові було створено артіль різьбярів, яка в 1960–1980-х роках перетворилася на сучасне художньо-виробниче об’єднання “Гуцульщина”. Воно має розгалужену систему філіалів у навколишніх селах. У своїх роботах майстри цього об’єднання використовують традиції видатних різьбярів минулого, розширюють можливості художніх прийомів, творчо переосмислюють орнаментальні мотиви, надаючи їм нового звучання, створюють сучасні, позначені самотністю вироби з дерева.

Серед майстрів Гуцульщини добре відоме ім’я талановитого різьбяр В. Гуза. Стилю його роботи притаманне глибоке розуміння властивостей матеріалу, тонке, органічне узгодження декоративних мотивів з формою предметів, їх призначенням. Для орнаменту, що суцільно вкриває поверхню предметів, властиві розмаїтість геометричних мотивів та величезна кількість комбінацій, що утворюють складні орнаментальні композиції тонкої, філігранної розробки. У численних тематичних тарелях, обкладинках для книжок, шкатулках, скриньках він майстерно поєднує тематичні зображення з різноманітними мотивами традиційного орнаменту.

У 1970–1980-х роках набуло поширення випалювання по дереву. Ці-

єю технікою прикрашали на Гуцульщині речі господарського призначення. Тепер її застосовують для оздоблення сувенірних виробів традиційної форми: діжок, сільниць, сопілок, ложок, невеликих мисників, сувенірних шахів тощо.

У с. Річка Косівського району живе відомий майстер випалювання І. Грималюк. Легко і вправно він працює гарячим інструментом, швидко наносить на поверхню предметів малюнок. Основний художній ефект цієї простої й виразної техніки полягає в контрасті світлого природного дерева й темного орнаменту, що складається з листочків, гілочок, квітів, концентричних кіл тощо.

У Закарпатській, Київській, Львівській областях значного поширення набула техніка аплікації соломою. Нею прикрашали різноманітні побутові вироби, шкатулки, декоративні тарелі. Ця техніка стала основною у творчості художника О. Саєнка. Він належить до старшого покоління представників українського декоративного мистецтва.

Митець пропагує соломку як матеріал, здатний відтворювати художні образи, доводить, що техніка аплікації соломою придатна для створення великих монументально-декоративних панно та оздоблення інтер'єрів сучасних громадських споруд. У цьому незвичному матеріалі художника приваблюють стрункі стебла — то стрілоподібні, то гостроконечні, що створюють чіткий графічний контур зображення. З великою майстерністю використовує він багатство відтінків сонячно-золотистого кольору соломи, їх живу гру, мінливість.

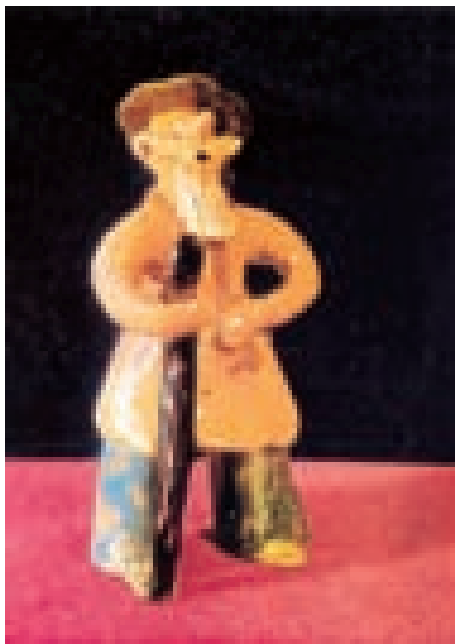
У 1960–1970-х роках художник звертається до образів героїчного минулого; він створив серію робіт про легендарного Семена Палія. У творах Олександра Саєнка багато фольклорних героїв, образів поезії Тараса Шевченка, українських народних пісень: “Козак Мамай”, “Невільник”, панно “Реве та стогне Дніпр широкий”, “Дума про хліб”.

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА. Мистецтво гончарного промислу розвивається як діяльність окремих великих керамічних осередків. На Гуцульщині користуються вільним (від руки) різковим розписом. Улюбленими кольорами майстрів є яскраве поєднання зеленого, коричневого, жовтого на білому фоні або розписування білим, жовтим, зеленим на темно-червоному покритті. Створюються найрізноманітніші форми посуду, призначеного для застосування в побуті та окраси інтер'єру. Це баньки — кулястої форми посудини для зберігання холодної води влітку; дзбанки — глечики з широким горлом для молока або з вузьким — для олії; барильця для вина. Своєрідністю вирізняються плескачі — дископодібні фляги на чотирьох



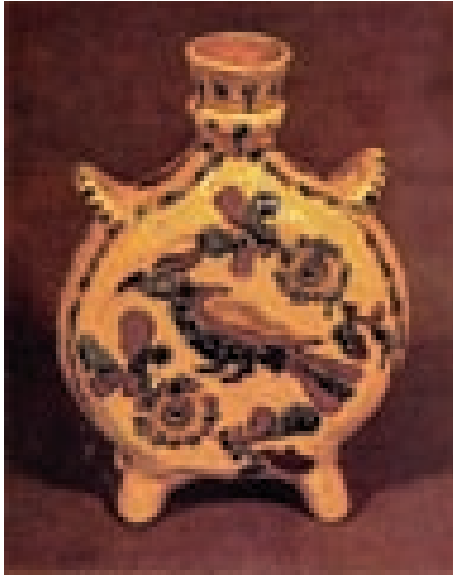
І. Штепа. “Ішов кобзар до Києва”. 1957. Дерево, кругле різьблення. Село Сваричівка Чернігівської обл. ДМУНДМ

А. Білик-Пошивайло. Дід. 1971. Глина, полива. Сміт Опішне Полтавської обл.



ніжках з отворами для підвішування – або калачі (їх брали з собою в дорогу). Цей посуд, а також тарелі, миски, свічники суцільно вкривали соковитим розписом рослинного і геометричного орнаментів.

Видатною постаттю серед гуцульських керамістів була Павлина Цвілик із Косова (1891–1964). У її виробих традиції попередників почали вигравати новим блиском. Вони з успіхом експонувались у багатьох країнах світу. На Всесвітній виставці кераміки 1962 року в Празі твори 70-літньої майстрині було відзначено срібною медаллю. Розміри її виробів невеликі, вони мають дуже приємні, м'які обриси. Уся поверхня суцільно вкрита листочками, гілочками у квітах, між якими розміщені “кола”, “кучері”, “сердечка” та інші традиційні мотиви. Зображення птахів надзвичайно поетичні, ширі й безпосередні. Справу видатної майстрині Павлини Цвілик продовжують її дочка Стефанія Заячук, онука Надія Вербівська, правнука Оксана Вербівська.



Н. Вербівська. Плесканка. 1970.
Глина, полива, розпис. Косів

Поряд із народними майстрами старшого покоління в Косові працюють випускники місцевого технікуму (тепер інститут) народних художніх промислів. Вони створюють різноманітні речі побутового та декоративного призначення, зберігають і розвивають традиції гуцульського розпису. Проте кожен майстер має свій власний почерк. Так, В. Волощук розписує свої вироби рослинними мотивами; О. Козак застосовує мотив – велику декоративно трактовану квітку ружу, що ритмічно чергується з умовно вирішеним мотивом смерічки. Загальне тло виробів здебільшого темно-коричневе. На ньому чітко вирізняються зелені, жовті, білі розписи ангобом, що створюють насичений узор.

Поряд із народними майстрами старшого покоління в Косові працюють випускники місцевого технікуму (тепер інститут) народних художніх промислів. Вони створюють різноманітні речі побутового та декоративного призначення, зберігають і розвивають традиції гуцульського розпису. Проте кожен майстер має свій власний почерк. Так, В. Волощук розписує свої вироби рослинними мотивами; О. Козак застосовує мотив – велику декоративно трактовану квітку ружу, що ритмічно чергується з умовно вирішеним мотивом смерічки. Загальне тло виробів здебільшого темно-коричневе. На ньому чітко вирізняються зелені, жовті, білі розписи ангобом, що створюють насичений узор.

П. Цвілик. Керамічні вироби. 1960-і роки. Глина, полива, розпис. Косів



Неповторними є роботи родини Волошуків, Тим'яків, Рошиб'юків. Г. Рошиб'юк – рідна сестра Павлини Цвілик. Разом із чоловіком вона виготовляє декоративні тарелі, калачі, баранчики, дитячі іграшки, оздоблені гравіюванням і фляндруванням. Вони розписані світлими барвами на темно-коричневому тлі.

Саме у 1970–1980-х роках на повну потужність працює виробничо-художнє об'єднання “Гуцульщина”, де створюються найрізноманітніші вироби побутового й декоративного призначення.

Своєрідні прийоми художнього оформлення керамічних виробів склалися на Закарпатті. Визначним майстром є Михайло Галас із с. Вільхівка. Він виготовляє різноманітний посуд традиційних форм: корчаги, миски, горщики. Їхні пропорції лаконічно прості з ледь помітним м'яким членуванням форм, органічно узгоджених із розписом. Орнамент складається з горошин, хвилястих ліній, стилізованих листочків, крапок зазвичай білого і зеленого кольорів, що чудово контрастує з темно-коричневим, мідяно-вохристим тлом. Усі орнаменти майстер komponує по вертикалі, на всю ширину полив'яної частини виробу.

Глини на Закарпатті мають світло-вохристий колір. Ангобом покривають лише верхню частину виробу, що створює додатковий художній ефект, приємне м'яке поєднання теракотової вохристої фактури з темною блискучою орнаментованою поверхнею самого виробу.

Майстер Василь Гадзик оздоблює свої вироби багатопелюстковими розетками, умовно трактованими пуп'янками, квітковими букетами, які розміщує по вертикалі найопуклішої частини посудини. На Закарпатті кераміка репрезентована також іменами М. Лемка, Ф. Черницького, Я. Фендрика та ін.

Майстри Поділля внесли у скарбницю українського мистецтва кераміки свій власний, оригінальний творчий стиль. Тут здавна відомі села Бубнівка і Бар на Вінниччині, Адамівка та Смотрич на Хмельниччині. В Адамівці працює заслужений майстер народної творчості України Олександра Пиріжок. Її вироби вирізняються пластичністю, довершеністю форм. У творах її батька Якова Бацуци та інших майстрів переважають форми слоїків із кришкою, що завершується чималою кулькою. Вироби не вкривають поливою, а розписують темно-червоною опискою по теракоті світлого кольору.

Форми посуду Олександри Пиріжок опуклі, пластичні, органічно поєднані з тонкими, ажурними орнаментальними мотивами рослинного характеру й допов-



О. Ганжа. Скульптура “Вершник”. 1970-і роки. Глина, ліплення, гончарний круг, розпис. Село Жорниці Вінницької обл.

О. Ганжа. Скульптура “Лев”. 1970-і роки. Глина, ліплення, гончарний круг, розпис. Село Жорниці Вінницької обл.





М. Сердюченко, М. Назарчук. Глечик. 1950-і роки. Глина, розпис, полива. Сmt Опішне Полтавської обл.

нені геометризваними елементами, що чітко вирізняються на поверхні виробів, надаючи їм урівноваженості, яскравої самобутності.

Подільська кераміка представлена також доробком народного майстра зі Смотрича К. Білоогого. Він створює білий посуд – переважно білі миски, розписані рослинним орнаментом зі стилізованими виразними птахами.

Цікава творчість скульптора-гончаря Олександра Ганжі з с. Жорнища на Вінниччині. Багато років він створював звичайний посуд – горщики, макітри, глечики. І ось ці традиційні народні форми по-новому ожили в його творчій уяві. Фантазія та винахідливість гончаря перетворили їх на скульптури-посудини у вигляді людських постатей. Свої твори майстер виточує на гончарному крузі, доліплює до тулуба руки, деталі одягу. Для підсилення художньої виразності образу точними вільними мазками “побілки” майстер підкреслює найприкметніші деталі, що чітко виділяються на яскраво-жовтому тлі посудини. Так були створені “Музиканти”, “Сусід Гаврило”, “Бандурист”, де гончар передав портретну схожість, дав точну психологічну характеристику образів.

На Поділлі виробляють димлену кераміку. Чорної матової поверхні досягають випалюванням на дуже задимленому полум’ї, без доступу кисню. Для цього наприкінці випалювання отвір у горні закривають, і кераміка охолоджується без кисню. Прикрашають димлений посуд здебільшого гравіюванням, лискуванням. Такі керамічні вироби виготовляють народні майстри в Заліссях на Тернопільщині, Рокиті на Волині, Гавареччині, Шпиколосах на Львівщині та в інших осередках народної творчості.

Барвистим квітковим орнаментом славиться кераміка Опішного на Полтавщині. У 1960-х роках було побудовано нові майстерні в Опішному. М’які, плавні лінії макітри, барильця, баклаги, куманця, миски, глечика увібрали невичерпну фантазію гончарів. Барвистий розпис надає виробам святковості, урочистості. Жовтогарячі соняшники, квітучі мальви й тюльпани, важкі грона винограду, кетяги калини, а серед цього буяння трав і квітів розкішні птахи, фантастичні риби, – усе це переосмислено творчою фантазією кожного майстра і має відбиток його винахідливості, уміння. Розпис виконують різкуванням вільно, від руки, що збагачує

А. Білик-Пошивайло. Іграшки. 1950-і роки. Глина, розпис, полива. Сmt Опішне Полтавської обл.



його пластикою ліній, надає роботам щирої безпосередності, збагачує живою імпровізацією.

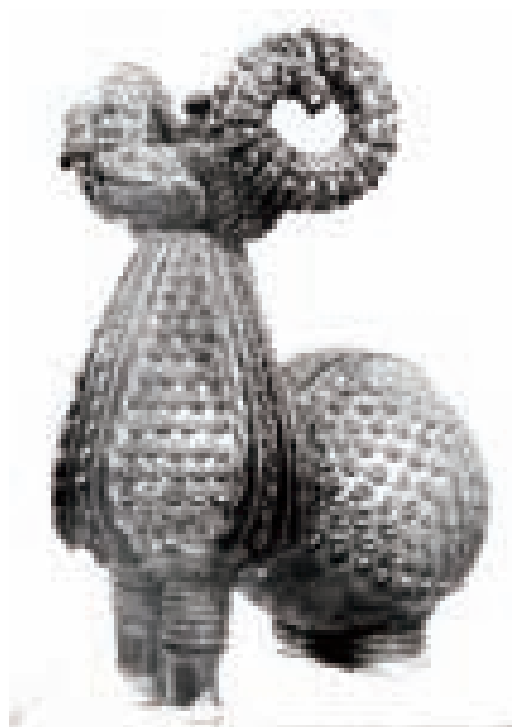
Жила і працювала в Опішному заслужений майстер народної творчості України Олександра Селюченко – дочка відомої майстрині дитячих іграшок Євдокії Селюченко. Образи її коней, баранців, цапів, різноманітних казкових персонажів опоетизовані, вирізняються пластичністю й виразністю силуета. Створювала Олександра Селюченко й цілі сюжетні композиції, сповнені оповідності, м'якого гумору.

У 1960–1980-х роках поширеним в Опішному стає фігурний посуд. Здавна місцеві майстри виробляли своєрідні ліплені посудини у вигляді тварин. Найчастіше це були зображення баранів, цапків, бичків, коників та ін. Своєрідністю творчих шукань позначено роботи заслуженого майстра народної творчості України Івана Білика. Його виразні, віртуозно виконані фігурки левів, баранців різноманітні за формою та оздобленням. Гриву та хвіст лева, вовну баранця майстер декорує рельєфними узорами, хвилястими гравійованими борозенками або накладанням тоненьких глиняних джгутиків, які виробляють протискуванням сирі глини крізь мішковину.



М. Назарчук. Фігурний посуд. 1950-і роки. Глина, розпис, полива. Сміт Опішне Полтавської обл.

М. Кітриш. Лев. 1980-і роки. Глина, ліплення, полива. Сміт Опішне Полтавської обл.
Д. Головка. Баран. 1970. Глина, ліплення, полива. Київ





М. Галас. Гарбузи. 1985. Ангоби, глазур. Село Вільхівка Закарпатської обл.

Слави опішнянському розпису додали майстри Н. Оначко, З. Лінник, М. Кваша, родина майстрів Пошивайло.

Для широкої популярності фігурного посуду багато зробив народний художник України Д. Головка, який жив і працював у Києві. Його барани, леви, бики експонувалися на численних міжнародних виставках і скрізь мали великий успіх. Митця двічі на міжнародних виставках кераміки – 1962 року в Празі та 1969 року у Фаенці (Італія) – було удостоєно золотої медалі, а також обрано дійсним членом Міжнародної академії кераміки в Женеві.

Кожний твір художника милує око пластичністю форм, досконалістю виконання. Його леви – то веселі й добрі, то величні й спокійні, то страшні та грізні. Сповнені краси і довершеності численні баранці Д. Головка.

Народний майстер Ольга Шиян створює іграшки. Її багатофігурні композиції “Музиканти”, “Оркестр” складаються з фантастичних, але добрих і кумедних звірят, що грають на різних музичних інструментах. Ці фігурки завжди дуже умовні, художниця вільно komponує їх на невеликих круглих підставках.

Слід назвати також майстра керамічної поливної скульптури М. Піщенко з Ічні на Чернігівщині. Його монументальні фігури лева, цапа, павичів, ведмедів з вулицями виразні за силуетом, сповнені народного гумору.

На Київщині визначними осередками керамічного мистецтва в 1960–1980-х роках були Дибинці та Васильків. Тут виробляли кахлі, тикви, дзбанки, макітри, різноманітні миски м’яких, округлих ліній, прикрашені орнаментом. Більшість жителів Дибинців здавна займалася гончарством. Чоловіки формували вироби на крузі,

О. Шиян. Оркестр. 1960-і роки. Теракота, ліплення. Одеса



а жінки з великим хистом і художнім смаком розписували їх. Своєрідність розпису глечиків, макітер, кухлів притаманна творчості Василя Масюка, що гідно продовжує традиції свого діда гончаря Каленика Масюка.

Прикметна ознака дибинецьких розписів – суцільне заповнення білим або червоним, зрідка вохристим (“буланним”) кольором поверхні виробу, на якому виконували розпис. Місцеві майстри користувались обмеженою кількістю фарб – зеленою, червоною, чорною і білою. Та завдяки художньому смаку гончарів, умінню тонко поєднувати кольори в єдине гармонійне ціле гама дибинецьких розписів була напрочуд розмаїтою.

Для дибинецької кераміки притаманні м'які, опуклі форми виробів. Малюнок виконувався різком з коров'ячого рога, в зрізаний кінець якого вставляли гусяче перо, щоб фарба витікала тоненькою цівочкою. Вона утворювала живописний, вільний контур, що сміливо окреслював зображення рослин, квітів, птахів, риб. Площини малюнка заповнювали залежно від тла – зеленим і червоним або зеленим і білим кольорами. Такий художній прийом розпису створював цікавий контраст лінії контуру малюнка і тла. Поверхні мисок, тикв, горшків укривав орнамент у вигляді звивистої гілки з квітами чи гронами винограду, листочками, пуп'янками, вибагливими завитками. Трапляються й зображення риб, павичів, голубів, півнів, шия яких прикрашена намистом.

У 1960-х роках активно працювали народні майстри Г. Гарнага, О. Старцевий. У 1980-х роках продовжує плідно працювати заслужений майстер народної творчості України М. Тарасенко та його сини. Слід назвати й таких народних майстрів гончарства, як Ф. Гнідий із Харківщини, Д. Косяченко із с. Гнилець на Черкащині.

ПИСАНКАРСТВО. Писанки є шедевром мініатюрного живопису, в якому народ виявив свій мистецький хист, свою здатність до творчого осмислення, художнього узагальнення навколишнього світу. Писанка є згустком орнаментального мистецтва нашого народу. У ній, як у краплині води, найсильніше й найвиразніше виявилася суть духовності, суть національної культури.

За технікою виконання писанки поділяються на “галунки”, “крапанки” – з різними кольоровими плямами на тлі чорного, зеленого або якогось іншого кольору; “власне писанки”, розписані восковою технікою декоративним орнаментом; “крашанки” – вкриті одним суцільним кольором; “мальованки” – розмальовані пензлем від руки; “скробанки”, або “дряпанки”, що є унікальною галуззю писанкарства: яйце фарбують у темний колір, а потім металевим вістря зішкрябують верхній шар фарби, створюючи найрізноманітніші ажурні орнаменти.

У 1950–1970-х роках вітчизняне мистецтво писанкарства почало занепадати. У багатьох місцевостях, передусім на території Центральної України, цей вид на-



М. Китриш. Кінь. 1989. Глина, ліплення, полива. Опішне Полтавської обл.

родної творчості майже припинив своє існування. Урядові установи пов'язували його з релігією, тому навіть забороняли цей вид мистецтва. Лише українці з діаспори, які дбайливо зберігали пам'ять про рідну землю, виготовляли писанки, знайомлячи весь світ з цими шедеврами мініатюрного живопису. Тільки наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років почало відроджуватись мистецтво писанки. Повсюди ожили занедбані колись центри писанкарства. Цьому сприяв і перший Всеукраїнський з'їзд писанкарів, що відбувся у 1992 році в Києві. Він консолідував творчі пошуки вітчизняних народних майстрів і відомих писанкарів усього світу, передусім таких знаних майстринь, як Одарка Онишук, Таня Осадца, Оксана Ярош з Канади, Ярослав та Зенон Елиїв з Америки та ін.

Писанкарством займаються в основному жінки. Цей вид народної творчості вимагає не лише тонкого відчуття ритму, узгодження кольорів, а й копіткої, наполегливої праці. Особливість техніки полягає в тому, щоб зберегти узор, виконаний воском, коли писанку занурюють у фарбу. Малюнок на яйце наносять розтопленим воском за допомогою спеціального писачка – конусоподібної трубочки. Яйце послідовно опускають у різні фарби, починаючи з найсвітлішої: спочатку в жовту, потім у червону, зелену, чорну. Світлий колір перекривається темнішим. Наприкінці яйце нагрівають, віск розтоплюється, його знімають – і писанка готова. На ледь змащеній жиром писанці колір стає інтенсивнішим і виразним. Вражає вміння майстринь на сферичній поверхні яйця створювати досконалу, закінчену композицію. Вона будується на чергуванні різних елементів і мотивів, меридіанні й діагональні лінії утворюють сітки. Орнаментальні мотиви розміщуються в поясах і на полюсах писанки.

За художніми особливостями розрізняють писанки Наддніпрянщини, Поділля, Полісся, Волині, Прикарпаття, Карпат. Так, писанки Наддніпрянщини мають зазвичай чорний, темно-вишневий, зрідка зеленуватий кольори, без поділу на поля. На них вільно, невимушено прорисовано білим контуром мотиви “дубового листя”, “рожі”, “тюльпана”, “гвоздики”. Вони подані в розгорнутому вигляді з перевагою трьох кольорів – білого, жовтого, червоного.

Писанкам Поділля притаманні рослинний і геометричний орнаменти на чорному, червоному, фіолетовому тлі з дво-, чотири- або восьмичастковим поділом. Це “рожа”, “грабельки”, “клинчики”, “гребінці”. Часто трапляються й зображення півня, павича, голуба, візерунок “вовчі зуби”. На Західному Поділлі поширеним мотивом є сонце, на Східному – варіанти солярних знаків, “павучки”, “крутороги”.

На Бойківщині (гірські райони Львівської, Івано-Франківської, Закарпатської областей) у писанках переважають мотиви “клинці”, “пуста рожа”, “церковці”. Найбільше писанок виготовляють у Сколівському районі Львівської області. Особливим хистом і майстерністю позначені розписи Гафії Мушинки з с. Верхнячка, Варвари Проців із Підгородців,

О. Білоус. Писанки. 1989. За мотивами Східного Поділля. Київ



Софії Ілик з Нового Яричева, Михайла Гладія з Ялинкуватого, Володимира Бойка з м. Сколе.

Буковинські писанки вирізняються темним колоритом з переважанням геометричних елементів “сорок клинців”, ромбів, трикутників. Писанкарством займаються талановиті майстрині Параска Олексюк, Катерина Ватрич, Василина Палій та ін. Буковинські писанки збирали все своє життя Михайло Фірчук із с. Виженки та Юрій Ференчук із с. Берегомет Вишницького району, їхні колекції є найбільшими в Україні.

Активно відроджуються традиції писанкарства на Волині та Чернігівщині. На Поліссі в орнаменталі писанок переважають геометричні мотиви, що розміщуються ритмічно на окремих полях. Улюблені мотиви – різноманітні зірки, “баранячі ріжки”, “вітрячок”, “гребінчастий”, “хрещата”.

За кожним орнаментальним мотивом закріплювалися народні назви. На Полтавщині були поширені такі візерунки писанок, як “сороки”, “баранячі ріжки”, “березняк”; на Київщині – “дубовий лист”, “калиновий лист”; на Чернігівщині – “дзвіночки”, “квітки”; на Поділлі – “заячі зуби”, “крутороги”, “вітряки”, “циганські дороги”, “павичі” та ін. На українських писанках часто зображують народну архітектуру: “дзвіночки”, “віконця”, “дашки”. Ці назви яскраво характеризують народну спостережливість, здатність до творчого узагальнення, образного мислення.

Високою майстерністю виконання славляться гуцульські писанки. Вони характеризуються чіткістю графічного орнаменту, багатством філігранно розроблених геометричних і рослинних мотивів. Так, у селах Соколівка, Річка в сітку дрібних орнаментальних мотивів майстерно вплітають медальйони зі стилізованим зображенням півників, коней, оленів, баранців, павичів. На писанках Верховинського району можна побачити мотиви народної архітектури, різні сюжетні сцени.

Значна кількість майстринь-писанкарок мешкає в центрах – Шешори, Великий Бичків, Розтоки, Чорний Потік, Усть-Путиля. Саме тут виробляють свої чудові писанки Ганна Чонтуляк, Марія Джуряк, Василина Чепіль, Одарка Федюк, Ганна Богдан, Катерина Крилюк. Далеко за межами України відомі вироби родини Парашуків із с. Криворівня.

Центром писанкарства справедливо вважають с. Космач. Тут в 1970–1980-х роках майже всі займалися цим ремеслом. І передусім – уславлені майстрині Ганна Линдюк, Ганна Кокуцяк, Палагна Пожоджук, Гафія Мохнатчук, Палагна Боб’юк, Марія Вінтоняк, витвори яких є значним внеском у розвиток і збагачення мистецтва писанкарства. Особливої шани заслуговує творча діяльність відомого писанкаря, заслуженого майстра народної творчості України Дмитра Пожоджука.

Космацькі писанки мають дрібні, надзвичайно вишукані орнаментальні мотиви, мов закладені пацьорками, які суцільно вкривають усю поверхню. Тепер користуються аніліновими барвниками, а раніше в селі золотаву фарбу добували з лушпиння цибулі та вільхи, коричневу – з гречаної полови, зелену – з польового хвоща. Розмальовування писанки – копітка справа, й водночас – святковий



О. Білоус. Писанки. 1989. За мотивами Східного Поділля. Київ

ритуал. Майстриня має заздалегідь побачити цілісний узор і з геометричною точністю розмістити його на сферичній поверхні яйця, знайти співвідношення окремих декоративних елементів, досягти художнього силуетного й контурного трактування рослинних і тваринних мотивів.

У народі побутує велика різноманітність рисунків. Це “клинці”, “сорок клинців”, “волове вічко”, “дубовий лист”, “баранячі ріжки”, “колосок” тощо. Незмінним є зображення оленів, птахів, риб. Невичерпна фантазія кожної майстрині породжує нові поєднання цих поширених мотивів. Писанки мають свої назви, що походять від прізвища чи імені писанкарки, назви села, орнаментального мотиву. Так, відомі писанки “грабельки”, “космацька”, “клинці”, “сорококлинна”, “безконечна”, “річенька” та ін. На честь весни на Гуцульщині створювали писанки із зображенням гірлянд, весняних квітів, дерев. Це “Юрїївна”, “Парасочка”, “Вуставочка” та ін.

СИРНА ІГРАШКА. Виготовлення фігурок із сиру – різновид народної творчості. Він поширений у Карпатах, на Прикарпатті – там, де є спеціальний сир будз. Цікава технологія виготовлення сирних фігурок. Підігрівають молоко, заправляють його так званим молочним квасом – кисляком, добутим із шлунка теляти. Коли молоко звурдиться, сироватку зливають. Лишається біла, подібна до гутаперчі маса. Саме з неї і роблять іграшки. Щоб матеріал був пластичніший, його заливають окропом. Майстриня бере свіжий сир і дуже швидко, поки він не прохолонув, виліплює іграшки. З безформної маси народжуються фігурки тварин. Спочатку витягують ноги, хвіст, голову. Будз має дуже високу пластичність, здатність розтягуватися на тонкі нитки. Саме цю його властивість майстерно використовують гуцульські жінки. Сирну масу витягують на тоненькі ниточки, зв’язують вузликами, скручують і прикрашають ними фігурки тварин. Композиції роблять з окремих частин. Виготовляють коня, вершника, сідло, рушницю, потім усе то-

М. Матійчук. Коник з гуцулом. Сирна іграшка. 1986. Сир, ліплення. Село Брустурів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.



енькими ниточками щільно прив'язують і з'єднують. Коли фігурка готова, її опускають у холодний соляний розчин, потім підсушують на печі й іноді підфарбовують, розписують за допомогою загостреної палички дрібними геометричними узорами – низками цяточок, хрестиків, кружечків.

Уміння робити іграшки з сиру передається від покоління до покоління. Ліплення фігурок не складає великих технічних труднощів, але вимагає від майстрині великої фантазії та творчої винахідливості. Основними осередками цього виду народного мистецтва є села Брустурів і Річка Косівського району Івано-Франківської області. Тут живуть і працюють прекрасні майстрині – Марія Матійчук, Марія Кошевко, Параска Пітеляк. Вони продовжують традиції славнозвісної іграшкарки Юстини Коб'юк. Образи, що їх створюють майстрині, попри їхню умовність і стилізацію, сповнені лагідного гумору, теплоти і ширості. Це казкові олені, фантастичні півники, коники, зайці, курочки, зозульки тощо.

Особливо поширені зображення коників із вершниками, з маленькими кониками або ж із “бербеницями” (невеликими діжечками для бринзи). Саме такий складний образ дає змогу урізноманітнити композицію, збагатити силует завдяки переплетінню тоненьких ниток, якими обв'язується тулуб тварини. Народні майстрині досягають надзвичайної виразності образів, виявляючи найхарактерніші їх ознаки. Ці вироби – справжні шедеври народної скульптури.

ВИТИНАНКИ. Це один із тих різновидів народного мистецтва, що став відроджуватися в 1960–1980-х роках. Відомим майстром є Марія Руденко із с. Слобода-Яришівська, що на Поділлі. Її роботи – це казковий світ трав, маків і волошок у житі, пишного бузку, важких грон калини. Серед рослинних мотивів трапляються зображення різноманітних риб у фантастичних водоростях, стрімких ластівок, червоногрудих снігурів на горобині. Цвітіння садів, пахощі поля, тихий шелест колосся, щebetання птахів – усе це ніби оживає на витинанках.

Інструмент для витинання дуже простий: великі ножиці, ніж та пробійнички – своєрідні штампики, які в розрізі мають форми ромбиків, трикутничків, кружечків. Від того, як складено аркуш паперу, залежить і майбутній малюнок витинанки. Якщо він складений лише вдвоє, то утворюється стрічковий малюнок з однією віссю симетрії, а якщо у чотири, вісім, шістнадцять складок, то вирізані фігури малюнка розміщуються колом по променевих осях складеного паперу.

Є чимало різних способів утворення витинанок. Одні виготовляються з цілого аркуша паперу й мають ажурний малюнок чотирикутника або кола; інші – аплікаційні витинанки – утворюються з окремих вирізаних елементів залежно від малюнка, наклеєного на папір. Звичай вони багатобарвні, складної композиції, часто схожі на розписи або невеликі ткані килими.

Витинанки як вид народного мистецтва поширені на Поділлі, Прикарпатті, Наддніпрянщині. Створенням витинанок займаються і чоловіки. Заслужений майстер народної творчості України Микола Бездільний із Бережан є автором багатьох тематичних витинанок: “Троїсті музики”, “Колискова”, “Півники” та ін.

Значною подією стала виставка “Витинанки села Саїнка”, яка експонувалася 1969 року в Києві. Вона відкрила

Витинанка. 1969. Село Саїнка Вінницької обл.





Витинанка. 1969. Село Саїнка Вінницької обл.

глядачам дивовижний світ мереживних візерунків талановитих майстрів с. Саїнка Вінницької області. У цьому осередку витинання працює чималий загін самобутніх майстрів. Витинають тут усі: і діти, й дорослі. Найстарша саїнківська витинанкарка – Ксенія Бурлака. Вона створює гумористичні веселі витинанки до весілля. Це стилізовані зображення людських постатей, що попарно взялися за руки й неначе водять святкові танки: “бабів”, “хлопів”, “ляльок”, “панночок”. Дочка Ксенії Дмитрівни – Ганна Бабій – продовжує традиції матері. Вона майстерно витинає різноманітні зірочки, малюнки яких жодного разу не повторюються.

Фантастичні “дерева життя”, що дихають віковичною давниною, розквітають у творчості Наталки Кушнір. Їхні крони казково переплітаються з прихованими міфологічними лісовими чаклунками, фантастичними птахами й тваринами. Творчість Наталки Кушнір – це чарівний світ навколишньої природи з її величчю і красою, з півниками, зозулями, що сповіщають про народження сонця, з нев’ячучими квітами.

У с. Саїнка працює О. Салюк та його дочки Людмила і Валентина. Своєю творчістю ця родина далі розвиває традиційну народну орнаментальну витинанку, створюючи жанрові композиції. Так, у витинанці “Весілля” відтворюється важлива подія – народження нової сім’ї хліборобів.

Останнім часом поширюється тенденція до створення тематичних витинанок. Особливо це притаманно творчості Галини Гречанової з Петриківки, що на Дніпропетровщині. Майстриня сміливо вводить в орнамент з квітів і дерев узагальнені зображення людських постатей, компонує їх у жанрові сцени. Це “Зустріч коло криниці”, “Весілля”. У центрі композиції “Хлібороби” зображено постаті селянки й селянина у святковому народному вбранні, що тримають важкий, колосистий сніп пшениці. Прикрашені вони пишним орнаментом із польових квітів.

Жила і працювала в Києві заслужений майстер народної творчості України, художник декоративного розпису Пелагея Глушенко (1908–1983). Останні роки життя вона присвятила оволодінню секретами виготовлення витинанок. “Сині кульбаби”, “Червоні півонії” вирізняються витонченістю і легкістю малюнка. Кожний елемент композиції майстриня витинала окремо, потім наклеювала на аркуш паперу залежно від художнього задуму.

Улюблена тема іншої київської майстрині Марії Павлової – традиційні півники, які вона виконує в різноманітних варіантах.

Навесні 1980 року у Львівському музеї етнографії та художнього промислу відбулася перша ретроспективна виставка “Українські витинанки”. Вона продемонструвала тенденції розвитку цього оригінального виду мистецтва і його досягнення. Тут виставляли свої твори народні майстри витинання, професійні й самодіяльні художники з багатьох областей України.

Витинанка як вид мистецтва плідно розвивається, її традиції успішно використовують в поліграфічній продукції, театральній декоративній мистецтві, в оформленні сучасних інтер’єрів.

ХУДОЖНЯ ПРОМИСЛОВІСТЬ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ ПОШУКИ МИТЦІВ. Період 1960–1980-х років став найплототворнішим у пошуках індивідуальних особливостей професіональних митців та розвитку художньої промисловості. Уже наприкінці 1950-х років українська промисловість відновила свою діяльність, почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні Київський, Дарницький, Тернопільський, Житомирський текстильні комбінати. На цих підприємствах працює чималий загін художників, що здобули професійну освіту у Львівському Інституті прикладного та декоративного мистецтва, Київському училищі прикладного мистецтва, школах декоративного мистецтва, навчальних закладах Москви та Ленінграда.

При Академії архітектури УРСР було утворено спеціальний Науково-дослідний інститут художньої промисловості з експериментальними лабораторіями, який розробляв нові зразки декоративних тканин, керамічних виробів і меблів з метою подальшого їх упровадження в масове виробництво для окраси побуту та оздоблення громадських інтер'єрів. Це сприяло не лише збільшенню виробів масового вжитку, а й підвищенню їх мистецького рівня. Діяльність митців художньої промисловості спрямовували на вивчення народного мистецтва, використання його традицій. Провідним у творчості художників був фольклоризм, хоч на різних етапах він усвідомлювався по-різному і йшов від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, формах керамічних виробів 1950–1960-х років до чіткого усвідомлення в 1970–1980-х роках специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народного. Ознаками цього періоду були широке введення творів художньої промисловості в оздоблення громадських споруд, співпраця з архітекторами на стадії проектування та пошуки художнього образу споруди, в якому б відбивався національний колорит. Були створені цілісні за своїм художнім вирішенням інтер'єри таких унікальних споруд Києва, як Республіканський будинок кіно, готелі “Київ”, “Русь”, “Золотий колос”, “Феофанія”, де керамічні вироби й декоративні тканини несли основне емоційне навантаження і були національно забарвленими. Автори застосували оригінальні прийоми організації архітектурного простору засобами творів декоративного мистецтва.

ТЕКСТИЛЬНА ПРОМИСЛОВІСТЬ. Чільне місце в художній промисловості як за обсягом продукції, так і за її застосуванням у побуті посідають вироби текстильної промисловості, передусім художні тканини. У 1950–1960-х роках для піднесення художньо-технічного рівня тканин у виробництво на текстильних фабриках упроваджують ескізи, створені художниками художньо-експериментальної лабораторії “Укрхуджспілки” дослідної майстерні декоративних тканин Інституту художньої промисловості при Академії архітектури УРСР. Митці С. Колос, М. Хургін, С. Нечипоренко, О. Загальська, В. Бондаренко, З. Вишнеvsька для створення нових малюнків звертаються до народної орнаментики, впроваджують нові структури тканин.

У 1950-х роках Київська та Чернівецька прядильно-ткацькі фабрики спеціалізувалися в основному на випуску декоративно-меблевої тканини. Особливо вагомим є доробок митців Чернівецької фабрики, яка 1961 року перетворилася на потужний комбінат. Художники З. Широка, В. Нікуліна, О. Сідак розробляють ескізи меблевих тканин на основі звернення до геометричної орнаментики вишивки і ткацтва, а К. Онищенко, З. Давиденко, творчо використовуючи мотиви народного розпису, створюють вдалі композиції для покривал “Волошки”, “Шипшина”, “Соняшник”, “Виноград”, “Кручені паничі” та ін.⁶ Діяльність митців Чернівецького комбінату ґрунтується на вивченні народного мистецтва Буковини. Саме на основі традицій місцевого килимарства художники розробляють ескізи для жакардових килимків, особливою новизною відзначаються роботи В. Нікуліної, виконані на основі буковинських народних мотивів.

Із середини 1950-х років випуск декоративних тканин значно збільшується. Вступають до ладу нові спеціалізовані підприємства, реорганізуються старі, активно освоюються сучасні малюнки. Нарощують потужності Чернівецький і Херсонський комбінати, Львівська ткацька фабрика. На Дарницькому шовковому комбінаті з 1956 року було освоєно виробництво жакардових гобеленових тканин. Над розробкою структури та нових гобеленових малюнків плідно працювали художники В. Корнева, М. Пономаренко, Л. Преснякова, М. Кочевська, А. Ламах.

Велика заслуга в розробці нових фабричних плахтових тканин належить художникам І. Решетнику та Л. Духоті Київської прядильної фабрики, М. Луцкевич із Львівської текстильної фабрики та Г. Лінденман з Одеської текстильної фабрики, які на основі традицій українського народного плахтового ткацтва розробили цікаві сучасні меблеві плахтові тканини. Застосовуючи різні за кольором основи, художники ускладнили характер візерунків, збагатили їхню кольорову гаму й малюнок.

У 1960-х роках починається виробництво порт'єрних тканин на жакардових машинах (Херсонський комбінат). Художники працюють над розробкою нових малюнків як орнаментального, так і тематичного характеру (М. Сорокіна, О. Стеценко, Б. Юрченко, П. Старинець, Ю. Молотников, М. Шнайдер-Сенюк та Б. Шнайдер).

Творче переосмислення української народної орнаментики стало основою творення порт'єрно-драпірувальних тканин на Житомирському та Рівненському льнокомбінатах.

Важлива роль у створенні нових малюнків належить експериментальній майстерні декоративних тканин при Академії будівництва та архітектури. Основна її робота спрямовувалась на розробку декоративних тканин для громадських приміщень – готелів, ресторанів, будинків культури. Художники Л. Жоголь, О. Загальська, З. Вишневська, С. Отрошенко, В. Бондаренко, Б. Любич використовують мотиви українського народного мистецтва, що надає тканинам і спорудам, які вони прикрашають, яскравого національного колориту. У майстерні було розроблено тканини для готелів “Москва”, “Дніпро”, “Україна” в Києві, “Тарасова гора” в Каневі, “Чорне море” в Одесі, архітектурний комплекс у Моринцях. За ескізами А. Рибачук і В. Мельниченко було створено тематичні малюнки зі стилізованим зображеннями історичних пам'яток Києва для тканин, що прикрасили щойно збудований автовокзал.

Для художників, що працюють у текстильній промисловості, стало правилом звернення до народного мистецтва. Використовуючи візерунки українських народних тканин, орнаменти вибійки, вишивки, керамічних кахлів, розпис писанок, різьблення по дереву, вони творчо, з урахуванням особливостей і технічних можливостей сучасної техніки, створюють малюнки для набивних тканин. Саме цей напрям притаманний творчості митців Київського шовкового комбінату З. Вишневської, О. Вовченко, М. Грибанової, М. Кивницької, Т. Мороз; Дарницького – Н. Грибань, Н. Бондаренко, Р. Пашкевич, М. Жиліної, Е. Титаренко.

Відповідаючи запитам моди, в середині 1960-х років художники Дарницького шовкового комбінату створили цикл малюнків із краєвидами рідної природи. Це композиція “Рибалки” Н. Грибань, “Карпати”, “Плотогони”, “Трембітарі” Р. Пашкевич. У своїй творчості митці спираються на традиції народного примітиву, малюнок подається спрощено, умовно. Прикладом може бути малюнок тканини “Танок” художниці Т. Мороз, що з успіхом експонувалася 1961 року на Марсельській виставці, а також З. Вишневської на тему вірша Т. Шевченка “Садок вишневий коло хати”.

На середину 1960–1970-х років припадає розроблення нових малюнків, заснованих на розширенні технологічних можливостей текстильного виробництва.

Створюючи набивні тканини для одягу, митці звертаються до нових графічних засобів зображення: з'являється імітація під техніку малювання пастеллю, вугільним олівцем, сухим пензлем, застосовується техніка акварельного розливу, що нагадує малювання фарбами на мокрому папері. Популярними в цей період стають такі техніки, як фільмодрук та батиковий розпис (для оздоблення вовняних і шовкових хусток). Для орнаменталістики митці звертаються до традицій петриківського розпису, вводять сюжетні зображення, архітектурні краєвиди, квіткові композиції. Перші тканини за мотивами петриківського розпису створила М. Тимченко. Особливо багато вдалих ескізів за мотивами української орнаментики розробила художниця А. Вигеріна (хустки "Деснянка", "Гуцулка"). Цікаві малюнки квіткових композицій створили художники Дарницького шовкового комбінату О. Пашенко, Н. Іщенко, Ю. Снедзін, Г. Яковенко, Т. Іванова, Е. Гуревич, Л. Пухова, Л. Порохова.

МИСТЕЦТВО ГОБЕЛЕНА. Починаючи з 1960-х років, український гобелен перетворюється на монументальне мистецтво. Художники прагнуть до сюжетного вирішення важливих громадсько-політичних тем, замислюються над створенням тематичних килимів, які б відійшли від станкового живопису й заговорили мовою декоративного мистецтва. Саме на це були спрямовані творчі пошуки художників І. та М. Литовченків. Їхні гобелени виконані узагальнено, у площинно-декоративній манері, яскравій кольоровій гамі. Цікавим щодо композиційного вирішення є гобелени "Навіки разом", "Т. Г. Шевченко", які, щоправда, не цілком звільнились від деякої плакатності, властивої попередньому часові.

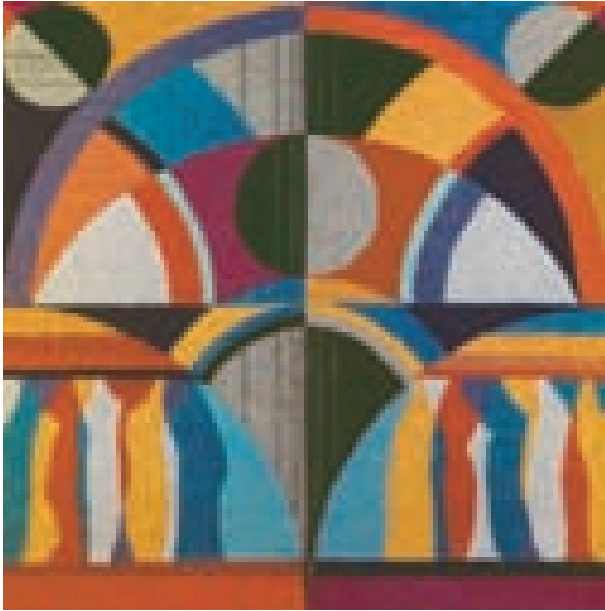
Художники звертаються до джерел національної культури. Традиції геометричного килима вперше застосовуються в гобелені "Весілля" (1969). Персонажі святкового застілля, наділені типовими народними рисами, вдало вписуються в загальний декоративно-площинний характер твору. Максимально підсилюється умовність трактування форми, майже прирівняної в гобелені до геометричної фігури. Значну увагу майстри приділяли умовному, витонченому колористичному вирішенню, побудованому на поєднанні теракотового, вохристого й сірого.

У гобеленах Литовченків виділяються дві основні сюжетні лінії: лірична й громадянсько-романтична. Особливо відчувається ліричний лад у гобелені

В. Прядка. Килим "Українська ніч". 1985. Вовна, ручне ткацтво. Київ



“Джерела слов’янської писемності” (1989), виконаному для інтер’єру Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського. Цей твір демонструє неперевершену майстерність текстильників та їх уміння точно вписатися в задану архітектурно-просторову ситуацію. Гобелен вирішено у формі триптиха. Обабіч центральної частини, в якій зображені Титан, язичницькі боги й знаки, символіка переходить у конкретні, проте стилізовані, декоративно трактовані образи болгарських просвітителів, творців слов’янської писемності Кирила і Мефодія, ймовірного автора “Повісті временних літ” Нестора-літописця, українського першодрукаря Івана Федорова, видатних просвітителів Памви Беринди, Петра Могили. Гобелен виконано у стриманій, навіть аскетичній кольоровій гамі, побудованій на відтінках класичної для українського народного мистецтва колірної тріади червоного, чорного і білого. Тонкий смак і безпомилкове відчуття краси дають авторам змогу перетворити цю тріаду на поліфонію благородних рожево-сріблястих, перлисто-сірих, оксамитово-коричневих кольорів ⁷.



О. Дубовик. Гобелен “Процесія”. 1988. Вовна, ручне ткацтво. Київ

О. Дубовик. Гобелен “Пастораль”. 1989. Вовна, ручне ткацтво. Київ



Свої художні ідеї в галузі гобелена розробляє Олександр Дубовик. Він — універсальний митець, у 1980-х роках створює мозаїки, вітражі, працює в галузі монументально-декоративного живопису, звертається до гобелена. У цій царині, як і в живописних творах, він реалізує свої задуми сучасного мистецтва. Він відмовляється від фігуративного живопису і повністю поринає в розробку формально-пластичних вирішень. Свої живописні ідеї він реалізує в пошуках кольору, звертається до проблем простору з позицій сучасного знання про нього і гіпотез про паралельність світів, часу і простору, про безмежність пізнання. Його гобелени “Процесія” (1988), “Пастораль” (1989), виконані в техніці класичного гобелена, вирішуються як і живописні полотна. Вони мають глибокий філософський зміст, символічні й метафоричні, сповнені високої емоційної напруги. Енергійний, пульсуючий, динамічний простір гобеленів свідчить про широту мистецьких асоціацій, які слід шукати в мистецтві авангарду початку ХХ ст., а також модерну і постмодерну; але як і живо-

писна творчість, так і гобелени своїм корінням занурені в традиції української культури, вони відтворюють її нинішній стан, сучасний вектор її спрямування.

У галузі тематичного гобелена плідно працюють ужгородські художники, які створили килими “Закарпаття”, “Музики”, “Вівці мої вівці”.

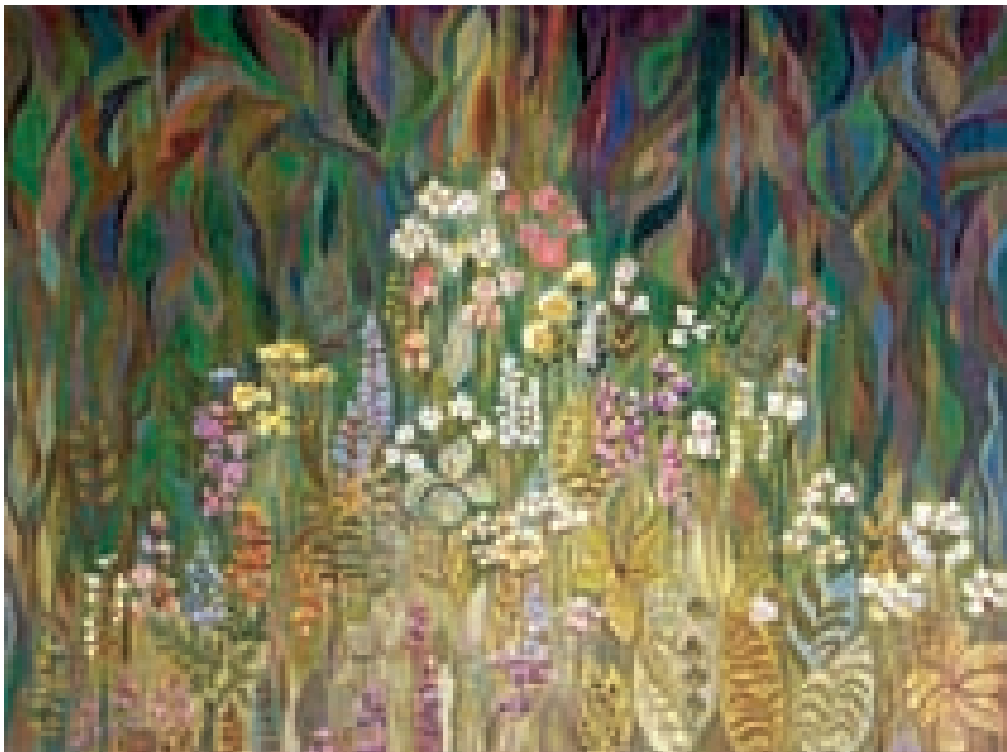
У мистецтві 1970–1980-х років гобелен виступає не тільки декоративною окрасою, художнім акцентом у загальному оформленні інтер'єру, а й композиційним центром, який образно передає основну художню ідею простору, формує його образно-естетичне середовище. Художники прагнуть до органічних зв'язків гобелена із сучасною архітектурою, з усім комплексом оформлення інтер'єру. Різноманітнішими стали види гобеленів. Це може бути великих розмірів декоративне панно, гобелен-перегородка, тканина об'ємна структурна композиція тощо.

Прикметною ознакою сучасного гобелена є застосування різноманітних технік та використання поряд із традиційною вовняною пряжею сучасних матеріалів (ниток із конопель, шовку), що надає гобелену своєрідної фактурності й пластичності. В одному творі можуть співіснувати щільне та ажурне переплетіння, тонкі нитки можуть перемежовуватися з товстими. Усе це створює різноманітну поверхню, гру світла й тіні, глибину простору. Складна фактура поверхні гобелена і є тим художнім засобом, що зумовлює образний лад твору в цілому, формує його художній образ.

Українському килиму завжди були властиві лірико-оповідний характер, тісний зв'язок із мотивами пісенного фольклору. Саме такими є гобелени О. Прокopenко “Тонко ткала, дзвінко пряла”, “Де ж ти, калино, росла?”, В. Федька “Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить”.

Морально-етичні проблеми, теми філософського змісту є провідними у творах українських митців. Таке спрямування має гобелен І. та М. Литовченків і В. Прядка “Гімн життю”. Композиція складається з трьох частин, що відтворюють різні періо-

Л. Жоголь. Гобелен “Стельмахові роси”. 1982. Вовна, ручне ткацтво. Київ





Л. Жоголь. Гобелен “Квітка сонця”. 1982. Вовна, ручне ткацтво. Київ

ди людського життя: дитинство, молодість, старість. Гобелен символізує неперервність життя, спадкоємність поколінь.

Значний внесок у розвиток українського гобелена зробили народний художник України В. Прядко та М. Володимирова. Вони створили серію, що відтворює сторінки історії нашої Батьківщини, розкриває образи її видатних культурних і політичних діячів (“Історія землі Черкаської”, “Русь”, “Легенда про Кия” та ін.).

Твори відомого майстра сучасних гобеленів, народного художника України Л. Жоголь ушавилися на міжнародних виставках. Загальне визнання здобув один із найкращих її гобеленів

“Паморозь”. Основну ідею твору розкрито не оповідно, сюжетно, а через певний настрій. Художниця дуже любить квіти, вони бувають майже на всіх її гобеленах і мають певне емоційне й змістове навантаження. Для готелю “Київ” вона створила триптих “Квіти щастя”. У першій частині триптиха сяє квітка весняного пробудження – кульбаба, у другій – загадкова квітка папороті, що, за легендою, розквітає в ніч на Івана Купала й приносить щастя тому, хто її знайде. Червона гвоздика – основа художнього образу третьої частини – символ боротьби за свободу.

У гобелені “Українська осінь” традиційний мотив “дерева життя” наповнюється новим глибоким змістом. Художниця показує щедрість і багатство землі, буяння осінніх барв, де казка і реальність живуть в образах фантастичних птахів, у квітах, плодах. Мажорне звучання колористичної гами червоних, жовтогарячих тонів передає щедрість врожаю на мирній землі. Краса морозяного засніженого лісу знайшла своє відображення в роботах “Зимовий ранок” “Вічне”, “Зима”.

Темі миру й щастя присвячений гобелен Л. Жоголь “Квіти планети Земля”. Він вирішений в образі нашої голубої планети, увінчаної квітами, ранковим серпанком. Триптих “Чорнобиль” – це звернення до людської пам’яті, нагадування про трагедію ХХ ст., яка не повинна ніколи повторитися. “Вічний вогонь”, “Свято Перемоги” присвячені тим, хто віддав своє життя за мир на землі. Під враженням творчості геніальної майстрині живопису художниця створила гобелен “Пам’яті Катерини Білокур” (1997).

Людмила Жоголь – одна з перших художниць в Україні, котра органічно ввела гобелен у громадський інтер’єр. Вона працює спільно з архітекторами над майбутнім образом споруди. Художниця є автором цікаво вирішених інтер’єрів багатьох клубів, будинків відпочинку, туристичних баз, готелів “Тарасова гора” в Каневі, “Чорне море” в Одесі, “Україна”, “Київ”, “Русь” у Києві, центру культури у Драбові Черкаської обл., Кабінету Міністрів України.

Майстриня збагачує гобелен, вводючи народні техніки ткання. Щоб якомога яскравіше виявити внутрішній зміст твору, його спрямованість, вона урізноманітнює фактуру гобелена, збагачує поверхню пластикою, грою тінювих і колірних ефектів. Художниця тонко відчуває й передає ритм і пульс сучасного життя.

КЕРАМІЧНА ПРОМИСЛОВІСТЬ ТА ТВОРЧІ ПОШУКИ МИТЦІВ. Починаючи з 1950-х років керамічна промисловість розвивається як на відновлених після війни керамічних підприємствах, так і на новозбудованих. Це передусім Київський експериментальний завод “Керамік”, Васильківський майоліковий завод, Львівська скульптурно-керамічна фабрика, Маньківський майоліковий завод. Допомогу цим підприємствам надавала експериментальна майстерня художньої кераміки Академії архітектури України. Один із основних напрямів її діяльності – створення архітектурної та декоративної кераміки для інтер’єрів громадських споруд.

Важливим осередком мальованого посуду на Київщині був Васильків із навколишніми селами. Тут виготовляли як простий неполив’яний ужитковий посуд для села – горщики, глечики, макітри, так і вироби, прикрашені рослинним орнаментом, зображенням риб, птахів. Особливо славився Васильків красивими мисками. Їх оздоблювали зображенням півнів із гребінцями, борідками, хвостами або малювали велике листя з дрібними лініями. 1928 року гончарі Василькова й навколишніх сіл об’єдналися в артіль “Керамік”. Через шість років її було реорганізовано у Васильківський майоліковий завод, який у 1960–1980-х роках випускав мальовану декоративну та художню кераміку. Розписані вироби мають нові, сучасні форми. Художники-професіонали, спираючись на традиції, виготовляють декоративні речі для оздоблення сучасного інтер’єру.

Значний внесок у розвиток виробництва майоліки на цьому підприємстві зробили В. та Н. Протор’єви, М. Денисенко та ін. Вони виробляють декоративні тарелі, вази, різноманітні набори посуду. Ці вироби – результат творчого переосмислення форм народних мисок, макітер, глечиків, укритих яскравою поливою, декоративним розписом або фляндрівкою. Такі витвори прикрашають святковий стіл, а в домашньому інтер’єрі стають яскравою оздобою житла.



М. Денисенко. Бичок. 1965. Глина, ліплення, розпис, полива. Васильків Київської обл.

О. Железняк. Тачанка. 1957. Глина, ліплення, розпис, полива. Київ



Значне місце у творчості Протор'євих займає анімалістична скульптура. Ці вироби характеризуються пластичним силуетом, цікавими знахідками в декорі. Скульптурне вирішення кожного твору художники вдало доповнюють поливами. Так, у “Декоративному птаку” голова і шия забарвлені темно-коричневим кольором, який через зеленуватий тон м'яко переходить у насичений жовтий.

Протягом багатьох десятиліть керамічна майстерня Академії архітектури України утримувала гучну славу експериментального центру країни, де для оздоблення громадських споруд застосовувалася кераміка. Це орнаментальні керамічні панно у вестибюлях станцій київського метрополітену “Хрещатик” і “Нивки”, декоративна стінка із 600 керамічних тарелів у залах ресторанів у готелях “Дніпро” та “Русь” у Києві.

У керамічній майстерні (з 1963 року – лабораторія архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕПу) працювали професійні художники й народні майстри. В основі їхньої роботи лежав принцип синтезу творчих начал народного і професійного мистецтва. “Софійська керамічна”, як називали майстерню, розташовану на території Софійського собору в Києві, була центром співдружності художників, архітекторів, технологів. З 1946 року її очолювала талановитий кераміст-технолог О. Федорова. Саме їй належить заслуга у проведенні унікальних дослідів у майстерні. Вона вперше створила й застосувала глазур та емаль відновного вогню, розробила кристалічні, матові декоративні покриття для майоліки, відновила рецептуру глазурі “бичача кров”, віднайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла. Показовими є декоративні панно станції метро “Хрещатик” (автори Н. Федорова, О. Грудзинська та Г. Шарай). Контури соковитих рослинних орнаментів у вигляді соняшників, великих квіток виконані ледь випуклим рельєфом і розписані поливами відновного вогню темно-вишневого кольору з перламутровим відтінком. Усі панно на станції “Хрещатик” виконані лише з семи плиток. Вони використані в різних варіантах, що надає нового звучання кожному панно.

Розробка нової технології в майстерні пов'язувалась із новими напрямками сучасної кераміки, з вивченням основ народного мистецтва. Майстерня була прикладом поєднання творчих зусиль архітекторів, художників, народних майстрів, технологів у виготовленні кераміки для оздоблення інтер'єрів громадських приміщень. У 1940–1950-х роках сюди було запрошено народних майстрів О. Заліз-

Н. Протор'єва, В. Протор'єв. Декоративна скульптура “Лев”. 1980. Глина, ліплення, полива. Васильків Київської обл.



няка, Ф. Олексієнка, О. Селюченко, Р. Батечко, Я. Падалку та ін. Вони працювали поруч із художниками-професіоналами, удосконалювали майстерність, розширювали свій світогляд, поглиблювали технологічні знання. Професійні художники органічно сприймали традиції народного мистецтва з притаманним йому багатством орнаментальної фантазії, гармонією колориту, ритму, пропорцій. Творчим кредо для майстерні був пошук і новаторство поряд зі збереженням і розвитком традицій народного мистецтва.

У творчому доробку заслуженого майстра народної твор-

чості України О. Залізняка (1909–1963) особливе місце займають фігурки коників. Вони виготовлені на зразок народного свищика, дуже умовні за формою, сповнені гострої експресії та динаміки. Та попри узагальнені, декоративні форми, його коники завжди наділені індивідуальним характером, певним настроєм. Художник по-різному вирішував і декоративне оздоблення: то в яскравих, насичених тонах, то у спокійних, м'яких. Рисочки, кружечки, крапки, хвилясті лінії, “кривульки”, якими він майстерно розписує вироби, підкреслюють форму і рух кожної тварини, її особливість. Цікавіми, різноманітними за формою є статуєтки пташок. Вони смішні і дотепні, що свідчить про оригінальне мислення автора, досконале знання технологічних особливостей кераміки. Саме його твори були представлені на виставці декоративної кераміки, організованій Міжнародною академією кераміки в Остенде (Бельгія).

У 1960–1980-х роках твори народного мистецтва активно впроваджувалися в архітектуру. З'явилося чимало будинків культури, клубів, бібліотек, кафе, прикрашених керамічними вставками, панно, рельєфами, скульптурними композиціями.

Серед київських митців, які творили в галузі декоративної кераміки в цей період, слід назвати О. Грядуну, Л. Кияницину, З. Охрімович. Шануючи традиції, вони творчо переосмислювали форми куманця, глечика, макітри, використовуючи оздоблення фляндрівкою, гравіруванням, декоративним розписом ангобом. Твори позначені індивідуальним вирішенням і гармонійно вписуються в сучасний міський інтер'єр.

Художнє обличчя лабораторії створювали художники-новатори. Так, Г. Севрук у своїх ліплених керамічних панно і пластах завжди тяжіла до скульптурної пластики. Вона віддавала перевагу декоративній кераміці, розробляючи теми з історії Київської Русі, сюжети дохристиянської міфології. Л. Мешкова відома як віртуозний майстер декоративного розпису в кераміці. Пастельний, доведений до акварельної прозорості живопис, завжди абстрактно-декоративний, асоціативний, відрізняється від традиційної пишно орнаментованої полив'яної української кераміки. Творчий потенціал художниці сповна виявився у створенні монументально-декоративного панно для штаб-квартири ЮНЕСКО в Парижі (1987). Вона втілила у творі повнозвучний образ квітучої планети Земля. Конкретність зображення живої природи – квітів, трав, пташок, метеликів – гармонійно пов'язана із загальною декоративно-символічною побудовою композиції, зорво розширює простір, створюючи ілюзію розкритого вікна у світ природи.

Цікавим зразком єдності професійної та народної творчості є роботи О. Рапай. У них відчувається духовна спорідненість із мистецтвом Марії Приймаченко, Ганни

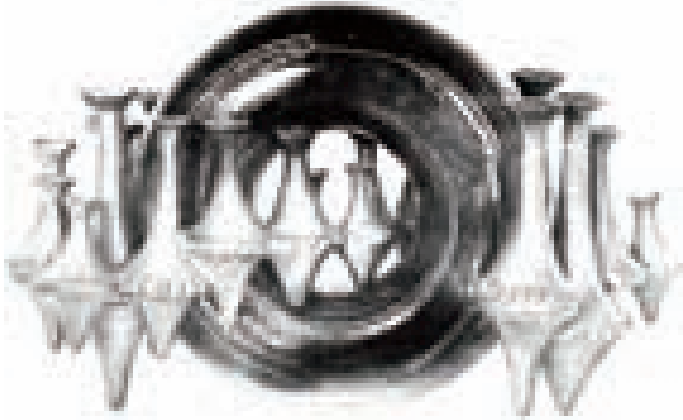


І. Ярошевич. Декоративна композиція “Сільські мадонни”. 1987. Глина, гончарний круг, ангоб. Львів

Я. Мотика. Декоративна композиція “У лісі”. 1980. Глина, ліплення, димлення. Львів



Собачко, Марфи Тимченко. Шість керамічних панно виконала художниця для фасаду Будинку державних художніх колективів у Києві. Вони об'єднані спільною темою “Я люблю тебе, Україно” і є рідкісним прикладом органічного введення керамічного живопису в екстер'єр сучасної громадської споруди. Керамічні панно сприймаються як декоративні килими, що сяють святковою багатобарвністю. Лейтмотивом тут є зображення птахів – у злеті до сонця, серед буйного цвітіння дерев і трав, пагонів та плодів. Поряд із ними – люди й тварини, що живуть у мирі та злагоді. Кожна деталь композиції стилізується митцем у глибоко опосередкованих формах, заснованих на проникливому розумінні властивостей і можливостей кераміки.



Т. Левків. Декоративна композиція “Захід сонця”. 1978.
Глина, гончарний круг, полива. Львів

Т. Левків. Декоративна композиція “Музики”. 1969.
Теракота, гончарний круг. Львів



Справжньою керамічною феєрією стало художнє оформлення Республіканської бібліотеки для дітей, здійснене художницею О. Рапай. Тут репрезентовані майже всі види декоративної кераміки: дрібна пластика, настінне панно, кашпо, маски, рельєфи. Скульптурна композиція басейну у вестибюлі справляє враження казкового підводного царства з його фантастичними істотами, вибагливими формами, мінливістю барв. Чарівний світ фольклорних переказів, легенд, світ фантазії і реальності відтворюють сцени, що оздоблюють “Кімнату казок”. Знайомі з дитинства образи й сюжети (крилаті коні, жар-птиці, гуси-лебеді, лісовик, русалки, мавка) постають перед юним глядачем, пробуджуючи прагнення до нового, незнамого.

Сучасний напрям кераміки представляють київські художники Н. Ісупова та О. Миловзоров. Композиції Н. Ісупової вирізняються незвичайними ефектами, підкоряють тонкою ліричністю й

людяністю. Потяг до діалогу з глядачем, розкриття образного наповнення у процесі сприйняття – у цьому полягає основний секрет привабливості творів художниці.

“Передчуття весни” – композиція, що була представлена в Італії на міжнародній виставці-конкурсі 1983 року. Відтоді художниця є постійною учасницею цих виставок, які відбуваються щорічно. Це визнання її таланту є свідченням того, що творчість художниці відповідає загальним тенденціям сучасної світової

кераміки. “Передчуття весни” наповнене радісними емоціями, що асоціюються з живою природою. Передчуття радості, пробудження, оновлення споріднені з надіями, очікуванням нових змін у душі кожної людини напередодні весни. Образне вирішення твору тяжіє до камерності, ліричності, споглядальності, стверджуючи світле, поетичне начало.

Композиція “Передчуття весни” – це уособлення метаморфози життя в його вічному продовженні. Пробудження, а значить – рух, експресія, виявлені колористично-пластичним вирішенням, коли форми виробу створюються з окремих тоненьких шматочків керамічної маси різного кольору, об’єднаних в єдину структуру пласта. Саме це підкреслює рухомість кольору, багатство кольорових акордів.

Композиція “Релікти”, що експонувалася 1985 року в Фаєнці, вирізняється не лише високим рівнем технічного виконання, а й символізмом і емоційним напруженням. Пластичність форми тут підтримана виразністю кольорового вирішення, побудованого на контрасті білого й темно-синього. Експресивний характер ліплення добре передає легкість, стрімкість і динамізм композиції в цілому. Твори “Релікти”, “Лелеки” є конкретизованим у матеріалі втіленням краси білих птахів, що зникають з нашої Землі, тому голос художниці звучить так пристрасно й широко.

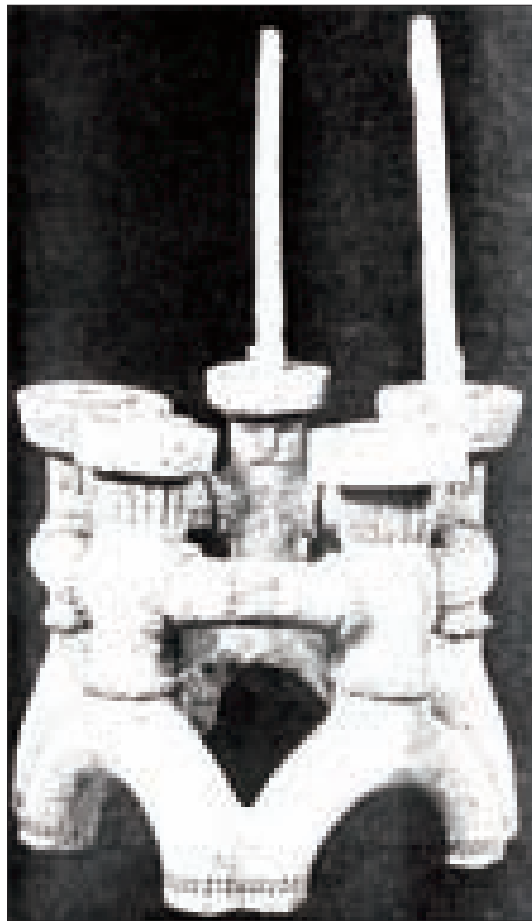
Керамічні роботи О. Миловзорова – це в основному багатофігурні композиції, де кожний персонаж живе, взаємодіє з іншими. Герої неначе ведуть діалог, і саме в цьому розкриваються їхні характери і змістова спрямованість. Художник по-новому відкриває для себе світ народного мистецтва. Його полонить енергія народної пластики з її характерною експресією і мажорністю, оптимістичним світосприйняттям. Роботи “Український театр”, “Скоморохи”, “Фольклорні мотиви”, “Свято Івана Купала” розкривають фольклорне мислення. Це феєрія улюблених образів і поширених у народі переказів – від “Козака Мамає” до “Смерті з косою”. Карнавальність, гумор, дотепність – ось що об’єднує ці твори.

Об’ємно-просторова композиція “Ботсад” складається з майстерно виконаних екзотичних рослин і квітів. Це розповідь про ті далекі часи, коли буйно розквітала природа, не вражена споживацьким ставленням людини до неї, спустошливими війнами, коли птахи безтурботно сідали на плечі кентавру, який був символом, гармонійною частиною цього світлого, спокійного світу.

У композиції “Золотий вік” втілена мрія про щасливе життя на землі, про світову гармонію і вічність людських ідеалів.

Антитезою до оптимістичної феєрії “Золотий вік” виступає твір “Залізний вік”. Об’ємно-просторова композиція складається зі зламаного навпіл паралелограма, в середині якого безладно скидані шматки заліза. Лапідарна форма розірвана, нежиттєва, в неї вривається жорсткий колір

Т. Драган. Аркан. 1967. Шамот, ліплення. Львів



обпаленого заліза. Це пристрасне застереження про те, що несе з собою відірваність від природи, розрив із нею.

Роботи, створені художником у 1980-х роках, мають публіцистичне забарвлення. У них відчувається намагання автора втілювати тривожні, навіть трагічні теми. Твір “Культурний шар, або проби з планети Земля” – це художня метафора, алегорія, яка дає уявлення про наше духовне життя, його складники, про ту загрозу, що справді нависла над людством.

Ідеї, закладені у творах О. Миловзорова, розраховані не на споглядальність, а на пряму дію – пробудити в глядача глибоку стурбованість долею світу. Композиція “Блок зв’язку” експонувалася у 1982 році на міжнародній виставці кераміки у Валорисі (Франція). На виставці-конкурсі 1987 року в Фаенці (Італія) було представлено роботу художника “Не іграшки”. Невинні паперові літаки, якими бавляться малюки в дитинстві, в руках дорослих перетворюються на космічні ракети. Вони виносять людину далеко від Землі, розширюють наші знання про космос і галактику, але в будь-яку мить можуть перетворитися на засіб знищення всього живого на планеті. У цій художній алегорії звучить пристрасний заклик митця до миру і спокою на землі.

Великий колектив талановитих художників-керамістів працює у Львові – О. Безпалків, М. Кравченко, Р. Петрук, З. Флінта, Т. Левків та ін. Майстри львів-

І. Франк. Декоративна композиція “День і ніч”. 1988. Шамот, полива. Львів



ської кераміки, крім ужиткових виробів, виготовляють чимало творів для оздоблення житла, громадських інтер'єрів, вулиць, парків.

Декоративні композиції з глини Т. Левківа є результатом творчих пошуків митця в кераміці. Оригінально вирішено скульптурну групу “Хор”, в якій з природним народним гумором художник відтворив постаті козаків, наділивши кожного яскравими індивідуальними характеристиками. Митець значно розширює діапазон виражальних засобів кераміки, поєднує різні матеріали: дзвінку поверхню фарфору і шорсткого шамоту, природний колір теракоти і блиск поливи, металеву керамічну пластику й казкові напливи скла.

У декоративній композиції “Роса” митець створив поетичний образ вранішньої зорі: на м'якому листі фантастичної рослини блищать, мов діаманти, краплі роси, виконані у формі фарфорових блискучих кульок; “Подільська осінь” – це чарівний образ вінка із золотавого листя, блакиті неба та озер. Т. Левків сміливо експериментує і мовою кераміки відтворює своє бачення світу. Його композиція “Місто” – це поетичний образ старовинного й завжди молодого Львова.

У 1980-х роках у творчості художника чільне місце посідає тема космосу. У декоративних просторово-об'ємних композиціях, яким притаманне асоціативне звучання, осмислюється будова Всесвіту, рух планет, метаморфози народження і зникнення зірок, загадки космічного простору (“Квітка галактики”, “Метаморфози простору”, “Модульна галактика”). Художник добре відомий у світі – лауреат міжнародних виставок в Італії та Франції.

Яскравою індивідуальною манерою виконання вирізняються роботи Я. Мотики та У. Ярошевич. Звернення до життєдайних джерел народного гончарства знайшло відображення в їхній творчості.

Я. Мотика захоплюється димленою чорнолощеною народною керамікою, глибоко вивчає традиції гончарства Гавареччини. У її творах оригінально, по-новому неповторно поєднуються риси традиційності з сучасним образним мисленням. В основі художнього образу творів – краса традиційного гончарного посуду. Стилізуючи та переосмислюючи його, вона створює оригінальні декоративні композиції, що вражають простотою пластичного вирішення і глибоко національною своєрідністю. “Баран”, “Натюрморт з лялькою”, “На ярмарок”, “Весілля” – це просторові композиції чіткого й виразного силуету, сповнені динамічного руху.

Творчість У. Ярошевич ґрунтується на досвіді народних майстрів. Її композиції побудовані на основі великих, зроблених на гончарному крузі об'ємів, з яких вона моделює зооморфні та антропоморфні фігури. Вона активно шукає шляхи



О. Безпалків. Декоративна композиція “Народний театр”. 1975. Шамот, солі, емаль. Львів

О. Міловзоров. Композиція “Кіоти”. 1988. Шамот, глазурі. Київ



поєднання форми з поліхромним розписом. Такі роботи, як “На пасіці”, “На озері”, “Весна”, вражають яскравою декоративністю, своєрідним розписом.

ХУДОЖНЄ СКЛО. У 1960–1970-х роках художники активно звертаються до традицій гутництва. В основі гутної техніки лежить принцип вільного видування або ліплення з розплавленої маси скла. Майстер-склодув за допомогою найпростіших інструментів – ножиць, пінцета, щипців – з розтопленої маси скла дуже швидко видуває будь-яку форму, підпорядковуючи її своєму художньому задуму. Основне тут – глибоке знання властивостей матеріалу, що миттєво холодне, вміння використати його пластичність, в'язкість у гарячому стані. Гутне скло – це витвір мистецтва, що народжується в полум'ї. Зусиллям львівських майстрів гутництво відродилось і заграло новими барвами.

Одним із перших, хто відновив гутну техніку, підніс її до рівня високого мистецтва, був П. Семененко. Він полюбляє посуд у вигляді ведмедиків, риб, створює різноманітні вази, кошики, уважно вивчає старовинні пам'ятки гутного скла. Відходячи від їхніх дещо статичних форм, майстер ускладнює форму посуду, створює нові композиції (наприклад, ведмідь тримає в лапах то яблуко, то кухоль, то пляшечку; на голові звіра сидить півник або качка).

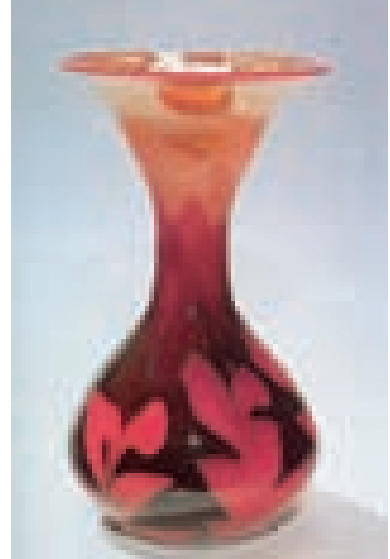
Майстер любить видувати посудини-риби, збагачуючи їхню пластику то вигином хвоста або голови, то імітацією луски. Подобається йому також створювати вибагливі форми кошики, оздоблені ліпленням або скляними нитками фіо-

Б. Валько. Штоф “Ведмідь”. 1984. Скло, гута. Львів



летового, синього, білого кольорів. Найбільшу перевагу він віддає півникам. Їхні вільно ліплені фігури – виразні, жваві, доповнені кольоровим склом, з якого майстер робить крила, гребінець або пишний хвіст. Видував він і графини “із забавкою”. Це вимагало неабиякої майстерності. Усередину глечика або графина вмещували півника з яскравого кольорового скла, який майже вдвічі ілюзорно збільшувався в об'ємі, коли посудину наповнювали рідиною.

Щедрий у своїй багатогранності талант має заслужений майстер народної творчості України М. Павловський. Перші свої роботи він виконував разом із батьком. Його вироби позначені яскравою декоративністю, широким застосуванням кольору, вмінням виявити основні художні властивості матеріалу. Графини, кухлі, вази майстра завжди зручні, придатні для використання в побуті, й водночас від них віє радістю і святом. Милують око його вироби: ва-



О. Гуцин. Набір червоно-білий. 1994. Скло. Київ
О. Гуцин. Ваза. 1990. Кольорове скло. Київ

зочки, графини, які обмотуються розводами різнокольорової скляної нитки, що створює дуже цікавий живописний ефект. Майстер глибоко вивчає світ тварин, дотепно відтворює образи то задерикуватого півня (“Зелений птах”), то незграбної “Качки”, то сповненого величі “Пінгвіна”. Серед робіт є багато фігурок казкових, фантастичних звірів: дивовижні фіолетові мамонти, сині слони, червоні риби. Його “Баран – золоте руно” наче випромінює сяйво, іскриться й переливається всіма відтінками жовтого кольору.

М. Павловський дуже любить колір і вміє використовувати його переливи, контрастні зіставлення. Кольорове забарвлення в його творах завжди має певний емоційний зміст, воно підпорядковане художньому задуму. Особливою ліричністю вирізняються набір для води “Бузковий”, виконаний із прозорого, по-весняному яскравого та свіжого кольору скла, дзбанки “Холодок”, “Зима” – зі сріблясто-білого сульфідного скла.

У 1960-х роках майстер створив серію тематичних скульптур за мотивами поезії Т. Шевченка. У творах “Сирітка”, “Катерина” він художніми засобами передає тяжке горе, знедоленість жінки.

Глибоке розуміння форми і знання властивостей скла, використання стриманих, проте виразних засобів декорування властиві роботам учня

І. Зарицький. Вази “Два кольори”. 1991. Кришталь, алмазна грань. Київ



М. Павловського – П. Думича. Він одним із перших почав працювати над створенням свічників. Його свічник “Жовто-зелений” схожий на пуп’янок тюльпана, закріплений на круглому піддоні. Основним оздобленням є бокові еластичні наліпи, що завершуються спіраллю з двох завитків. Плавне кольорове перетікання ніжно-зеленого кольору в світложовтий підкреслюють прозорість і пластичність матеріалу. У декоруванні своїх виробів П. Думич застосовує кольорові скляні нитки, смужки, плями, що сприймаються як самоцвіти. Особливу увагу він приділяє стрічковим наліпам у вигляді традиційних ребристих чи хвилястих смуг, крапель, що стікають, змійок, які вияскравлюють особливості вільноформованого скла.

Використовуючи оздоблення різної товщини, кольору, фактури, майстер підкреслює витонченість, легкість чи масивність посуду, пластику об’ємів. Він зробив чимало ансамблів посуду, в яких усі предмети та їх оздоблення об’єднано загальним художнім задумом. Таким є чудовий набір “Старовинний”, створений під враженням давньої архітектури Львова. Його тарелі, чаші, кухлі масивних геометричних форм коричневого кольору оздоблені технікою “кракле”. Вона імітує тріщини на склі, зменшує його прозорість і створює враження патини, що відповідає задуму цього набору.

Кожен із майстрів-гутників має своє творче обличчя, свою улюблену манеру виконання. Їхні роботи неповторні, самобутні.

Одним із провідних львівських гутників, який пройшов шлях від народного майстра-склодува до професійного художника, є М. Тарнавський. Талант митця з найбільшою силою виявляється в жанрі скульптури. Сповнена веселого гумору, світлої м’якої усмішки його композиція фігурного посуду “Козаки”. Кількома

І. Зарицький. Вазы “Маки”. 1994. Криштал, алмазна грань. Київ



вдалими штрихами автор підкреслює найприкметніше в постатях козаків, у їхніх обличчях. М. Тарнавський виготовляє цікаві фігурки ведмедів, білок, собак, биків, цапків у стрімкому русі. До 100-річчя від дня смерті Т. Шевченка митець разом із художником І. Аполлоновим створив серію скульптур за мотивами творів поета: “Кобзар”, “Наймичка”. Продовжуючи традиції гутництва, майстер яскраво декорує вази, свічники, набори для води, соків. За допомогою сріблястих бульбашок у глибині скла, а також ліпленням у вигляді рифлених стрічок, декоративних гребінців, що накладаються на поверхню виробів, він збагачує їхню фактуру. Серія світильників “Тюльпани” побудована за принципом контрасту безколірного скла стебел рослин та яскраво-червоних квітів.

Майстром широкого творчого діапазону є художник Ф. Черняк. У його особі щасливо поєдналися знання професій-

ного художника і вміння складува. Усі роботи він виконує власноручно, відкриваючи щоразу щось нове, незвичне. Художник глибоко розуміє пластичні можливості скла, сміливо, по-новаторському використовує їх. Свої скульптурні композиції митець будує на глибоких асоціаціях. Композиція “Тополі” – це поетична оповідь про одвічну красу, гармонію природи. Стрункі, витончені об’єми з тонкого прозорого скла, на яких неначе клубочиться біла піна ранкового серпанку, викликають почуття ніжності й святковості. Свіжістю трав і лук віє від композиції “Горох”, яка складається з різноманітних за формою блюд, ваз. Основний акцент в оздобленні – дозрілий або ледь розкритий молодий стручок, що горошинами світла виблискує в глибині маси зелено-блакитного скла. Необмежена творча фантазія Ф. Черняка, сміливі пошуки форм і кольорових поєднань – усе це дає змогу висловлювати свої художні враження в глибоко емоційних образах. У композиціях “Море”, “Сині гори” ці образи йдуть від асоціації з тим, що найбільше вразило і запам’яталося митцеві.



В. Заболоцький. Ваза “Степові квіти”. 1989. Кришталь, алмазна грань. Київ



Я. Мацієвський. Бик. 1988. Кольорове скло, гута. Львів

А. Балабін. Композиція "Фламінго". 1986. Кольорове скло, гута. Київ



підкреслена декоративність, застосування різноманітних засобів декорування – розпису, гравірування, наліпленя.

Більше двадцяти років головним художником заводу був І. Зарицький. Саме він акумулював нові естетичні погляди і згуртував навколо себе колектив однодумців. Особливістю його творчої манери є пріоритет лаконічної форми та деко-

3. Масляк працювала в галузі скляної вільновидувної скульптури, уміло використовуючи можливості гутної техніки, найповніше виявляючи природні декоративно-пластичні можливості скляної маси.

В основу робіт В. Хохрякова покладено враження від краси рідної природи. Так, ваза "Сплеск" пробуджує у глядачів глибокі емоційні почуття, викликає асоціацію могутнього сплеску води, що досягається завдяки хвилястим оплавленим вінцям, які то стрімко злітають угору, то плавно спадають донизу. Вміло увиразнюючи то легкість, то масивність скляних форм, змінюючи колір залежно від товщини скла, яке по-різному відбиває світло на гладеньких і шорстких площинах, художник створює ілюзію рухомої води. Безперервний рух і могутність морської стихії, фантастичний світ її глибин, раптову зміну кольорів з великою майстерністю передав В. Хохряков у композиції "Крапля моря".

На Київському заводі художнього скла працює численний загін талановитих митців, твори яких уславилися на міжнародних виставках. Це, зокрема, С. Сміян, О. Гуцин, І. Зарицький. Найінтенсивніший період творчості О. Гуцина припадає на 1970–1980-і роки. Саме в цей період у його творах вдало поєднуються відчуття давньої історії та сучасне конструктивне мислення. Він віддає перевагу формам традиційних штофів, у яких чітко простежується власне авторське прочитання. Його творам притаманна

ру, переосмислення давньої “старої гуги”, поєднання традиційних засобів декорування, базованих на рукотворності, із сучасними формами та характером декору. У творчості митця відчувається посилення сюжетного трактування композицій, інтерес до розробки антропоморфних форм посуду.

Із прозорого скла він створює різноманітні набори для квасу, молока, морозива, ягід. Кольорове скло широко використовує А. Зельдич. Так, у блюді “І на оновленій землі” зображено сонце, у щедрих променях якого розквітли великі соняшники. Промені, виконані

алмазною гранню на жовтогарячій поверхні скла, створюють ілюзію сонячного саява. Художниця вносить у свої роботи етнографічні елементи, риси національного колориту. У наборі “Плахта” фіалкові квадрати скла чергуються зі смугастими, що нагадує малюнок картатої української плахти.

У створенні художніх образів І. Аполлонов вирішального значення надає кольору. Асоціації з холодною блакиттю весняного неба, прозорістю льодяних бурюлок викликає твір “Березень”, що складається з ваз різних об’ємів. Квітування трав, гра яскраво-зеленого й жовтогарячого кольорів спекотного літнього дня з художньою переконливістю втілено в композиції “Сінокіс”. Впродовж творчої діяльності митець розвиває лінію сюжетних мотивів, акцентуючи увагу на вико-

С. Мартинюк. Вази. 1987. Кольорове скло, гуга. Київ



С. Сміян. Вази “Дніпровські хвилі”. 1985. Кольоровий криштал, гуга. Київ





І. Аполлонов. Тополі. 1975. Кольорове скло, гутна обробка. Київ

ристанні пластичних і декоративних можливостей скла (“Садок вишневий коло хати”, “Козак Мамай”, “Тополі”).

Народний художник України Л. Митяєва багато років працювала в галузі українського склярства. Її творчий шлях — це пошуки образної виразності, постійне вдосконалення професійної майстерності. Художниця створює прекрасні ансамблеві композиції. Вони побудовані на гармонії кольорів, форм, усі деталі складають єдиний художній образ, що йде від асоціацій із побаченим, омріяним. Штофи із зеленого скла в декоративному наборі “Карпати” своїми струнками, витонченими формами схожі на смережки. Весняні гірські луки, сіне неозоре небо образно відтворено в наборі “Полонина”. Вазы “При-

бій”, “Хвиля” навіюють спогади про море. Майстерно передано красу морозного надвечір’я в композиції “Зимовий вечір”.

Художниця вміло поєднує елементи українського орнаменту, який виконує в техніці глибокого травлення по кольоровому склу. Вона досягає цікавого художнього ефекту в поєднанні матової і блискучої поверхні скла. Багато і плідно Л. Митяєва працює з кришталем, створюючи святкові, сповнені глибокого художнього змісту твори.

Тонким ліризмом пройняті композиції С. Голембовської. Свої вироби вона прикрашає барвистими букетами, вкритими алмазною гранню. Вміло використовуючи різнокольорове скло, художниця створила цікаві, витончені тарелі “Урожай”, “Квітка полонини”.

Просторові композиції художника А. Балабіна позначені невичерпною фантазією, глибоким розумінням можливостей скла. Відчуттям радості, свіжості сповнена композиція “Регата”; спокійною величчю, мудрістю — композиція “Горці”. М’яким гумором пройняті образи у творах “Запорожець”, “Шинкарка”. А. Балабін — автор змістовних, поетичних творів. Його роботи — це завжди оповідь про красу природи, про щось ніжне, омріяне, казково прекрасне; реальність і фантазія вплетені у феєрію барв, переливи кольорових поєднань, відтворені у мінливій скляній масі.

Вироби українського художнього скла надзвичайно цікаві й різноманітні. Творчість сучасних українських гутників — це безперервний пошук нових образів, найповніше виявлення власного мистецького світобачення.

ФАРФОР. ФАЯНС. У 1960–1980-х роках художній фарфор став одним із найрозвиненіших видів декоративного мистецтва. У цей період активно працює більше десяти фарфорових підприємств. Поряд із давніми Баранівським, Городницьким, Довбиським, Коростенським, Полонським фарфоровими заводами і Київським експериментальним кераміко-художнім заводом працюють нові, що стали до ладу в Бориславі, Полтаві, Синельниковому, Тернополі та Сумах. Вони виготовляють побутовий посуд, зокрема чайні, столові, кавові сервізи, набори для напоїв, різні штучні вироби (тарілки, кухлі), вази, скульптури малих форм.

Прикметною рисою українського фарфору є те, що у своїй творчості майстри широко використовують багаті, невичерпні традиції народного мистецтва, інтерпретують його відповідно до нових вимог. Це виявляється, зокрема, у створенні форм посуду і в принципах його декорування.

Яскравим прикладом є чайний сервіз І. Вицька “Плахта”, який він виконав на Баранівському заводі. Форми його нагадують традиційний народний глиняний горщик, перероблений відповідно до властивостей фарфору. В основу декору художник поклав мотив традиційного малюнка – картатої плахти. З почуттям міри, художнього такту він оздоблює округлу поверхню кількома поздовжніми й поперечними лініями. Деякі з утворених таким чином прямокутників він замальовує м'яким червоним кольором. Червоні кульки-ручки на покоришках чайника та цукорниці звучать як завершальний колірний акорд у загальній системі декору. А в цілому створюється глибоке емоційне враження від малюнка, який передано умовно й символічно. Образною змістовністю та асоціативністю з творами народного мистецтва позначені й інші роботи митця, зокрема столовий сервіз “Карпати”, кавник “Рушничок”.

У 1970-х роках він працює на новому Полтавському заводі, який очолив як головний художник. Уміння поєднати традиції народного мистецтва з вимогами часу – основна особливість творчості художника. Набір для галушок “Полтавський” близький за округлістю форм, рукотворністю й теплотою до народної кераміки. Чайні сервізи “Квіти”, “Горіцвіт”, чайник “Листопад” приваблюють пишнobarв'ям і соковитістю народних розписів. У декоративних блюдах “Мої квіти”, “Кактуси”, “Пінгвіни” художник втілює ліричні образи, майстерно передає прозорість повітря, відблиски сонця, які створюють мінливість кольору. Його творчість є зразком поєднання вишуканої форми і розпису.

Значне місце в мистецтві сучасного українського фарфору посідає творчість художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Народні майстри Марфа Тимченко, Віра Клименко-Жукова, Віра Павленко, Галина Павленко-Чередниченко, прийшли у фарфорове виробництво із Петриківки, опанували секрети розпису на об'ємних поверхнях фарфорових ваз, блюд, чашок.

І. Аполлонов. “Садок вишневий коло хати”. 1972. Кришталь, гутна обробка. Київ



Вони започаткували принцип вільного розпису квітковим орнаментом. Їхнім роботам притаманні емоційна піднесеність, життєдайність, що йде від народного мистецтва. У ці ж роки працюють художники Л. Митяєва та С. Голембовська.

Майстрині активно відходять від надмірної перевантаженості виробів, суцільного покриття орнаментом, що було типовим для 1940–1950-х років, а йдуть шляхом виявлення краси поверхні фарфорових виробів, оздоблення орнаментальною смугою, окремими мотивами. Вони творчо співпрацюють із художниками-професіоналами. Крім утилітарних речей, широкоживаних у побуті, художники створюють унікальні декоративні вироби, які є результатом великого творчого напруження, пошуку нових форм і засобів декоративного оздоблення.

Митці переосмислюють традиційні форми гончарних виробів – куманців, глечиків, баклаг і на цій основі створюють оригінальний посуд. Саме в цій галузі працюють художники С. Сарапова, Є. Козлов, О. Сорокін, І. Ткаченко,

М. Тимченко. Ваза “Дівчино, дай води напитись”. 1970-і роки. Фарфор, надглазурний розпис. Київ



А. Хитько. У цілому український фарфор 1960-х років вирізняється різноманітністю форм, широкою варіантністю прийомів декорування – від ручного розпису до аерографа, штампа, деколі. Орнамент переважає квітковий або геометричний, широко вживається зображення тварин, птахів, завжди стилізованих і декоративних.

Окрему групу фарфору 1960-х років становлять декоративні вироби. Це виявляється в продовженні традиції попереднього періоду – створенні тематичних великих ваз, блюд, призначених для оздоблення інтер'єрів громадських споруд, клубів, будинків культури тощо. У цьому напрямі працюють майстри-петриківчани Київського експериментального заводу, кожна з яких виробила свій індивідуальний почерк. Так, розписам В. Клименко-Жукової властива легкість і живописність мазка, широка кольорова гама. Розписам В. Павленко притаманні композиції зі здрібненими квітковими мотивами, переважанням чорно- або синьо-червоного. Роботи М. Тимченко вирізняються інтенсивним, насиченим колоритом червоно-жовтої гами, великими й соковитими квітковими мотивами. У рослинні, квіткові орнаментальні композиції майстрині вплітають зображення фантастичних птахів і тварин.

У 1960-х роках з'явився новий напрям декорування ваз. Квіткові мотиви трактуються лаконічно, узагальнено, виконуються підглазурними солями, які дають ефект розмитих контурів, тонованого розпису. Так

виконана ваза І. Вицька “Птахи” (1967).

Окремим напрямом у фарфоровому виробництві є скульптура. У ній переважає тяжіння до станкової скульптури. У 1960-х роках наявне тяжіння до фольклорних тем і сюжетів, звернення до українських національних мотивів (“Банду-



Г. Чередниченко. Тарелі. 1984. Фарфор, надглазурний розпис. Київ

рист” В. Шинкаренка, “Оксана” В. Посковської, “Вишивальниця” О. Сорокіна). Надзвичайно популярними в цей період були персонажі літературних творів (“Солоха і чорт” М. Криворукової, “Карась і Одарка” І. Кавалерідзе, “Тарас Бульба” та “Садко” В. Щербини).

Обширною тематикою позначені роботи скульптора В. Щербини з Київського експериментального кераміко-художнього заводу. У творі “Віддано наказ” пластично вирішена композиція, чіткий силует і лаконічний розпис – усе це підкреслює основний задум твору. Статуетки “Біля криниці”, “Солоха”, “Удовицю я любив” – сувенірні мініатюри, сповнені гумору.

Переважно над жіночими образами працює О. Жнікруп. Її скульптури “Дябют”, “Ярославна”, “Вчителька” – камерні, сповнені ліричної поезії. Форма скульптур виразна, м’який тональний живопис увиразнює найприкметніше. Яскравий, насичений колір, виразний силует притаманні скульптурам О. Рапай. Іноді декоративний розпис всуціль укриває всю поверхню скульптури. Вона полюбляє також вироби з теракоти, майоліки, шамоту. Це антропоморфні вазы, скульптури фантастичних звірів.

Цікаво й плідно працюють у галузі скульптури М. Трегубов, Лауреат премії ім. Т. Г. Шевченка, головний художник заводу понад 40 років, та В. Трегубова з Коростенського фарфорового заводу. Основні теми для своїх робіт художниця черпає з животворної криниці фольклору, жартівливих народних пісень і переказів, традиційної української обрядовості, а також із сюжетів літературних творів. Велику популярність на художніх виставках мають її багатофігурні роботи “Од Києва до Лубен”, “Куди їдеш, Явтуше?” та “Українське весілля”. Особливе місце посідає скульптурна композиція “Сорочинський ярмарок” за мотивами повісті М. Гоголя. Створюючи образи гоголівських героїв, художниця пластичними засобами передала їхні складні почуття й індивідуальні риси характеру. Усі персонажі скульптури активно взаємодіють, утворюючи єдину за змістом та емоційним спрямуванням сцену. Тут і гончар з горою макітер та горщиків, і циган з чортом. Усе ніби живе, рухається, усе кружляє і вирує, усе пройнято здоровим народним гумором.

До свята Перемоги в 1975 році художники В. та М. Трегубови підготували серію різноманітних тематичних тарелів, а також оригінальну скульптурну компо-

зицію, що відтворює образи героїв, якими так славиться наша земля. Це богатир із довбнею, витязь із мечем, воїн 1812 року, солдат-сурмач і солдат-переможець Великої Вітчизняної війни. Усі вони сприймаються символічно, як утвердження безперервності славного подвигу народного героя.

До 1500-річчя Києва сумський художник В. Єрмоленко підготував твір за мотивами найвидатнішої літературної пам'ятки Київської Русі “Слово о полку Ігоревім”. Композиція складається з чотирьох колон, які завершуються знаками Сонця і Місяця. Чотирифигурні фарфорові форми прикрашено сюжетними розписами “Прощання Ігоря з Ярославною”, “Битва”, “Плач Ярославни”, “Повернення з перемогою”. Цю роботу вирізняє незвичність форм, їх оригінальне поєднання, соковитий розпис, вдале використання древньої геральдики й міфологічної символіки.



В. Трегубова. Скульптура “Куди їдеш, Явтуше?” 1975. Фарфор, надглазурний і підглазурний розпис. Коростень

І. Кицько. Чайний сервіз “Плахта”. 1965. Фарфор, підглазурний розпис. Полтава



Крім унікального і трудомісткого ручного розпису в оформленні фарфорових і фаянсових виробів використовуються найрізноманітніші засоби художнього оздоблення, зокрема деколь, трафарет і друк. Методи масового декорування виробів особливо широко застосовують на Будянському фаянсовому заводі. На тарелях, чашках, блюдах і мисках цього підприємства зображений веселий півник — заводська марка. Півник є найпоширенішим елементом орнаменту, що живе на вишивках рушників, у ткацтві й килимарстві, красується на мальованих глечиках і макітрах. Це один із найулюбленіших образів українського народного мистецтва.

Краса м'яких форм керамічних виробів, соковитість орнаментальних розписів, найповніше використання пластичних і декоративних можливостей матеріалу — все це знайшло відображення в народному гончарстві. Саме воно є джерелом творчого натхнення для митців Будянського заводу фаянсу, уславненого талановитими художниками: Г. Чернової, М. Ніколаєва, Б. П'яніди, Г. Кломбицької, І. Сеня, Р. Вакула. Виготовлені ними глечики, миски, різноманітні набори столового посуду, сервізи побували на міжнародних ярмарках у Марселі, Лейпцігу, Дамаску, Монреалі.



В. Мельник. Сервіз “Дачний”. 1986. Фаянс, розпис. Київ

В. Трегубова. Скульптурна сюїта “Народні усмішки”. 1990. Фарфор, надглазурний і підглазурний розпис. Коростень



Широкі живописні мазки квітково-рослинного орнаменту щедро прикрашають роботи Р. Вакули. Спогади про квітучу природу Полтавщини, де минуло її дитинство, оживають то насиченим кольором у столовому сервізі “Радість”, то чітким графічним малюнком у сервізі “Ліс”. Надзвичайно поетичною є серія декоративних тарелів “Спогади про дитинство”. Глибоке осмислення і особистісне сприйняття поезії Т. Шевченка виявляється в роботах “Йшов кобзар до Києва”, “Катерина” та ін. Полумисок “Ой під вишнею, під черешнею”, виконаний в яскравих барвах, є художнім втіленням щедрот природи. На ньому зображено веселу молодицю в картатій плахті з повними відрами води на коромислі. А навколо неї досягають соковиті вишні, буяють пишні садові квіти.

На теплій, ніби живій поверхні фаянсу ніжними барвами лягають розписи Б. П’яниди. На багатьох міжнародних виставках і ярмарках побували його сервізи “Шедрий вечір”, “Чарівний сад”, “Голубі тополі”. Роботи художника приваблюють своїм різнобарв’ям, виразною красою. Набір “Північна квітка” витриманий у холодній сіро-блакитній гамі. Розпис солями дає змогу виявити колір то інтенсивно, то м’якими півтонами і цим досягти сильного емоційного звучання малюнка.

Роботи Г. Чернової досить різноманітні, позначені винахідливістю і творчим шуканням. В оздобленні художниця полюбає всі відтінки синього, які в наборах “Український”, “Вечірній холодок” прекрасно гармонують з білою поверхнею

матеріалу, створюють світлий, піднесений настрій. Вона є автором багатьох цікавих художніх виробів. Це великі глибокі миски, плоскі квадратні блюда-таці, тарелі, оздоблені соковитим квітковим орнаментом, що своїми масштабними елементами, сильним енергійним мазком споріднені з народними розписами. Одна з робіт художниці – ошатний набір для чаю: чашки, блюдо, ложки і навіть фігурний, ліплений самовар. Усі предмети прикрашено ніжно-рожевим золотавим розписом, підсиленим бузковим кольором. Г. Чернова успішно опрацьовує форму ложки-ополоника, вкриває її поверхню пишними квітами, а чайні ложечки – дрібним орнаментом, досягаючи значного декоративного ефекту.

Широким є діапазон творчого пошуку Г. Кломбицької. У її роботах – новизна форм і оздоблення, смілива фантазія. Художниця віддає перевагу фігурному посуду. Вона створила чимало кувалів, дзбанків, зокрема “Горличка”, “Блакитна чап-

Г. Кломбицька. Ваза “Сковородинівка”. 1974. Фаянс, розпис. Буди Харківської обл.





Н. Сорока. Композиція “Оновлене Полісся”. 1989. Фарфор, підглазурний розпис, олива. Коростень

ля”. Особливо цікаві кухлі “Лев з квіткою”, “Зовсім не страшний лев”, “Лев старенький”, в яких проступають доброта, ширість і веселий гумор. Із казкових поетичних уявлень майстрині народжуються її вигадливі фантастичні голубі птахи, лісовики, водяники. Вона багато і плідно працює над творами для масового виробництва. Особливо любовно створює різноманітні набори посуду для дітей, в оздобленні яких втілює невичерпні казкові образи свого дитинства. Художниця виконує також великі тематичні декоративні вази – “Ювілейна”, “Гончар”, “Весна”. Приваблює серія декоративних блюд “Соловецькі острови”. Саме в них Галина Кломбицька, застосовуючи різні солі, керамічні барвники, емалі, досягає сильного декоративного ефекту, піднесено передає свої враження від подорожі до цього архітектурно-історичного заповідника.

Скульптурні фігури-сільниці М. Ніколаєва експонувалися на багатьох виставках і ярмарках. “Палажка” – це зображення кумедної жінки у вишитій сорочці з макітрою, ледь не більшою за неї саму. “Параска” – молодша й лукавіша, з трохи меншою макітрою. Обидві сповнені веселого гумору, теплої іронії.

Розмаїття форм і декору – прикметна риса українського фарфору і фаянсу 1960–1980-х років. Кожний художник має свій індивідуальний стиль і почерк, власні творчі вподобання, та їх усіх об’єднує прагнення підкреслити і найповніше виявити особливість матеріалу.





МИСТЕЦТВО 1990-х РОКІВ

АРХІТЕКТУРА

**ВІЗУАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО**

ГРАФІКА

СКУЛЬПТУРА

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

**ПРОФЕСІЙНЕ
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО**

О. Дубовик. Атракціон. 1990

АРХІТЕКТУРА

ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ. Після отримання незалежності ринкова свобода, що прийшла у не підготовлене до неї суспільство, знайшла своє віддзеркалення і в архітектурі. Відбулася цікава метаморфоза: звільнившись від державного диктату і одночасно від державного замовлення, архітектура не дочекалася громадської благодійності — на шляху з'явився новий приватний замовник. Тепер уже не автор-архітектор, а замовник-інвестор визначає містобудівну політику — де, що і як будувати. Для гармонізації відносин між учасниками проектно-будівного процесу були необхідні нові, адекватні реальним умовам організаційні та юридичні засади цієї діяльності, у тому числі правове забезпечення, відповідна нормативна база і обґрунтований науково-технічний супровід.

У першому десятилітті було створено проекти і споруди, що притаманні незалежній державі. Це “Зведена схема районного розпланування України” як держави, монетний двір у промисловій архітектурі, митниці і банки — в архітектурі громадських споруд. В архітектурі житла — це перш за все позаміський котедж. У центрах міст зводять комфортне комерційне житло, де загальна площа квартир перевищує 500–800 і більше кв. м. У багатоповерховому житлі з'явилися новації — зали для прийомів, спеціальні гардеробні і сервірувальні кімнати, камінні зали, сауни, приміщення для прання і прасування білизни, кімнати для хатніх робітниць.

У стилістиці багато в чому повторюються риси архітектури початку ХХ ст. — співіснують усі стилістичні напрями, й інколи здається, що знову панує історизм; але на новому його етапі з'явилися типи споруд з ознаками естетики ХХІ ст. Наприклад, новація — 32-поверхові житлові будинки в монолітній опалубці, які водночас у своєму архітектурному обличчі мають і риси історизму. Як не дивно, але в незалежній країні майже повністю припинено пошуки національно своєрідної архітектури. Це симптоматично — суспільство байдуже до національної ідеї, а архітектура чітко віддзеркалює його естетичні уподобання.

МІСТОБУДУВАННЯ. Найважливішим програмним містобудівним проектом стала “Зведена схема районного розпланування України” (автори Ю. Білоконь та ін.). Головне її завдання — розробити архітектурно-містобудівну основу створення найсприятливішого середовища життєдіяльності людини з урахуванням соціальних, екологічних, економічних, історичних, архітектурно-розпланувальних, демографічних та інших критеріїв і передумов. Для вирішення цього завдання проведено всебічний містобудівний аналіз території України, її регіонів і селищ, включаючи земельні, водні, трудові, промислові, курортно-рекреаційні та інші ресурси, екологічний стан, соціальну та інженерно-транспортну структуру та ін. Це дало змогу здійснити функціональне зонування території з урахуванням особливостей її регіонів, обґрунтувати раціональний режим господарського використання кожної зони, виявити можливості та умови подальшого розвитку населених пунктів. На цій основі було розроблено пропозиції з удосконалення територіальної організації України, змін у структурі її виробничого комплексу в розвитку систем розселення в окремих селищах, об'єктів природно-заповідного фонду,

курортів, зон відпочинку, систем соціально-культурного обслуговування населення, інженерно-транспортних мереж, проведення заходів збереження історико-культурної спадщини, покращання екологічного стану тощо.

В Україні є районний центр, населення якого перевищує кількість мешканців обласних центрів – Житомира, Вінниці та Хмельницького разом узятих. Це Кривий Ріг на Дніпропетровщині. Він складається із щільно забудованих “старої частини” (XIX ст.) і “соцміста” (1920-і роки) й адміністративно підпорядкованих численних селищ-рудників. Тому місто простягається з півночі на південь майже на 70 км. Для забезпечення населення транспортом у 1970-х роках збудовано тролейбусну лінію, але вона не могла повноцінно виконувати свої функції, і спеціалісти зупинилися на оригінальному швидкісному трамваї, який у межах “старого міста” і “соцміста” працює в режимі підземного метро, а далі – у відкритому режимі (автори І. Рубчинський, Н. Борисовська, М. Карманін та ін.). Першу чергу від станції “Майдан праці” до станції “Раковата” завдовжки 5,5 км побудовано в 1989 році; друга черга (12,2 км) з’єднала центр із рудниками “Східний”, “Сонячний”, “Гірницький” та “Індустріальний район” – 1999 рік; третю чергу (5,8 км) продовжено до станції “Зарічна” – 2002 рік. Надалі будівництво станцій швидкісного трамваю буде продовжено. Майже на всіх наземних станціях застосовані в різних варіантах грибокві конструкції, і саме тому швидкісний трамвай Кривого Рогу має власне оригінальне архітектурне обличчя.

Певною мірою вирішено транспортні проблеми Дніпропетровська, чому сприяв пуск у 1977 році першої черги метрополітену, що зв’язав промислові райони з центром. Архітектори Е. Дорогожилова, Г. Карпенко, Н. Кусинська та ін. зробили все, щоб нові станції метро були не лише зручними в експлуатації, а й художньо довершеними.

Забудова нових житлових районів великопанельним житлом або припинилася повністю, або має неухильну тенденцію до скорочення, адже при власних інвестиціях майбутніх мешканців число охочих до панельного житла буде не збільшуватися, а зменшуватися. Тут ми можемо звернути увагу на комплексну забудову містобудівного житлового утворення “Сихів–22” у місті Львові (1996, автори А. Ващак, В. Каменщик, Є. Мінькова та ін.).

І. Дубинський, Н. Борисовський, М. Карманін, В. Шаблій та ін. Лінія швидкісного трамваю. Станція “Раковата”. Кривий Ріг Дніпропетровської обл. 1989–2002



Помітними явищами в містобудівному розвитку Києва стали забудова Дніпровської Набережної на Оболоні (1990–2001, архіт. В. Ісак з колективом) і комплексна реконструкція площі Льва Толстого (автори В. Жежерін, О. Матвієнко та ін.). Це власне однойменна станція метро, підземний перехід із численними закладами торгівлі та громадського харчування, споруда обчислювального центру Київського метрополітену, – реконструкція колишніх Караваєвих лазень під розміщення престижних офісів. У відкритому дворі офісу розміщено виразну пластичну композицію під назвою “Повернення О. Архипенка” – так Київ на-решті вшанував уродженця Києва, відомого американського скульптора – українця Олександра Порфіровича Архипенка.

Підвищився інтерес до історико-архітектурної спадщини. Історичні центри ряду малих і середніх міст України зазнали широкомасштабної реконструкції. Це реставрація й відтворення пам’яток архітектури, а також комплексне впорядкування та озеленення території. Початок було покладено в гетьманських столицях м. Чигирині та м. Глухові. У першій гетьманській столиці Чигирині Черкаської області було відтворено фрагмент історичного центру з комплексом споруд адміністративного будинку початку XIX ст., розпочато відбудову замку XVII ст., а в родовій резиденції Богдана Хмельницького в с. Суботіві реставровано Іллінську церкву-усипальницю гетьмана (інтер’єр)¹. Помітним явищем у культурному житті країни стала реабілітація історико-архітектурного середовища гетьманської столиці І. Скоропадського, Д. Апостола та К. Розумовського – м. Глухова на Сумщині². У 2000 році здійснено комплексну реконструкцію історичного центру Полтави, реставровано споруди знаменитої Круглої площі, спорудженої на почат-

О. Базюк, Л. Кутна, В. Куликовський та ін. Пропускний пункт через державний кордон “Краковець-Корчава” на Львівщині. 1999





О. Комаровський, С. Бабушкін, Р. Кухаренко та ін. Реконструкція Майдану Незалежності в Києві. 2001

ку ХІХ ст., фасади будинків на всіх вулицях, що примикають до центру (авт. В. Вадимов та ін.).

Новацією в розвитку містобудування стало спорудження міжнародного автомобільного пропускного пункту через західний кордон “Краковець—Корчова” на Львівщині (автори О. Базюк, В. Кутна, В. Куликовський та ін.). Розміщений на кордоні України та Польщі на магістралі Київ—Лісабон, комплекс займає територію майже 11 га, пропускає за добу 2000 легкових і 500 вантажних машин, а також 40 автобусів. Складається він з автовокзалу, боксу ретельного огляду, приміщення служби міжнародних автоперевезень, павільйонів митного контролю і численних технічних споруд. 1–2-поверховий вокзал багатофункціонального призначення має розміри 41,5 x 90,0 м. Основною архітектурною рисою пропускного пункту є ритмічне розміщення різновисоких об’ємів; а в інтер’єрах — це відкриті металеві конструкції зі скляними вітражами різної форми.

Значною і водночас невдалою містобудівною акцією стала реконструкція в 2001 році Майдану Незалежності в Києві (автори О. Комаровський, С. Бабушкін, Р. Кухаренко та ін.). Майдан не вберегли ні Державна премія в галузі архітектури СРСР за 1982 рік, ні здоровий глузд. Протягом 1997–1998-х років у Києві пройшов конкурс на проект монумента на честь незалежності України на Майдані Незалежності. Монумент відкрили 23 серпня 2001 року (скульп. А. Куш, архітектори С. Бабушкін, О. Комаровський, інж. І. Лебедич).

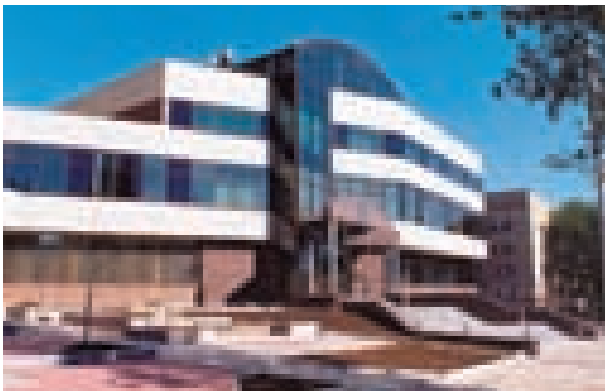
АРХІТЕКТУРА ЖИТЛА. Великі зміни відбулися в житловому будівництві. Колишні типові блок-секції не були відкинуті зовсім — вони стали основою для проектування і раціонального використання в житловому будівництві різних індустріальних виробів. Великопанельне будівництво в 1991–1995-х роках поступилося місцем садибним будинкам. Споруджено позаміські й міські котеджі, власники яких запрошували для проектування і будівництва кваліфікованих архітекторів, які створили житло, що становить значну експлуатаційну і мистецьку цінність. Уперше визнання громадськості отримало художньо осмислене будівництво звичайних споруд на Львівщині, яке було здійснено в 1994 році власним коштом



В. Коломієць, інж. Г. Маринкова. Житловий будинок на вулиці Бульварно-Кудрявській у Києві. 2000

На сходову клітину тут на кожному поверсі виходять лише дві квартири. На замовлення мешканців архітектор вніс у розпланування певні корективи, які відповідають їхнім смакам та уподобанням. Саме такими повинні бути стосунки автора-архітектора з тими, хто користуватиметься плодами його праці. Окрім будинків зводять невеликі житлові комплекси, які складаються з житлових об'ємів від

В. Бучек, О. Попов та ін. Будинок Донецької філії "Укрсиббанку" в Донецьку. 2000



громадян зі звичайнісіньких матеріалів і конструкцій. Це дерево, якісна цегла, черепиця, природний камінь, монолітний залізобетон. Усі будівельні та оздоблювальні роботи виконували під керівництвом автора – архітектора О. Матвіїва і за його робочими кресленнями.

У містах для службовців відомих фірм споруджують відомчі будинки з підвищеною комфортністю. Вони, як правило, невеликі і розташовані не на центральних вулицях, мають у підвальных приміщеннях зручні гаражі з ліфтами – це обов'язковий атрибут відомчих будинків. Як приклад можна назвати 24-квартирний, 4–5-поверховий будинок фірми "Світязь" у Львові на вулиці Ніжинській (2000, архіт. С. Землякін, інж. Я. Заяць).

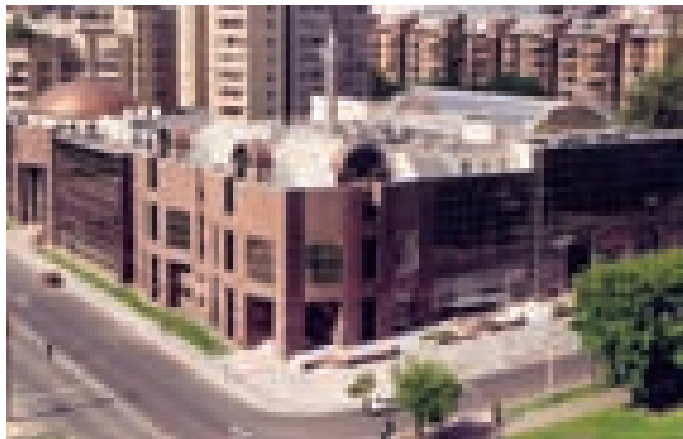
Один із краших нових житлових будинків зведено в м. Києві на вулиці Бульварно-Кудрявській (1999, архіт. В. Коломієць, інж. Г. Маринкова). Пластичний фасад, де красиво оформлені еркери чергуються з невеликими балкончиками, руст, ретельно викладені з цегли колонки і пояски – все це нагадує архітектуру Києва початку ХХ ст., але в той же час це архітектура не минулого, а майбутнього.

9 до 16 поверхів. Прикладом можуть бути комплекси в Києві на вулиці Павлівській, 18 і на Бехтеревському провулку, 14 (обидва – колективи на чолі з архіт. Ю. Серьогіним).

До нечисленних житлових будинків, у вирішенні архітектурного образу яких використано національні форми, належить житловий 5–9-поверховий комплекс на вулиці Грушевського, 10 у Трускавці на Львівщині (архіт. В. Сметана). Цікаво вирішено пластику фасадів житлових будинків на 72 квартири на вулиці Данила Галицького, 10 у Тернополі (архіт. Л. Рожук), і на 60 квартир на

Заячому провулку в Полтаві (архіт. І. Гавриленко),

Подією в громадському житті стало спорудження на вулиці Жмеринській, 22-а в Києві першого житлового будинку для інвалідів з вадами опорно-рухового апарату. Було створено спеціальну програму “Турбота” для реальної допомоги цій категорії населення і з’ясовано, що тільки в Києві проживає близько 10 тис. саме таких інвалідів. На Борщагівці запроєктовано центр реабілітації інвалідів, що складається з медичної установи і трьох 4-поверхових житлових будинків; у 1999 році споруджено перший – на 32 квартири (архіт. В. Суворов, інж. О. Кафаєв).



І. Шпара, Л. Хазрон. Державний експортно-імпортний банк України в Києві. 2001. Загальний вигляд

ГРОМАДСЬКІ СПОРУДИ. Серед розмаїття типів громадських споруд з’явилися забуті за часи войовничого атеїзму храми і храмові комплекси. Водночас, незважаючи на важке економічне становище, в усіх регіонах України споруджено багато закладів охорони здоров’я. Утім, майже повністю припинили зводити раніше

І. Шпара, Л. Хазрон. Державний експортно-імпортний банк України в Києві. Інтер’єр операційного залу





В. та І. Гречина. Свято-Троїцький собор на Троєщині в Києві. 1999

площини скла. Заслуговує на увагу архітектура Державного експортно-імпоротно-го банку України на вулиці Антоновича в Києві (2000, архіт. І. Шпара, інж. Л. Хазрон та ін.) та будинок Донецької філії Укрсімбанку (2000, архіт. В. Бучек та ін.).

М. Левчук та ін. Митниця Київського аеропорту в Борисполі. 1998



популярні дошкільні дитячі заклади. Насправді вони потрібні й тепер. Ніхто не розробляє перспективних проєктів шкіл майбутнього.

Як і на початку ХХ ст. найпоширенішою спорудою є банк. Архітектура цих будинків немовби ілюструє багатство і непорушну фінансову стабільність. У типологічній структурі банків суттєвих новацій не спостерігається – центром композиції є двосвітний операційний зал, навколо якого згруповані всі приміщення обслуговування. У декорванні фасадів та інтер'єрів переважає класика – вона була притаманна і банкам початку ХХ ст., але інколи тепер можна побачити і прояви постмодернізму. Так, ордерними формами декоровано фасади обласної дирекції Акціонерно-комерційного банку соціального розвитку Укрсоцбанк у м. Хмельницькому на вулиці Соборній (1996, архіт. В. Суслів та ін.). У Києві на проспекті Перемоги споруджено банківський центр акціонерного банку Брокбізнесбанк (1996, автори Г. Хорхот та ін.). Він привертає увагу передусім тим, що збудували його у формах постмодернізму. Архітектурне обличчя споруди формують глухі поверхні фасадів, що неначе спираються на

Серед закладів охорони здоров'я привертає увагу комплекс міської багатoproфільної лікарні на 600 ліжок і поліклініки на 1000 відвідувань за зміну в Чернігові. (1998, архіт. Н. Домашова). Медичний комплекс розміщено при в'їзді в місто з боку Новгород-Сіверського на вулиці Белова. Об'ємно-просторова композиція комплексу складається з двох корпусів – 9-поверхового, який відповідає укрупненому масштабу забудови, і 2-поверхового. Споруда вирізняється кольоровими акцентами (поєднання силікатної та червоної цегли). Основою впорядкування й озеленення території стали збережені вікові

дерева. В оздобленні інтер'єрів застосовано лише кольоровий орнаментальний вітраж. Комплекс лікарняних установ демонструє, як без полірованого граніту, цінних порід дерева і великих площин дзеркального скла можна створити значну за мистецькими якостями споруду

У Трускавці на Львівщині споруджено багато великих каркасно-панельних будинків санаторіїв, але поява невеликих приватних закладів останнім часом набуває великої популярності. Тут проведено реставрацію і ремонт колишньої вілли “Світязянка”, побудованої в 1898 році під розміщення приватного санаторію на 25 місць (2000, архіт. О. Петришин та ін.).

В Україні збудовано понад 2700 церков. Найкращим культовим твором став п'ятибаневий храм св. Трійці на Троєщині в Києві (архітектори І. та В. Гречини). На перший погляд споруда цитує відомі зразки – адже в абсидах тут можна впізнати деталі від Софії Київської, в карнизах – Чернігівську Катерину. Проте це не пряме цитування, а художнє осмислення деталей, доповнених власноручно виконаними В. Гречиною пластичними елементами фризу, що й зробило споруду оригінальним мистецьким твором.

Цікаво закомпоновано об'єми хрещатого в плані трикупольного храму Різдва Христового в Донецьку (1998, архіт. П. Вігдергауз). Професіоналізм притаманний архітектурі п'ятибаневого Спасо-Преображенського собору в Кузнецовську на Рівненщині (1991–1994, архіт. Ю. Худяков), церкви св. Пророка Ісайї в Яготині на Київщині (1992–1997, архіт. Л. Скорик); храму св. Софії у Львові (1996–1998, архіт. Б. Черкес та ін.).

До кращих споруд можна віднести й будинок митниці в Борисполі (1998, архіт. М. Левчук, та ін.). Прості геометричні форми митниці не завадили авторам створити винятково пластичну споруду. Палац мистецтв – так називають новий виставковий зал Львівського відділення спілки художників (архіт. В. Каменщик, інж. В. Куликовський), що складається з 14 просторих експозиційних залів площею понад 1000 кв. м, розміщених у 4-поверховому об'ємі. Цей комплекс об'єднав колишній палац Потоцьких, Львівську картинну галерею та новий зал.

АРХІТЕКТУРА ПРОМИСЛОВИХ СПОРУД. На великих металургійних заводах Маріуполя, Донецька, Дніпропетровська в 1995–1999-х роках проведено реконструктивні роботи без розширення їхніх площ. Здійснено докорінне вдосконалення технологічних процесів. У роки незалежності з'явилися споруди, притаманні лише суверенній державі. Це передусім комплекс Монетного двору, побудований на Троєщині в Києві (автори Г. Сухобрус, В. Шубін, Р. Плєскач, В. Пупейко та ін.), який складається із власне корпусів Монетного двору і Державного сховища загальною площею 14,9 тис. кв. м. Головним елементом композиції є вестибюль, призначе-



Г. Сухобрус, В. Шубін, Р. Плєскач, В. Пупейко та ін. Монетний двір у Києві. 1998

ний для розподілу руху працівників від входів до місць праці та створення сприятливих умов для відпочинку в обідню перерву. Певної урочистості середовищу надають відкриті, пофарбовані в інтенсивні яскраві кольори металеві конструкції. У цехах встановлено найсучасніше обладнання. Крім основного призначення – виготовлення грошей – комплекс виконує широкі представницькі функції, оскільки працює не лише на потреби України. Тут потенційного замовника національної валюти знайомлять із виробництвом, традиційно проводять презентації технічних і технологічних можливостей у зв'язку з розвинутою комерційною діяльністю. При цьому є спеціальні приміщення, серед яких найбільше вражає виставка “Історія і сучасність грошового обігу”.



Є. Квартенко та ін. Архітурний комплекс шахти “Південна Донбаська–3” у Донецьку. 1997

Новим словом стало спорудження в 1997 році першої черги шахти “Південно-Донецька–3” в Донецьку. В об’ємно-просторовій композиції ансамблю майстерно поєднані контрастні співставлення висотних вертикалей 100- і 140-метрових покрів і порівняно низьких і видовжених горизонталей інженерних і побутово-адміністративних корпусів (архит. Є. Квартенко і колектив).

До сучасних промислових підприємств належить і комплекс Запорізького заводу з виробництва алюмінієвої катанки ВАТ “ЗАК”, розміщений на Південному шосе (1999, колектив на чолі з інж. Е. Громосом). Комплекс у свою чергу складається з трьох корпусів, які споруджено з використанням збірного залізобетонного каркасу з навісними панелями. Тут привертає увагу введення інтенсивного кольору для акцентування окремих структурних елементів головного корпусу.

У 1991–2000-х роках найбільшого розвитку набула переробна промисловість різних галузей. Тут перевагу віддавали реконструкції вже існуючих підприємств. Це маслозавод в Яготині на Київщині (1996, архит. М. Кочерижко). До нових переробних комбінатів належить “Луганськ-млин” – велетенський 7-поверховий корпус, де щоденно виробляють 260 тис. т борошна найвищого гатунку (1999, архит. В. Петренко, інж. І. Петренко). Такі борошномельні підприємства планують спорудити ще в кількох обласних центрах. Загалом простежується тенденція до спорудження невеликих підприємств обробної та харчової промисловості – молокозаводів і маслозаводів, ковбасних цехів, хлібних і консервних заводів.

ОХОРОНА І РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ’ЯТОК АРХІТЕКТУРИ. У 1991 році наказом Держбуду України затверджено “Інструкцію про складання історико-архітурних опорних планів населених місць України”, в якій у додатку № 3 подано список міст і селищ України з цінною комплексною історико-архітурною спадщиною. Цей список містить 375 міст і є найповнішим з усіх офіційно затверджених. Для населених місць, що увійшли до вищезгаданого списку, пропонували розробити чи скоригувати розроблені раніше історико-архітурні опорні плани, які стали невід’ємною складовою нових генпланів міст.

Головним у цей період стало відродження зруйнованих пам’яток історії та культури. Вже відбудовано комплекс Михайлівського Золотоверхого монастиря XII–XIX ст. (1998–1999, архит. Ю. Лосицький та ін.). Піднято з руїн висаджений

у повітря 3 листопада 1941 року Успенський собор Києво-Печерської лаври XI–XIX ст. (2002, архіт. О. Граужіс та ін.), відроджено херсонеський Володимирський собор у Севастополі (архіт. В. Осадчий).

У червні 2000 року прийнято Закон “Про охорону культурної спадщини”, який регулює правові, організаційні, соціальні та економічні відносини у сфері охорони культурної спадщини з метою їх збереження, використання об’єктів культурної спадщини в суспільному житті, захисту традиційного характеру середовища в інтересах нинішнього і прийдешніх поколінь. Юридичною новацією Закону є запровадження поняття “історичні ареали”. Їх визначають тільки в селищах, занесених до затвердженого Кабінетом Міністрів України Списку історичних населених місць України. Історичний ареал охоплює історично сформовану частину селища, що зберегла історичний вигляд, первісне розпланування і характер забудови, а режим використання території історичного ареалу визначається його історичним потенціалом. Основним видом містобудівної діяльності тут є реконструкція.

На жаль, мають місце численні негативні явища у сфері охорони пам’яток архітектури. Це безконтрольна перебудова і надбудова пам’яток архітектури, що властиво всім без винятку обласним центрам, і в першу чергу Києву і Чернігову. В історичних центрах міст будують висотні споруди, які спотворюють середовище. Прикладами є підземний двоповерховий гараж на 160 автомобілів на історичній території Софійського монастиря в 40 м від Софійського собору (архіт. С. Бабушкін), висотний комерційний житловий будинок біля оперного театру в Одесі (архіт. С. Смирнов). Національній спадщині загрожує масове спалення пам’яток народного монументального зодчества – дерев’яних церков. Якщо раніше це організували комуністи, то тепер це роблять “святі отці”, щоб звільнити місце новим помпезним храмам. Так у 2005 році на Київщині згоріло дві дерев’яні церкви, у 2006 року на Львівщині – 10. Крім того для приватних музеїв “колекціонерів-патріотів” місцеві громади продають унікальні іконостаси або вилучають стародавні ікони, які замінюють сучасними витворами.

* * *

Завдання архітектури незалежної України лежать, зрозуміло, не лише у сфері збереження архітектурної спадщини. Тут багато різноманітних новацій і в реконструкції центрів історичних міст, і в архітектурі житла і, особливо, громадських споруд. Звичайно, що спорудження банків у майбутньому вже не буде домінувати. З’являться інші типи споруд, що будуть викликані до життя потребами суспільства. Громадськість очікує від архітекторів підвищення майстерності і професійної культури при забудові наших міст і сіл.



Г. Новаківська, І. Водянська та ін. Реставрація кам'яниці XV–XIX ст. і пристосування під розміщення банку “Львів” та кав'ярні по вулиці Руській. 1993

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Друга половина 1980–1990-х років – завершальний період в історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст. Його головний зміст зумовлений тими кардинальними суспільними, соціальними, політичними, економічними, культурними зрушеннями, які розпочалися в країні в середині 1980-х років і увійшли в історію як “роки перебудови”, позначені розпадом СРСР, виходом з його складу більшості колишніх радянських республік. У 1991 році Україна отримує державну незалежність, відкриваючи нову епоху свого суспільного розвитку. 1990-і роки в її становленні – час національного самовизначення, болючий процес викорінення тоталітарного та колоніального минулого, утвердження демократичних засад державотворення, пошук свого місця в широкому просторі світової культури.

Розвиток мистецтва був найтісніше пов’язаний із тими загальними суспільно-культурними перетвореннями, що привели не тільки до глибоких змін у художньому житті, переструктуралізації художнього процесу, утвердження нових мистецьких вартостей, тенденцій, спрямувань, творчих ідеологій, появи нових видів, форм та напрямів мистецтва, а й до переоцінки самої його природи, можливостей, суспільної ролі, умов функціонування та місця в культурі.

Особливості мистецтва даного періоду зумовлені неоднозначністю самих суспільно-культурних процесів у країні. Адже демократичне піднесення середини 1980-х років, пов’язане із загальною кризою радянського устрою, проголошені “гласність” та “прозорість” як нові принципи суспільно-політичного життя в країні, виштовхнули на поверхню суперечності попередніх часів, що стали темами широкого обговорення. Критичній переоцінці підлягали не тільки принципи радянської політики, засади економічного державного устрою, організації культури, а й історичне минуле. Друга половина 1980 – початок 1990-х років – час відкриття замовчуваних, прихованих радянською владою історичних фактів, імен, подій, час оприлюднення документів, рукописів, мемуарів, архівів, десятиліттями схованих у державних “спецфондах”. Представлена на широке обговорення, ця інформація суттєво вплинула на суспільну свідомість, викликала розчарування в радянських суспільних міфах, значною мірою сприяла складному розшаруванню суспільства, активізації критичних настроїв стосовно радянських ідеологічних цінностей.

Ознакою часу стала публікація раніше заборонених творів, демонстрація кінофільмів, що роками лежали “на полицях”. У мистецтві цей процес пов’язаний з виходом на художню сцену художників андеграунду, що не тільки по-новому висвітлювало попередній мистецький розвиток, а й спонукало до певних зрушень у суспільних естетико-художніх зацікавленнях.

Демократичні процеси сприяли активізації національної свідомості, розвитку ідей українського Відродження, що почали набувати розмаху з років “перебудови”. Цей час позначений широким інтересом до подій української історії, національних традицій, пошуком національних ознак, обговоренням ідей “українського художнього стилю”, що знов актуалізувало в культурі проблематику кінця ХІХ – початку ХХ ст. З’являються різні національно-культурні інституції, що сприяють також культурному відродженню інших народів України. У 1990-і роки

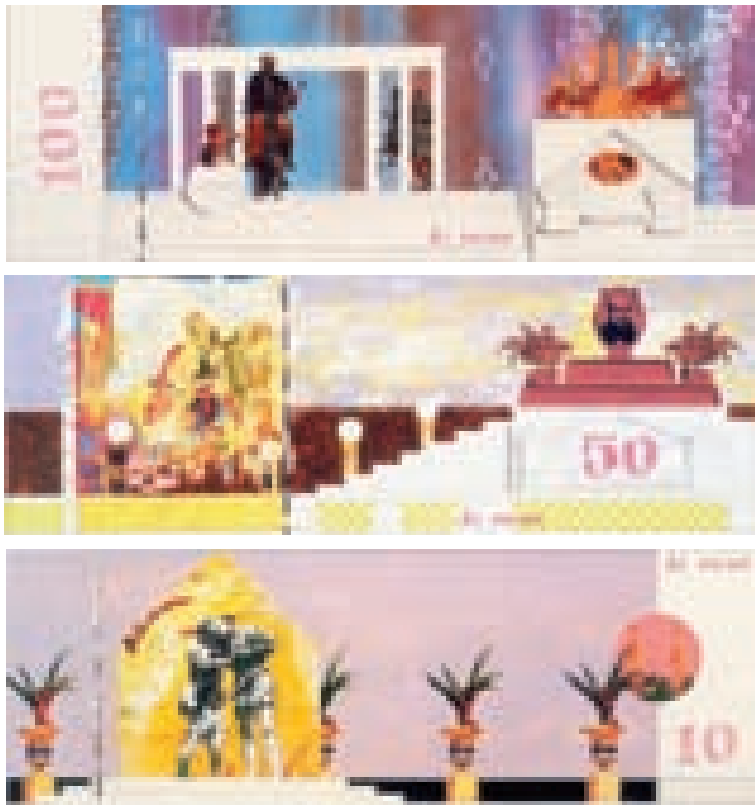


А. Савадов. Колективне червоне. Із циклу “Deepinsider”. 1999. Фотоінсталяції

на свою історичну батьківщину повертаються кримські татари, в межах України створюється Автономна Республіка Крим.

Ставши на шлях демократичних перетворень, українське суспільство, культура і мистецтво залучилися до ринкових відносин, що привело до кардинальних змін у художньому житті, принципах організації культури, спрямуванні мистецтва та художній свідомості. У країні почали множитися різноманітні приватні та громадські інституції, творчі, виробничі, виставкові об'єднання, приватні галереї та ін., що суттєво обмежило вплив держави на розвиток мистецтва, сприяло формуванню художнього ринку. В художньому процесі дедалі більше усвідомлюється і роль глядача, тепер вже не як безособового, узагальнено-статистичного чинника, не як уособлення держави чи ідеології, а як живої, активної особистості із власними смаками, уподобаннями, естетичними потребами, яка прагне вільно обирати в широкому просторі мистецтва те, що їй близьке й цікаве, яка росте і змінюється, а тому чекає змін і від мистецтва. Знайти свого глядача – одна з головних проблем художників в умовах ринку, що змушує багатьох з них переосмислювати свою творчість, визначати нові пріоритети, часто докорінно міняти тематику, стиль, художню мову своїх робіт.





О.Тістол. Проект “Українські гроші”. 1995–1997 роки. Полотно, олія

роль відіграють ідеї національного самовизначення, окреслення головних традицій, особливостей національного світобачення та образного світу, актуалізуючи в суспільстві загальне зацікавлення історією та фольклором. З іншого боку, надзвичайно вагомими залишаються тенденції модернізму, які саме в пострадянський період знайшли творчий вихід та реалізацію, придушені в попередні часи уніфікуючою доктриною соцреалізму. Модерністська модель мистецтва з її підкресленою орієнтацією на художню індивідуальність, формально-пластичну артикульованість мови зберігає свою принадність для українських митців, наздоганяючи втрачене у попередні роки. Мабуть, через це Україна за останні десятиліття наче “перегорнула” історію мистецтва ХХ ст., по-своєму перетлумачивши його мови та образно-пластичні відкриття, включивши в художню практику аналоги майже всіх напрямів світового мистецтва – від імпресіонізму та арт-деко до сюрреалізму та трансавангарду. Але зовнішня подібність виявляється здебільшого оманливою: західні художні мови підживлюються тут іншим, часто протилежним змістом, використовуються по-своєму, набувають нового звучання. По-третє, активне залучення до світового художнього досвіду в добу постмодернізму суттєво вплинуло на формування нового покоління митців, визначило найбільш яскраві явища мистецтва цього періоду. Однак уже в середині 1990-х років активно заявляють про себе нові художники, найтісніше пов’язані з інформаційною епохою, новими технологіями, новою художньою мовою та видами мистецької діяльності. Слід зазначити, що окремі мистецькі моделі не існують ізольовано. Вони обумовлюють, стимулюють, а то й заперечують одна одну, часто перетинаючись не тільки в певному явищі, а й у творчості окремого художника.

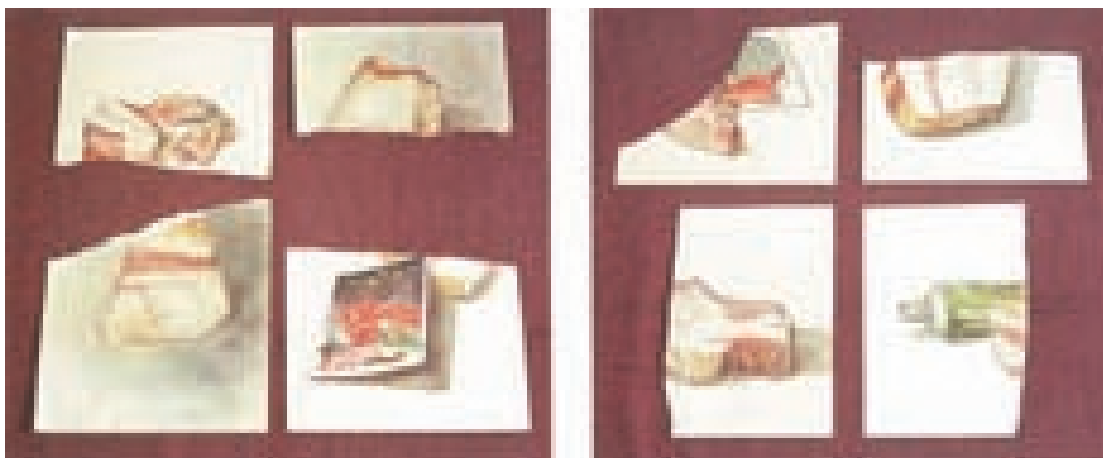
Невипадково чи не найголовнішою проблемою українського мистецтва стає самовизначення в тому переплетінні контекстів – світового і європейського, національного і пострадянського, новодержавницького, колоніального та постколоніального, модерністського, постмодерністського, що й становить особливість означеного періоду в історії української культури.

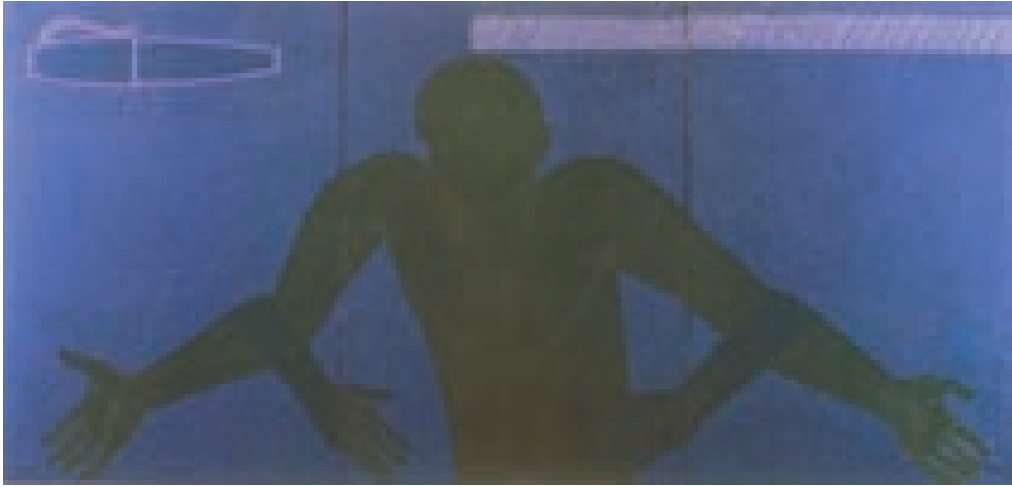
Закономірно, що саме в останні десятиліття українське мистецтво переживає період згущеного, сконцентрованого існування та взаємозіткнення в ньому не тільки різних тем, тенденцій та стилістик, а й різних стадій, епох, етапів художньо-культурного розвитку. З одного боку, впливову

Однією з характерних рис художнього процесу даного періоду поряд з багатоманіттям творчих тенденцій, напрямів, художніх моделей стає розмитість, невизначеність загальних уявлень про мистецтво, співіснування в культурі і творчій свідомості різних, часто протилежних цінностей, де одні спрямовані на активне залучення до мистецького процесу світового досвіду та сучасних творчих пропозицій, а інші підтримують усталені уявлення вітчизняного мистецтва, відтворюючи стереотипи радянської доби та попередніх історичних епох. Така розмитість естетичних вартостей та неструктурованість мистецького процесу призводять до певної відокремленості тих чи інших явищ одне від одного. Особливо наочними стають відмінності у творчому світогляді різних поколінь українських художників, кожне з яких відпрацьовує свою модель мистецтва, а дискусії (а то і взаємозаперечення) між ними вносять особливе напруження у творче життя.

В загальному розвитку українського мистецтва даного періоду можна виділити два етапи, в кожному з яких спільна проблематика часу набуває своїх ознак, знаходить продовження та уточнення. Перший з них охоплює середину 1980 – початок 1990-х років. Характерними для нього були надзвичайна активність художнього життя з різноманіттям виставок в Україні та закордоном, що викликали широке зацікавлення вітчизняним мистецтвом, появою нового покоління митців, які ототожнювали головне спрямування своєї творчості із постмодерністською проблематикою і увійшли в історію мистецтва як “нова українська хвиля”, а також загальним інтересом до митців андеграунду радянського періоду, творчість яких поступово усвідомлюється як одна з важливих складових вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. В цей час у вітчизняній практиці з’являються нові для неї види мистецтва – різноманіття художніх об’єктів, інсталяції, асамбляж, різні мистецькі акції, перформанс, відеоарт. Помітне місце починають займати різні види фотографії, що не тільки доповнили традиційні живопис, графіку та скульптуру, а й привели до загального перекодування усталеної образотворчості на візуальне мистецтво, образні виміри якого більше відповідають особливостям сучасної культури. Значні зміни відбулися і в межах традиційних мистецтв: у живопис, графіку та скульптуру увійшли різноманітні нефігуративні, абстрактні засоби художнього вислову, складні сюжетно-змістові зіставлення, змістова та образна неоднозначність, парадоксальна метафористика. Вони застосовують все розмаїття художніх мов, вдаючись як до історичних стилізацій, переосмислення традицій попередніх епох, так і до використання нових форм, прийомів, технологій, матеріалів, що суттєво розширює їх видовий діапазон. Традицій-

О. Петренко, Л. Скрипкіна (“Перці”). Розціплене сало. Кінець 1980-х років. Папір, мішана техніка





Л.Войцехов. “Ничего не попишешь”. 1992. Полотно, олія

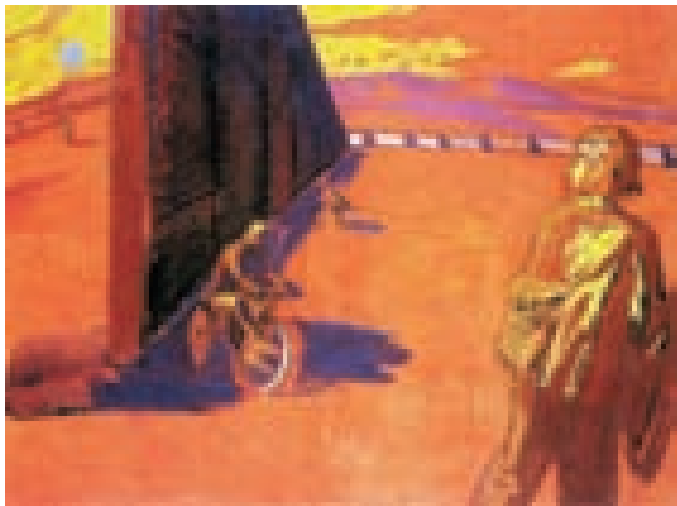
на картина змінює свої усталені виміри, то наближаючись до художнього об'єкту, то перетворюючись на своєрідний пластичний текст. Скульптура збагачується новими матеріалами, темами, естетичними вимірами, часто зближуючись з інсталяціями та різними видами художніх об'єктів. Нові технології розширюють можливість графіки, вводять до її структури живописні прийоми, фотографію тощо. Сценографія поповнюється різноманітними матеріалами та аудіовізуальними засобами, все частіше перетинається з перформансом, утворюючи нову синтетичність просторового дійства. Загальну проблематику періоду визначає злам радянських ідеологічних нормативів, відкидання соцреалістичної доктрини, утвердження плюралізму як головної категорії культури, розширення художнього простору, впровадження нових форм художнього життя та мистецького мислення. В мистецтві відбувається взаємозближення різних засобів художньої діяльності, формування складних синтезуючих художніх утворень, де різні види традиційного мистецтва переплавляються в нові художні якості. Різноманітні види художніх об'єктів використовують можливості живопису, скульптури та фотографії, концептуальні тексти та реді-мейд, а також часто нетрадиційні, немистецькі матеріали. Художнім стає сам мистецький простір, окреслений автором тієї чи іншої акції або виставки, в якому окремі твори, предмети, тексти стають частинами єдиного художнього дійства.

З середини 1990-х років визначається новий період у розвитку вітчизняного мистецтва, що безпосередньо впливає з попереднього, проте має свої суттєві відмінності. Його основна культурно-мистецька проблематика пов'язана з питаннями державного культурного самовизначення, необхідністю самоідентифікації у нових умовах демократичного державотворення, змін у культурі та ринкових стосунках. Загальна ситуація в мистецтві характеризується підкресленою різноспрямованістю творчих пошуків, невизначеністю художніх вартостей в суспільній свідомості та культурі, новим розшаруванням мистецьких сил, де, з одного боку, все помітніше місце займає актуальне мистецтво, художники якого представляють Україну на світових мистецьких форумах, з іншого ж – відбувається суспільна канонізація колишніх лідерів соцреалізму, що саме в цей час на офіційному рівні визнаються виразниками вітчизняних традицій та еталонами творчої майстерності. Набуває поширення певна модель національного мистецтва, яка базується на використанні фольклорних та модерністських прийомів, що трактуються як офіційне вираження національного в мистецтві. З іншого боку, у другій половині

1990-х у художню практику все активніше входить мистецтво нових технологій, що опрацьовує художньо проблематику інформаційної доби, з якою пов'язують себе здебільшого молоді митці.

Слід підкреслити, що складність інтерпретації та висвітлення мистецтва другої половини 1980–1990-х років зумовлена не тільки тим, що певні тенденції цього періоду ще не отримали завершення, а й тим, що його верхня межа залишається неокресленою: нова культурно-мистецька епоха, пов'язана з новою інформаційною добою в історії людства, виразно заявила

про себе з середини 1990-х років, завершивши бурхливе ХХ ст. в історії світової і вітчизняної культури. Водночас кінець 1990 – початок 2000-х років, що окреслює уявлення про “сучасність”, ще не набув достатньої визначеності у своєму мистецькому поступі, а тому не вкладається в категорії історії мистецтва, відкриваючи широкі можливості для прочитання його пропозицій з точки зору художньої критики.



Г. Вишеславський . Подорожній. 1988. Полотно, олія

* * *

Нові риси у розвитку вітчизняного мистецтва чи не найпомітніше виявилися в художньому житті з появою численних виставок, що репрезентували мистецтво, відмінне від пропагандистської образності соціалістичного реалізму. Чи не першими з них були дві київські виставки 1987 року – “Погляд”, ініційована секцією монументального мистецтва Спілки художників, та республіканська молодіжна – “Молодість країни”. Тепер, з дистанції часу, їх можна назвати етапними, такими, що відкрили багатоманіття творчих напрямів та пошуків українського мистецтва кінця ХХ ст. Вони окреслили і два головні джерела входження у вітчизняний художній процес нових явищ: це творчість нового покоління молодих митців та відкриття неофіційного мистецтва попереднього радянського періоду, що поступово усвідомлюється як величезний, різний за своїми спрямуваннями шар мистецтва, що відтворював і розвивав в українському мистецтві модерністські тенденції, перервані соцреалізмом.

Важливими подіями художнього життя стали персональні

А.Криволап. Хутір. 1992. Полотно, олія.





О.Чепелик. Мандрівний остров Лесбос. 1995. Фрагмент перформансу

виставки Г. Гавриленка, А. Лимарева, перші великі покази творів О. Дубовика, Е. Петренка, Ф. Гуменюка, К. Звиринського, І. Марчука, Я. Левича, М. Малишка та інших митців андеграунду, що відбувалися з другої половини 1980-х років, суттєво змінюючи уявлення про українське мистецтво другої половини ХХ ст. та набуваючи актуальності в новій культурній ситуації. Важливими для осмислення вітчизняного художнього поступу стали великі експозиції, що репрезентували неофіційне мистецтво радянського часу, які пройшли в різних містах України. Це вже згаданий “Погляд”, де вперше були представлені твори “несоцреалістичного мистецтва” Києва, виставка одеських монументалістів 1988 року, яка вперше широко показала твори одеського андеграунду, після чого імена художників Л. Ястреб, В. Маринюка, В. Цюпка, О. Стівбура, В. Басанця та інших, а також Ю. Єгорова, персональна виставка якого відбулася у 1989 році в Києві, зайняли помітне місце на українській художній сцені. Уваги заслуговує й експозиція “Діалог крізь віки”, присвячена 1000-літтю Хрещення Русі (Київ, 1988), що повернула у вітчизняне мистецтво релігійну тему, яка з цього часу зайняла одне з помітних місць у культурі. 1992 року у Львові відбулася велика виставка “Львівська мистецька сцена 60–80-х років”, що продемонструвала різноманіття творчих спрямувань цього періоду, які програмно протистояли соцреалізму. Варто згадати й виставку “Шістдесят з шести десятих” (1993, Київ), що репрезентувала новий погляд на вітчизняне мистецтво, висунувши на передній план його справжніх творчих лідерів, повернувши викреслені радянською ідеологією імена і твори, повному осмисливши етапи художнього розвитку. Подібні ретроспективи, фактично присвячені попередній мистецькій проблематиці в умовах суспільно-культурної “перебудови”, набували особливого значення, не тільки реконструюючи дійсні напрями вітчизняного художнього поступу, заповнюючи білі плями й повер-

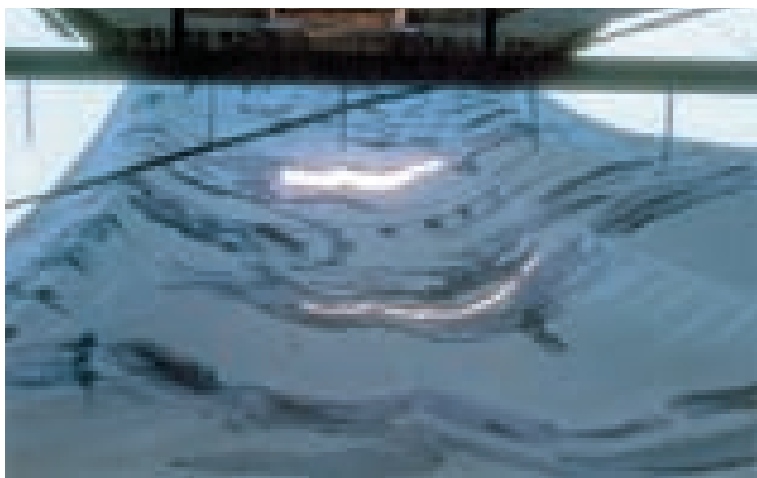
таючи імена, а й поступово формуючи в суспільній свідомості інші уявлення про вітчизняне мистецтво, зв'язуючи його перервані ланки. Подібна концепція – представити вітчизняне мистецтво в розвитку його творчих спрямувань як живий різноманітний процес, де функціонують різні художні мови, явища та індивідуальності, прослідкувати зв'язок поколінь та внутрішні творчі дискусії між ними стала основою великого етапного проекту “Українське мал-арт-ство 1960–1980 рр. Три покоління українського мистецтва” (1990, Київ–Оденсе), де поряд з творами молодих українських митців були вперше представлені картини А. Суммара, абстрактні твори В. Ламаха та Г. Гавриленка початку 1960-х років. Цю тему продовжила виставка “Мистецькі імпресії” (1994, Київ), що розширила коло імен та творів, репрезентуючи індивідуальні творчі шукання в українській образотворчості 1960 – початку 1990-х років. Новий погляд на розвиток вітчизняного малярства пропонувала експозиція “Український живопис ХХ століття. Від модерну до постмодерну” (1991, Київ), що прагнула зламати стереотип розділення мистецтва радянського періоду лише на “офіційне” і “неофіційне”, накреслювала певні зв'язки та традиції в колі різних історичних явищ.

Повернення в українську культуру раніше заборонених радянською системою імен визначило одну з головних тенденцій суспільно-культурного життя, не обмежившись лише андеграундом другої половини ХХ ст. Важливою для формування нового історичного бачення стала остаточно суспільна “реабілітація” репресованих у 1930–1940-х роках художників та їхніх творів. Так, 1987 року в Києві відбувся перший широкомасштабний вечір пам'яті М. Бойчука з присвяченою йому фотовиставкою. Відтоді ім'я та творчість цього видатного майстра, а також творчість його учнів І. Падалки, В. Седяра, С. Налепинської-Бойчук та інших усвідомлюються як одне з найвизначніших явищ національної культури загалом та ХХ ст. зокрема. 1990 року у Львові був репрезентований великий проект “Бойчук. Бойчукізм. Бойчукісти”, що складався з виставки



А. Блудов, О. Прахова. Мао-Мао. 1999. Інсталяція. Тканина, каліграфія

А. Блудов, О. Прахова. Проект “Лист у небо”. 1999. Інсталяція. Тканина, каліграфія

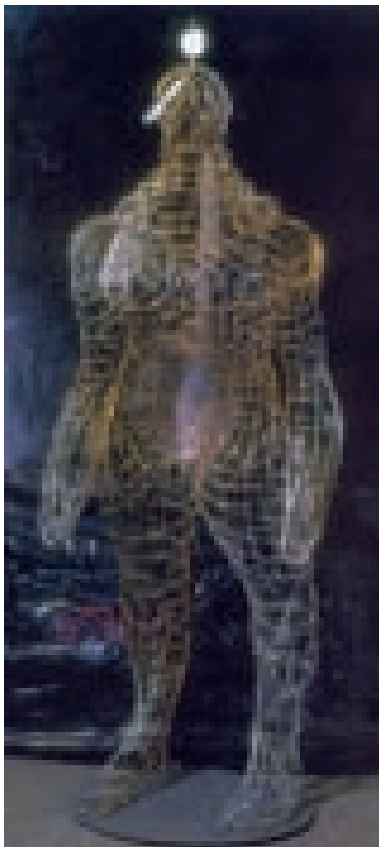


творів та ґрунтового альбому, де творчість бойчукістів розглядалася на тлі вітчизняного та світового мистецтва першої половини ХХ ст. 1994 року у Львові був здійснений широкомасштабний проєкт “Мистецтво Львова першої половини ХХ століття”, що репрезентував різноманіття творчих спрямувань цього часу, знайомив з окремими творчими індивідуальностями, наголошував на тісному зв'язку львівських митців доряднянського періоду із західноєвропейськими художніми процесами. У Києві проходить виставка творів А. Маневича – одного з представників вітчизняного модерністського живопису початку ХХ ст., який поступово все більше розкривається в усій своїй творчій багатозначності, впливаючи на загальну картину бачення вітчизняного художнього



В. Бажай. Форте-піано. 1996. Фрагмент перформансу

В. Бовкун. Вітер. 1998. Кінематична скульптура. Метал, авторська техніка



ого поступу.

З другої половини 1980-х років загальну увагу привертає феномен українського авангарду, котрий визнається як одне з досягнень національної культури, що активно залучав вітчизняне мистецтво до світової творчої проблематики. Цьому явищу були присвячені великі виставкові проєкти “Український класичний авангард та сучасне мистецтво”(1996) та “Мистецтво України ХХ століття” (1998), що експонувалися в програмі київських арт-фестивалів. Заслуговує на увагу і проєкт “Інтервали. Комізм в українському мистецтві ХХ століття” (1998, Київ), що вперше у вітчизняній практиці розглядав мистецькі явища в широкому контексті історії та зв'язку з науковими та суспільно-політичними подіями.

Національне піднесення другої половини 1980 – початку 1990-х років висунуло необхідність заново окреслити український національно-культурний простір, не тільки повертаючи в нього забуті імена, а й залучаючи творчість митців української діаспори. В Україні проходять виставки С. Гординського, Е. Козака, А. Ментуха, А. Оленської-Петришин та інших українських митців з різних країн світу. Важливою в цьому плані стала міжнародна виставка-акція “Єдність”, присвячена 100-річчю українських поселень у Канаді, що відбулася під девізом “Українці всього світу, єднайтеся!” та об'єднала митців як із західної, так і східної діаспор (1991, Київ). Періодичним оглядом українського мистецтва з різних країн світу обіцяло стати започатковане 1991 року бієнале українського мистецтва у Львові “Відродження”. І хоча воно відбулося лише один раз, його проведення стало визначною мистецькою та культурною подією в житті України, надало можливість не тільки зібрати в одно-

му просторі митців із різних країн світу, а й з нових позицій поглянути на особливості національної традиції, її нові виміри, вплив різного досвіду та авторських пропозицій.

Прагнення по-новому осмислити художні процеси в Україні, а також підключити свій досвід до світових творчих пошуків стало основою творчо-організаційних ініціатив з проведення періодичних великих мистецьких оглядів, які мали поступово набувати не тільки загальнонаціонального, а й міжнародного статусу. Найбільш активно цей процес проходив у першій половині 1990-х років, коли до художнього життя підключилися різні регіони України, виступивши з пропозиціями загальноукраїнського масштабу. Особливе місце належало тут міжнародному бієнале “Імпреза” в Івано-Франківську, що відбулося в 1989, 1991, 1993 роках. Програма бієнале об’єднувала різні види візуального мистецтва, залучала широке коло митців з України і багатьох країн Європи та Азії, супроводжувалася проведенням конференцій та творчих дискусій, де брали участь не тільки художники та мистецтвознавці, а й відомі літератори, культурологи, кінематографісти, що в цілому дало можливість говорити про “станіславський феномен” 1990-х років. Проте через адміністративно-економічні причини бієнале “Імпреза” припинило свою діяльність.

Одночасно великі художні акції були започатковані і в інших містах України. Так, у Харкові заявило про себе Міжнародне триєнале графіки та плакату “4-й блок” (1990, 1994, 1997), яке дало можливість не тільки побачити багатоманіття творчих пропозицій у сучасній світовій практиці, а й зіставити з ними рівень українських художників. У Дніпропетровську започаткувало свою діяльність бієнале українського мистецтва “Пан-Україна” (1992, 1995), яке ставило за мету репрезентувати українську національну художню школу та її лідерів.

Помітне місце в художньому житті 1990-х років зайняв Київський художній ярмарок (1993, 1994), що поступово переріс у ярмарок галерей, та великий всеукраїнський щорічний арт-фестиваль, який проходив у залах київського Українського дому, репрезентуючи діяльність галерей, що відкривалися в роки “перебудови”, представляючи твори художників з різних регіонів України.



М.Малишко. Означені. 1998. Дерево
М.Малишко. Живопис. 1997. Дерево, олія





О. Гнилицький. Шахтар-страйкар. 2002. Кі-нетична скульптура. Мішана техніка.

На межі 1990–2000-х років, коли нові медійні мистецтва поступово набули поширення в Україні, актуальними стали засвоєння й аналіз світового досвіду в цій галузі творчості. Розпочали свою діяльність київський фестиваль медіа-мистецтва “Dreamcatcher (Пастка для снів)” (проводиться з 1997 року), присвячений новим медіа-технологіям, відео та новим екранним мистецтвам, і КИМАФ (2000, 2003), що познайомив глядачів не тільки з роботами українських митців, а й з програмами європейських медіа-фестивалей, що розширило уявлення про особливості цих нових видів візуальних мистецтв.

З другої половини 1980-х років помітною рисою художнього життя стають різноманітні творчі угруповання. І, хоч найчисленнішою залишається все-таки Спілка художників України, яка в 1990-х роках одержує статус Національної, її роль поступово все більше усвідомлюється як діяльність певної фахової профспілки, що об’єднує художників різних творчих зацікавлень, надаючи їм професійного статусу та соціального захисту. Одночасно члени НСХУ та інші

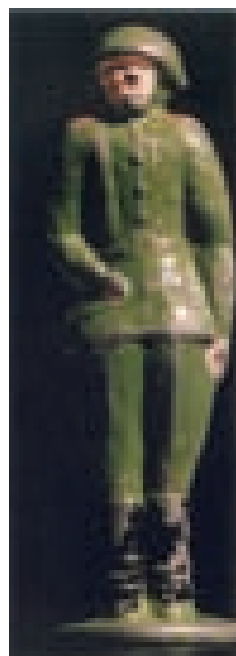
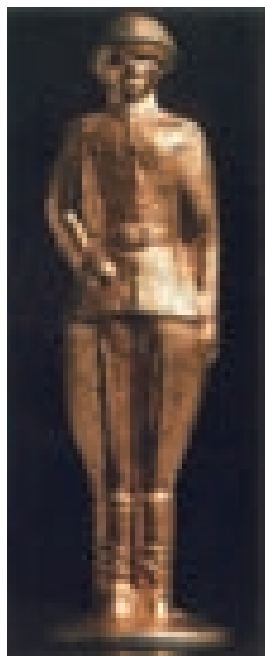
митці організують свої об’єднання, що ґрунтуються на спільності творчих позицій. Одною з перших серед них була група “Погляд” (1988 – середина 1990-х років), до якої входили київські художники-монументалісти, що активно займалися станковою творчістю. З їх ініціативи було проведено цілий ряд виставок, в яких брали участь київські та львівські митці, котрі продемонстрували спільність зацікавлень та обшири загальноукраїнського художнього простору. Митці цієї групи загалом дотримувалися модерністської моделі мистецтва. У 1993 році було створено Національну асоціацію митців (НАМ), завданням якої стало окреслення національних українських традицій та розвиток національної моделі мистецтва. З її ініціативи було проведено цикл виставок “Хутір”, в яких узяли участь як члени “Погляду”, так і художники з інших міст України, чії особисті ідейні позиції були пов’язані з проблематикою національного відродження, Проте у своїй творчості вони загалом спиралися як на різноманітні історичні стилізації, так і на модерністське розуміння мистецтва. Близьким до них є об’єднання одеських художників “Мамай” (1997). Творчі об’єднання з різними програмами та завданнями виникають і в інших містах України. Так, у Харкові – це “Літера А”, “Колір”, “Слобожанське буріме (Лабораторія)”.

Піднесенням та різноманіттям художнього життя позначилися кінець 1980-х – 1990-і роки в Одесі. Саме в цей час стало зрозуміло, яке активне й насичене творче середовище склалося тут у другій половині ХХ ст., обійнявши кілька поколінь одеських художників, кожне з яких мало свої досить виразно окреслені спрямування та явних лідерів. І, якщо наприкінці 1980-х присутність одеських митців у загальноукраїнському художньому житті виявлялася через їхню активну участь у виставках та акціях, то пізніше ними були ініційовані власні пропозиції, що привернули загальну увагу. Так, на початку 1990-х років у місті був створений Центр сучасного мистецтва “ТІРС”, який представив значну

колекцію творів одеських художників 1960–1990-х років, формував нові виставки, виступав з творчо-організаційними пропозиціями. Завдяки ініціативі Центру були проведені персональні виставки Ю. Єгорова, В. Наумця, В. Хруща, В. Сичова, О. Ануфрієва та інших одеських художників старшого покоління, що визначали обличчя одеського андеграунду, мали глибокий вплив на нове покоління. У 1993–1996 роках активно працювала творча асоціація “Нове мистецтво”, навколо якої гуртувалися молоді художники, не тільки організовуючи виставки, а й ініціюючи широкі дискусії та конференції з питань сучасного мистецтва. Важливим було проведення виставок, що оприлюднили й окреслили явище одеського неофіційного мистецтва кінця 1980 – початку 1990-х років – групу художників-концептуалістів С. Ануфрієва, Ю. Лейдермана, Л. Войцехова, С. Мартинчик, І. Стюпіна, А. Музиченка, Д. Нужина, Л. Резун, Л. Скрипкіної, О. Петренка та інших, що працювали в Одесі та Москві. Їхні творчі орієнтації, загалом відмінні від живописно-модерністських зацікавлень більшої частини українських художників, були пов’язані із створенням вітчизняної версії концептуалізму, новими мистецькими практиками та видами творчої діяльності, суттєво вплинули на покоління “нової хвилі”, сприяли розвитку концептуальних засад їхньої творчості. 1997 року в Одесі відкрився філіал Центру сучасного мистецтва Дж. Сороса, завдяки якому були проведені найбільш значні та впливові художні фестивалі та виставки.

Різноманіттям творчих об’єднань позначилося художнє життя Львова. Так, у 1988 році тут створюється група “Шлях”(1988), що проголосила себе продовжувачем знаменитої АНУМ. До її складу увійшли художники М. Андрущук, А. та П. Гуменюки, Г. Друль, В. Кауфман, Ю. Кох, М. Красник, Я. Шимін та мистецтвознавець Ю. Бойко. У 1991 році до Дня Злуки вони провели значну акцію “Погляд-Шлях”, яка продемонструвала близькість творчих та ідейних зацікавлень митців Києва та Львова. 1989 року у Львові було засновано Клуб українських митців (КУМ), котрий об’єднав митців середнього та молодшого покоління – Б. Буряка, І. Ковалевича, Д. Паруту, В. Работицького, П. Сипняка,

П. Маков. Олов’яні солдати. 2002. Кольорове фото





А. Твердий. Жіноча фігура. 2001. Акрилове скло, авторська техніка

О. Скопа, М. Шимчука, В. Ярича та інших. 1994 року у Львові з'явилося мистецьке об'єднання "Дзига", що підтримує творчі пропозиції молодих митців, постійно проводить виставки, творчі зустрічі, бере участь у мистецьких фестивалях.

1992 року в Києві було створено групу "Живописний заповідник" (Т. Сільваші, О. Животков, А. Криволап, М. Кривенко, М. Гейко), учасники якої сповідували ідею "живопису в його чистій специфічності", зосередившись на проблемах нефігуративного, абстрактного малярства, яке ще з радянських часів сприймалося вітчизняними художниками як антипод соцреалізму, а в умовах суспільної "перебудови" з її інтересом до соціально-критичної тематики – як втілення чистого, соціально не заангажованого мистецтва, що зберігає вірність традиційним модерністським цінностям. Формально група проіснувала до 1995 року, ініціюючи різні художні виставки, які об'єднували митців, зацікавлених внутрішньоживописною проблематикою. Проте спільні виставки цих художників відбувалися і в наступні роки, підтримуючи інтерес до нефігуративного живопису.

Водночас вагомим явищем мистецького процесу з другої половини 1980-х років стає виокремлення шару актуального мистецтва, загалом представленого митцями нового покоління, яке ідентифікувало свою творчість із художньою ідеологією постмодернізму, а також окремими митцями старшого покоління андеграунду, близькими до різних вітчизняних версій концептуалізму. Саме з цим мистецтвом пов'язане входження у вітчизняний художній простір нових видів творчої діяльності, нових для України

видів візуального мистецтва, творчих моделей, а також засобів мистецької репрезентації. Саме в царині актуального мистецтва, поширюючись поступово на інші художні території, почали складатися нові типи художніх виставок – виставка-акція, концептуальна виставка, художній проект та нові види творчої діяльності, зокрема, кураторська, що внесло нові

Д. Дюльфан. Трансфлора. 1997. Інсталяція. Скло, світильники



раторська, що внесло нові риси в художнє життя та інтерпретацію мистецького процесу.

Молоді митці другої половини 1980-х А. Савадов, Г. Сенченко, О. Голосій (1965–1993), О. Тістол, К. Реунов, В. Раєвський, О. Гнилицький, С. Панич, О. Ройтбурд, С. Ликов, В. Рябченко, Ю. Соломко, В. Цаголов, П. Керестей, А. Сагайдаковський, Д. Кавсан, Т. Трубіна, П. Маков, І. Дюріч, І. Подольчак та інші ут-



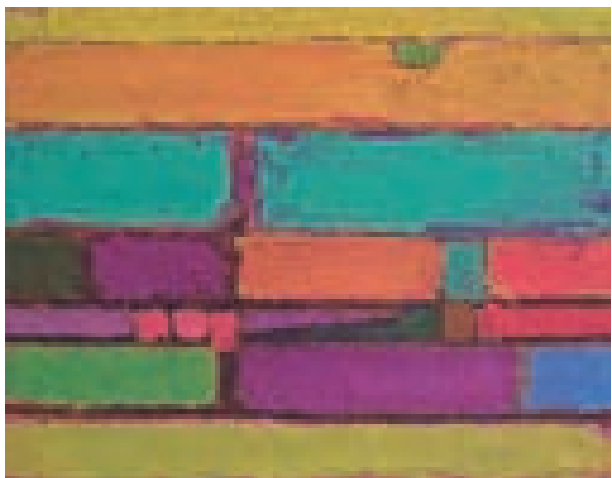
В.Бажай. Композиція. 2002. Полотно, олія

ворили ту “нову хвилю” в українському мистецтві, яка визначила його головну проблематику, внесла у вітчизняну художню свідомість такі риси, як інтелектуальність, аналітичність, іронія, критика, спричинивши суттєвий зсув у художньому поступі, вперше після 1920-х років підключивши вітчизняне мистецтво до актуальної світової художньої проблематики. Вже їхні перші твори, що експонувалися на згаданій вище республіканській виставці “Молодість країни” 1987 року та Всесоюзній молодіжній виставці у Москві 1988 року, висунули А. Савадова та Г. Сенченка, В. Раєвського, О. Голосія, О. Ройтбурда, О. Тістола та К. Реунова в лідери нового мистецтва не тільки в Україні, а й у радянському та пострадянському просторі. Вони беруть участь у великих виставках сучасного мистецтва в Москві та різних країнах Європи, про них пишуть провідні критики.

Важливу роль у формуванні нового покоління українських художників, їхньому творчому самовизначенні відіграли творчі семінари під керівництвом Т. Сільваши, що проходили у Будинку творчості в Седневі у 1988, 1989 та 1991 роках. Живі дискусії, творче спілкування сприяли творчому становленню, пошуку власних шляхів самопрояву, усвідомленню необхідності подолання стереотипів, що склалися у вітчизняному мистецтві. Результатом цих семінарів стали однойменні виставки “Седнів”, що були значними подіями в художньому житті, викликали увагу критики та глядачів.

З 1980-х років вагоме місце в українському актуальному мистецтві зайняла київська група “Паризька комуна” (1990–1994), що об’єднала художників, творчі зацікавлення яких були пов’язані з осягненням постмодерністської проблематики, тяжіли до трансавангардних тенденцій у малярстві. Назва групи виникла від назви вулиці, де у призначеному для капітального ремонту багатоповерховому житловому будинку містилися тоді майстерні художників. Тут працювали Л. Вартиванов, О. Гнилицький, О. Голосій, Д. Кавсан, О. Клименко, М. Мамсіков, В. Магницький, Ю. Соломко, В. Трубіна, В. Цаголов, І. Чічкан, І. Ісупов та інші. “Паризь-

А.Криволап. Із циклу “Пульсуючі координати”. 1994. Полотно, олія





П. Лебединець. “Час, який завжди”. 1997–1999. Полотно, олія

ширюють простір художньої діяльності. Етапною на цьому шляху стала виставка “Штіль” 1992 року, що зафіксувала активний перехід до об’єктних видів мистецтва. З цього часу різні види інсталяцій, мистецтва об’єкта, асамбляжа та ін. входять у творчу практику, починають визначати обличчя художніх виставок, впливають на традиційні види мистецтва – живопис, графіку, скульптуру.

1992 року у Києві відкривається Центр сучасного мистецтва Дж. Сороса (з 1997 – Центр сучасного мистецтва Національної Києво-Могилянської академії), що ініціює найбільш значні художні проекти, здійснює підтримку нових творчих ініціатив, сприяє міжнародним контактам українських митців. З’являються виставкові проекти, зміст і завдання яких виходили за традиційні межі внутрішньо-мистецької проблематики, пов’язані з аналізом та образним осмисленням істори-

ка комуна” та близькі до неї художники А. Савадов, Г. Сенченко, В. Раєвський загалом визначили спрямування української “нової хвилі”, творчість якої була пов’язана з пошуками нової картинної форми та переоцінкою на основі постмодерністської художньої ідеології засад традиційної картини, опрацюванням нових для України видів візуального мистецтва – відео-арту, різних видів мистецтва об’єкта, формансу та ін. В середині 1990-х років група розпадається, художники обирають власні стратегії творчої діяльності.

В цьому плані якщо найбільш яскраві твори “нової хвилі” були пов’язані з живописною картиною, то вже на початку 1990-х в художню практику входять нові види мистецтва, які роз-

О. Животков. Грузинський вершник – II. 1991. Полотно, олія
М. Гейко. Натюрморт з білою пляшкою. 1992. Полотно, олія



ко-культурного, соціального, регіонального контексту, сутності національних традицій, де мистецтво виступало засобом творчого усвідомлення та осмислення соціально-суспільних колізій в країні, світі, культурі, було пов'язане з різними аспектами сучасного життя.

Етапними в розвитку актуального мистецтва в Україні стали великі художні проекти “Косий капонір” (1992), “Києво-Могилянська академія” (1993), “Алхімічна капітуляція” (1994), одеський фестиваль сучасного мистецтва “Вільна зона” (1994), в якому взяли участь близько п'ятдесяти художників з України, Росії, Молдови та США, “Погляди з варенням” (1996), “Парниковий ефект” (1997), “Бренд “Українське” (2002) та ін., що вводили в художню практику і творчу свідомість нові мистецькі ідеології, залучали нових митців, викликали широкі дискусії з питань сучасного мистецтва.

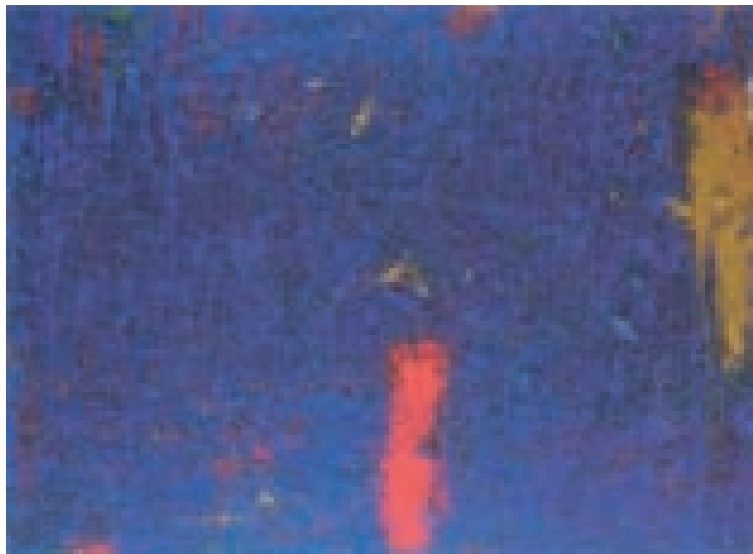
З кінця 1980-х років в Україні визначилося кілька центрів, що ініціювали головні пропозиції в царині актуального мистецтва, найбільш цікавих художників та мистецькі події. Крім Києва, серед них слід назвати Одесу, творче середовище якої постійно висувало нових художників та плідні ініціативи. На початку 1990-х років тут склалася група художників та критиків, яка відпрацьовувала нові форми виставкових проєктів, засоби репрезентації мистецтва, прагнула змінити стереотипи попередніх часів, залучити художників та глядачів до нової мистецької проблематики. Серед етапних художніх акцій цього часу, окрім уже згаданих, слід назвати “Синдром Кандинського” (1996), “Кабінет доктора Франкенштейна” (1995), “Фантом-опера” (1996), які не тільки об'єднали велике коло авторів, а й виявили головні творчі пошуки нового мистецтва, що, з одного боку, продовжували живописно-картинні практики, а з іншого, — були спрямовані на засвоєння мистецтва об'єкта та акційні форми висловлювання. Серед цих митців можна назвати О. Ройтбурда, І. Гусєва,



М. Кривенко. Невідомий об'єкт. 1990. Полотно, олія



М. Кривенко. Дракон. 1990. Полотно, олія



Т. Сільваші. Живопис. 1998–2000. Полотно, олія

Т. Сільваші. Живопис. 1998–2002. Полотно, олія



Д. Дульфана, А. Казанжія, Е. Колодія, М. Кульчицького, Д. Лігейроса, С. Ликова, В. Рябченка, О. Мігаса, О. Панасенка, Д. Орешникова, О. Лісовського, В. Чекорського, В. Кожухаря, В. Маляренка, У. Кільгер, Г. Катчука, А. Ганкевича, О. Кашимбекову та ін.

Центром актуального мистецтва в Україні на початку 1990-х років стає Львів, що репрезентує велике різноманіття імен і тенденцій. Тут працюють такі митці, як А. Сагайдаковський, В. Бажай, П. Старух, С. Жук; з ним пов'язаний початок творчого шляху С. та І. Копилянських. У 1988 році створюється об'єднання "Центр Європи", що ініціює нові творчі практики — проводить цикл перформансів та художніх акцій, в яких беруть участь художники В. Кауфман ("8 печатка, або листи до землян", 1993; "Незбагненна руйнація", 1994; "Дзеркальний короп", 1994), Ю. Соколов, І. Шульєв, А. Сагайдаковський, П. Сильвестров, А. Земковський та ін¹. У 1993 році І. Подольчак та І. Дюрич засновують "Фонд Мазоха", що стає ініціатором чи не найбільш радикальних творчих пропозицій в актуальному мистецтві України, використовуючи стратегію художньої про-

вокації, прагнучи активної глядацької уваги та досягнення певного суспільного ефекту. Серед найбільш значних їхніх акцій можна назвати "Art in Spese", 1992, "Мавзолей для президента", 1994, "Останній єврейський погром" 1995².

З середини 1990-х років усе помітніше місце у візуальному мистецтві України починає займати фотографія. Її різновиди — постановочна, документальна,

чорно-біла, кольорова та ін., художні можливості та специфіка образності яких чи не найповніше відповідають художній проблематиці часу, де завдяки впливу нових технологій сприйняття світу все більше відбувається крізь дзеркало об'єктива, екрана, монітора. Центром фотомистецтва в Україні стає Харків, де ще з 1970-х років склалося активне творче середовище фотохудожників (група "Час"), чії творчі пошуки були близькі до концептуалізму. На початку 1990-х тут виникає "Група швидкого реагування" (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський), чії проекти соціально-критичного характеру експонуються в Україні та закордоном. Великою подією в мистецькому житті України стала перша персональна виставка Б. Михайлова (Київ, 1996) в Центрі сучасного мистецтва Дж. Сороса, що познайомила глядачів із творчістю цього видатного художника, чії роботи з кінця 1980-х років експонуються у кращих музеях світу, відкриваючи нові грані концептуального мистецтва через художнє осмислення своєрідностей радянського та пострадянського суспільного досвіду. Яскравим явищем 1990-х років стає і творчість С. Браткова, котрий працює в царині постановочної фотографії, робить художні об'єкти, фотоінсталяції та відеофільми.

Аналізу впливу фотографії на інші мистецтва, взаємодії між фотографією, відео, живописом, графікою було присвячено важливу для розвитку вітчизняного мистецтва виставку "Фото...синтез. Візуальне мистецтво України наприкінці ХХ століття" (Київ, 1997), що репрезентувала широке коло художників, у творчості яких ці проблеми нового синтезу візуальних мистецтв, пошук його сьогодишньої художньої мови, нові технологічні прийоми отримали виразне втілення. В контексті цієї ж проблеми варта уваги й перша міжнародна конференція з фотомистецтва, що проходила в Києві 1996 року (ЦМС Дж. Сороса), в якій взяли участь відомі критики з США, Великої Британії, Польщі, Німеччини, Чехії та ін. країн. Навесні 2003 року в Києві відбувся перший в Україні міжнародний фестиваль фотографії – "Місяць фотографії в Києві", до програми якого увійшли персональні експозиції провідних фотохудожників з Франції, Чехії, Польщі, Німеччини, спільні проекти українських митців із зарубіжними фотографами, ретроспективні покази української фотогра-



П. Керестей. Без назви. 1989. Полотно, олія

Д. Кавсан. Платонічна любов до каміння. 1989. Полотно, олія





Б. Михайлов. Із циклу “У землі”. 1993. Чорно-біле фото, сепія

фії (важливою щодо цього стала виставка харківського фото 1970–1980-х років, яка ще раз засвідчила їхню роль в розвитку актуальних художніх тенденцій в Україні) та різноманітні авторські експозиції, що продемонстрували діапазон творчих пошуків сучасних українських митців, які працюють в царині фотографії чи використовують її можливості в інших видах сучасного візуального мистецтва.

Однак, попри помітні нові тенденції в українському мистецтві означеного періоду, їхнє активне засвоєння та опрацювання нових художніх практик, видів мистецтва, нових технологій та художніх моделей, а також досить широке коло творчих пропозицій та індивідуальних мистецьких спрямувань, які не тільки надолужували хронічне відставання вітчизняного мистецтва від світового художнього поступу, а й сприяли інтеграції в сучасний мистецький простір, додаючи до нього свій національний, суспільний, особистий досвід, суспільний статус актуального мистецтва в Україні продовжував залишатися невизначеним. Давалися взнаки старі стереотипи сприйняття та інтерпретації мистецтва. Показовим щодо цього було брутальне закриття у 1995 році міжнародної виставки “Київські

С. Братков. Банка супу. 2004. Відео. Фрагмент



мистецькі зустрічі”, що мала відбутися в українському домі. В ній взяли участь провідні художники з Польщі, Росії та України, концепція ж виставки була присвячена художньому обговоренню проблем пострадянського суспільно-культурного простору, тим змінам у суспільстві та їхнім впливам на життя та світогляд людини, що переживала кожна з цих країн. Проте через невідповідність представлених творів офіційним стереотипам мистецтва виставку було заборонено одразу ж після її відкриття.



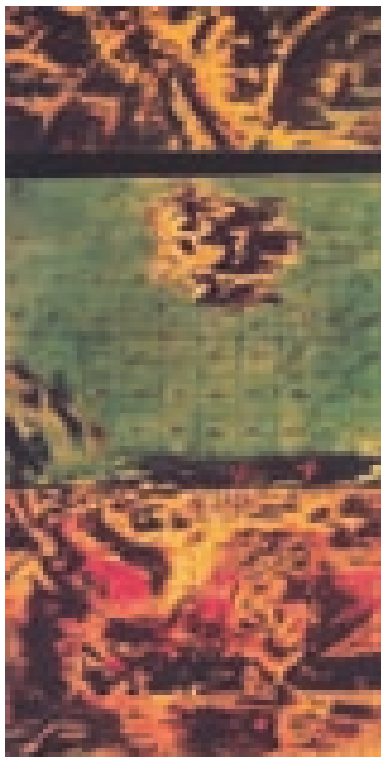
Б. Михайлов. Із циклу “У сутінках”. 1993. Фотографія. Синій дуатон.

Але так чи інакше частіше за межами України, ніж у ній самій, у 1990-і роки проходять виставки сучасного українського мистецтва, що не тільки сприяють його популяризації та увазі до нього з боку зарубіжної критики, галеристів та кураторів, а й самоусвідомленню його творчих спрямувань, визначенню свого місця у сучасному культурному процесі. У 1991 році А. Савадов та Г. Сенченко беруть участь у виставці “Естетичні екзерсиси” у Москві, де знову підтверджують свій статус лідерів нового українського мистецтва. Тоді ж, у 1991-му, в Москві у Центральному будинку художника на Кримському валу відбувається персональна виставка О. Голосія, що стала етапною не тільки у його творчості, а й у сучасному вітчизняному живописі та експозиційній практиці. Серед значних презентацій нового українського мистецтва за кордоном – “Постанестезія. Діалог з Києвом. Вісім українських художників у Мюнхені” (1992). Процес самовизначення нового покоління митців розглядався тут на тлі нових, пострадянських реалій, розпаду СРСР, смерті радянського міфу. Напружений драматизм творів А. Савадова, Г. Сенченка, П. Керестея, О. Гнилицького, О. Ройтбурда, О. Голосія, Д. Дульфана, О. Друганова, своєрідність їхньої образності дозволила К. Акінші зробити висновок: “Сьогодні ясно, що українське мистецтво 1989–1990 було єдиною сильною альтернативою соц-арту та концептуальній традиції”³.

1993-го в Единбурзі проходить виставка “Ангели над Україною”, яка показала нові твори сучасних українських митців, а того ж року у Варшаві – “Степи Європи. Сучасне мистецтво з України”. Ця виставка не тільки зібрала художників, котрі певною мірою визначили творчий діапазон українського мистецтва кінця 1980 – по-

О. Гнилицький Телефонна розмова. 1997. Інсталяція. Скло, вода, гіпс.





В. Цаголов. Підсвідоме. 1990.
Полотно, олія

чатку 1990-х років (А. Савадов, Г. Сенченко, О. Тістол, В. Рябченко, Г. Вишеславський, В. Раєвський, О. Голосій, В. Бажай, С. Панич, М. Маценко, А. Сагайдаковський), а й окреслила особливості української версії постмодернізму. Твори українських митців вражали вітальною енергією, живописною стихією та розмитістю, рухливістю концептуальних засад, де перетиналися ідеї трансавангарду, необароко та “нових диких”. Сама ж концепція виставки зафіксувала надзвичайно важливий етап у розвитку українського мистецтва: вихід у європейський простір, необхідність стати зрозумілими для широкого світу, “переказати” мовою міжнародного мистецтва зміст досі майже невідомої світові культури. “Український контекст” трактувався тут не лише як пострадянський, а й як постколоніальний, регіональний, національно-культурний.

Серед значних презентацій сучасного українського мистецтва закордоном варто назвати і виставку “The Future is Now. Українське мистецтво 90-х” 1999 року в Загребі, яка на тлі інших мистецьких пропозицій художників з різних східно-європейських країн прозвучала виразно і своєрідно, виділяючись особливою драматичною насиченістю, відвертістю вислову, провокативністю авторських стратегій ⁴.

У 1996 році А. Савадов та Г. Сенченко беруть участь у міжнародному біенале сучасного мистецтва “Маніфеста-1” у Роттердамі як одні з найактуальніших митців 1990-х. 2001 року відбулася перша національна репрезентація українського мистецтва на міжнародному біенале мистецтва у Венеції, в якій взяли участь художники А. Савадов, В. Раєвський, О. Тістол, Ю. Соломко, О. Меленти, С. Панич. У 2003 році, на наступному біенале експонувався авторський проєкт В. Сидоренка “Жорна часу”, що закріпив участь України в міжнародних мистецьких форумах.

В. Сидоренко. Жорна часу. 2003. Мультимедійна інсталяція. Фрагменти



* * *

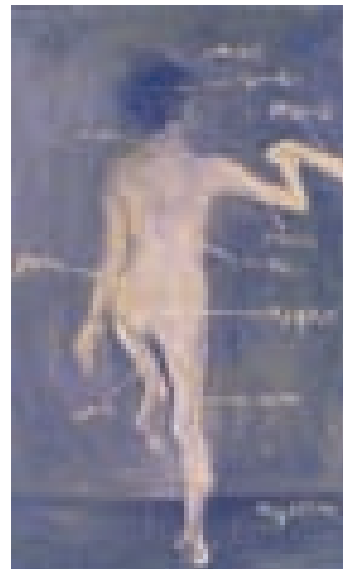
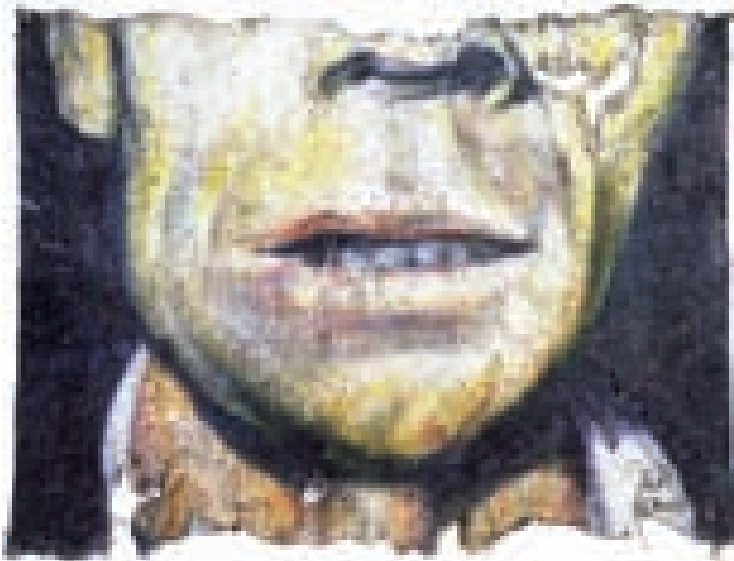
Закономірно, що ознаки нового художнього мислення чи не найвиразніше проявилися в живописі як найбільш поширеному в Україні виді мистецтва і в тлумаченні картини як найусталенішої його форми. Поява в кінці 1980-х великих за розміром і надзвичайно активних за пластичним вирішенням полотен А. Савадова та Г. Сенченка (“Печаль Клеопатри”, “Вітальний сезон”, “Меланхолія”, “Вавилонський притулок”), О. Гнилицького (“Клич Лаодики”, “Дискусія про таємницю”), О. Голосія (“Таємна вечеря”, “Жовта кімната, “Аттіс”), В. Раєвського (“Царські ворота”, “Царське та імператорське полювання на Русі”), “біблійних картин” О. Ройтбурда та ін. з їх перебільшеною метафористикою, оксюморонними змістовими ходами, відвертим цитуванням відомих творів та художніх кліше викликала дискусії щодо їхнього походження. Були висловлені думки про переосмислення в них у постмодерністському дискурсі соцреалістичної картини в її гіпертрофованому українському варіанті ⁵, з іншого боку – сучасної світової практики ⁶. Мабуть, і перші, і другі мали рацію. Особливість “української хвилі” була зумовлена унікальністю самої історичної ситуації, де перетиналися постмодерністська переоцінка мистецтва, перехід від космополітичного ідеалу авангардистського прогресизму до регіональних цінностей, загальний інтерес до фігуративності, нової сюжетності із важливою для України проблемою “пізнати себе”, що особливо загострилася в перехідний “перебудовчий” період її історії.

У новому контексті найпершими, очевидно, це відчули й концептуально обґрунтували художники О. Тістол та К. Реунов, проголосивши своєю творчою позицією програмну “вольову грань національного постеклектизму”.

Щодо цього, напевно, саме художні інтенції А. Савадова та О. Тістола окреслили два “полюси” української “нової хвилі”, між якими, по суті, і розмістилося широке коло його спрямувань. І якщо ранні твори А. Савадова (разом із Г. Сенченком) зафіксували найбільш радикальну позицію – відчуття загальної кризи мистецтва, де жодна форма, стиль, напрям, мова не здатні навіть приблизно відбити сучасної реальності, що все більше ускладнюється, розшаровується, а тому завжди залишається ще однією ілюзією, то більш поміркована стратегія О. Тістола, пов’язана з авторським дослідженням своєрідностей українського культурного простору, виявилася більш життєздатною і послідовною, такою, що дозволила йому (пізніше разом з М. Маценком) стати автором ряду проектів, що мали своє продовження, аналізуючи різні грані “національних стереотипів”. І якщо трагічні візії А. Савадова, що зросли на споконвічних претензіях мистецтва вийти за межі людського досвіду, “по той бік очевидності”,

М. Скугарєва. Guantaramera. 1998. Полотно, олія, вишивка





А. Сагайдаковський. Із циклу “ Риси обличчя”. 2002. Полотно, олія
А. Сагайдаковський. Із циклу “ Студії анатомії”. 2003. Полотно, олія

створити унікальну мета-картину, позначили певну конечність художніх намагань часу, то звернення до вітчизняного контексту відкрило одну з плідних можливостей для мистецтва – стати засобом самоусвідомлення культури.

Але так чи інакше, саме творчість А. Савадова уособила в собі не тільки головні етапи нового мистецтва в Україні, складності його суспільного сприйняття і внутрішнього творчого вибору особистої авторської позиції, стратегії мистецької діяльності. І якщо його ранні твори найбільш виразно відбили в українському мистецтві кризу картини як у її традиційних класично-реалістичних формах, так і в індивідуалізованих модерністських вимірах, стали певними символами “нової хвилі”, позначивши її найбільш радикальні та програмні позиції, то наступні не тільки віддзеркалювали, а й стимулювали зміни в художньому мисленні, зафіксували нові його етапи. Так, художник був одним з перших, хто звернувся до інсталяції. У 1992 році разом з Г. Сенченком він представив інсталяцію “Байчжан та лисиця”, що “викривала” умовність різних видів зображення, порівнюючи й зіставляючи між собою збільшену фоторепродукцію та намальоване зображення групи “Deer Purple”, що імітувало кітчеві фото; до інсталяції також входили тексти та справжня земля. Художники зверталися до проблеми “правдивості” в мистецтві, діапазону можливостей кожного з видів зображення та репродукування, наголошуючи певну кінцевість звичних визначень та образотворчих моделей.

У 1998–1999 роках А. Савадов (разом з О. Марченком) створює один з програмних творів сучасного українського мистецтва – великий цикл постановочних фотографій “Deerpinsider”, де не тільки продемонстрував масштабність візуальних можливостей фотографії, а й визначив новий рівень художнього осягнення сучасних проблем у вітчизняному мистецтві. Його роботи унаочнювали існування “паралельних світів” у сучасній культурі – реального життя, що все більше відчужується від суспільної свідомості, та вигаданого примарного світу мас-медіа та реклами, що виступають його візуальними заміниками. Частина проекту – серія “Донбас-Шоколад”, де жорстка соціальність теми (праця українських шахтарів) поєднувала й викривала головні міфи вітчизняної культури – культ “людини-робітника”, чие життя і праця всупереч декларованим суспільством тезам соціаль-

ної рівності та “суспільної турботи” залишаються найстрашнішими, і культ “високої культури та мистецтва”, що з радянських часів уособлювався балетними спектаклями. Граничність позицій художника і тут проявилася у програмному поєднанні межових явищ дійсності. “Колективне червоне” (1999) продовжувало загальну тему циклу, інтерпретуючи пострадянську реальність як величезне театралізоване драматичне дійство, в якому акторами стають реальні люди, де ллється справжня кров, а ціною “художньої виразності” стає людське життя. То майже документальні, то відверто постановочні сцени серії залучали до сучасного контексту образи історії мистецтва, через які художні візії автора набули певної трагедійної класичності. Відвертість висловлювання та радикальність авторської позиції знову відрізняли ці твори від різноманітних інтерпретацій сучасного життя у творах інших українських художників. У 2001 році А. Савадов створює свою шокуючу “Книгу мертвих” – цикл постановочних фотографій, де було знято тіла мертвих людей. Тут знову художник наче підходить до межі самого мистецтва, де тема смерті, розпаду завжди визначала кордони мистецьких можливостей. Принципово ризикована творча стратегія А. Савадова, яка постійно випробовує можливості мистецьких обширів, залишається унікальною в українському мистецтві, підкреслюючи виняткове місце цього художника.

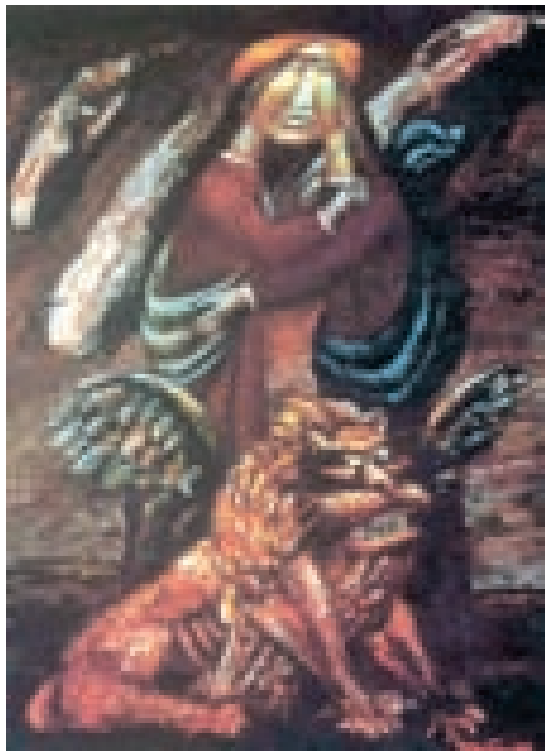


А.Савадов, Ю.Сенченко. Печаль Клеопатри. 1987. Полотно, олія

Таким чином, нове мистецтво вводило в український простір нове мислення, де та чи інша мова, формально-пластичні прийоми, матеріали, усталені образні конструкції виступали засобом висловлення авторської концепції, чия значимість

А. Савадов, Г.Сенченко. Вітальний сезон. 1987. Полотно, олія, емаль





О. Ройтбурд. Таємне видіння Іезекіїля. 1988. Полотно, олія

О. Ройтбурд. Блудний син (за Рембрандтом). 1988. Полотно, олія

обумовлюється несподіваністю точки зору, відчуттям актуальних проблем культури, переоцінкою мистецьких вимірів, вмінням знайти місця перетинів різних шарів суспільного, особистого, історичного досвіду. Напевно, вперше після авангарду початку ХХ ст. мистецтво “нової хвилі” стало не тільки продовженням і віддзеркаленням тих чи інших традицій, а й засобом їхнього аналізу та рефлексії. Воно залучило до актуального художнього простору величезне коло мистецьких традицій, явищ, історичних епох – від трипільської культури через давню Русь до бароко та соцреалізму, які стали об’єктом мистецького авторського дослідження, аналізу, переосмислення. Нове мистецтво виростало на величезному ґрунті попередньої культури, де національні явища перетлумачувалися в більш широкому загальнокультурному контексті.

Одночасно слід мати на увазі, що постійне відставання вітчизняного мистецтва від світового художнього поступу відбилося і на моделі українського постмодернізму, де одночасно проступали модерністські та неоавангардистські інтенції, надолужуючи досвід 1950–1970-х років з його прагненням якомога збільшити об’єкти художнього, залучити до мистецького простору ще не засвоєні ним матеріали, об’єкти, сфери життя.

Показовим щодо цього став загальний інтерес до нефігуративного, абстрактного мистецтва, що позначився на різних видах образотворчості – скульптурі, графіці, живописі. Певною мірою давався взнаки ідеологічно-естетичний прес радянського часу, коли “абстракціонізм” трактувався як головний ворог радянського мистецтва з його програмною “сюжетною реалістичністю”. Абстрактні види художнього висловлювання ставали вираженням тієї свободи творчості, якої так прагнули радянські, а тепер уже пострадянські митці. Вони давали можливість за-

нуритися у внутрішньо-мистецькі проблеми, втілювали підкреслено індивідуальну, авторську манеру висловлювання. У скульптурі це було повернення до естетики самого матеріалу, відвертої формотворчості. Проте поступово абстрактні твори з полірованої бронзи та мармуру, що повторювали точно відпрацьовані прийоми, композиційні схеми та форми, створили чи не найбільш поширений вид відверто комерційних художніх виробів. Окреме місце належить тут О. Реві, який працює на межі скульптури та художнього об'єкту, використовує у своїх творах різноманітні матеріали, вибудовуючи жорстко еkleктичні об'єкти. Гротескова образність його творів, де відбивається й іронічне переосмислення хай-теку, і вплив "археологізму", і гра з муляжно-рекламними образами популярної культури, розгортається в царині актуального мистецтва, що розширює усталені уявлення про художню творчість, залучає до неї нові сфери життя та культури.

Спрямування абстрактного живопису цього часу загалом пов'язане з кількома провідними іменами, серед яких можна назвати В. Бажая, який ще з кінця 1970-х років постійно працював у царині нефігуративного мистецтва. В його картинах, що поєднували суто умовні абстрактні форми та кольорові площини, з середини 1990-х років починають використовуватися й фігуративні елементи (найчастіше такі, що нагадують технічні або антропоморфні форми). Окресленість кольорової гами (чорне, біле, вохристе, земляне), великі розміри,



О. Гнилицький. Клич Лаодики. 1989. Полотно, олія

використовує у своїх творах різноманітні матеріали, вибудовуючи жорстко еkleктичні об'єкти. Гротескова образність його творів, де відбивається й іронічне переосмислення хай-теку, і вплив "археологізму", і гра з муляжно-рекламними образами популярної культури, розгортається в царині актуального мистецтва, що розширює усталені уявлення про художню творчість, залучає до неї нові сфери життя та культури.

О. Бабак. Нічна подорож. 1988. Полотно, олія





О. Тістол, М. Маценко. Фрагмент інсталяції. 1997.
Папір, олія, скло

серії полотен, що можуть експонуватися в різних просторових комбінаціях, а також залучення до своїх експозицій об'єктів і текстів підключає художника не тільки до суто живописної, а й більш широкої художньої проблематики, де твори, розриваючи усталені видові визначення, тяжіють до більш синтетичних просторових художніх об'єктів та інсталяцій.

Абстрактні твори переважали в групі "Живописний заповідник". Зокрема, один з її головних представників Т. Сільваші, який з 1992 року програмно переходить до нефігуративного малярства, окреслює в своєму мистецтві концепцію живопису як чисто кольоропису, розвиваючи й інтер-

претуючи у власний спосіб традиції постживописної абстракції 1950-х років. Проте програмність його мистецтва та інтерес до дослідження кордонів живопису й нових форм вираження підключає його головні твори до актуальної художньої проблематики 1990-х років. Важливим у цьому плані стала його участь у проєкті "Малярство" разом з польським живописцем Л. Тарасевичем (2000, Київ), де його живопис вийшов за межі картини, утворивши просторовий об'єм, певний перформанс. Близький до його позицій і М. Кривенко, який через нефігуративний спосіб продовжує традиції живопису як життєво-просторового середовища,

А. Савадов. З циклу "Донбас-Шоколад". 1997. Кольорове фото





О. Голосій. Жовта кімната. 1989. Полотно, олія

тоді як А. Криволап та О. Животков скоріше наближаються у своїй творчості до живописних об'єктів, зовнішньо працюючи у формах “нефігуративного пейзажного канону”. В цьому контексті помітне місце займають і твори П. Лебединця та П. Бевзи, що в “пейзажних абстракціях” редукують свої враження від природних форм.

Індивідуальними явищами, відмінними від найбільш поширених в українському живописі цього часу тенденцій нефігуративного живопису, залишилися твори П. Керестея та В. Цаголова кінця 1980 – початку 1990-х років. Вони тяжіли до нової, скоріше трансавангардної художньої проблематики з її відкритою емоційністю, активністю висловлювання, перебільшеною пластичністю та експресивністю. Але, якщо живопис П. Керестея відзначався ліричністю емоційного звучання та гармонійністю кольорових сполучень, то великі за розмірами картини В. Цаголова створювалися у традиції сюрреалістської абстракції з її наголосом на органічності форм та пластики, підкресленій чуттєвості та емоційній “агресивності”.

І все ж, напевно, найбільш виразним і завершеним явищем в мистецтві даного періоду стали картини “нової хвилі”. Вони “реанімували” цей вид образотворчості, в якому тоді відчувалася певна вичерпаність змістових ходів, і одночасно породили різноманітні модифікації “картинного бачення” у фотоінсталяціях, ассамбляжах, живописних об'єктах, відео-арті та ін. Озвучена на початку 1990-х років ідея “розкартинювання” як провідної тенденції в мистецтві цього часу ⁷ не підтвердилася.

О.Голосій. “Я чув, Ганно Сергіївно, у Вас син помер...”. 1991. Полотно, олія



Справа була в іншому – в намаганні засвоїти нові форми художнього висловлювання, нові для України види мистецтва. Середина 1990-х – час захоплення інсталяціями, “відкриття” фотографії, спроби робити художні концептуальні акції та ін. Але поступ мистецтва засвідчив, що так чи інакше найбільш суттєві пропозиції, висунуті українським мистецтвом того часу, були пов’язані не стільки з урізноманітненням версій нових видів мистецтва, скільки з опрацюванням уже існуючих, де саме “картина” залишалася стійкою ідіомою української художньої свідомості. Це засвідчили найбільш значні, етапні роботи 1990-х років – “Проект “Українські гроші” О. Тістола і М. Маценка та великий фотопроєкт “Дипенсайдер” А. Савадова (разом з О. Марченком). Упродовж 1980–1990-х років картина пережила суттєві трансформації – від широкого потоку сильного, кольорово-напруженого, вільного фігуративного живопису через захоплення прийомами “pop finito”, що роблять твори більш експресивними й відкритими до інших картин і текстів, підкреслюючи їхню здатність до змістового і просторового “розвитку”, до захоплення складно побудованими фотоінсталяціями та лайд-боксами, де, незважаючи на відмову від “консервативного” способу малювати фарбами на полотні, залишаються всі прикмети картинного бачення, правда, вже у програмно-пародійному ракурсі.

Т. Сільваші. “Малярство”. 2000. Фрагмент живописної інсталяції



На початку 1990-х років у новому мистецтві з'явилась перспективна концепція “суб'єктивного дослідження простору”, яка намітила цілий ряд підходів до аналізу вітчизняного контексту, окреслила нові мистецькі теми. Поняття “простір” трактувалося тут досить вільно й багатозначно. Наприклад, як цілком конкретне історико-культурне “об'ясування” сучасних суспільних процесів, на тлі якого теперішні події набувають іншого, більш вагомого і багатозначного змісту. Художні виставкові проекти розгорталися у нетрадиційних приміщеннях, залучаючи “образ місця”, будинку, архітектури до змістової спрямованості проекту. Серед них – виставка “Косий капонір” (1992, А. Степаненко, І. Чічкан, О. Гнилицький, О. Голосій, М. Мамсиков, О. Тістол та ін.) у стінах колишньої в'язниці, проект “Києво-Могилянська академія” (1993, О. Тістол, О. Харченко, А. Степаненко, М. Маценко, Н. Кириченко, С. Касьянов, С. Нідерер) у поставленому на ремонт корпусі XVIII ст., велика акція “Алхімічна капітуляція” (1994) на одному з кораблів Чорноморського військового флоту в Севастополі... Простір розумівся як інше, нетрадиційне місце побутування сучасного мистецтва, яке не тільки залучає художньо неопрацьовані сторони реальності, а й саме змушене шукати для себе “екологічних ніш”, аби вберегтися від катаклізмів часу. Показовою щодо цього була акція ужгородських митців “Сховище” у підвалі пункту цивільної оборони (1993, Т. Табака, С. Біба, Д. Пензель, П. Ковач, С. Саллер).



М. Рева. Трансформація архетипу. 1994. Інсталяція. Скло, метал

Простір виступає і як категорія ідеологічна, що визначає параметри певної світоглядної моделі. Прикладом стала виставка “В котлах, що холонуть” (1992, С. Ануфрієв, Л. Войцехов, І. Стюпін, О. Федоров, С. Мартинчик, О. Музиченко, Д. Нудин, Л. Резун, І. Чацкін та ін.) групи одеських художників, згідно з концепцією якої молоді митці опинилися тоді у становищі “ідеологічних безпритульників”, затиснутих між двома епохами, одна з яких уже закінчилася, лишивши по собі уламки колишніх символів, а друга ще не сформувалася. Художники ж зосеталися приреченими на іронічний аналіз колишніх стереотипів, які ще недавно здавалися непохитними.

Тут варто згадати і проекти, що окреслювали вітчизняний контекст у його національних вимірах, аналізуючи в ньому суспільно-психологічний аспект. До них належать роботи харківської групи “Швидке реагування” (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський), яка у 1990-х роках зробила ряд фотоінсталяцій. Серед них – “Якби я був німцем” (1994), де осмислення страшного досвіду 2-ї світової війни порушувало одну з найактуальніших та найболючіших проблем сьогодення – національного виправдання, що й зараз примушує окремих людей і цілі народи ви-



С. Ликов. Елегія. 1989. Полотно, олія

рішувати гiрке питання своєї національної приналежності. Близька до неї їхня інсталяція “Три літери” (1994), в якій художники торкнулися проблеми двомовності в Україні, де співіснування української та російської мов стає постійним об’єктом політико-ідеологічних маніпуляцій, штучно підтримуючи напруження в суспільстві.

Різноманіття мистецьких пропозицій мало і внутрішню близькість, що, мабуть, найбільше унаочнювалася в прагненні до театралізації художнього простору, бажанні “переодягти” подію в інший історичний, стильовий, естетичний “одяг”, де тяжіння до інсценізації, по суті, відбивало складне бачення реальності як вистави, напіввидуманого дійства. “Вони створюють інший простір. Це вже не чистий, тобто порожній, простір, а, так би мовити, “препарований”, – слушно зауважував Ю. Хартен. – Не “вільний”,

тобто соціально індиферентний, спеціально для мистецтва призначений простір галереї чи музею, а простір фіктивний, що сам по собі не існує... Причому, ця фікція вкрай реальна”⁸.

І тут не випадково інтенції українських художників виявилися близькими до мистецтва італійського трансавангарду. Їх об’єднував інтерес до власної історії і передусім до неobaroco, що стало помітним явищем кінця 1980 – початку 1990-х років. Сучасна культура усвідомлює спорідненість цих віддалених епох як періодів криз та нестабільності з їхньою роз’єднаністю людини та світу, переоцінкою

В. Рябченко. Узбережжя з невиявленими персонажами. 1991. Полотно, олія



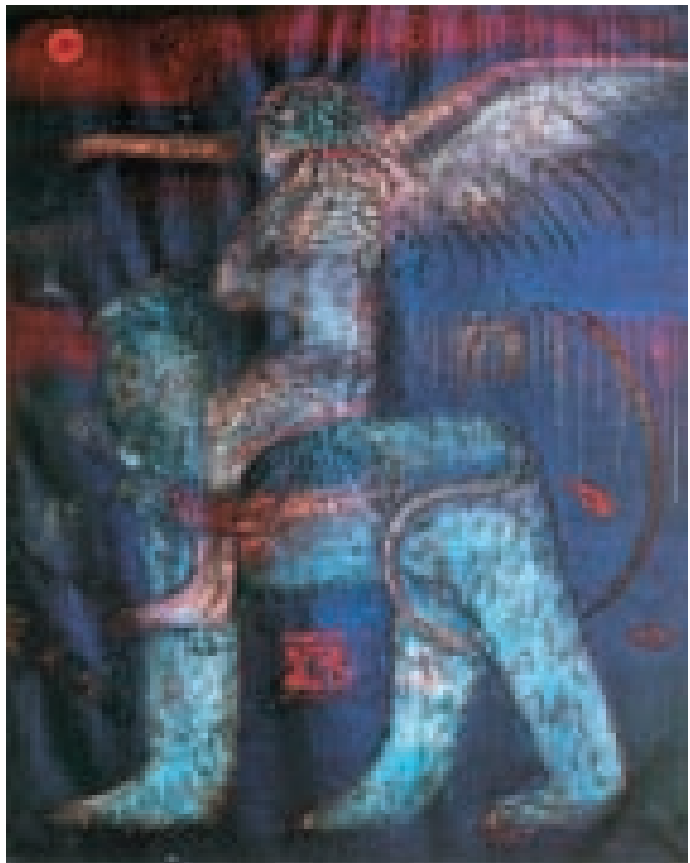


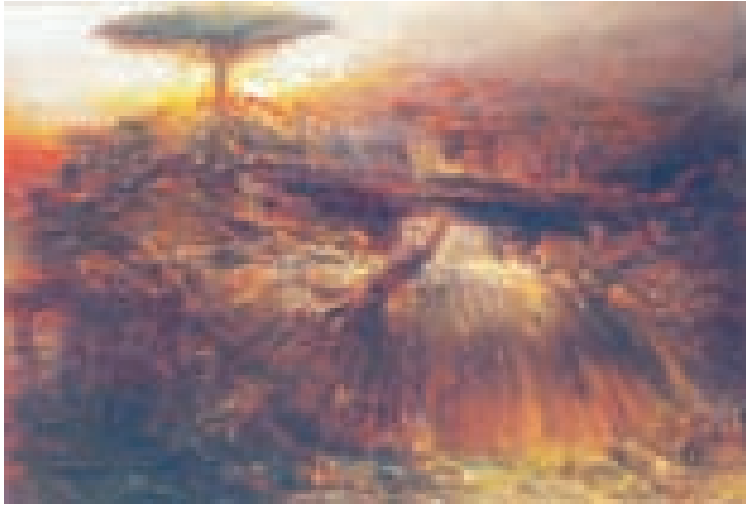
В. Раєвський. Царське та імператорське полювання на Русі. 1989. Полотно, олія

моральних та духовних цінностей, художніх орієнтацій тощо. Закладені в бароко принципи організації культури бачилися як певна світоглядно-естетична модель, яка щоразу актуалізувалася в переламні періоди розвитку суспільства.

Необароко італійського трансавангарду, як і української “нової хвилі”, було викликано до життя не тільки тим, що цей стиль займає одне з помітних місць в історії обох країн, а й через його особливу здатність “міфізувати дійсність, переводити її в усьому її натуралізмі у міфічні куліси” (Ф. Вольман), переставляючи акцент з існуючого на бажане, породжуючи різноманітні ілюзії, що стають оманливою завісою в досягненні дійсності. В обох культурах бароко уособлює “міф про прекрасне минуле”, який не лише вплинув на аберації суспільної свідомості, а й багато в чому “перекривав” можливості для утвердження інших духовних вартостей. І якщо італійський трансавангард став своєрідною “асимілюючою історією мистецтва”, спробою поєднання циві-

В. Трубіна. Прогулянка на березі. 1989. Полотно, олія





С.Панич. Ландшафт з водоспадом. Із циклу “ Острів св. Єлени”. 1996. Полотно, олія

естетичної моделі, то “об’єктом” дослідження українських художників ставала сама національна художня традиція з її постійним “кружлянням” навколо бароко і неможливістю вийти на інший рівень осягнення дійсності. Двозначність стереотипів, що виникли на її основі, традиційна вітчизняна міфологічність світобачення та ретроспективність орієнтацій саме тут були представлені як драма нашої культури. І все ж, на відміну від соц-арту, “нова хвиля” не вичерпалася іронією та деструктивністю, а несподівано виявила в традиції її живу, актуальну основу – міцну вітальність, фантастичну силу вигадки і ту живописну стихію, яка об’єднала все різноманіття явищ українського мистецтва. Необароко нового мистецтва оновило й інтелектуалізувало українську традицію через критичне переосмислення її складових, примусило побачити її зміст не лише в “позитивному” збереженні національних вартостей, а й у їх критичному осмисленні як постійного джерела міфів та оманливих ілюзій, що осіли в культурі. Так, іронічний образ України як

С. Панич. Проект пам’ятника коханню. 1994. Полотно, олія



лізації і культури, то українська “нова хвиля” вперше у вітчизняній культурі визначила бароко як світоглядну проблему, що зосередила в собі парадокси національного поступу.

У цьому відношенні необароко виконало в українському мистецтві ту роль, яку обрав для себе московський соц-арт. Однак, якщо московські художники піддавали аналізу соцреалізм, “розтинаючи” його на складові і виявляючи сутність його концепції та принцип побудови образно-

стихії, яка об’єднала все різноманіття явищ українського мистецтва. Необароко нового мистецтва оновило й інтелектуалізувало українську традицію через критичне переосмислення її складових, примусило побачити її зміст не лише в “позитивному” збереженні національних вартостей, а й у їх критичному осмисленні як постійного джерела міфів та оманливих ілюзій, що осіли в культурі. Так, іронічний образ України як

“небесної Італії”, що висунули художники ⁹, по суті, парадіював міфологему України як “російської Сицилії”, “слов’янської Авзонії”, яку окреслили ще вітчизняні літератори початку ХІХ ст., зафіксувавши таким чином колоніальний статус країни. Розвиток теми можна знайти у серіях картин С. Панича “Острів св. Єлени” та “Проект пам’ятника коханню”, що в бароково-ампірній стилізації живопису відтворюють владну силу міфу, здатного надавати фантазіям цілком матеріальних форм.

Своєрідну версію “історичного дослідження” бароко демонструє “картографія” Ю. Соломка, що стала помітним явищем українського мистецтва 1990-х років. Художник зіставляє у своїх творах два виміри реальності – географічний, що уособлює карта світу як знак наукових відкриттів нового часу, і живопис, картина, що саме в той час остаточно визначилися як завершена й самостійна форма мистецтва. Запропонована художником подорож по “географії культури” розкриває внутрішній зв’язок між окремими явищами, де об’єктивність науки і суб’єктивність мистецтва стають віддзеркаленням одне одного. Твори Ю. Соломка репрезентували новий тип інсталяційної картини, в якому перетиналися можливості мистецтва об’єкту, живопису та нових технологій, що відкрили нові перспективи для художнього зображення.

Помітною тенденцією означеного періоду стало так зване археологічне мистецтво, що залучило до своєї проблематики як живопис і скульптуру, так і інсталяції, об’єкти, різного роду художні акції. Поява їх найтісніше пов’язана із загальними спрямуваннями постмодерністської доби, ревізією культури. Щодо цього інтерес до минулого в його матеріальному прояві, з одного боку, підключав українських художників до традиції “археологічного” мистецтва, характерної для західної художньої практики 1970-х років, а з іншого, був найтісніше пов’язаний з внутрішньоукраїнськими проблемами, де потреба “спроєктувати своє минуле” (А. Боніто Оліва) ставала умовою пошуків майбутнього. Проте, на відміну від західного мистецтва, де “археологія” ставала одним із шляхів “викриття культури” (М. Мерц), її ілюзій та міфів, українські художники скоріше схилилися до поетизації “залишків минулого”, так чи інакше естетизуючи їх і тим знову підтверджуючи свою причетність до вітчизняної традиції, де позитивний пафос найчастіше переважає над критичним аналізом.

Помітне місце в мистецтві кінця 1980–1990-х років зайняла творчість О. Сухоліта, що загалом інтерпретувала традиційний класичний мистецький канон через



Ю.Соломка. Галантна пара – II. 1991. Мішана техніка



О. Сухоліт. Марення. 2001. Фрагмент. Гіпс

формально-пластичні відкриття західного модернізму. Скульптури О. Сухоліта розвивали традиційні теми оголеної фігури та портрета, в яких знаходило відображення авторське прочитання образної пластики Д. Манцу, мотивів пізнього еллінізму та драматичне світобачення художника.

На особливу увагу заслуговують “дослідницькі” акції під керівництвом О. Сухоліта “Ієрархія простору” (1992, О. Рідний, Р. Кухар, А. Полоник, С. Дзюба) та “Адамове древо” (1995, О. Рідний, А. Полоник), в яких “бажання розкласти світ на прості, елементарні образи і через них зрозуміти його гармонію, ... дотик до першорядності буття”¹⁰ були визначальними. Першоелементами тут ставали самі матеріали – камінь, дерево, метал, глина, які впродовж тисячоліть накопичили в собі багатозначні значення, перетворилися на своєрідні символи історичних епох, кроків цивілізації (згадаймо такі поняття, як “кам’яний вік”, “епоха бронзи” тощо). Через найпростіші позначення – коло, крапка, трикутник – до архаїчних зображень людських постатей і далі до складних композицій, в яких наче перетинаються сьогоденне бачення світу і глибокі культурні нашарування, розвивається художній простір. Автори простежують його елементи, то розкладаючи його на окремі частини, то поєднуючи в єдиному пластичному образі. Завдяки своєму аналітичному, майже

науковому підходу акції групи О. Сухоліта стали етапними на шляху актуалізації в сучасному мистецтві його прадавніх первинних витоків.

Цю ж тему розвиває у своїх дерев’яних скульптурах та об’єктах М. Малишко, який почав активно займатися ними з другої половини 1980-х років. В них він теж наче повертається до основ людського рукотворення, де перше зрубане й “опрацьоване” дерево вже було початком майбутнього складно розгалуженого мистецтва. Грубі, цупкі тесані дерев’яні об’єми чи композиційно вивірені дерев’яні “картини” не тільки відтворюють первинний подив від побачених і відкритих у природних формах мистецьких змістів, а й досліджують в них пластичні формули, що сконцентрували в собі широкий спектр майбутніх художніх спрямувань. Роботи М. Малишка кореспондуються з пошуками західного неоавангардизму, де тема виходу за межі звичної естетики, інтерес до можливостей самого матеріалу в його первинності, нове на той час екологічне бачення, що наголошувало на цінності природності й органічності, своєрідно поєднувалися з пластичним аскетизмом та навмисною “археологічністю” прийомів.

Поряд з творами М. Малишка можна поставити просторові конструкції Т. Бабак, які вона плете з лози – традиційного матеріалу народного побутового мистецтва. У трактуванні художниці цей матеріал набуває нового значення, підключаючи її великі за розміром органічно-просторові скульптури до проблематики екологічного мистецтва, “нової археології”, що відшукує нові матеріали у давно забутих чи не засвоєних мистецтвом галузях діяльності. Твори Т.Бабак зближують скульптуру з художнім об’єктом та інсталяціями, а їх у свою чергу – з традиціями народного ремесла, селянського дизайну.

У цьому контексті можна згадати й виставку-акцію “3/3” (1994, Г. Вишеславський, С. Якунін, Г. Сидоренко), в якій завдання “образного осмислення міс-

ця” – виразного спіралеподібного інтер’єру Київського планетарію – поєднувалося з певною його символічною ритуалізацією, де мотив сходження концентрував у собі архетипні культурно-пластичні змісти. Пісчана скульптурна спіраль та проекція слайдів із текстами з Екклезіаста на білі стіни споруди створювали майже культову атмосферу, головною в якій ставала ідея взаємозв’язку різних змістових пластів культури, їхня присутність у сучасному... Потрібно згадати також невелику камерну виставку “Субстанція польоту” Ю. Лазаревської та М. Мандрича (1995), де феномен виникнення досліджувався авторами у підкреслено особистісному пластично-чуттєвому вимірі. Вишукані білі мушлі і фотографії відбитків “палеоорнітологічних” об’єктів виступали тут як археологічні залишки, що розкривають свій втрачений зміст у самому процесі впізнання-пригадування...

Особливе місце серед “археологічних” розвідок українських митців належить багаторічному проекту миколаївських художників В. і Т. Бахтових, увагу яких привернули античні пам’ятки Північного Причорномор’я, а саме, археологічний заповідник Ольвія. Матеріалом для творчої “реконструкції” послужили тут суто археологічні знахідки – уламки кераміки, каміння, кісток з розкопів, фотографії архітектурних залишків будівель та вулиць, які волею художників об’єднуються у складну просторову структуру. Розпочатий на початку 1990-х років проект частково був показаний у Києві на виставці “Реконструкція” 1997 року.

Отже, можна окреслити одне із спрямувань української художньої “археології” як інтерес до відтворення самого феномена Часу в його “позаісторичності”, що наче перемішує віддалені один від одного культурні шари, порівнюючи їх між собою. В такому підході певною мірою відбиваються, з одного боку, прагнення виявити в культурі первинне “архе” – основу буття і змісту, тієї “єдиної у своєму роді події,

О. Сухоліт, О. Рідний, А.Полоник, Р.Кухар. “Азбука”. Художній проект. Фрагмент експозиції. 1992





О. Бабак, О. Бородай. Тихе свято суму. 1990.
Інсталяція. Дерево, мідь, емаль, мотузка

Т.Бабак. Із серії "Перетини".
1991–2001. Лоза, плетиво



що постійно і незмінно повторюється”¹¹, а з іншого – цілком закономірне бажання залучити до свого досвіду ті праісторичні шари, які загубила культура, вибудовуючи модерністичні проекти ХХ ст.

У цьому зв'язку цілком закономірним є звернення українських художників до теми селянської культури. І не лише тому, що її роль в Україні, традиційно надзвичайно велика, впливова й помітна, визначає чимало національних рис світобачення, способу життя та свідомості, постійно “підживлюючи” інші шари культури, а передусім тому, що селянська культура тлумачилася мистецтвом як царина “позачасового”, вічного людського буття, що зберегла його найсуттєвіші ознаки й засади.

Саме такий шлях – художнього дослідження традиційної української селянської культури, яка нині вже теж перетворилася на археологічний феномен, визначив особливості інсталяцій О. Бородая і О. Бабака кінця 1980 – початку 1990-х років. “Колиска для ненародженої дитини”, “Тихе свято суму”, “Час, який нас так довго чекав”, “Шлях в собі”, цикл “Ритуальні споруди”

були створені із старих побутових речей, що складала колись повсякденний світ українського селянина: дерев'яні колеса з воза, ткацький верстат, дерев'яні елементи хати, простий глиняний посуд, різне домашнє начиння. Ці речі художники збирали по забутих селах, покинутих садибах на Полтавщині. Поєднані в єдині, майже скульптурні композиції, вони відбивали самий дух фольклорної культури з його постійним самовідтворенням та збереженням сталих буттєвих засад, ремісничих навичок, побутових традицій. Побудовані за принципом поп-арту “обже труве” – речей знайдених, вони відрізнялися своєрідним ретропоглядом, крізь який мудрість “селянського дизайну” оберталася притчами про скороминущий час, самоцінність ремесла, простих речей, що зберігають у собі досвід поколінь.

Певним продовженням цих творів став великий проект О. і Т. Бабаків “Спогади про цивілізацію, або житло-скульптура, скульптура-житло” (1994–1998). Реалізація проекту відбувалася на Полтавщині – у покинутому близько двадцяти років тому селі Лейкове та старовинному Великому Перевозі. В основу проекту було покладено ідею реконструкції селянської культури через самий процес творення, ремесла, працю. В Лейкові голо-



О.Бабак. Із проекту “Парсуна”. 2001. Фото, целофанова плівка

вним об’єктом стала стара саманна хата, чий побудова (а точніше, ліплення) трактувалася художниками як символічне креативне дійство, де природні матеріали – дерево, глина та рукотворність процесу будівництва відбивають синтетичний світ народної культури, в якому естетичне невіддільне від прагматичного, а воно, у свою чергу, – від ритуального та магічного. Свій розвиток ця тема знайшла і в проєкті 1998 року “Парсуна” (О. і Т. Бабаки, О. Дяченко), що складався з відновлених фотографій колишніх мешканців села Лейкове, які вже пішли з життя. Старі збільшені фотографії виступали тут як певні художні об’єкти, що не тільки повертають образи людей минулого часу, а й наголошують на цінності кожного окремого життя, кожної долі.

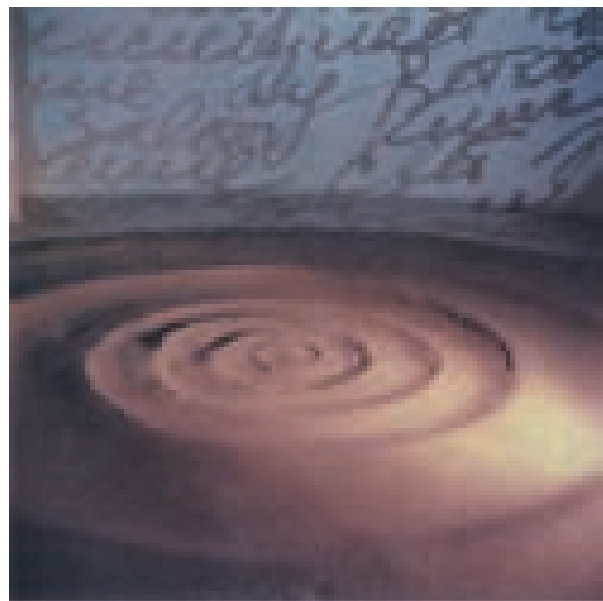
Новий для українського мистецтва погляд на фольклор як на царину збереження прадавніх доісторичних змістів звучить в акції П. Ковача “Місячне сяйво” (1996, Київ), де вода, дерево, світло і темрява виступають первинними складовими людського існування. Він втілений також у діях у довкіллі П. Старуха “Der Winter ist da” та “Der Fruhling ist da” (1995, Львів), де образний світ народних свят зустрічей та провідів зими інтерпретується художником у дусі хеппенінгів, коли запропонована “програма дій” трансформується учасниками-глядачами, надаючи можливість власного самопрояву. Художника цікавить тут акційна природа на-

родного ритуалу, який, залишаючись усталеним і традиційним, за кожного нового відтворення набуває інших рис і неповторного забарвлення.

Проте, мабуть, важливими для розвитку мистецтва стали й ті твори, де “історико-археологічні розвідки” виступали засобом осмислення сучасних проблем, їхнього критичного аналізу. Етапним щодо цього став проект “Києво-Могилянська академія” (1993, О. Тістол, А. Степаненко, О. Марченко, С. Нідерер, М. Маценко, Н. Кириченко, В. Касьянов). Ремонт у старому будинку був використаний



Г. Вишеславський, С. Якунін, Г.Сидоренко. “3/3”. 1994. Фрагмент експозиції



митцями як метафора навколишньої соціально-культурної реальності, а різноманітні будівельні нашарування трактувалися як сліди, відбитки різних історичних епох, що залишаються в культурі, переходячи часто в іншу несподівану якість. Нічого принципово не міняючи у будівельному безладді, художники перетлумачили його через введення окремих творів (панно О. Тістола, інсталяція А. Степаненка), деталей (целофанова колона М. Маценка), кольору, які надали простору іншого виміру, виявили його багатозначний зміст. Вітчизняна історія, що наче зібралася у старовинній будівлі XVII ст., постала тут як вічна реконструкція, постійна “перебудова”, що ніяк не завершується, на кожному етапі перекреслюючи попередні здобутки і залишаючи по собі руїни та міфи. Аналітична концепція спиралася в проекті на використання прийомів “бідного мистецтва”, що естетизує залишки цивілізації, “мистецтва середовища”, де об’єктом художнього осмислення стають особливості місця та ін. художні пропозиції, що давно увійшли в активний доробок західного мистецтва. Проте тут мова неоавангарду найточніше відповідала творчому завданню – осмисленню вітчизняного історико-культурного досвіду і дала можливість побачити його драматичну сутність. Проект наголошував на багатоаспектності сучасного мистецтва, яке підключає до своєї образної змістовості не тільки традиційні зорові враження, а й тактильні, моторні, залучаючи глядача до більш активного сприйняття, пропонує йому широкий вибір аспектів інтерпретації та способів осмислення.

Розпочата в даному проекті тема прокреслила творчість О. Тістола та

М. Маценка, що стала однією з найцікавіших сторінок українського мистецтва кінця ХХ ст. Проекти “Українські гроші” та “Музей архітектури” являють собою художні авторські дослідження феномена національного світобачення, зафіксованого у предметному середовищі. Традиційна українська “любов до краси” і схильність до міфотворчості, постійне повертання “назад до історії” і прагнення самоствердження розкриваються художниками в інсталюваних картинах, об’єктах та фотографіях на прикладі найпоширеніших предметів оточення – дизайну грошей та архітектури. О. Тістол і М. Маценко вибудовують дивний “український простір”, де міфи та ілюзії перетинаються з життям, народжуючи фантастичні уявлення про світ, де минуле виступає величезною скринєю, з якої час від часу можна витягати все нових героїв, перетасовувати події, гротесково зіштовхуючи їх між собою. В “Музеї архітектури” увагу художників привернула забудова Баришівки – маленького містечка під Києвом, що під поглядом митців обернулася на сатиричний “соціалістичний Миргород”, де пишні псевдоампірні фасади 1950-х років “оформлюють” маленькі захарашені чайні, пошту, вокзал, вузькі вулички – напівміський, напівсільський побут, що наче застиг у своїй позачасовості. Іронія художників спрямована тут на світ “потьомкінських сіл”, де за бароково-еклектичним фасадом ховається інша, сповнена справжніх драм і турбот дійсність. Новий цикл картин “Національна географія”, над яким художники працюють з 1999 року, продовжує цю тему, залучаючи до неї проблеми “свого” та “чужого” в національній культурі, автентичного та привнесеного, що перетинаються із колом актуальних для України 1990-х років питань національного культурного самовизначення, в іронічних образах циклу, де національні візії інтерпретуються крізь мотиви “тубільців” та “пришельців”, набувають гостросатиричного забарвлення. Важливим для художників стає традиційна для України тема вибору свого шляху, обумовлена, з одного боку, катаклізмами історії, а з іншого – самим місцем розташування – між Сходом і Заходом, Півднем і Північчю. Пошук “автентичних цінностей” перетворюється тут на складну стратегічну гру, балансування між етнографізмом Сходу та глобалізмом Заходу.

Послідовність авторської позиції визначала і творчість В. Раєвського кінця 1980–1990-х років, що загалом розвинулася в колі проблематики “археологічного мистецтва”, через історичні метафори втілюючи своє бачення сучасності. 1989 року він розпочинає великий проект “Сховище для бога”, що складався із живописних картин, фотоциклів, інсталяцій, акцій у доквіллі, об’єднаних спільною програмою. “Ми живемо у гігантському акрополі, – вважає художник. – Ми наповнює-



Ю. Лазаревська. Субстанція польоту. 1995. Фрагменти інсталяції. Кераміка

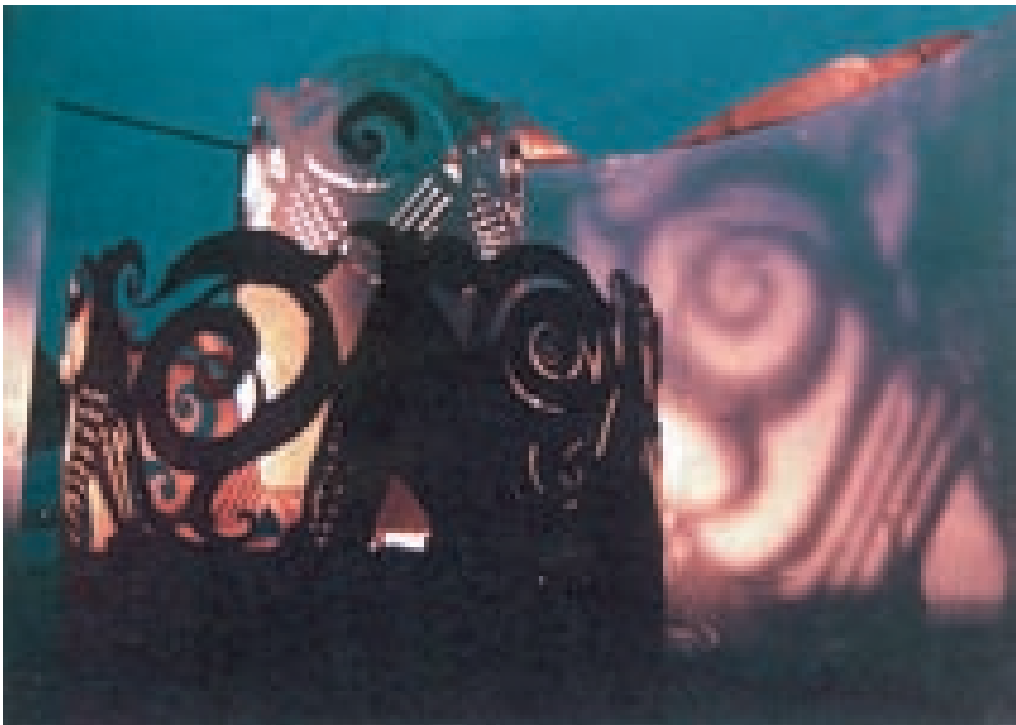


А. Степаненко. З проекту “ Києво-Могилянська академія”. 1993. Інсталяція

лення й вогняного богопослання моделювався “простір часу”, що об’єднує різні епохи та мови культури. Доречно навести тут слова учасниці акції, шотландської художниці Р. Макленнон, яка, мабуть, найточніше висловила суть того, що відбулося: “Я читаю сліди зруйнованих дитячих майданчиків цього міста (в акції було

мо трупами свої пантеони, несамовито змагаючись за володіння кожним мертвим генієм, забуваючи живих...”. Особливе місце в українському просторі митець відводить Києву, його історико-культурній спадщині, де закріпилися й переплелися часи, релігії, стилі, живі та зниклі змісти, де минуле постійно проглядає в сучасному, фіксуючи відносність змін. Етапною з цього погляду стала акція “Три слони” (1993, Київ, В. Раєвський, Л. Звездочотова, В. Чаголов, Р. Макленнон), де через поганський ритуал спа-

В.Раєвський. Ініціація. З циклу “ Сховище для бога”. 1994. Інсталяція. Іржавий метал, скло, світильники



використано фанерні сло-
ненята-гірки, які тради-
ційно стоять на наших ди-
тячих майданчиках. —
Г. С.). Я читаю різні мови,
що звучать на його вули-
цях. Деякі з них уже зник-
ли, люди їх не розуміють,
не відчують того, що
відбилися на давніх стінах,
що звучить у давніх рит-
мах на старовинних схи-
лах. Але саме ця взаємодія
різних мов простору й ча-
су є умовою для значних
можливостей мистецтва”.

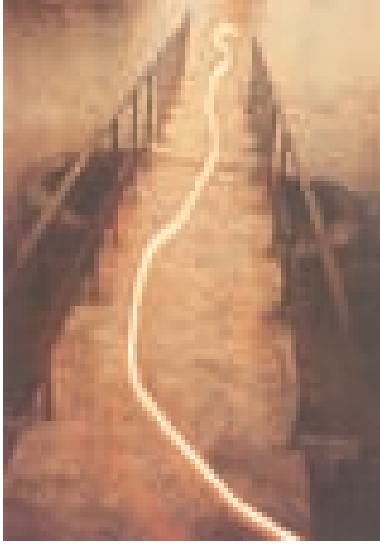
У 1991 році художник
створив цикл фотографій
та колажів, де “сховище
для бога” нашого часу —
саркофаг ЧАЕС — висту-
пав знаком якоїсь іншої
цивілізації, що існує в ін-
шому часовому вимірі,
підкорюючи поступово
нашу дійсність. Однак
митця цікавить не стільки
“хамелеонство реальнос-
ті”, скільки “хамелеонст-
во часу”, історії, яка все
більше стає об’єктом іде-
ологічних маніпуляцій,
що змішують у суспільній

свідомості справжнє й вигадане. “Життя в історії” та “історія в житті” створюють особливий змістовий простір його інсталяцій “Ініціація” (1994), “Храм” (1994), “Льодовий дім” (1995). Так, примхливо орнаментований об’єм “Ініціації” (іржаве залізо, скло, яскраве освітлення), встановлений у великому залі колишнього Музею В. Леніна в Києві (тепер — Український дім), не тільки фіксує ситуацію “саркофага у саркофазі”, а й відсилає глядачів до старовинних “потішних панорам”, “чарівних ліхтарів”, театру тіней, вертепу. Єдність архітектурної конструкції і скульптурного трактування самого матеріалу (іржаве залізо) у грандіозних уламках “Храму” (Копенгаген) створює враження справжньої руїни, можливо, більш переконливої і реальної, ніж навколишній облаштований ландшафт. У своїх інсталяціях В. Раєвський прагнув створити певне ритуальне середовище, де сам ритуал, втрачаючи адресність і конкретність, фіксує форму і спосіб мислення, присутність у сучасній культурі архаїчних образів та змістів.

У контексті “екологічного мистецтва” можуть бути розглянуті акції у доквіллі, здійснені групою художників — П. Бевзою, А. Блудовим, О. Литвиненком, Г. Гідорою, К. Доніним, М. Журавлем, Н. Коханом, В. Шкарлупою та ін. з 1997 року, які поступово оформилися у великі проекти — “Перехід” (1998–2000), “Спадщина” (1999), “Українізми” (2001) та ленд-арт симпозиум “Простір покордоння”. Використовуючи нові для українського мистецтва художні практики — дії



О. Тістол, М. Маценко. З циклу “Мать городов”. 2005. Фото на полотні, олія



у докiллі з їхньою подальшою фотодокументацією, роботу з реальним природним та iсторичним ландшафтом, художники розглядають тему українського простору у традиційному пейзажному ракурсі. Український природний пейзаж як втілення національного бачення, естетичних уявлень, емоційних переживань опрацьовується тут мовою новітнього мистецтва. Причому, загальна концепція його бачення, по суті, залишається близькою до майже реалістичного або романтичного пейзажу з його живописністю, кольоровістю, пластичністю тощо, візуально відтворюючи усталені літературно-культурні стереотипи – “місячне сяйво загадкових гоголівських ночей”, “зоряність небес”, “купальські вогні” та ін., продовжуючи усталену традицію. Так унаочнюється одна з головних проблем мистецтва кінця ХХ ст. – “неважливість” форми, умовність мови, яку може бути використано для майже протилежного змістового наповнення, увага до відмінностей в царині тої чи іншої художньої моделі та внутрішньомистецька проблематика.



Водночас у середині 1990-х років у мистецтві визначається, з одного боку, певний інтерес до художнього осмислення реальності, а з іншого – зміна формально-пластичного вислову. Картини О. Голосія, О. Гнилицького, В. Цаголова середини 1990-х років, а разом з ними і молодих тоді художників М. Мамсикова, Д. Дульфана, А. Казанжія, І. Гусева, І. Чічкана втрачають попередню бароковість, експресивність, міфологічне підґрунтя, надмірну кольоровість, стають набагато стриманішими, поступово майже пориваючи з тенденцією історико-культурної реконструкції, що зближували твори попередніх років із трансавангардом. В них з’являється псевдосюжетність з явним чи прихованим абсурдизмом, навмисна випадковість і фрагментарність прийомів. Живописність вступає тут у взаємодію із фотографічністю бачення, доповнюється виразністю назви та текстом, що стає необхідним компонентом твору. Живопис усе більше стає монохромним, виступає часто в чорно-білому вигляді, аби через певний час, якщо й не зникнути з інструментарію активних творчих зацікавлень, то хоч ненадовго втратити свій попередній привілейований статус, виступаючи найчастіше лише фрагментом інсталяцій.



П.Бевза. Дії у докiллі: “Біла тiнь”, “Білий відкритий”, “Перехід”. 1999–2002. Фотодокументація

Значне місце в цьому плані належить творчості О. Голосія (1965–1993), яка наочно відбила основні спрямування періоду – від необароковості межі 1980 – початку 1990-х років з її складною зашифрованою мовою, де перетиналися трансавангардні та неоекспресіоністські мотиви, через “нонфінітизм” псевдосюжетності, який віддзеркалив намагання відійти від живописності, творити “не-живопис”, до абсурдистських картин початку 1990-х з їхньою концептуалізацією фотографічного бачення та перетлумаченням проблематики банальності та масової культури.

Однією з помітних тем середини 1990 – початку 2000-х років стає інформаційний вплив, “екранне бачення”, породжувані ними зміни у сприйнятті та свідомості, які стануть чи не головними для нового покоління художників. Проте одним з перших до неї звернувся В. Цаголов у своєму проекті “Твердого телебачення” та в одному з перших українських відеофільмів “Молочні со-



В. Кожухар. Із циклу “Be Seen”. 1998. Полотно, олія

сиски” (1994), де порушив теми насильства і криміналу та їхньої “телевізійної версії”, що активно впливають на суспільну свідомість, породжують свої сюжетно-візуальні стереотипи. Ця ж тема продовжується і в циклі його картин “Українські X-files”, де традиційна живописна форма зазнає перетлумачення з боку самого предмета зображення та характеру оповіді.

В середині 1990-х років відбуваються зміни в мистецькій свідомості, які дають підстави говорити про новий етап художнього поступу. Епоха постмодернізму завершується, культура та мистецтво вступають у нову інформаційну добу. Нові комп’ютерні технології, нові медіа, а також активність телебачення та реклами формують нові мистецькі виміри.

В українському мистецтві визначається нове покоління художників, найтісніше пов’язане з цією новою інформаційною добою. Його прихід у мистецтво був не таким помітним та бурхливим, як поява попередньої “нової хвилі”, але відмінність їхніх спрямувань, що, безперечно, виростають із попереднього досвіду, очевидна. “Вчора наголос робився на відношеннях всередині світу мистецтва, сьогодні – на відношеннях всередині електичної культури. Молоде покоління позбавлене снобізму старшої генерації, часто нехтує чіткими дефініціями і вільно використовує дискредитовані “високою” культурою образи. Художники не ставлять собі за мету створювати утопічну реальність, а висувають різноманітні версії, моделі існування та ідеї в межах актуальної реальності”, – зазначає О. Михайлівська¹². І, хоч молоді художники середини 1990-х М. Кульчицький, В. Чекорський, Н. Мариненко, І. Гусев, В. Кожухар, А. Москвичов, О. Венецький, О. Панасенко, І. Цюпка, О. Кашимбекова, О. Голіброда, В. Колодій та інші беруть



С.Чайка. Приціл. Із серії " Independence day". 2004. Полотно, олія

участь у великих проектах разом зі старшими, однак поступово проступають відмінності їхнього мистецтва від мистецтва попередників.

Ці нові риси були досить чітко сформульовані О. Панасенком у статті "Картина в умовах глобальної технічної комунікації"¹³, яку можна вважати програмною для нового покоління. Важливим для нього стала медійна революція, що змінила способи передачі інформації. Художник підкреслює: "Революція в кінці ХХ століття відбулася не в принципових засобах описування світу, а в принципових засобах трансляції досвіду по описуванню світу (...). Якщо першому поколінню необхідний був безпосередній контакт із навколишнім світом, емоційний, фізичний, то сучасний художник перебуває зі світом у галюцинаторно-віртуальному контакті. Якщо постмодернізм переопрацьовував опосередковану мистецтвом та художнім досвідом дійсність, то теперішнє мистецтво працює з опосередкованою медійною дійсністю. Визначальну роль відіграла різниця у формуванні художньої свідомості. Попереднє покоління формувалося ззадяки культурному ракурсу, сучасне покоління – завдяки інформаційному"¹⁴.

Іхні творчі зацікавлення розгортаються у просторі відео, фотографії, нових медіа, нових вимірах живопису. Картини В. Кожухаря, М. Мамсикова, І. Гусева, І. Чічкана, О. Панасенка не є відображенням реальності, а являють собою "опис психічних

М.Мамсиков. День. 1993. Полотно, олія





В.Цаголов. Вони йдуть. 2004. Полотно, акрил

наслідків цих подій”, де художник створює не стільки візуальні образи, скільки систему співвідношень між ними. І, хоч твори нового покоління українських художників вже зайняли помітне місце на актуальній мистецькій сцені, їхня проблематика пов’язана з новою епохою ХХІ ст. Проте у гротесковій образності їхніх творів проглядає повернення до більш глибокої традиції мистецтва — відтворення внутрішнього світу людини, звернення до власного життєвого досвіду, а, отже, до тієї “суб’єктивності”, яка стала головною рисою мистецтва новітньої доби.

Показовий щодо цього проект А. Кахідзе “Запрошення до Австралії. Або музей однієї історії ” (2002, Київ), який використовує реальну історію з життя художниці для множинного прочитання як приватних, так і суспільно-політичних, культурних проблем сучасного світу. Авторка будує свій твір на засадах концептуального мистецтва, де образ створюється, розгортаючись у часі й просторі, залучаючи тексти, окремі готові речі і самий експозиційний простір.

Таким чином, українське мистецтво кінця 1980–1990-х років стало значним етапом у розвитку вітчизняної культури, намітивши нові творчі спрямування, розширивши традиційні межі вітчизняної образотворчості. З ним пов’язані входження в її культурний простір нових форм, видів, моделей мистецької діяльності, переосмислення кордонів та меж творчості.

ГРАФІКА

Українська графіка 1990–2000-х років – “живий” процес. Це матеріал, показаний на відносно недавніх виставках і поки освітлений головним чином у статтях до каталогів, а також у журнальних і газетних публікаціях. Деякі висновки (але не підсумки!) містить стаття О. Лагутенко, що передує розділу “Графіка” в альбомі “Мистецтво України ХХ століття”: “У 90-ті митці тяжіють до образно-пластичних відкриттів, відмовляючись від семантичної навантаженості. З’являються твори, де розлитий спокій присутності, тихого споглядання (пастелі І. Марковського, М. Гейко, графіка О. Сухоліта, П. Макова, Н. Мироненко). Навіть там, де самоототожнення уводить художників у виміри минулих культур (Єгипет В. Хайдурової, Греція О. Стратійчук, І. Кириченко), важливими є не стільки символ, метафора, скільки стан, реальність марення.

Графіка останнього десятиліття ХХ ст. демонструє величне різноманіття образних систем. Вибір пластичного коду відповідає лише індивідуальним вимірам. Творчість художників базується на застосуванні різних графічних технік: офорту

О. Губарев. Ілюстрація до книги “Народні легенди”. 1991. Папір, лінорит





О. Губарев. Северин Наливайко. Із циклу “Легендарні вершники”. 1991. Папір, лінорит

(П. Маков, О. Стратійчук, А. Чебикін, Л. Бруевич), літографії (В. Іванов-Ахметов, В. Любий, Ю. Пшеничний), ліногравюри (О. Кирпенко), інталіо (І. Подольчак), шовкографії (О. Кудінова, О. Прахова), комп'ютерної графіки (І. Остроменська), акварелі (В. Вештак, І. Кириченко, В. Дебновецька, Н. Кохаль). У безпосередності малюнка в композиціях А. Чебикіна воскресає одвічний мистецький мотив оголеної фігури. Рукотворність до мистецтва книги повертає В. Чебаник”¹.

Своєрідності сучасній українській графіці додає і те, що поряд працюють художники не лише різних поколінь, отже, певною мірою різних поглядів і смаків, але й люди різної ментальності. Така ситуація забезпечує художньому процесові вражаючу різнобарвність і, як може здатися, навіть різновекторність. Дещо змінилася і жанрова структура власне графіки як окремого виду образотворчого мистецтва. Безсумнівною є серед митців популярність станкової графіки. Йдеться, однак, головним чином не про окремі аркуші, а про цикли та серії. Приводом для їхнього створення може бути і літературний твір – як продовження тенденції, що розпочалася в українській графіці 1970-х років, але навряд чи такий цикл або серія можуть бути віднесені до книжкової графіки. Стосовно сучасної книжкової графіки, то вона в більшості випадків перебуває в залежності від видавництва, а через них – від ринку з усіма його умовами і вимогами².

Протягом 1990–2000-х років активно продовжують працювати визнані майстри української графіки: О. Губарев, В. Перевальський, А. Чебикін, О. Івахненко, С. Якутович та ін.

Олександр Губарев³ належить до славної плеяди українських “шестидесятників” – оновлювачів і реформаторів графіки. Майстер і сьогодні продовжує активно та енергійно працювати. Графіка О. Губарева відрізняється особливою монументальністю форми, віртуозністю композиції, лаконізмом і виразністю образів, декоративністю кольорового вирішення, своєрідним та оригінальним

використанням традицій народного мистецтва. Улюбленою технікою майстра залишається лінорит ⁴.

На початку 1990-х років художник закінчив роботу над ілюстраціями до давно задуманої ним книжки “Народні легенди” ⁵. Потім виникли цикли “Легендарні вершники” (1991), “Київ історичний” (1993), “Богдан Хмельницький” (1995), “Силуети Львова” (1997), “Алегорії” (1997–98), триптих за мотивами поеми І. Драча “Чорнобильська Мадонна” (1996). 1995 року завершено роботу над циклом “Знаки війни”, яка тривала майже чверть століття (з 1971 року). Про численні подорожі О. Губарева, кожна з яких була початком для великої серії творів, нагадують нові лінорити “Камчатка. Червона Авача” (1999) і “Острів Ітуруп. Вулкан Богдан Хмельницький” (2003).

У графіці Василя Перевальського ⁶ знайшли своєрідне продовження народні мистецькі традиції. Художник майстерно володіє різними технічними засобами графічного мистецтва. Широке визнання принесли йому цикли ілюстрацій до книжкових видань з українського пісенного фольклору, класичної та сучасної української поезії, станкові гравюри й ескібри ⁷.

А. Чебикін. Нью. 1999. Туш, пензель, сангвіна



Впродовж 1994–2000-х років майстер створював ілюстрації до видання “Козацькі пісні”.

“Працюючи з творчим запалом, перебуваючи у безперервних пошуках, В. Перевальський виробляв свою манеру, власний стиль. Він глибоко розуміє душу граверних матеріалів – різних порід дерева, торцевого і поздовжнього розпили, різновидів лінолеуму, пластику і картону, металів тощо... Василь Перевальський виявив нове розуміння краси, пластики, знайшов нові форми у використанні народних традицій – без цитування етнографічних елементів та псевдонародної салонності” ⁸.

“Споглядаючи ці роботи, думається: не наче десь бачив це – в єгипетських плоскорізьбах, грецькому розписі, трипільській кераміці, українських рушниках, килимах, кахлях, відтак у Нарбута, Бойчука, Ковжуна... Натомість тямтиш: неодноразово зображуване мистцями можна вирішувати “по-своєму” – утверджувати себе, не заперечуючи попередників. Головне – оперувати випробуваними засобами, напрацьованими в річищі українського стилю. У цьому сила творчої снаги В. Перевальського, мистця, українця, шлях якого... набув тієї синкретичності, що є вагомим внеском у розвиток українського стилю новітнього часу” ⁹.

Андрій Чебикін ¹⁰ – художник унікальної творчої енергії. Створені ним графічні серії вражають глибиною думки і виразністю художньої форми, елегантною розкутістю виконання. Серед важливих художньо-пластичних принципів, розроблених художни-

ком-педагогом А. Чебикінім, є принцип умілого, винахідливого поєднання метафоричної мови символів і знаків із пластичними якостями фактури графічних матеріалів (паперу, картону тощо)¹¹.

Поміж найважливіших творів А. Чебикіна 1990–2000-х років – триптих “Великдень”, “Квітень”, “Птахи” (1995). “Художник задумав серію з трьох творів, присвячених настрою, ставленню до рідної землі, традицій. У кожному своя історія, легенда. Задум виник у Седневі 1995 року, куди приїхав сам з бажанням попрацювати над Шевченковою “Катериною”. Через це взяв у дорогу багато начерків, усякого допоміжного матеріалу. Якось, переглядаючи усе це, поринув спогадами у дитинство, згадав бабусю, батьківську хату. Так виник задум серії”, – пише О. Федорук у своїй монографії про художника¹². І далі: “Це була його, Чебикіна, Україна, але змодельована майстерно, з прочитанням осучаснено конкретних урочисто святошних настроїв. Художник “говорив” стишено, мовою опосередкованою... Таємнича одухотвореність образу має безпосередній, відвертий зв’язок, можливо, викликаний станом емоцій, внутрішнім настроєм і не є випадкова. І ця ж утаємниченість етнічно означена, конкретно українська, але ледь уловима, в тональному мерехтінні барв і немовби плавиться в просторі”¹³.

“Папір і колір, папір і лінія, папір і локальний простір в руках Чебикіна мають магічну силу. Вони заворожують художника, а глядача причаровують і вже од них йому не одійти. Для Чебикіна достатньо чорного і білого, аби відчутти увесь огром градацій, нюансів, тонів-напівтонів першого і другого, і ось уже перед нами крилом емоцій заторкнутий свіжий оригінальний сюжет... Таких у його образній палітрі багато, але є свої, власне, внутрішньо-живильні – той самий “Ікар”, “Вигнання з раю”, тема танцю, пісні, але, ясна річ, упродовж останніх двох десятиріч – лицарський культ “Прекрасної Пані”,¹⁴ – зазначає О. Федорук. Насправді – в українській графіці, навіть в українському мистецтві взагалі навряд чи можна назвати такого відданого та захопленого оспівувача жіночої краси (тобто, власне кажучи, – Краси), як А. Чебикін.

Графічні гімни, створені художником, поєднують свіжість і безпосередність начерку з віртуозною точністю досконалої майстерності. Прозора ясність і лаконізм не заважають ані виразності, ані повноті образу, більше того – саме в цих особливостях полягає його особлива чарівність. Для кожної з прекрасних героїнь А. Чебикіну досить кількох ліній і кількох штрихів, як от в композиціях “Енергія II” (1991), “Ранок” (1998), “Вечір” (1998), “Модель” (1998), “Птаха” (1999), “У кафе” (1999), “Гарна” (1999), “Дівчина” (2000), “Спляча” (2000), “Танок” (2003) та багатьох ін. Зауважимо на невизначеності й одночасно поетичності більшості назв (імен), які митець дає своїм “Прекрасним Пані”. Абстрактна байдужість



А. Чебикін. Вітер. 1997. Папір, туш, пензель



С. Якутович. Ілюстрації до французького епосу “Тристан та Ізольда”. 2004. Туш, перо

жість є неможливою для образів, кожен із яких – втілення враження і мрії одночасно. І не випадково прекрасні героїні А. Чебикіна здатні лише зміною назви перетворитися з наших сучасниць на Медею чи навіть Єву (“Вічне”, 1992).

Необхідно також сказати про ще одну грань творчості митця, яка чомусь є менш відомою. А. Чебикін – блискучий майстер пейзажу, про що свідчать його численні роботи в різноманітних графічних техніках. Уміння не лише глибоко відчувати красу оточуючого світу, але й повністю розчинятися у ній (“Хмара” (1998), карпатські та кримські пейзажі) поєднуються з поетичними роздумами про гармонію Природи та Мистецтва (“Спогади про старий парк” (1997), “Палац княгині М. Щербатової ХІХ ст.” (2000)).

Яскравим представником сучасної образотворчості, що поєднує у своїх творах новаторство з традиціями національного мистецтва, культури народу, його духовності, є Олександр Івахненко¹⁵.

Митець належить до плеяди найталановитіших українських майстрів книжкової графіки¹⁶. Його творчість позначена глибоким, вдумливим прочитанням літературних творів, тонким психологізмом, вщерть наповнена глибинною духовністю народного життя, його багатого культурою, вирізняється віртуозним виконанням різноманітних технік.

Один із провідних сучасних графіків – Сергій Якутович¹⁷. Митець має глибоко індивідуальний почерк, досконало володіє різними технічними засобами графічного мистецтва, особливо офорту. Ще в студентські роки він виявив тяжіння до створення епічних циклів ілюстрацій до відомих творів світової та вітчизняної літератури. Упродовж останніх років з ілюстраціями С. Якутовича побачили світ книжки, які стали вагомим здобутком національної культури, отримали широке



С. Якутович. Ілюстрація до французького епосу “Тристан та Ізольда”. 2004. Туш, перо

визнання шанувальників книжкового мистецтва як в Україні, так і за її межами¹⁸. У 2002 році художник створив ілюстрації до повісті М. Гоголя “Тарас Бульба”.

Одна з останніх великих робіт майстра – цикл ілюстрацій до французького епосу “Тристан та Ізольда” (2004)¹⁹.

Увагою до структури макета, ретельністю його розробки (адже, окрім посторінкових ілюстрацій, цикл містить заставки і кінцівки до кожного розділу), стриманістю та вишуканістю колористичного рішення (ілюстрації чорно-білі; для ініціалів, обрамлень, а також кінцівок використано червоно-коричневу фарбу) “Тристан та Ізольда” нагадує українську книжкову графіку 1960-х років. Одночасно певна самостійність ілюстративного ряду, що не обмежується роллю супроводника і пояснювача тексту, а має також власний драматичний розвиток і навіть власний драматичний “ритм”, нагадує про книжкову графіку пізніших десятиліть (1970–1980), коли замість

ілюстрацій, безпосередньо залежних від структури книжкового макета, художники почали створювати станкові серії “за мотивами” літературних творів, чії зв’язки з першоджерелом були складнішими, а можливість більш суб’єктивних трактувань призводила іноді до несподіваних філософських узагальнень.

Увесь графічний (і не лише графічний) доробок С. Якутовича позначений яскравою індивідуальністю митця, характеризується дивною єдністю і цілісністю. “Тристан та Ізольда” не є виключенням. Утім, кожна робота майстра вирізняється особливими стилістичними нюансами, віртуозною композиційною майстерністю. Особливо це стосується книжкової графіки – ілюстрацій до історичних творів, які не можуть не викликати тих чи інших художніх ремінісценцій. Створюючи гравюри до “Тристана та Ізольди”, С. Якутович відштовхувався від графіки Північного Відродження, особливо німецької.

Художник не будує, а вибудовує надзвичайно складні композиційні конструкції, рівновага в яких досягається граничною точністю розрахунку, – і здається, що все кожної миті може зруйнуватися, оскільки для цього досить найменшого поштовху. Це надає малюнкам С. Якутовича неспокою, сповнює їх постійним внутрішнім рухом – і добре узгоджується з напруженістю і трагізмом (не лише зовнішнім, але й внутрішнім) історії Тристана та Ізольди.

Зображення заповнює простір аркуша дуже щільно. Іноді можна говорити навіть про “перенаповненість” простору аркуша, про високу напругу “внутрішнього тиску”, яке виникає у малюнку. С. Якутович створює надзвичайно складний, детально, ювелірно пророблений “візерунок”, що “заплітає” простір. Виразність такого прийому підкреслюється наявністю білих “плям”, які, залежно від харак-

теру сцени, тракуються то як “ковток повітря”, то як розрив. У цьому графічному мереживі, на перший погляд, усе здається рівноцінним і рівноважливим – постаті Тристана, Ізольди Злотокосої та Ізольди Білорукої, короля Марка та його придворних, будівлі та рослини, алегоричні фігурки та готичний орнамент. Але таке перше враження є лише “увертюрою”. Насправді ж кожна ілюстрація створюється переплетенням кількох графічних “мелодій”, характерно нюансованих і навіть індивідуалізованих, у той час як інші деталі виконують роль своєрідного графічного “акомпанементу”.

“Тристан та Ізольда” в трактуванні С. Якутовича – старовинна легенда і одночасно історія. Художник знайшов для цього “гімну непереможному коханню” цікавий графічний аналог, наповнив його виразними характеристиками дійових осіб і точними побутовими деталями, зберігаючи при цьому і велич епосу, і глибину трагедії, і ліричність поеми.

Роботи Василя Лопати ²⁰, виконані впродовж останніх років, вважаємо початком нового етапу в його творчості: “Поява нових творів..., сповнених глибокого символічного змісту, примушує нас переглянути всю творчість митця... Станкові гравюри 1999 року, які стали часткою ілюстративного циклу до безсмертного твору нашого земляка Миколи Гоголя “Тарас Бульба”, – актуальні, сучасні. “Повернення”, “Смуток” і “Трагедія” виконані з високою душевною напругою. Їх експресивна розхвильована мова зворушує глядача і, маючи обов’язковий підтекст, спрямована до непростих і болючих роздумів... глибоко філософські високомистецькі гравюри митця, створені на вершині художницької зрілості, стають гостросучасними, актуальними. І звучать як тривожні мідночолі дзвони, що розбуджують наші серця і душі” ²¹.

Надзвичайно активно протягом 1990–2000-х років працює Микола Стратілат ²². Його творчість завжди приваблює романтичним настроєм мотивів, ліричною образністю тем, віртуозною граверською технікою, пластикою, вона породжена глибинними традиціями народного мистецтва, шанобливим ставленням до історичного минулого та національних старожитностей.

Для робіт художника характерне лірико-поетичне бачення сторінок національної історії, відчуття того, що людина – це, насамперед, духовна особис-

М. Стратілат. Різдво Господа нашого Ісуса Христа. Із циклу “Свята Земля”. 2000. Лінорит



тість, а також ніжне закохане ставлення до природи (улюблений жанр М. Стратілата не лише в графіці, але і в живопису – пейзаж). Майстер різцевої гравюри (на дереві, лінолеумі, пластику), він домагається штрихом, лінією, співвідношенням чорного і білого особливого шляхетного відчуття форми в живій і неживій природі.

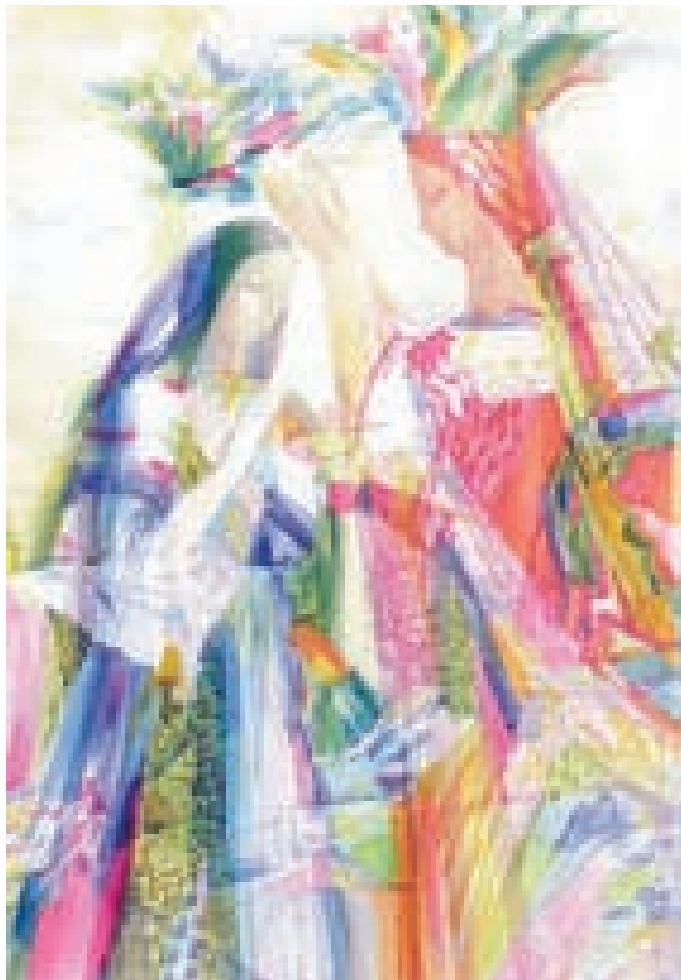
Поміж графічних серій, створених М. Стратілатом останнім часом, особливе місце займає цикл “Свята Земля”, присвячений 2000-річчю Різдва Христового.

“Свята Земля” містить 21 гравюру²³. “В результаті вийшли не види славетної землі, переведені у гравюру, а глибоко обдумані аркуші з тактовними ретроспекціями в далеке минуле, з цікавими біблійними мотивами, з належним наповненням євангельським духом. В аркушах простежується певна часова послідовність: від Авраамового жертвоприношення, яку бачимо на першому аркуші, до Вознесіння Господа Ісуса Христа на небо, до краєвидів і сцен, що символізують початок нашої ери, – на останніх аркушах серії”, – зауважує доктор мистецтвознавства Д. Степовик. На його думку, “Серія “Свята Земля” без вагань унікальна. Її виконав мистець-християнин”²⁴.

Творчість Наталії Ніколайчук²⁵ – приклад цілісної художньої системи, яка, однак, складалася поступово. Монотипії, створені мисткинею в першій половині 1990-х років, вражають емоційністю та напруженою виразністю, нежіночою силою і – нерідко – трагізмом (“Розправа” (1994)). Одночасно виникали інші роботи, головним чином акварелі, яскраві й прозорі за колоритом, гармонійні за композицією, а головне – сповнені відчуття загального спокою і важливої таємниці. Саме в них народжувалися сюжети і персонажі, що потім були надзвичайно характерні для художниці (“Наречена” (1993), “Освячення Флори” (1993), “Червоне намисто” (1994), “Етикет” (1994)).

Сьогодні творчість Н. Ніколайчук становить собою характерний приклад “індивідуальної міфології” з певним колом образів і символів, що переходять із роботи в роботу, зберігаючи й одночасно поглиблюючи своє значення. При цьому її своєрідний мистецький код не є самозамкненою системою і легко прочитується – передусім на емоційному рівні.

Серед символів, що постійно використовуються художницею, – квіти, промінь світла, чаша. Герої більшості творів – ангели або діви, які уособлюють вічні си-



Н. Ніколайчук. Освячення Флори. 1993. Папір, акварель

ли природи, її мудрість, спокій та гармонію. Важливими є також мотиви процесії, своєрідного “духовного дуету”, а також мрійливого медитування самотньої героїні. Кольорова гама і ретельно продумана, побудована за майже музичними законами композиція також спрямовані на підсилення враження піднесеної радості, просвітленої рівноваги. Окрему групу складають твори, присвячені темі кохання, а також темі театру – тут цікаво і різноманітно застосований багатозначний символ маски, а сюжет побудований на взаємному “перетіканні” життя і гри.

Наразі зазначимо, що набагато активніше ця система символів застосовується Н. Ніколайчук у живопису, яким вона займається з кінця 1990-х років²⁶. Що ж до графіки, то тут поступово формується нова художня мова, яка сильно відрізняється від мови більш ранніх монотипій. Сучасна графіка Н. Ніколайчук відштовхується від малюнка, начерку, проте отримує монументальність і виразність завершеного твору. Характерною є також колористична гама цих робіт – чорний, фіолетовий, золото (“Трійця” (2002), “Танок” (2004).

Цікавою є еволюція творчості одного з найцікавіших сучасних українських графіків молодшої генерації – Оксани Бербеки-Стратійчук.

Мисткиня обрала для себе техніку офорту, ілюмінованого аквареллю. Ретельна, майже ювелірна проробка деталей поєднується з декоративністю, а іноді

О. Стратійчук. Ревнощі до зеленого папуги. 1996. Офорт.



їй умовністю кольорових плям. У результаті виникає особливий настрій медитативного спокою, майже гіпнотичного сну, який, однак, приховує у собі пронизливу дисгармонію з нотами справжнього трагізму. Одночасно графічні композиції О. Бербеки-Стратійчук не позбавлені присмаку вишуканої гри і тонкої іронії.

Образна система художниці є суто індивідуальною, але в основі її (як у кожного із сучасних митців) лежить “сплав” різних, іноді різновекторних культурних традицій. Окрім Давньої Греції, про яку згадує О. Лагутенко²⁷, не можна не назвати бароко і рококо. Вплив бароко особливо яскраво відчувається у великій серії натюрмортів, які О. Бербека-Стратійчук створила впродовж 1990-х років (йдеться, насамперед, про голландські натюрморти). Що ж до рококо, то прикладом варіа-

ції на тему цього стилю є “Поцілунок” (2000) і особливо “Ревнощі до зеленого папуги” (1996).

На початку 2000-х років О. Бербека-Стратійчук поступово відмовилася від яскравого “ілюмінвання” своїх натюрмортів, спираючись відтепер на якості виключно графічної техніки, а також матеріалу – мисткиня охоче друкує офорти на папері з листями і пелюстками квітів, що дає оригінальний і несподіваний художній ефект. Прикладами таких “аскетичних” офортів є “Натюрморт з фруктами” (2003), “Два ангели” (2003), “Осінній букет” (2004), “Квасоля і троянди” (2004), “Натюрморт з тюльпанами” (2004), “Натюрморт з кроликом” (2005)²⁸. Пізніше відбулася відмова навіть від “жанрових” меж – офорти, подібні “Гладиолусам” (2004), “Гербарію” (2005), “Листу з Японії” (2005), аж ніяк не є натюрмортами, вони мають підґрунтя традиції далекосхідних культур.

Графік Андрій Левицький працює в складній авторській техніці, яка є різновидом глибокого друку, і яку художник визначає терміном “інталіо”. Композиція його робіт – надзвичайно складне і суб’єктивне мереживо з реальних і фантастичних елементів, поєднаних не лише за художніми, але й за музичними законами. Це стосується й окремих естампів (“Вид одного красивого дерева” (2002), зокрема довгих графічних “фризів” (“Дорога до міста” (2003), “Розмова з собою” (2003)²⁹. При цьому кожний окремий “фрагмент” інталіо, згідно з концепцією художника, має бути проробленим із ювелірною ретельністю і “витримувати” при збільшенні порівняння з усією композицією в цілому. Естампи А. Левицького друкуються одночасно в три фарби, але в закінченому вигляді мають загальний (найчастіше червоно-коричневий або золотисто-зелений) тон. Своєрідними колористичними акцентами композиції є шматочки сусального золота або срібла.

Зі середини 1990-х років усе активніше заявляють про себе митці наймолодшої генерації. Деякі з них виявилися спроможними зробити це вже під час навчання.

“Бруєвич, Гутнікова, Майстренко, Катя Радько – принцеси української графіки. Хто сильніша, хто слабкіша, але за кожною відчувається школа, багатівікова графічна культура”, – пише мистецтвознавець А. Титаренко і продовжує: “Графічний світ – особливий, паралельний світ, як той Марс Бредбері. Пам’ятаєте, як марсіянка читала свої стародавні марсіянські книги – проводила рукою



Л. Бруєвич. Ніч. 1992. Офорт

по сторінці, й вона починала звучати. По офортах Бруевич теж хочеться водити рукою, торкатися шокою – почувеш, здається, якийсь стародавнє нашіптування, тихе звучання – тільки для тебе. Теж суто українське звучання – та ж хіба сенс не в тому, щоб вплести свою ноту у цей Weltmusik?..

Коли Катя Радько мені розповідала про свій диплом – переплетіння з Феофаном Прокоповичем, про цей політ над Софією та Лаврою, душа трошки... того, завмирала. Потім її улюблений Гофман – і я вкінці заблукав на безкінечних стежках її офортної голки.

Юлю Майстренко “віносить” у модний зараз левкас – але це та ж складна, вишукана, багатобанна (як Софія!) київська школа. Раритетний левкас тільки додає присмаку тисячоліть – її роботи наче уламки багатівікового тиньку.

Куртуазна Гутнікова – реінкарнація, мабуть, тих Ярославн, що їх батько засилав по королівських дворах усєї Європи. Не випадково ж у неї – “королівські полювання”, “королівські риболовлі”. Сам стиль, вимова – урочисті, церемоніально-аристократичні”³⁰.

Переважна більшість робіт молодих мисткинь – станкові гравюри і графічні цикли. Але тим цікавіше простежити в їхній творчості “лінію” книжкової графіки. Точніше, йдеться про особливу, “автономну” область цього виду мистецтва, яка поки не отримала наукового визначення, хоча й існує щонайменше з 1970-х років. Йдеться про станкові твори, які виникають “за мотивами” конкретного літературного твору. Їх не можна вважати безумовними ілюстраціями. Вони скоріше доповнюють і коментують (іноді дуже несподівано й підкреслено суб’єктивно) літературне першоджерело, а іноді й дискутують із ним. Як приклад, можна навести цикл графічних робіт (авторська техніка) Ульяни Львової до поеми Ж. Деліля “Сади” (1998) або вже згадані офорти Катерини Радько “за мотивами” “Життєвої філософії kota Мура” Е. Т. А. Гофмана (2001). “Сади” є примхливою

Г. Коломієць. Ілюстрація до книжки Дж. Боккаччо “Декамерон”. 1995. Монотипія





К. Радько. Портрет кота Мура. 2001. Офорт
Ю. Майстренко. Архангел Михаїл. 2003. Кольоровий офорт

грою на тему “витонченої садибної культури” – грою, сповненою піднесеної меланхолії і тонкої іронії. Що ж до “Мура”, то він створювався паралельно із серією, на яку К. Радько надихнуло українське бароко. У результаті виник абсолютно неймовірний “сплав”, який надзвичайно відповідає особливостям гофманівської фантастики. Близкими традиціям книжкової графіки є монотипії Ганни Коломієць до “Декамерону” Дж. Боккаччо. Ретельно й любовно виконані ілюстрації викликають алузії з італійським мистецтвом раннього Відродження, а їхній вишуканий блакитно-червонуватий колорит ще більше “конкретизує” це “враження”, нагадуючи про фрески треченто і кватроченто.

Таким чином, період 1990–2000-х років є для української графіки надзвичайно плідним і цікавим. Поряд працюють майстри кількох поколінь, творчість яких може здаватися не просто несхожою, але й кардинально різною – від шанобливого збереження краших традицій до сміливих новацій. Але протиріччя в цьому немає – адже йдеться про єдине “річище” української графіки, про єдиний і цілісний процес її розвитку. І тому незмінними залишаються її високий професіоналізм, блискуче володіння матеріалом, творче осмислення вітчизняного і світового культурного надбання, емоційна насиченість, філософська глибина і обов’язкова духовність.

СКУЛЬПТУРА

СТАНКОВА СКУЛЬПТУРА. Політика “перебудови” і “гласності”, а з 1991 року статус державної незалежності країни відкрили перед вкрай заідеологізованою скульптурою ¹ широкі можливості оновлення пластичного мислення: з середини 80-х опрацьовувались модерністські критерії й принципи формотворення, а з кінця 80-х і протягом 90-х цей досвід доповнювався постмодерністською парадигмою творчості в моделях “modern” і “contemporary art” ².

Проте навряд чи варто механічно накладати європейську “кальку” на історію мистецтва власної країни. Тут можливі певні припущення. Формування мови модернізму й постмодернізму в Європі та Америці

В. Шишов. Іконописець Андрій Рубльов. 1985. Бронза. Національний художній музей України



відбувалося в безпосередньому зв'язку з драматичними подіями ХХ ст.: Першою і Другою світовими війнами, історією нацизму, політикою залізної завіси тощо. Для України подібним стресом став розпад СРСР, Чорнобильська катастрофа й оприлюднення фактів злочину тоталітарної системи, факти про геноцид українського народу. Саме тому вже опробована на Заході мистецька мова від кубізму до абстракції почала активно використовуватися в творчій практиці наших художників. При цьому увиразнюється особлива ознака української школи пластики, а саме: традиційна скульптура як вид образотворення не розчиняється, а залишається самостійною, професійною сферою діяльності, зберігаються й класичні жанри портрета, композиційної скульптури, анімалістики. “Перебудова” української скульптури почалася саме на ниві академічної пластики в стінах Київського державного художнього інституту на стадії дипломних робіт. Починаючи з другої половини 1970-х традиційні і єдино можливі образи робітників, колгоспниць, героїв революцій та воєн, видатних діячів культури стали поступово співіснувати з замріяними витонченими дівчатами, музикантами, балеринами. Молоде покоління спробувало протиставити героїчному – ліричне, типовому – одухотворене, монументальному – камерне. Серед першопроходців назовемо Є. Прокопова, О. Чоботаря, В. Шишова, Л. Козлова, Ю. Багаліку, О. Дяченка, В. Грицюка, І. Гречаника, М. Єсипенка, О. Сухоліта та ін. Кожний з них пройшов свій неповторний шлях до внутрішньої свободи, кожний мав свою тему в

мистецтві скульптури. Для Є. Прокопова це починалося у 80-і з дослідження трагічного. Запам'яталася його знакова репліка: “Ми задовго до Чорнобиля носили його в собі!” Композиції “Гра” (1980), “Пам'яті Модільяні” (1984), “Поет і муза” (1985), “Ситуація (Автопортрет)” (1988) були його першою спробою розкрити одвічну трагедію Творця на землі. Традиція символізму поєднувалася з бажанням оновити академічну мову. Скульптор часто звертався до ефекту “саморуїнуючої” форми – зім'ятої, покоробленої, роз'їденої бронзи, відчуваючи певні межі традиційної пластики. До цієї ж думки, ретельно проробляючи всю історію академічної скульптури, приходять і О. Сухоліт. Його відверто-аналітичний диплом “Вагітна” (1986), що нині зберігається в Національному художньому музеї, ніби відмічає кінцеву точку розвитку традиційної фігуративної скульптури, від якої повинно народитися нове світобачення.

На рубежі 1980–1990-х розпочинав свій самостійний шлях і В. Грицюк. Успадкувавши трагедійне, експресіоністичне бачення світу від свого батька, він не змінив його й надалі. Його перші символістичні скульптури спиралися на літературні образи й виглядали як матеріалізовані пророцтва Шпенглера з “Заходу Європи”: “Гамлет” (1988), “Юкіо Місіма” (1988), “Старий і Море” (1990, 2004), “Квіти зла” (1992). Цей свідомий скепсис щодо позитивних перспектив розвитку людства логічно привів художника до використання прийомів дадаїстської і сюрреалістичної образності, гротеску й деформації в скульптурах “Джаз” (1993), “Чотириохвимірне розп'яття” (1994). На жаль, самовіддана творчість майстра, що зберігає високу планку професіоналізму, не розмінюючись на галерейний товар, і досі існує поза національним контекстом і частіше знаходить собі покупця й притулок за кордоном.

О. Чоботар. Пилип. Дерево. 1984. Власність автора

В. Шишов. Із серії “Світло”. Очікування. 1988–1989. Мармур карарський





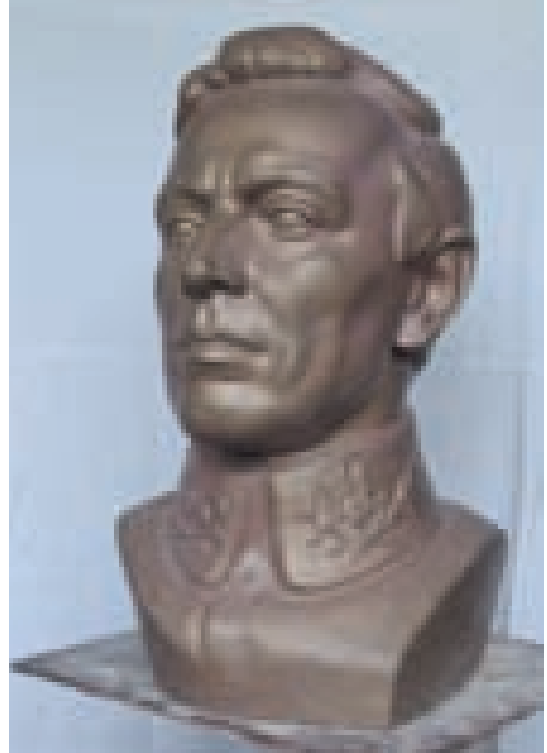
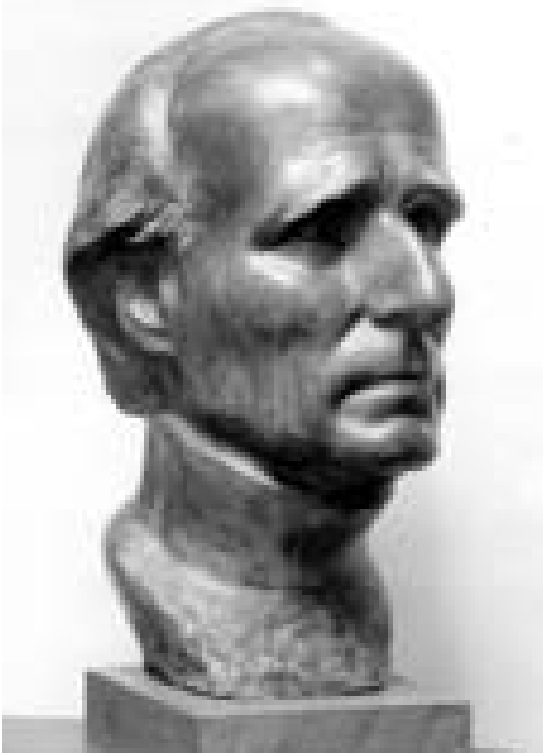
М. Єсипенко. Гете. 1989. Бронза, камінь. Власність автора

В. Грицюк. Квіти зла. 1992. Бронза. Власність автора



На тій же хвилі заперечення існувала на початку 1990-х різка, “криклива”, гротескова скульптура І. Гречаника (“Північний вітер”, 1989) та нігілістичні роботи М. Єсипенка (“Дух предка”, 1988; “Дуже дивний танок”, 1992; “Механіка фантомних болів”, 1993). Скульптор віддав данину й моді на соц-арт, зробивши в 1988 році скульптурного антигероя в композиції “Захмарений край”. Його зображено у протигазі (натяк на Чорнобиль?) з гармошкою в руках. Відчайдушний слов’янський характер легко пізнати.

Згадані вище роботи можна віднести й до перехідного етапу в трансформації пластичної свідомості, яким став український соц-арт, що на засадах нонконформістського мистецтва 60–70-х утверджував у скульптурі модерністську стратегію формотворення, апелюючи водночас до постмодерністської іронічності. Хоча соц-арт вважається в Росії масовим “стилем перебудови”, що адаптує на ранній стадії постмодернізм (М. Соколов)³, в Україні він не мав масового характеру, а розсіяні по різних регіонах країни його творчі прояви не мали загальної теоретичної платформи, втілюючи здебільше модерністськими засобами нестримну соціально-політичну рефлексію. “Естетика опору” українського соц-арту продовжувала досвід амбівалентної логіки народної сміхової культури в образній формі “карнавалізму” на межі 70–80-х років. Елементи філософії жаху, абсурдного гротеску, публіцистичності, іронічних літературних цитат відзначають твори О. Редьки “Портрет” (1988), Г. Нікуліна “Голий король” (1988), В. Левестана “Король дурнів”(1989), В. Протаса “Свято в Седневі” (1986) і екшн-скульптуру “Літній сад взимку” (1986), П. Антипа “Риба” (1989), А. Куца “Інформаційний тероризм” і “НКВД” (1987), О. Пінчука “Рибаноїд”, “Фельдмаршал” і “Каяття космополіта” (усі – 1989). Український соц-арт був малопародійним, проте здебільшого трагічним, ілюструючи драму життя маленької людини в тоталітарному суспільстві, в умовах постійного страху, обмежень моральних свобод. Зокрема, знакові “психограми”, де модерністська спрощеність пластичного виразу посилює образно-емоційне напруження, виконує в циклі соц-артівських творів харків’янин О. Рідний: “Балаганчик”, “Фонтан”, “Квартира напроти”, “Прогулянка біля кремлівського муру” (1989). Подібні інвективні твори стають символом людських мук і водночас прагненням етнонаціонального катарсису: І. Гречаник, “Архіпелаг”(1989); В. Слободянюк, “Голодомор” (1990); Ю. Коваленко, “Вершник” (1990);



М. Рапай. Данило Лідер. 1993. Бронза. Державний історико-культурний заповідник в м. Корсуні-Шевченківському
В. Луцак. Портрет Симона Петлюри. 1992. Гіпс тонований. Власність автора

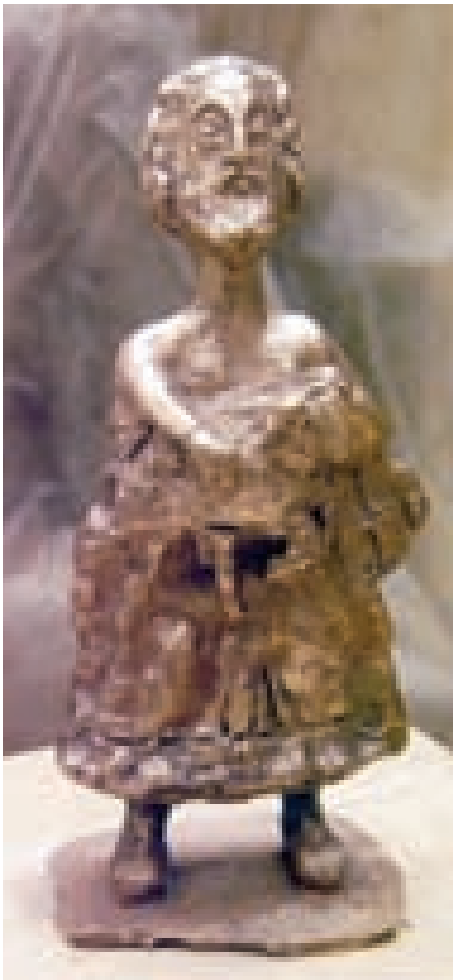
О. Маслик, “Без назви”; А. Полоник, “Святковий вершник” (1989), “Пам’яті Азова” (1989). Соц-артівська екзистенційна оголеність чуттів при вирішенні чорнобильської теми як чергового геноциду торкнулася митців усіх регіонів країни: О. Дяченко, “Мовчання. Пам’яті ненароджених” (1987); В. Шишов, “Птахи Чорнобиля” (1989); С. Жукова, “Реквієм по ненародженим”, “Пам’яті ненароджених” (1989); П. Старух, “Плач по ненародженим” (1989); об’єкт О. Бабака й О. Бородая “Колиска для ненародженого немовляти” (1990). Соц-артівська установка характеризує і групу українських об’єктивістів, що утворили об’єднання “39,20” на чолі з реставратором за фахом Ю. Вакуленком. Група влаштувала гучні виставки-інсталяції в різних громадських установах Києва протягом 1987–1990 років, де особливо винахідливі об’єкти В. Архипова продовжували на місцевому ґрунті естетичну програму Т. Крага і Р. Лонга: “Торс-3” (1988), “Грим”, “Фейхоа”, “Люди і доля”, “Присвята Ф. Тетяничу”, “Присвята Г. Юккеру” та ін. У річищі соціально-інвективної установки соц-арту виконують інсталяції В. Орябінський (“Родина”, 1989; “Допоможи”, 1992) і П. Старух (“Метелик”, “Аз бука, ака кака аз...”, “Явлення пролетарської диктатури гуцулам”, усі – 1990), В. Яремака (серія “Суб’єкти”, 1989).

Оновлення пластичної культури торкнулося і неореалістичних напрямів, де перегляд ренесансних схем формотворення відбувався: шляхом модерністсько-деструктивного, умовно-знакового моделювання (Ю. Синькевич, “Чумацький шлях”, 1985; М. Цветков, “Забіг”, 1988; О. Рідний, “Елегія”, 1990; В. Протас, “Пікассо”, “Анна Ахматова”, 1987; О. Редька, “Сон”, 1989), через введення самодостатнього фарбування (О. Костін, “Актриса Л. Тарханова”, “Вечірній макіяж”, 1987; Г. Ніку-



Л. Козлов. Портрет жінки в чорному. 1997. Бронза, граніт. Власність автора

О. Сухоліт. Авраам із жертвним агнцем. 1999. Бронза. Власність автора



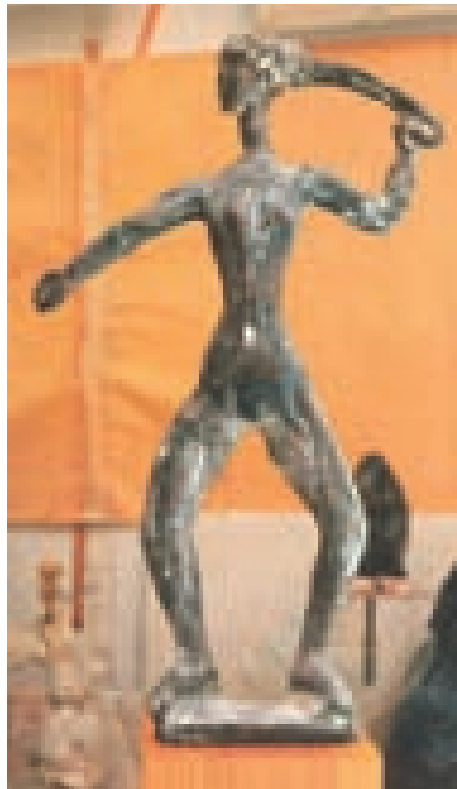
лін, “Присвята М. Шагалу”, 1987; П. Дроздовський, “Оксана”, 1985), завдяки відродженню античної техніки інкрустації скульптури з елементом іронії сучасника (Е. Прокопов, “Жіночий портрет”, 1986; В. Федічев, “Портрет з минулого”, 1985; В. Довбенюк, “Портрет дружини”, 1988) і за допомогою концептуального посилення ефекту фотореалізму (Ю. Багаліка, “Кінь”, 1989; Е. Прокопов, “Глюзія”, 1990; О. Радіонов, “Ранок”, 1989; М. Єсипенко, “Олена”, 1987) та ін. Однак незалежно від програмно-стильових інтенцій змінювалась власне психологія скульптурного мислення. Пластична свідомість поляризувалась між двома тенденціями: від образно-композиційного більш-менш традиційного мислення, з одного боку, і до постмодерністських новацій у царині об’єктних інсталяцій, концептуальних проектів, в яких, фактично, скульптура, як традиційний вид мистецтва, переставала існувати. Подібна дихотомія мала місце в історії світового мистецтва на початку 1960-х років, коли нова скульптура почала активно працювати з металом, металевим ломом, кореспондуючи з ідеями поп-арту в творчості англійця А. Каро, ірландця Т. Сміта й багатьох інших.

На романтичній хвилі “перебудови” виникали й такі унікальні, укорінені у вітчизняну традицію явища як творчість О. Чоботаря. Його невелика персональна виставка 1988 року, де експонувалася скульптурна сюїта робіт під назвою “Пилип”, стала опорним явищем національної скульптури. Спостереження за природною поведінкою граціозного, гнучкого, розкутого, товариського хлопчика Пилипа допомогли скульптору знайти жадану свободу пластичного вираження, очищену від рефлексії, літературності, сторонніх цитат на шляху до знаходження чистоти й класичної гармонії пластичної мови. Подібно до того, як це робив О. Матвеев, за визначенням О. Муриної, О. Чоботар намагається вибрати з хаосу життєвих протиріч прості й вічні цінності.

В. Шишов теж доклав багато зусиль до пошуку автентичності української скульптури. Для цього ще на початку 1980-х він звернувся до прадавніх джерел і вперше, після О. Архипенка та Е. Барлаха, активно долучив скіфську й слов’янську давнину до сучасної художньої свідомості для образного, формального та емоційного оновлення сучасної скульптури. Цей процес активізувало звернення до роботи в камені, до традицій давніх різьбярів, що працювали на землі предків. У віддаленій проекції місію В. Шишова можна порівняти з А. Майолем, що відновив традицію роботи

в твердому матеріалі після Родена, а також, на терені вітчизняної культури, з шестидесятником А. Фуженком, який започаткував роботу в камені ще за часів павування академічної пластики й довів її до появи організованого симпозіумного руху в Україні (“Мама”, граніт, 1965; “Портрет О. Лисенко”, мармур, 1969, “П’єта”, вапняк, 1987). Відновлення роботи в твердому матеріалі припало на період складних процесів національного відродження, що отримали певний поштовх від офіційного святкування 1500-ліття Києва і 1000-ліття хрещення Київської Русі. В. Шишов вніс в цю подію свій особистий вклад – вирубав з токівського граніту лапідарну “Колону знань” на території історичного музею на честь 1000-ліття заснування першої церковної школи. Звернення до язичницьких і християнських традицій ґрунтувалося на ідеї історичної пам’яті. Художник був переконаний, що скульптура повинна допомогти людині усвідомити себе в контексті світової історії, і це стало справою його життя. Скульптор часто “цитував” образ кам’яної баби. З її матриці ніби народжується й образ сучасної жінки. Фігура осучасненої скіф’янки стала своєрідним символом, метафорою, а врешті, фетишем у творчості скульптора (“Венера скіфська”, 1990; “Торс у п’яти вимірах”, 1988). Один з останніх циклів автора, що так рано пішов з життя, називався “Світло”. Цикл узагальнює образи материнства, дитинства, любові, добра, які стали своєрідним заповітом майстра.

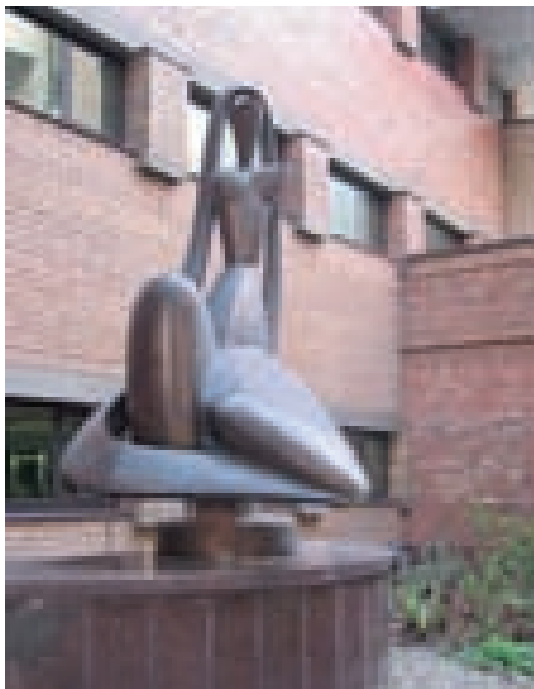
Ще більш поглиблено і значимою стала подорож в історію скульптури художника молодшого покоління О. Сухоліта. В його творчості знаходимо все більше ознак постмодерністської гри, концептуального мислення, бажання вивчити й засвоїти всі доступні мови – академічну, прадавнього і класичного мистецтва, авангарду. Він починає з численних, на тактильному рівні відчутих “Жіночих актів”, потім об’єм стає пам’яттю про об’єм, слідом у просторі, переходячи на площину барельєфів із зображенням жіночих фігур, композицій “Материнства”. Крізь шари давнього мистецтва автор прямує до первинних цінностей скульптурного мистецтва, коли мова його була пов’язана з ритуалом, “мешкала” в кам’яних знаряддях праці, в керамічних посудинах, мегалітичних спорудах, кам’яних ідолах. І далі, туди, де простір, як сфера ідеального, був матрицею скульптури. Найтривалішу концептуальну подорож углиб тисячоліть здійснила в 1992 році творча група у складі О. Сухоліта, О. Рідного, А. Полоника, С. Дзюби, Р. Кухаря під час виставки-акції “Ієрархія простору”, що тривала сім днів (імітація семи днів творіння!) і на рівні анонімної гри з об’єктами відтворила уявний музей історії скульптурних цінностей. Наступним кроком став “Модульний простір” (1994), що скоротив об’єм до мінімалістської пластики; потім “Пасовище”, “Золоте теля” з відбитками слідів діяльності давніх людей, що вмщуються на маленьких печатках, і, нарешті, нове знаходження тривимірної скульптури, яка долає кризу сучасної культури й у тісному єднанні з прадавніми та класичними культурами знову одухотворює мертву матерію. “Адам” (1993), “Душа, яка міцно тримає в руках тіло” (2000), “Кора, що міцно стоїть на ногах” (2004), “Дівчина,



О. Сухоліт. Дівчина, що міцно тримає свою косу. 2006. Бронза

що міцно тримає свою косу” (2006) переконливо відзначають повернення художньо-естетичної вартості до постмодерністського “об’єкту”.

З пошуків першоджерел на початку 1990-х починалася ігрова співтворчість родин художників О. та Г. Бабаків і В. та Т. Бахтових. Їхньою першою акцією була реконструкція двох покинутих об’єктів: села Лейкове на Полтавщині та міста-держави Ольвія, в якому мешкали давні греки.



А. Валієв. Повернення Архипенка. 1997.
Архітектор В. Жежерін. Бронза, граніт. Київ

Бажання відновити технологію саманного будівництва, вдихнути нове життя в археологічний матеріал було ознакою романтичного бажання пізнання своїх коренів, свого минулого, що нещадно знищувалось протягом століть. Для Бахтових це обернулося оселенням біля улюбленої археологічної пам’ятки у с. Парутино, будівництвом власної оселі, подібної до давньоримської та створенням культурного осередку, який відомий не тільки в Україні, а й за кордоном. Ідея реконструкції отримує все нові і нові форми. За словами куратора проектів О. Філоненко, цей метод має на меті пошуки нових шляхів на стику науки й мистецтва через аналіз і синтез візуальних, пластичних, естетичних, етичних ідей, що містяться в археологічних об’єктах, та їх нової художньої організації.

Активне залучення мистецтва незалежної України до постмодерністського контексту світової культури сприяло виникненню явища полістилізму, активного звернення до традицій авангарду, особливо кубізму, конструктивізму, тобто досвіду, який в умовах ідеологічної програми радянського суспільства був абсолютно не засвоєним.

Характерною прикметою цієї “розвідки” в творчості українських скульпторів різних поколінь стало збереження фігуративної традиції в поєднанні з поетикою примітиву й гуманістично направленою мислення. На цій основі проходило формування образів-архетипів із залученням поетики народного, давньослов’янського й середньовічного мистецтва, з використанням прийомів прадавнього різьблення. Показовим явищем цього процесу стала творчість скульптора старшого покоління Юлія Синькевича. Ще в 1986 році він став засновником симпозіумного руху в Україні (Ямпіль, 1986, 1987, 1989; Тростянець, 1986, 1987; Теофіполь, 1987; 1989; Тернопіль, 1989, 1990; Олесько, 1989; Київ, 1988; Одеса, 1988, 1990; Миколаїв, 1989, 1992; Ольвія, 1991; Очаків, 1991, 1992; Сімферополь, 1991; Горлівка, 1989; Чернігів, 1990; Ужгород, 1991; Плюти, 1994), який сприяв колективному зверненню до роботи в твердому матеріалі, новій образності, засобом формального вираження. Коли на початку нового тисячоліття цей рух було відновлено в умовах незалежної державності й приватного замовлення (Ржищів, 2004; Дніпропетровськ, 2006; Слов’яногорськ, 2006; Южноукраїнськ, 2002; Кременчук, 2001–2002 та ін.), його програма суттєво змінилася. Умови праці просто неба в мальовничих куточках України оберігають пленери від негативних дій ринкового підходу до мистецтва, екстравагантних смаків сучасних замовників на скульптуру для приватних маєтків, офісів, надають учасникам певної моральної підтримки, можливості спілкування та обміну творчими ідеями, утверджують цілісність творчої свідомості, де природа й людина унікально гармонійно спі-

віснують. Ці процеси дещо перегукуються з відродженням європейською пластикою після 1970-х “людської постаті як предмета і як змісту”.

Творчість Ю. Синькевича слугує своєрідним зв'язком між двома фазами симпозиумного руху. Участь у другій половині 1990-х – початку 2000-х років у тридцяти міжнародних симпозиумах у Туреччині, Греції, Китаї, Грузії, Україні суттєво збагатила візуальний і професійний досвід українського скульптора, поставила його роботи в контекст сучасних процесів формотворення. Двадцять років працює майстер із мотивами трьохчастинної композиції “Сім'я”, образами птаха, музики, які еволюціювали від реалізму до віталізму (термін, що вперше запропонував для композицій Г. Мура англійський дослідник Г. Рід, мав означати використання елементів живої природи) у поєднанні з опробованою культурою ХХ ст. традицією примітиву. Показовою з цієї точки зору є мармурова тектонічна композиція “Симфонія” (2002, Пекін), де горизонтальний мотив птаха, що летить, жіночого торсу поєдналися в хрестоподібній композиції зі вставками з чорного мармуру, що віддалено перегукується із супрематичними мотивами К. Малевича. Скульптури майстра останніх років демонструють активне звернення до язичницьких і християнських традицій різьблення. Ця художньо-історична розвідка в глибину віків допомагає гостріше відчутти свою причетність до землі предків і відновити на новому етапі розвитку національної свідомості своє професіональне покликання. Саме цьому присвячений і проект пам'ятника “Соборність”, що має бути встановлений біля будинку Верховної Ради в Києві.

Творчість молодшого колеги Ю. Синькевича М. Білика теж може сприйматися як культурологічна розвідка власних коренів з боку образотворчості. Самоусвідомлення майстра проходить через рідну Гуцульщину, праслов'янську й античну пластику, стилістику модерну і сучасний дизайн. Він – активний учасник симпозиумного руху (Тернопіль, Львів, Ржищів), міжнародних виставок, організатор персональних – у Мюнхені, Вашингтоні, Чикаго. Його винахідливі, естетичні твори “Берегиня” (1992), “Відпочинок” (1991), “Дзеркальце” (1995), “Макош” (1996), “Язичницька мадонна” (1993), “Діана” (1996) можуть існувати в будь-якому інтер'єрі та екстер'єрі сучасних міст.

На міжнародних симпозиумах формувалася творча манера скульптора середнього покоління А. Валієва. На початку 1990-х його персональні виставки пройшли в Мельбурні, Аделаїді та Сіднеї, у 2002 – у м. Гамільтоні (Канада). У 1994 році він разом із колегами, батьком і сином Синькевичами, П. Романюком, О. Капустяком, І. Булавицьким став учасником найрепрезентативнішого симпозиуму “Євроскульптура” у м. Каре (Франція). Український художник поставив перед собою складне завдання: поєднати досвід академічної школи з надбаннями європейського модернізму й розпочав з лапідарної форми й мотиву жіночого торса, успадкованого від О. Архипенка (“Повернення Архипенка”, 1997). У кінці 1990-х скульптор стає постійним учасником гранітних симпозиумів у бельгійському місті Примонті (1998, 2001, 2002, 2003) і еволюціонує в своїй скульптурній поетиці у бік кон-

А. Куц. Святе сімейство. 1998. Дерево, бронза



цептуального підходу в лапідарно вирішених блочних композиціях “Небо і земля”, 2001; “Будинок цивілізації”, 2002; “Берегиня”, 2003 (скульптура була встановлена перед будинком українського посольства в Брюсселі). Художник працює з фігуративною образністю, користуючись символічною мовою геометричних форм. Суттєвою рисою цих формальних експериментів залишається гуманістична спрямованість мислення.

У контексті сучасної історії скульптури варто згадати й про успішний виступ тоді ще студентів останніх курсів Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури Д. Адамовича й А. Липовки, що взяли участь у 2001 році в симпозиумі в Європарку під Вільнюсом. Він був створений у 1981 році з ініціативи литовського скульптора Г. Каросаса, що взяв в оренду для майбутнього скульптурного парку 55 га землі. На сьогодні в парку встановлено більше 70 творів скульпторів із 22 країн світу.

І. Коломієць. Казимир Малевич. 1997. Київ. Шамот, ангоб



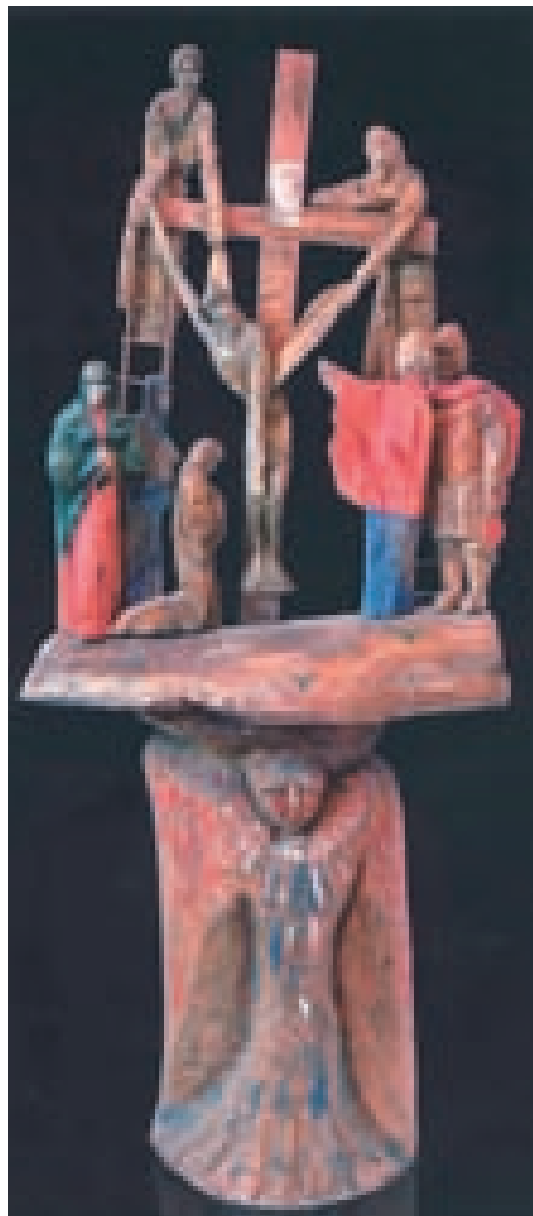
Предметом особливої гордості литовців стали роботи видатного поп-артівця Д. Опенгейма, американського мінімаліста Сол Левітта, польської художниці М. Абаканович. Українські скульптори зуміли швидко “зорієнтуватися на місцевості” і залишили в парку дві роботи в дусі міжнародного контексту (Д. Адамович “Рух у просторі”, А. Липовка “Рівнодення”). Отже, успішні виступи українців на міжнародних форумах вселяють оптимізм і допомагають зрозуміти їхню причетність до загальносвітових процесів у культурі, пропагуючи її національну своєрідність.

Неспішно й вагомо працюють на скульптурній ниві два випускники Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури 1982 року – Л. Козлов та Ю. Багаліка. Є певна спільність їх творчої позиції як стосовно недавнього минулого української скульптури, так і щодо відкритого на всі сторони світу бурхливого, дещо хаотичного, часто професійно неваженого сучасного. У наш іронічний, на грані неможливого грайливий час вони зберігають серйозність, професійну рівноваженість і глибоко продуману послідовність кожного наступного кроку в мистецтві: від суто реалістичних зображень до умовно-абстрактних і знов до реалістичних. Про це свідчить багаторічне (починаючи з дипломної роботи) опрацювання теми балету Л. Козловим, в якій дуже легко опинитися пасивним

ілюстратором балетмейстерства. Для Л. Козлова вона стала лакмусовим папірцем професійної майстерності, здатності скульптора робити красиві, витончені речі, не поступаючись жодним надбанням академічних традицій. Ця самовідданість художника була високо оцінена на паризькій виставці 1998 року під назвою “Академія художників країн Центральної Європи “Видатні й невідомі”, де художник отримав срібну медаль за відданість і заслуги в області мистецтв і культури. Паралельно у другій половині 1990-х майстер починає опрацьовувати суто формальну задачу: дослідження можливостей виразу чистої форми в просторі. На персональних виставках у 1995 і 1997 роках у Національному художньому музеї в Києві, у 1999 – у Музеї російського мистецтва і в 2004 – у Спільці художників скульптор переконливо продемонстрував можливість суто формального вислову зі збереженням його емоційного й гуманістичного наповнення. Циліндричні гнучкі конструкції відливали або вирізьблювали із традиційного скульптурного матеріалу – гіпсу, бронзи, каменю – і зберігали теплоту жесту й стану людського тіла (“Танок життя”, “Відпочинок”, “Ванька-встанька”, “Два стани однієї форми”, 1994; “Портрет жінки в чорному”, 1997) і залишали ці нав'язні модерністськими експериментами речі в лоні вітчизняної фігуративної традиції.

Інтелектуальні музейні дослідження історії мистецтва скульптури проводить у своїй творчості Ю. Багаліка. Цей несподіваний досвід автор продемонстрував на трьох персональних виставках (2003, 2004, 2005) у Києві й Одесі. З одного боку, лабіринти постмодерної свідомості провокують до абсурдної, карнавальної, еротичної, сюрреалістичної образності (“Портрет у стилі Гоголя”, “Натюрморт із куркою”, “Марення закоханого”, “Осінній натюрморт”, “Ахілл”, “Химери Нерона”), з другого – сумна рефлексія з приводу згасаючої духовності в окреслених у просторі силуетах язичницьких, біблійних і євангельських персонажів (“Поцілунок Іуди”, 1998; “Берегиня”, 2004; “Зелена мадонна”, 2000), що відбивають складне, драматичне буття сучасної людини у світі викривлених, потоптаних цінностей.

Усталена творчість названих вище художників дає своєрідну точку відліку найрізноманітнішим тенденціям формотворення кінця ХХ ст. Нефігуративно-знакове мистецтво, що віддалено нагадує європейську історію від абстрактного експресіонізму кінця 1940-х–1959-х до мінімалізму, бідного мистецтва й нового



О. Рідний. Зняття з хреста. 1999–2000. Фарбоване дерево

реалізму, мало своїх adeptів і на українській ниві. Про це свідчать абстрактні композиції: О. Костіна “До мажор”, “Ля мінор”, “Фа мажор” (усі – 1993); Ю. Синькевича “Відторгнення”, “Дует” (1993), “Мажор і трохи мінору” (1994); Л. Синькевича “Голос моря”, “Рівновага” (1991), “Сонячне затемнення” (1992); І. Булавицького “Протистояння” (1991), “Біла мрія” (1992); Г. Кудрявченка “Питання” (1993); К. Пустовійта “Молитва” (1992); С. Якуніна “Роздуми про долю” (1989); В. Протаса “Казки Шахрезади” (1991), “Викрадення Європи” (1989); О. Карунського “Дихання” (1990); В. Петухова “Деформації” (1990); В. Романа “Несказані слова” (1990); Я. Мотики “Між чорним і білим” (1990), “Дві фігури” (1991); а також версії нетрадиційного фігуративізму, де постать, образ людини набували архетипально-узагальненого “матричного” інтерпретування: Б. Корж, “Спокій” (1989); В. Олашин, “Мадонна” (1989); В. Андрушко, “Той, що відпочиває” (1992), “Сон” (1992), “Той, що піднімається” (1991); М. Степанов, “Пісня”, “Дівчина зі свічкою”; М. Білик, “Берегиня” (1992); М. Горловий, “Трипільська жриця” (1996); В. Шишов, “Тіні предків” (1991); Ю. Синькевич, “Поцілунок” (1988), “Амфори”, “Грації” (1991); А. Куш, “Святе сімейство” (1998), “Повернення блудного сина” (1996), “Народження” (1996), “Райське дерево” (1998). Проте були й окремі хронологічно-типологічні паралелі із західними візіями, чії близькі за часом, наприклад, асамбляжі К. Зверинського 50–60-х років нагаду-



Ю. Багаліка. Каїн та Авель. 1994.
Бронза, дерево

ють, зокрема, експерименти Е. Шумахера про те, що пасивність матерії активізує драматичним вторгненням авторської думки і чуттів; або композиція “Катерина” (1989), серія “Чорнобиль” (1987) О. Редьки, що концепцією й пластичними прийомами нагадує деструктивні фігури Б. Шульце⁴. Тотожними німецьким експресивним скульптурам сприймаються й архаїзовані образи етнічних типів мешканців з острова Колгуєв А. Рибачук і В. Мельниченка (“Жінка в уборі “Сонце”, “Північне саяво”, усі – 1987).

Досить показовим є шлях українця Михайла Дзиндри, що емігрував до Німеччини й всотав дух абстрактного експресіонізму, презентуючи власні уподобання на першій персональній виставці 1950 року в Мюнхені (спільно з Ю. Солов’єм). Пошук першоджерел привів 1951 року митця в Нью-Йорк, де за констатацією Є. Шимчук М. Дзиндра впевнено заявив: “Абстракція й архітектурна конструктивність – ось коло діяльності скульптора”⁵.

Подібним чином принципи знакового формотворення засвоює і Є. Прокопов, переїжджаючи в Чикаго. Там він продовжив роботу над “Евангельським циклом” в новій техніці лиття в бронзі з воскових гнучких пластинок. Ці твори вперше експонувалися в Києві в 1994 році в Державному музеї українського образотворчого мистецтва. Експозиція була показова тим, що маніфестувала в сакральній тематиці характерну орієнтацію митців на ефектну декоративну знаковість, що превалює над образно-емоційним сенсом твору. Намагаючись поєднати в компромісній формі єдиного проекту два типи пластичної свідомості – “contemporary art” і “modern art” – Є. Прокопов у чиказьких експериментах кінця 90-х створює з бронзи великі кулеподібні структури-Всесвіти, де вкрапленнями Галактик вміщені фрагменти мушель, які він знаходить на океанічному узбереж-

жі (орієнтири за координатами “верх – низ” у творах відсутні, так само як їх немає у відкритому космосі). Традиційна техніка (бронзове литво) і модернізована образно-композиційна основа пластики синтезовані з об’єктними елементами структури ⁶.

Найближчий тепер за місцем проживання в Чикаго колега Є. Прокопова В. Федорук (житель Америки з 1995 року) залишився вірним фігуративній традиції, самовіддано працює в камені й відчуває свою місію лише в тому, щоб надати твердому матеріалу енергію, яку несуть в собі прадавні кам’яні статуї. У новому американському контексті український скульптор обрав для себе найбільш прийнятний шлях. Користуючись найпередовішою технологією для обробки й установки кам’яних блоків, на основі отриманої на батьківщині академічної школи він продовжує багатовіковий діалог із різьбярами усіх часів і народів у пошуках тих загальнолюдських духовних цінностей, які завжди об’єднують людей різних культур і віросповідань (“Народження краси”, 1999; “Планета злагоди”, 2002; “Людина і кінь”, 2001; “Балада великого степу”, 2004; “Моя богиня”, 2007).

В умовах постмодерністського полістилізму на долю української скульптури 1990-х років припадав пік найпотужніших експериментувань, підсилений припливом енергійних проєктів молоді та усвідомленням старшими поколіннями митців “екзистенційно-харизматичних” світоглядних моделей пластичного вислову. Тон пошуковим імпульсам був заданий від початку: 1990 рік – підсумкова Друга Республіканська виставка скульптури; 1991 – звіт учасників Очаківського симпозиуму експозицією в Миколаєві та Києві (“Скульптура малих форм”); 1992 – виставка групи “Азбука”; 1994 – Виставка скульптури київських митців; 1999 – Перша Всеукраїнська Трієнале “Скульптура’99”. Отже, події зафіксували життєздатність в ситуації постмодерністської культури традиційних форм пластики, заявляючи водночас про якісні зміни в психології творчості скульпторів. Тим часом визначальний шлях української скульптури на цьому часовому відрізьку багато в чому був запрограмований міцною академічною професійно-освітньою школою, що тримається усталено-традиційних класицистично-реалістичних принципів образотворення. Те, що в тоталітарні часи обтяжувало й гальмувало її розвиток, тепер стало гідним пріоритетом, силою наших митців в європейсько-американському культурному контексті, де тому вони й не розчиняються у хаос дизайнерських проєктів “іміджмейкерів” (Г. Рід). Тримають і надалі високу планку української скульптури такі визнані лідери її, як В. Бородай, який у циклі бронзових “ню” 90-х засобами емоційно-розкутого пластичного вислову втілює вітально-життєву енергію власних ідей і образів; потужно працюють М. Рапай, Ю. Укадер, Н. Дерегус, О. Скобликов, В. Зноба, Б. Довгань, О. Рапай-Маркіш,

Є. Прокопов. Тайна вечера. 1993. Бронза





А. Забой. Грифон I і II. 1999. Бронза, позолота, тонування. Власність автора

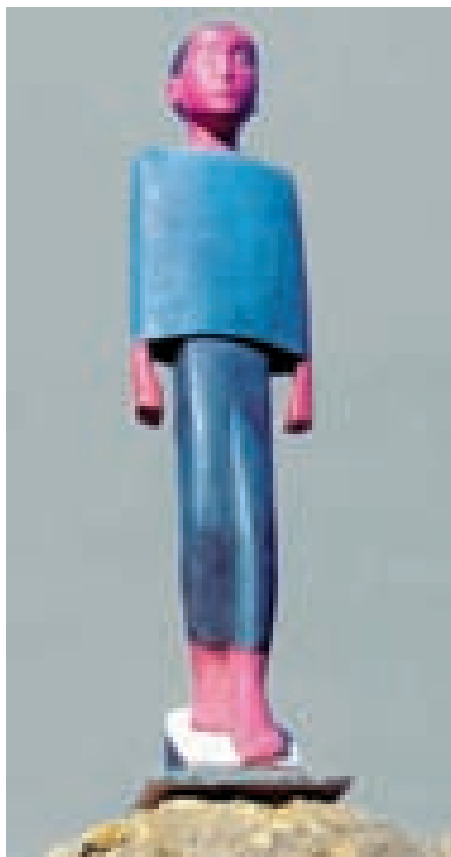
збагачуючи національну школу внутрішнім досвідом, витонченою культурою пластичного мислення в матеріалі, що затверджують загальнолюдські ідеали.

Тому для більшості українських митців протягом 1990-х і на початку XXI ст., в умовах адаптування й наступного згасання культури постмодернізму, залишається актуальною модерністська парадигма творчості, з поглибленим пошуком і акцентуванням в будь-якій “чистій” формі духовно-метафізичного змісту. Міцна школа допомагає в новому циклі поступово позбутися негативних наслідків постмодернізму, що затвердив, наприклад у скульптурі, “дизайнерсько-сувенірну продукцію” авангардного, історико-імітаційного псевдо-сакрального, або відверто кітчевого плану. Відтак європейські прагнення початку й середини XX ст. (коли взірці сакрально-тотемістичного мистецтва традиційних культур були сприйнятими в декоративно-знакових версіях і втілювались в простих першоформах кола, сфери, куба, біоморфних структурах, як у англійців В. Торнбулла, Б. Херпворт, Х. Далвуда) в досвіді України корегували із суто архаїчно-антропологічними дослідженнями історії та культури країни, що породжувало цікаву версію сучасного й водночас археологічного тлумачення давньої ієрофанії пластики (Л. Сафонова-Альошкіна, “Оберіг”, “Тінь крила”; О. Альошкін, “Подільський оберіг”, “Курячий бог”). Проте мав місце й постмодерністський рівень суто концептуально-знакової інтерпретації форми (Ю. Мисько, “Початок”; О. Капустяк, “Укргорби”; В. Михайлович, “Форма вічного буття”; Л. Козлов, “Портрет жінки в чорному”; Л. Бітліємська, “Піка”; Ф. Бетліємський, “Кора”).

Від середини 1990-х більшість українських скульпторів віддають перевагу “новій фігуративності” з активним пошуком мистецької парадигми наступного тисячоліття. Пробуджується естетична потреба в пластично-досконало виконаній формі, де класицистична схема переважає, повертається образно-емоційна глибина (іноді програмно відроджується поетика модерну)⁷. Висновки трьох Трієнале 1999 і 2002 років, де перші премії отримали В. Клоков (“Візьми з собою коня”, 1994), В. Протас (“Теллус-Гея”, 2002) і В. Корчовий (“Вакханка”), фіксують факт виходу української пластики від межі XX–XXI ст. на новий рівень філософської герменевтики міфопоетичних сюжетів і образів⁸. Подібні твори дають від-

чуття спадкоємності з досвідом минулого і можливості відкриття нових духовних цінностей. Так, на третій Всеукраїнській Трієнале особливо помітним став досвід скульпторів-архаїстів, що звертаються до мови й образів прадавньої скульптури власної землі. Тут не випадково передує саме трипільська культура, яка на відповідальному етапі національної самоідентифікації вважається фахівцями однією з найдавніших культур світу. Ініціативу істориків і археологів підтримують і художники. Уже двічі (у 2004 і 2005) проходили виставки під назвою “Україна від Трипілья до сьогодення”. У 2001 році за ініціативи мерії м. Луцька був організований міжнародний пленер “Пам’ять крізь призму віків”, а в 2004 році за ініціативи спонсора М. Волошина скульптори М. Білик, Я. Мотика, С. Куций, Б. Корж, І. Тимків, Г. Кудлаєнко та інші. працювали на симпозиумі у м. Ржищеві, що входить до туристичного маршруту трипільської культури на Київщині. Серед експонатів Трієнале зустрічалися прямі й опосередковані скульптурні “цитати”: “Під захистом” М. Білика, “Завдяки минулому є майбутнє” О. Шамаріна (Донецьк), “Пам’ять минулого” В. Бурди (Київ), “Хто тримає культуру” О. Конашенка (Горлівка). Але місія сьогоднішніх архаїстів дещо ускладнюється. Попереднє покоління скульпторів, яке вперше за радянських часів звернулося до відродження національної спадщини, вже закріпило в скульптурній пам’яті образи сивої давнини (досить пригадати цикли В. Шишова). Сьогодні, коли мрії про незалежність стали реальністю, скульптурні цитати професійних художників швидко перетворюються на банальність, позбуваються гостроти, переходячи на рівень масової сві-

М. Степанов. Вічний хлопчик. 1995. Фарбоване дерево. Власність родини скульптора
В. Пирогов. Літо. 2002. Фарбоване дерево. Власність автора



домості. Тому більш плідним є шлях поглибленого спілкування з поетикою прадавнього й давнього мистецтва, як це відбулося в рукотворній “Берегині” А. Овраха (Вінниця), “Берегині” Ю. Багаліки, геометричній композиції “Кариатида сонця” І. Салевича (Чернівці). Батько й син Ю. та Л. Синькевичі представили свій колишній багатоскладовий проект для Венеційського Бієнале “Пливуть віки, летять тисячоліття”. Сім хрестоподібних крилатих конструкцій презентують символічні образи язичництва й християнства: придорожного стовпа, хреста, птаха, берегині, трійці. Скульптори активно залучають досвід минулих тисячоліть до сучасної формотворчості. А. Забой робить це на рівні відродження ремісничої, технологічної досконалості скульптури як сакральної речі (“Бик”, “Риба”, “Орел”, “Грифон I і II”).

Позитивним явищем сучасного скульптурного процесу стає поява нових імен і цілих скульптурних осередків. П. Антип із Горлівки, В. Гутиря з Донецька привертають увагу природністю й самобутністю пластичного вислову. Кам’яна скульптура П. Антипа виявляє себе в загадковій образності біблійних історій і притч (“Портрет мудреця”, 1999; “Поцілунок Іуди”, 2001; “Пам’ятник каменю”, 2003; “Сліпці”, 2005). У 2005 році художник створив у Запоріжжі фонтан “Життя”, який об’єднує сучасні художні та інженерно-технічні досягнення України й у-

В. Кочмар. Великий візничий. 1999–2000. Дерево, метал

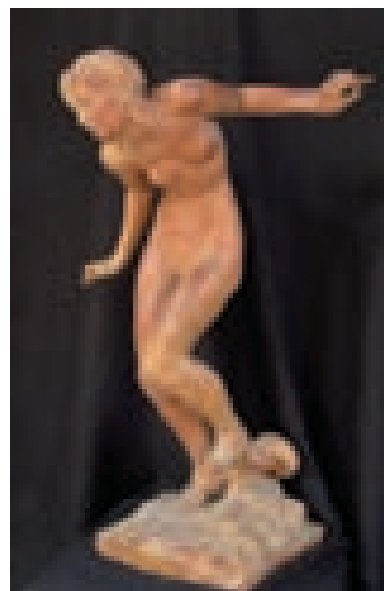


особлює в архаїзованих монументальних формах багатовікові традиції українського народу, його далеке минуле, сучасне і майбутнє. Відсторонені персонажі В. Гутирі теж, здається, знайшли б спільну мову з персонажами єгипетських розписів та асирійських рельєфів.

Активну позицію харківської скульптури можна вважати прямо протилежною статичній, позачасовій мові архаїстів. У 2006 році в харківському видавництві “Колорит” вийшов альбом під назвою “Гармонія пластики”, який презентує творчість Ф. і Л. Бітліємських, О. Рідного, Г. Іванової, В. Пирогова, О. Ковальова, С. Сбітнева, В. Кочмаря, Г. Корнієнка та І. Мельникової як співдружність однодумців. До них ще слід додати й учасника останньої Трієнале Ахмада Саїда Моххамеда, який вирізбив з дерева свого романтичного поліхромного “Художника”. Сьогодні ця життєрадісна постать зустріне вас при вході до Музею сучасного образотворчого мистецтва України, що на Подолі. Вони виявляють себе новаторами в усіх можливих формах існування скульптури як самостійного виду мистецтва: від вражаючих ретро-подорожей у світ античності В. Кочмаря, концептуальних абсурдистських акцій О. Рідного до динамічної, яскравої образності Ахмада Саїда Моххамеда та В. Пирогова. Безумовним лідером цієї групи став викладач Харківського художньо-промислового інституту О. Рідний. Йому підвладний будь-який матеріал і будь-яка образність. Він може зібрати скульптуру зі сміття вулиці або своєї майстерні, потім відлити, підмалювати, склепати, зварити, підшити, написати іронічний концепт і, нарешті, зробити блискучу, дотепну презентацію. У своїх роботах автор може

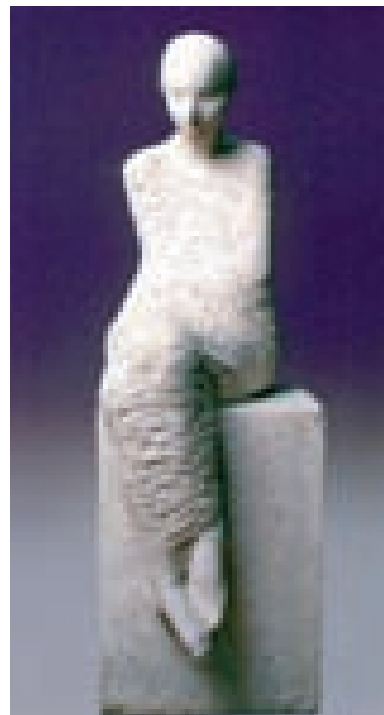
бути жорстоким і відвертим. Адже йдеться про агресію предметного світу, який витісняє людину, робить її полонянкою безкінечних матеріальних бажань. Засоби алогізму, епатажу, що походять від дадаїзму, реди-мейду, сюрреалізму, поп-арту цілеспрямовано працюють на досягнення незабутнього інтелектуального й візуального враження (“Авель”, 1999; “Птахолов”, 2002; “Файно”, 2003; “Заперечення”, 2005; “Пригоди Кривосуєва”, 2005). Учениця О. Рідного А. Іванова, навпаки, виходить на позитивні цінності скульптури. Її улюблений образ – це сходи, що ведуть до неба. У прес-релізі проекту “Дістати до неба” вона пише: “Автор розглядає скульптуру не як частину соціального середовища [...], де все організовано за законами комфорту й раціональності [...], де все просякнuto запахом грошей, але частиною природи, де багато повітря, де хмари, каміння й рослини створюють для неї середовище, в якому вона, скульптура, відчуває себе гармонійно. У міському середовищі скульптура відчуває себе досить безпорадно”. Харків’яни активно заявляють про себе не тільки вдома, але й у Європі. У 2004 році кияни теж мали нагоду побачити відразу три скульптурні експозиції – О. Рідного, Г. Іванової та В. Кочмаря – під час виставкової програми в галереї “Совіарт” під назвою “Столичний експрес”. Головний зміст цієї програми – надкомерційне існування скульптури.

Завдяки систематичній роботі скульптурних Триєнале відчутна своєрідна інтерпретація скульптурних традицій художниками Одеси. Вони вважаються майстрами ліричної фантазії, карнавалючого сміху, середземноморської язичницької розкутості. Помітним явищем одеського горизонту стала творчість Є. Лелеченка, що вирізняється несподіваною зміною манер і жанрів скульптурного вислову. Він ніби взяв на себе несподіване завдання проілюструвати одеський фольклор. За часів “перебудови” йому були властиві соц-артівські експресії. Він став улюбленцем Одеси як автор міні-пам’ятника пісенній героїні “Рибачці Соні”, що був встановлений на подвір’ї Літературного музею в перший квітневий день “Гуморини” 1997 року, потім загадково вкрадений “цінителами мистецтва”, знову оновлений автором і знову по-одеськи вкрадений тепер вже назавжди. Пустотливі й водночас романтичні образи скульптора баланують на межі “небесного” (“Четвертий вершник”, 2002) і “балаганного”, за влучним визначенням одеського мистецтвознавця Л. Сауленко (“Риба-фіш, або на рибку сісти й рибку з’їсти”, “Лоліта”, обидві – 1999). Хоча автор може бути й абсолютно серйозним і відвертим. На скульптурному симпозиумі в Пекіні в 2000 році Є. Лелеченко зробив три великих композиції “Любов на велосипеді”, “Життя художника” і “Акваріум”, в яких примудрився відтворити справжні лірико-філософські новели про бутність митця в цьому світі, про несподіване кохання, про крилату творчість і високі мрії.



М. Савельєв. Оголена. Хвиля. 2004. Абрикос

О. Дяченко. Меланхолия. 2006. Вапняк





П. Антип. Поцілунок Іуди. 2001. Штучний камінь. Власність автора
С. Карунська. Anibula Vagula Blandula. 2005. Бронза. Власність автора

Помітним явищем стали “кольорові думки” Ю. Зільберберга, казкова анімалістика з теплого шамоту Л. Субангулової (“Собака-ворона”), узагальнено-метафоричні композиції на біблійні й античні сюжети Т. Судьїної (“Пенелопа”, 1982; “Вигнання з раю”, 1985; “Відродження амфори”, 1995–1996; “Орфей та Еврідіка”, 2000; “Суд Париса”, 2003).

Отже, довготривала криза української скульптури тоталітарної й пострадянської доби поступово відступає саме завдяки оновлювальним енергіям модерністської й постмодерністської свідомості. З кінця 90-х в Україні утверджуються нові різновиди скульптури: ігрова “пляжна” скульптура з піску (Київський травневий конкурс в Гідропарку, 2001), або ж льодова скульптура, яку започаткувала 2000 року торгова фірма “Проктер & Гембл”, влаштовуючи благодійну акцію на Софіївському майдані в Києві (тепер подібні льодові скульптури виконуються нашими професійними митцями на приватні замовлення і в рамках міжнародних симпозіумів з льодової скульптури (Китай, 2002).

Адаптуючи європейський досвід у повному обсязі, вітчизняні митці з-поміж трьох головних моделей розвитку пластики (американської, франко-британської,

італійської) тяжіють саме до двох останніх шкіл, знаходячи екстравагантно привабливими (поряд із пластичними експериментами співвітчизника О. Архипенка) пошуки таких майстрів: Мура, Арпа, Джакометті, Маріні, Пікассо та ін. (Ю. Багаліка, “Благовіщення”; Т. Мельников, “Риба”; Б. Рудий, “Роздвоєння”; П. Старух, “Жінка в жовтому”; З. Федик, “Спокій”; А. Валієв, “Грація”) ⁹.

Таким чином, останнє десятиріччя ХХ ст. для української пластики виявилось напружено відповідальним (адже скульптори наполегливо утверджували державно-незалежний етнонаціональний мистецький простір у широкому геокультурному контексті), а тому й досить складним з боку формально-стильових і образно-композиційних пошуків, спрямованих на самовизначення базових ознак національної школи за змістовим і формальним принципами пластичного мислення ¹⁰. Це був багатшаровий, з численними втратами і набутками, процес остаточного звільнення від змертвілих стереотипів минулого, подолання кризових явищ культуротворення в молодій державі та адаптації зарубіжного й власного історико-художнього досвіду в ситуації легалізації індивідуальних міфологій творчості, копіткої переоцінки мети, завдань і функцій скульптури в новому суспільстві, і головне – знаходження стильового визначення пріоритетної фундаментальної концепції формотворення, зокрема місткої “матричної” формули людини як героя глобальних часопросторових координат буття. За таких підстав нова мистецька парадигма в творчості українських скульпторів змінює вектор з інтерактивних форм розвитку культури (що загрожує “проривом до замерзання” або “сном культури” (М. Мак-Люен); врешті, не формально-технічні засоби образотворення мають вагу) в бік прозорого феноменологічно-онтологічного поєднання світоглядної моделі “homo superio” як “монадної особистості” із філософською концепцією єдиного Всесвіту, де час як лінійний вектор втрачає актуальність ¹¹.

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА. Завдяки соціально-політичним реформам другої половини 80-х років ХХ ст. монументальна скульптура поступово відроджується на новому якісному рівні. Передусім значного розмаху від цього часу здобув на теренах усієї країни рух повернення традиційних етнонаціональних видів сакральньо-мартирологічних пам’ятників, зокрема різьблених хрестів, так званих “фігур” ¹.

Протягом другої половини 80-х – 90-х років ХХ ст. споруджуються кам’яні й дерев’яні монументальні хрести на відзнаку окремих осіб і важливих подій; численні придорожні хрести з’являються на Поділлі, Тернопільщині, Івано-Франківщині, Буковині (напр., у селах: Березне, Бортники, Костенці, Петрашівка, Мерешор та ін.) ². У 1992 році в Києві було встановлено один із перших дерев’яних хрестів. Це був семиметровий пам’ятний знак на місці страти Олени Теліги в Бабиному Яру (архіт. А. Ігнащенко). Навіть у Московії 1999 року українська делегація з Черкас віддала шану гетьману Петру Дорошенку, встановивши на його могилі дубовий хрест (скульптор М. Теліженко). В українських землях традиція ставити придорожні, “поклонні”, меморіальні хрести існувала здавна, ймовірно через Польщу запозичена від Західної Європи. Штучне припинення традиції розпочалось ще за Петра І, особливо після Полтавської битви. У добу тоталітаризму хрести масово знищувались ³. Утім, генетична пам’ять народу миттєво відроджує ще живу традицію з середини 80-х. Не дивно, що професійні скульптори теж звертаються до неї. Наприклад, скульптор В. Наконечний та архіт. В. Мірошніченко включають козацький хрест до образно-композиційної структури пам’ятника Д. Яворницькому (1998) в Дніпропетровську, що був встановлений до 140-ої річниці від дня народження вченого біля Історичного музею його імені, де 1961 року було перепоховано тіло Д. Яворницького.

Тим часом глибока економічна депресія кінця 1980-х – початку 1990-х років, а також втрата через тривалий ідеологічний тиск пластичної культури в профе-



В. Чепелик. Пам'ятник Тарасу Шевченку в Чернівці. 1992. Бронза, камінь

різкі козаки. Монументальна скульптура завжди залежала від державного замовлення. Зокрема, при підтримці Міністерства культури проходили в Києві всеукраїнські конкурси на проекти пам'ятників Незалежності, Голодомору, Соборності (переможцем в останньому став проект Ю. і Л. Синькевичів).

За останніх кілька років багато зусиль покладено й на відновлення історико-меморіального простору давньоруського міста Києва. Тенденційному офіціозу минулих радянських часів ніби "підспівує" сучасний "гламур", що творить імідж комфортного, респектабельного, багатого міста. Ця тенденція торкнулася архітектурно-скульптурного ансамблю майдану Незалежності й відновлених Успенського (на території Лаври) і Михайлівського Золотоверхого соборів. Поряд із цим відбу-

сійній сфері монументалістики спочатку відгукнулася довготривалою (близько десяти років) кризою, під час якої пам'ятники майже не споруджувались. Але протягом цього часу відпрацьовується в суміжних видах пластики нова концепція людини, йдуть пошуки нових пріоритетів та ідеалів, суттєво переглядаються естетичні ціннісні критерії та принципи функціонування монументальної скульптури в навколишньому просторі згідно з тверезим розумінням законів синтезу. Утім, помилок минулого важко було позбутися. Здається, ще й досі триває реалізація ленінського плану монументальної пропаганди, але вже згідно з новим списком героїв: І. Мазепа, П. Сагайдачний, М. Грушевський, Т. Шевченко, запо-

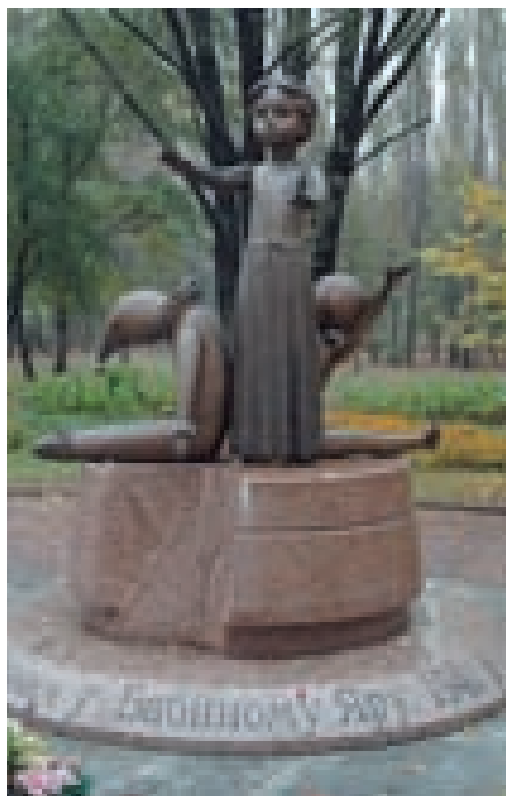
В. Бородай. Пам'ятник Тарасу Шевченку в Білому Борі (Польща). 1991. Бронза



вається відродження зруйнованих або нездійснених через ідеологічні перешкоди пам'яток культури та мистецтва, зокрема, відновлення авторським колективом (Р. Синько, В. Шишов, О. Дяченко, М. Білик, В. Вінайкін) пам'ятника княгині Ользі на Михайлівській площі. Свого часу учасники реставраційного проекту звернулися до Російського Військово-історичного товариства з пропозицією про будівництво між Софією й Михайлівським собором алеї з двадцяти монументів, присвячених нашій історії. Тоді ж на зборах 21 лютого 1909 року за пропозицією професорів В. Іконникова і В. Завітневича вирішили почати з увічнення княгині Ольги. Наступними в проєкті були імена князів Олега, Святослава, Ярослава Мудрого. І ця мрія дореволюційної української інтелігенції була здійснена. У 1997 році біля Золотих воріт був встановлений пам'ятник Ярославу Мудрому, що тримає в руках модель Софії Київської. Композиція фігури віддалено нагадує невеличкий станковий ескіз І. Кавалерідзе (скульптор О. Редька з творчою бригадою). Але те, що так органічно звучало в ескізі, було досить грубо і механічно перенесено на великий за розміром пам'ятник. За своїм перебільшеним масштабом він абсолютно не суголосний з камерним архітектурно-просторовим середовищем і тому через ремінісценції рис "гігантманії" початку 1980-х не вписується в історично сформовану тут ситуацію. До того ж постать великого князя має вульгарний вигляд похачцем зробленої неохайної фігури. Ще за радянських часів відкриту для публіки історичну територію біля Золотих воріт позначали брили вапняку, що нагадували про головний будівельний матеріал стародавнього міста. На одному з них уже за часів незалежності несподівано з'явилася бронзова кішка, присвячена померлій

Б. Довгань. Пам'ятник художникам – жертвам репресій біля будинку Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 1996. Бронза, граніт

В. Медведєв. Пам'ятник дітям, розстріляним у Бабиному Яру. 1991. Бронза. Київ





І. Копайгоренко. Пам'ятник родині Драгоманових: Михайлу Драгоманову, Олені Пчілці, Лесі Українці. Архіт. В. Богдановський, І. Сидоренко. 1995. Бронза, граніт

В. Щур, В. Сівко. Свирид Петрович Голохвастов та Проня Прокопівна Сіркова. Архіт. В. Скульський, Р. Кухаренко. 1999. Бронза. Київ



персидській красуні, що була улюбленицею засновниці таверни “Пантагрюель”. Здається, настали чудові часи, коли в самому центрі міста можна увічнити пам'ять улюбленої тваринки. Це є яскравим свідченням того, як колишній єдино можливий замовник на монументальну пропаганду ділиться своїми функціями з комерційними структурами і навіть приватними особами, що не завжди йде на користь справі.

Від середини 1990-х років починається різке зростання кількості пам'ятників, відкриття яких присвячують до урочистих календарних дат або недержавних, суто народних свят (напр., до одеської першоквітневої “Гуморини”, до дня св. Валентина та ін.). Такий демократичний почин іноді призводить до курйозних випадків, як це трапилося в 2003 році у Харкові, де на даху багатопверхової будівлі з'явився бронзовий пам'ятник Скрипалю з відомого шлягеру у виконанні Л. Вайкуле, або ж в Одесі, де гідною пам'ятника Стільцю з бестселера Ільфа і Петрова стала бронзова такаса. Крім того, така потужна хвиля популізму в монументальній скульптурі зумовила поширення пам'ятників кіногероям і акторам в улюблених ролях (напр., протягом 1990–2003 років у Києві поставлені пам'ятники Л. Бикову в ролі Титаренка з фільму “В бій ідуть лише “старики”, З. Гердту в ролі Паніковського з фільму “Золоте теля”, а також героям фільму “За двома зайцями” — Голохвастову й Проні Прокопівні; у Маріуполі — пам'ятник В. Висоцькому в ролі Жиглова з фільму “Місце зустрічі змінити не можна”). Соціокультурний популізм також впливає на стилістичні тенденції подальшого розвитку пластики, де пріоритетною стає гіперреалістична об'єктивність зображення: у Києві — пам'ятник М. Яковченку (з його улюбленим песиком Фокстротом) В. і О. Чепеликів (2000) та пам'ятник В. Лобановському (2003) скульптора В. Філатова; у Миколаєві — пам'ятник засновнику міста М. Фалееву (2002) скульптора В. Макушина. До цієї тенденції об'єктивно-документального гіперреалізму близький і пам'ятник Папі Павлу II (2002) у Києві скульптора Б. Довганя.

Однак, окрім зазначених тенденцій, у 1990-х роках монументальна скульптура розвиває й традиції реалістичної пластики ХІХ ст. До того ж, монументальні концепції пам'ятників тепер інакше корегують зі станковізмом, опрацьовуючи жанрово-мотиваційні якості пластики задля надання пам'ятникам камерного контексту функціонування, довірливо-інтимного спілкування із сучасним глядачем. Камерністю відрізняється пам'ятник Д. Менделееву на території КПІ (1995) скульпторів Ю. Кисельова, В. Швецова, архіт. В. Собцова, де бронзова трохи більша за натуру й ретельно ви-

ліплена постать ученого в професорській мантиї й шапочці стоїть без плінта поміж двох текстових стел серед зеленого партеру квітника, в оточенні пішохідних доріжок, але не втрачає історичної дистанції через особливу зосередженість внутрішнього стану й дещо театралізованого жесту інтелектуального пошуку правильної відповіді ⁴.

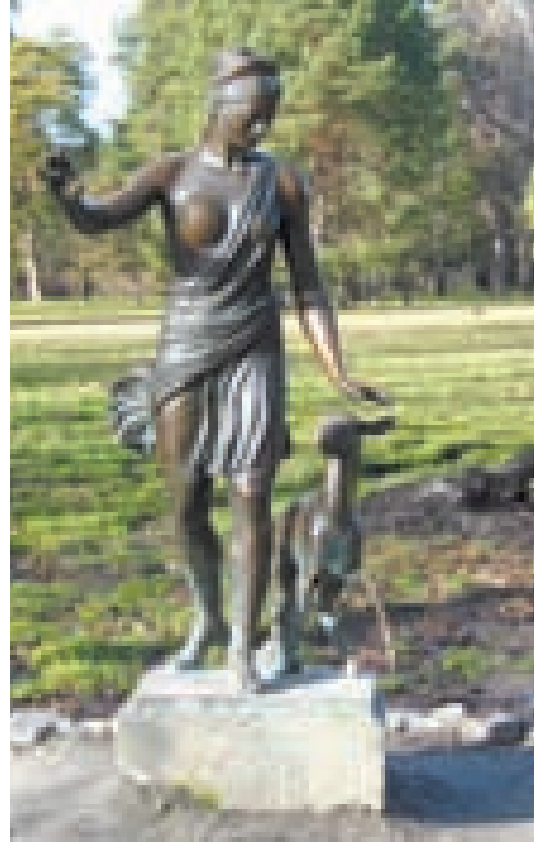
Так само без зайвої помпезності, в камерно-станкових реалістичних формах вирішує трифігурну групу київського меморіалу пам'яті воїнів України, полеглих в Афганістані (1997), М. Олійник, концентруючи символіко-філософський контекст в архітектурно-просторовому вирішенні комплексу, що включає схему кола, яке утворюють меморіальні плити з іменами загиблих, та збережений природний ландшафт Києво-Печерської лаври зі старою акацією, алюзійним символом Дерева життя.

Дуже камерним, але інших стилістичних спрямувань, є меморіал пам'яті репресованим художникам України (1996) на території Академії мистецтв у Києві скульптора Б. Довганя, архіт. Ф. Юр'єва. Враховуючи, що місце розташування вздовж шляху до Академії обумовлювало короткотривалу фронтальну точку розгляду й сприйняття пам'ятника, а також з урахуванням тяжіння "бойчуків" до стилістики так званого "візантизму", – скульптор обрав композиційно-пластичну структуру, що нагадує сплоснений горельєф на віртуальному холсті. Сумно-ліричний силует скорботної музи з палітрою й пензлем, типаж образу, архітектоніка апелюють до відомих у 1920-х іконографічних зразків фресок, графіки й монументальних рельєфів. У просторову концепцію меморіалу входять старий каштан і власне пагорб, на якому як на природному п'єдесталі розташований меморіал; вмонтована в схилі історично-реального ландшафту традиційна плита з текстом присвяти сугестивно імітує символічний підрамник, ніби скинутий катами до ніг музи-плакальниці.

Цікаве лаконічне вирішення для пам'ятника спаленому селу Велика Обухівка знаходить В. Луцак (1986). Двохчастинна

В. Швецов. Пам'ятник "Лісова пісня" у Новоград-Волинському. 1990. Бронза





М. Рапай. Пам'ятник режисеру Лесю Курбасу в Києві. Архіт. В. Дормідонтов. 2002. Бронза, граніт
В. Клоков. Діана з ланню. Скульптура в дендропарку "Олександрія" в Білій Церкві. 1993. Бронза

композиція — фігури старого з дитиною і матері з немовлям — укладається в два гранітні об'єми, що зібрані з різноформатних брил. Професіональний скульптор тактовно використав традиції народного різьблення. Лаконічну мову для пам'ятника загиблим в роки війни своїм однокурсникам та викладачам Київського університету, встановленого на території Ботанічного саду імені академіка О. Фоміна (1986), знайшов і В. Селібер. Символічна, застигла від болю фігура лучника (на жаль, лук прибрали чиїсь недобрі руки) надає експресивного виразу глибоко особистим переживанням автора. На противагу колегам, В. Таранченко в меморіальному ансамблі "Рубіж мужності. Грудень 1943" у с. Осівці Брусилівського району Житомирської обл. (архіт. М. Марчук; 1994) звернувся до популярної в радянські часи публіцистично-плакатної мови. На виразних геометричних формах "їжаків" закріплені героїчні голови піхотинця, танкіста й льотчика, що представляють усі роди військ, які брали участь у кровопролитних жорстоких боях на переможному зламі війни. Монумент концентрує в собі надлюдське напруження війни і серед безмежних просторів зораної смертоносним металом землі будить людську пам'ять.

В українській монументальній скульптурі кінця 1990-х років простежуються й тенденції романтизованого варіанту ренесансно-класицистичної схеми пам'ятника (київський пам'ятник Л. Курбасу (2002) М. Рапая; чернігівський пам'ятник

Т. Шевченку (1992) В. Чепелика, де романтизований образ молодого поета, який замислився, сидячи на парковій лавці, суголосний настроєм і культурно-світоглядним тенденціям свого часу).

Серед талановитих вирішень образної композиції портретного пам'ятника відзначимо й меморіал, присвячений Анні Ахматовій в Одесі (архітектор В. Чепелев, 1989) одеської скульпторки Т. Судьїної. Він позначає на карті міста унікальну культурну віху – місце народження великої поетеси. Це бронзовий портрет юної Ахматової, що нагадує образ із картини Н. Альтмана. Виразному повороту голови вторить жест зігнутої руки, що ніби стає для неї п'єдесталом. Скульптура кріпиться на зібраній з окремих плит стіні. Символічно оформлений поруч прохід веде до місця, де знаходився дачний будинок родини Горенків.

Жанрова мотивація камерних концепцій монументальної скульптури часто переводиться у символічний контекст, але ця тенденція минулої доби має тепер інший – споглядально-філософічний – характер образно-композиційного інтерпретування, позбавлений ідеологічного викривлення або програмного пафосу.

Р. Гельман. Китаєць і китаянка біля Китайського містка в дендропарку “Олександрія” в Білій Церкві. 1993. Бронза



Наприклад, київський пам'ятний знак (1991) М. Білика робітничому селищу Передмостова Слобідка, знищеному фашистами в 1943 році, переводить конкретну історичну ситуацію (хлопчисько плаче на ганку зруйнованої оселі) у вселюдський гуманістичний сенс високосимволічного змісту філософських ідей “життя – смерть”, “добро – зло”, “національне відродження – геноцид”. Так само це простежуємо в пам'ятнику жертвам репресій 1937 року (1995) у с. Биківня Київської обл. В. Чепелика, де фабульні коментарі з'ясовуються опосередковано через аналіз деталей образно-композиційного вирішення чоловічої постаті, що встановлена без плінта на ґрунт, посилюючи драму документальної життєвості ситуації (людина в чоботях і ватнику, із рюкзаком в опущених й складених у “замок” руках, в окулярах, які нагадують про минулий соціальний стан репресованого працівника науково-інтелектуальної еліти, нарешті – стриманий психологізм портретної характеристики – усе свідчить про глибоку внутрішню трагедію людини, що стає трагедією всього радянського народу), тоді як уособленням дії важкого механізму винищення в тоталітарній системі слугують постаті обабіч – гранітні брили, мов жорна, з накладними літерами “1937” на одній із них.

Протягом 1990-х продовжує розвиватися й тип пам'ятника-символу, що втілюється суто скульптурними засобами виразу або у синтезі з архітектурними елементами, зокрема, пам'ятник мученикам концтаборів (1995) В. Зноби в Києві, пам'ятник “Просвіті” у Львові (1994) В. Ярича, меморіальний ансамбль померлим в Афганістані воїнам-білорусам у Мінську (1997) дніпропетровського скульптора Ю. Павлова, пам'ятний знак жертвам Чорнобильської катастрофи (1994) у

Києві В. Чепелика та інші. Часто скульптори, відштовхуючись від класичних схем пам'ятників, як наприклад у пам'ятнику П. Конашевичу-Сагайдачному В. Швецова, модернізують формально-пластичну мову акцентовано-декоративним узагальненням об'ємів. Ці риси властиві й іншим цікавим монументальним вирішенням В. Швецова, зокрема пам'ятнику Андрію Первозваному в Києві (1999) і особливо романтичному образу “Лісової пісні” (1990) у Новограді-Волинському. Витончено вплетені в стрункі об'єми дерев постаті Лукаша й Мавки викликають тремтливе почуття ніжності й печалі.

Окрему подію в історії розвитку української монументальної скульптури доби державної незалежності становить київський монумент на честь 10-річчя Незалежності, споруджений авторським колективом за проектом А. Куша (2001), встановлення якого кардинально вплинуло на перепланування старої площі столиці, радикально змінюючи її імідж. Жоден пам'ятник в Україні не спричинив такої широкої дискусії й нескінченних суперечок фахівців і громадськості. Утім,

Є. Лелеченко. Любов на велосипеді. 2000.
Бронза, мармур. Чанчунь (Китай)



факт його появи на місці демонтованого в 1991 році пам'ятника Жовтневій революції свідчить про те, що в країні утвердився тип монументального мистецтва офіційно-державного статусу. Йому притаманний яскраво-урочистий еkleктизм історико-стилістичних напрямів із пріоритетом рис українського бароко, неокласицизму та етнографізму.

Нарешті, варто згадати унікальний досвід київських скульпторів, що взяли участь у створенні своєрідного ретроансамблю в дендропарку “Олександрія” у Білій Церкві в 1993 році. Він став наступною спробою після створення в Сирецькому парку алеї бронзових декоративних скульптур, які за роки перебудови були вивезені в невідомому напрямку. Їх авторами були М. Константинова, В. Клоков, Р. Гельман та інші. Щире бажання тієї ж групи художників у розширеному складі залучити до сучасної скульптурної практики високі традиції античності, далекого Сходу, середньовіччя, російської класики призвели до появи гармонічних композицій “Діана з ланню”, “Аполлон Кіфаред” В. Клокова; “Гермес” Б. Довганя; “Грецький воїн” В. Шура; “Китаєць і китаянка” (біля китайського містка) Р. Гельман, яка зробила й багатоскладовий пам'ятний знак до 200-річчя заснування парку родиною графів Браницьких; “Лава декабристів” В. Чепелика. Ця практика продемонструвала назрілу потребу мистецтва скульптури до ансамблево-просторового вирішення, в якому пластика, природа, культура гармонійно поєднуються.

Отже, для завершальної стадії розвитку монументальної скульптури ХХ ст. в Україні властивий досить широкий діапазон від офіційно-державної еkleктики до камерних, оригінальних вирішень, що доносять до глядача неповторність авторського вислову. Певна демократизація цього колись винятково офіційного виду скульптурної творчості, безумовно, значно розширила її образний і формальний діапазон, надала можливості активного спілкування із сучасністю, світовими мистецькими традиціями, класичною спадщиною, природою.



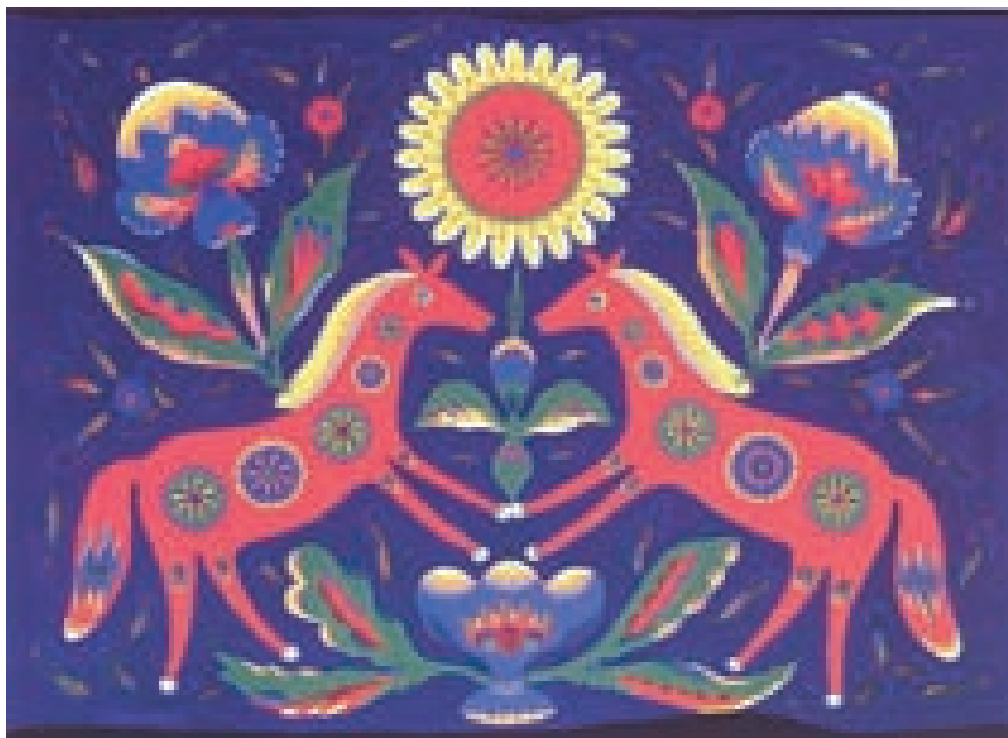
Ю. Синькевич. Симфонія. 2000. Мармур. Пекін

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

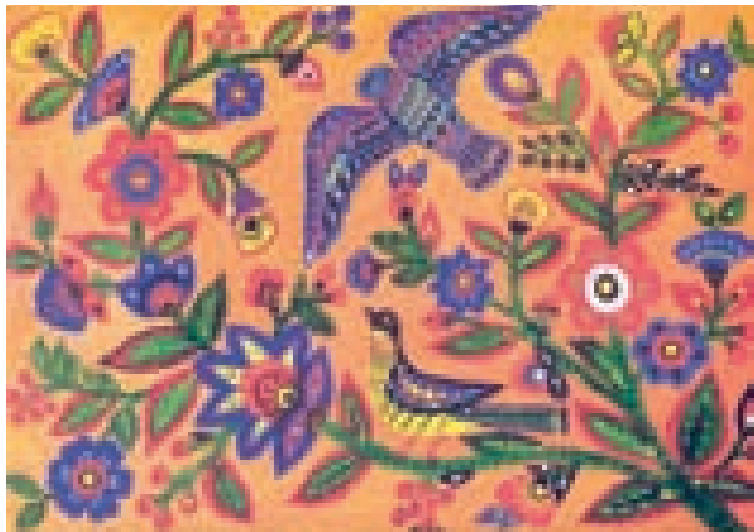
Період 90-х років ХХ ст. в українському мистецтві є дуже складним як з історичного, так і з мистецького погляду. Ці роки позначені здобуттям Україною державної незалежності, що привела до самоідентифікації, національного самовизначення та поступової інтеграції у світовий культурний простір. Маємо звернення, з одного боку, до минулого, до традицій, з другого, — до осмислення процесів розвитку світового мистецтва та співвіднесення його з українською культурою. Відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду та художніх ідеалів. Наслідком цього була зміна художньої моделі мистецтва, естетичних орієнтирів. Здобувши свободу творчості, митці опинились у колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій.

Особливо виразно намітилася тенденція, коли замість автентичного образотворчого фольклору поширюються вторинні форми стилізаторського фольклоризму, що дуже скоро виявляють антагонізм до свого першоджерела, експлуатують його художньо-ідейні набутки, узагалі, прагнуть підмінити собою справжній фольклор¹. У галузі народного мистецтва замість сільських майстрів, які зберігають вироблені століттями традиції майстерності, з'являється широкий загін самодіяльних

І. Приходько. Коні. Папір, гуаш. 1998. с. Дударків Київської обл.



умільців, художників із професійною освітою, які поверхово освоюють прийоми рукомета й успішно витісняють з ринку автентичних носіїв етномистецької традиції, які живуть у віддалених від центру селах². На противагу традиційному народному мистецтву розквітає самодіяльна творчість, позбавлена національної етномистецької традиції. Навіть Закон України “Про народні художні промисли” (2000) оминув багато традиційних видів народної творчості, надаючи перевагу сувенірній продукції.



М. Буряк. Орел і сорока. 1972. Папір, темпера. Ковалин Київської обл.

Водночас у суспільстві викристалізується думка про те, що народне мистецтво формує національну свідомість, сприяє виробленню позитивного іміджу і, власне, гордості за свою історію, культуру. Саме таку патріотичну місію стосовно відродження народного мистецтва, плекання його споконвічних традицій взяла на себе створена 1991 року Національна спілка майстрів народного мистецтва України. Завдяки активній творчій та організаційно-практичній роботі Спілки (проведення численних художніх виставок, семінарів, симпозіумів з окремих видів і жанрів, видання журналу “Народне мистецтво” та ін.) вдалося не лише підтримати традиційні види мистецтва, але й відродити ті, що були занедбані чи майже згасли. Народне мистецтво в рамках Спілки майстрів в останнє десятиліття стверджує спадкоємність тисячолітньої культурної спадщини, демонструючи це в різних сферах народної художньої культури: дереворізьбленні та обробці металу, коренеплетінні й ложкарстві, декоративному розпису й вишивці, ткацтві й писанкарстві, гончарстві й килимарстві.

Разом зі зміною політичної та економічної ситуації в Україні відбулися зміни видів і жанрів народного мистецтва. Через дороговизну енергоносіїв зазнала втрат художня кераміка, бо не функціонують базові керамічні підприємства; за браком ринків збуту, фарбників, пряжі зазнали руйнації (а подекуди й ліквідації) ткацькі й килимові фабрики у відомих традиційних осередках, таких як Косів, Глиняни, Хотин, Решетилівка, Богуслав та ін. Це спричинило появу нових форм домашнього ткацтва та килимарства. Організаційні форми художніх промислів майже по всій Україні припинили своє існування. Так, славнозвісна Петриківка, яка протягом усього століття була символом народного мистецтва України, в 1990-х роках переживає важкі часи. Унаслідок економічного спаду, відсутності державної підтримки, податкового тиску припинили свою діяльність фабрика “Петриківський розпис” та Експериментальний цех Худфонду, центр народного мистецтва “Петриківка”. Особливо небезпечним є руйнування чітко вибудованої системи художньої освіти, запровадженої в Петриківці. Лише деякі ентузіасти продовжують працювати в цьому осередку.

В останнє десятиріччя ХХ ст. змінилися пропорційність і співвідношення окремих традиційних галузей творчості. На перший план виходить народне малю-

вання, передусім народна картинка, дерев'яна кругла скульптура, особливого інтересу набули писанкарство, витинанка, лозоплетіння.

Відбулася якісна й кількісна переорієнтація образотворення. Замість виробництва планової продукції художніх промислів, які у великому обсязі випускали товари масового вжитку, з'явилися унікальні твори високого гатунку, орієнтовані на поціновувача, колекціонера, на участь у художніх виставках. Організовані форми виробництва змінилися доробком окремих майстрів. Таке спрямування народного мистецтва спричинило посилення індивідуальних пошуків, глибше вивчення та плекання народних традицій.

НАРОДНЕ МАЛЯРСТВО. Серед усіх видів мистецтва вирізилися кругла скульптура й малярство, зокрема народна картина. Популярність цих різновидів свідчить про вплив станкового мистецтва, переорієнтацію з орнаментальності, яка формує образ народного мистецтва, на сюжетність і фігуративність, що притаманні засадам професіонального образотворення. Ці жанри приваблюють майстрів оповідальністю та зрозумілістю теми. Попри яскраво виражені риси індивідуальності, автори тяжіють до відтворення в народній картині тем і сюжетів, що генетично споріднені з традиційною етнокультурою, найтісніше пов'язані з життям, відбивають естетичний ідеал народу, нації загалом, закорінені у фольклорні уявлення про красу, кохання, щастя, відтворюють традиційні сюжети з історичного минулого, розкривають народні звичаї та обряди.

Майстри оспівують передусім позитивних героїв – козака-воїна, козака-бандуриста, уславлених у легендах і народних піснях. Ці картини, виконані олійними фарбами на полотні, тяжіють до станкового живопису. З-поміж них вирізняються роботи Івана Новобранця, Георгія Кожокаря, Володимира Претеїна із Запоріжжя, Михайла Онацька з Полтавщини, Юрія Шмиголя з Києва, Василя Оро-

М. Тимченко. В нашому дворі. 1996. Полотно, олія. м. Київ





М. Онацько. На ярмарок. Оргаліт, олія. 2001. смт Шишаки Полтавської обл.

са з Ужгорода, Івана Лисенка із Золотоноші. Виставка “Трієнале наївного малярства”, яка вперше експонувалася в 1996 році, відкрила могутній пласт цього виду народної творчості, потужне річище якого набуло особливої сили в кінці 90-х років ХХ ст.³

Творчість Івана Приходька із с. Дударків на Київщині, щира й наївна, відображає народні уявлення про патріархальність та одвічність сільської краси. Майстер малює світ, у якому він сам живе: пасе худобу, доїть кіз, їздить верхи; він залюблений у кожне дерево, гілочку, озеро. Дивосвіт його картин побудований на переказах, легендах, сюжетах із народних пісень (“Козаченько”, “Свято Маковія”, “Один місяць сходить, а другий заходить”, “Ой, у полі верба”). З любов’ю, фантазією і добротою вималювані козаки й вершники, дівчата в національному вбранні, розмальовані орнаментом коні, олені, вівці, птахи. Його композиції чітко побудовані, виразно монументальні, яскраво декоративні. Майстер сповна опанував можливість гуаші й темпері, і роботи його вирізняються потужною кольоровою гамою.

Михайло Онацько з Полтавщини свідомо й наполегливо розвиває і продовжує класичні традиції народної картинки. Він малює село таким, яким його уявляє українець – як рай на землі. Це благородний край, омріяний куточок його рідних Диканьки та Шишак, де люди справдавна живуть тихим трудовим життям серед свійських птахів і тварин. Художник використовує й канонічні сюжети, які черпає з фольклору. Це козак і дівчина біля криниці, сільські опоетизовані краєвиди з мальвами, біленькими хатами, тихими ставками, вітряками, пасторальними сюжетами. Народного маляра приваблюють гоголівські сюжети з чарівливими ночами, чортами й відьмами. Він використовує олійні фарби й малює зазвичай на картоні або склі (“Везуть снопи”, “Чумаки”, “Мое село”, “Неділя”, “Добрий вечір”).



М. Семесюк. Іванкове дитинство. 1991. ДВП, темпера, акварель, лак. 50 × 48

Твори Івана Лисенка увійшли до Всесвітньої енциклопедії наївного малярства. Кожна його робота має етнографічне пізнавальне значення, детально та емоційно розповідає про звичаї, легенди, побут рідної Золотоноші (“Йордань у Золотоноші”).

Цікаво працює майстер Федір Панчук із Вінниці. Його роботи з життя баби Теклі – це пристрасна розповідь про важливі морально-етичні принципи, життєві цінності, заглибленість у зміст людського життя. Прагнення до ідеалів прекрасного, гармонії людини та природи – основна тема полотен Марії Деркач із с. Носівка Вінницької обл. Одвічні питання – любов, щастя, самотність, сприйняті крізь призму фольклору, народної пісні, легенд і переказів, – у центрі уваги відомої майстрині Галини Калениченко із с. Дударків (“Іде козак у похід”). Малювання для Марії Буряк, заслуженого майстра народної творчості, лауреата премії ім. Катерини Білокур із с. Ковалин на Київщині – чи не єдина радість у житті. Тяжка хвороба прикувала її до ліжка. У неї щирий, чистий талант із тон-

ким світовідчуттям. Працює вона гуашшю й темперою на папері, полюбляє різнобарв'я квітів, серед яких – фантастичні птахи (“Пава”, “Щасливе літо”, “Вірність”) або традиційні герої народної картинки – козак із дівчиною (“Чумак один зостався”, “Веде коня Ярина”).

Останнє десятиліття ХХ ст., збурене здобуттям незалежності України, спричинило небувалий масовий інтерес до рідної історії, особливо її замовчуваних героїчних сторінок та політичних діячів. Саме історичній минувшині присвячують свої роботи І. Новобранець (“Іван Мазепа”), В. Яковина (“Митрополит”), Ж. Шевченко (“Козак Нечай”), Ю. Шмиголь (“Іван Мазепа”), А. Пушкарьов (“Старшини гуляють”).

Відомою постаттю в мистецтві народної картинки є Іван Новобранець із с. Березоточі (Полтавщина). У його творчості переважають дві основні теми: історія України і народна пісня. Вони переплітаються між собою, доповнюють одна одну і, власне, є відбиттям авторського бачення минувшини. Майстер залучає з минулого лише героїчні сторінки, сюжети доблесті й звитяги українського народу в боротьбі за свободу і незалежність (“Дума про козака”, “Закувала та сива зозуля”, “Лист до Мострі”, “Іван Мазепа”, “Донос Кочубея”). У роботах І. Новобранця, попри конкретність сюжету, етнографічну ретельність у зображенні реалій, основним є образне узагальнення та глибокий символічний підтекст. Майстер працює олійними фарбами на полотні, вибирає яскраві, чисті тони, усі його композиції чітко, лаконічно й виразно побудовані (“Чумацький шлях”, “Ой, летіли дикі гуси”).

Поміж широкого річища сучасного народного мистецтва вирізняється відомий митець Іван Сколоздра, витоки творчості якого сягають народної ікони на склі. Його картинам притаманна яскрава декоративність та орнаментальність. Він вибудовує композицію за принципом багатоярусності й різномасштабності, промальовуючи найдрібніші деталі, заповнюючи весь простір неба і землі. Його

А. Пушкарьов. Старшини гуляють. Полотно, олія. 2000. м. Дніпропетровськ



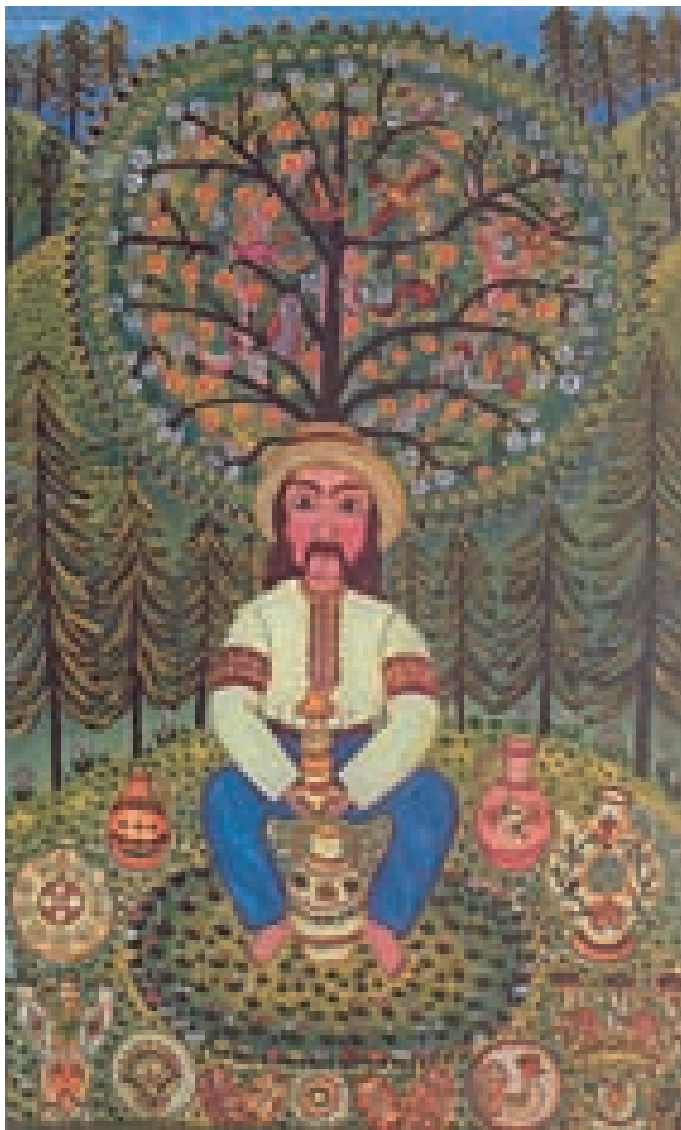


3. Пасічна. Легенди Холодного яру. Полотно, акрил. 2000. м. Одеса

творчість яскраво відбиває основи народного світобачення, авторське міфологічне підґрунтя й сюжетну знаковість, а головне – відображає й передає оптимістичність і народну життєстверджувальну силу і мудрість. Коло сюжетів надзвичайно широке. Це й українська обрядовість (“Колядки”, “Обжинки”, “Заручини”, “Весілля”), й сюжети з народних пісень, легенд і переказів (“Несе Галя воду”, “Чумацьки тема (“Козак Мамай”, “Скасування кріпацтва”, “Страта”). Знаковим у його роботах є постійне звернення до дерева – основи життя і творчості, що символізує рай – на землі, на небі, в людській уяві (“Сільська ідилія”, “Зустріч”, “Гуцульське мистецтво”). Велику увагу митець приділяє пізнанню глибин духовності, возвеличує мистецтво та його носіїв (“Катерина Білокур”, “Параска Хома”, “Олекса Бахматюк”), зображує себе під райдеревом в оточенні своїх образів, уявлень і мрій (“Мрії художника”).

Розпис на склі привернув увагу вже доволі літньої майстрині Анастасії Рак. Її роботи – це наївне малярство, що ввібрало в себе уявлення народної картинки, мова якої узагальнена й символічна. Теми й сюжети демонструють закоханість у просте селянське життя, а також знання трафаретних канонів цього жанру. Вона малює краєвиди ідеалізованого українського села з церквою, хатою, річкою чи ставком, розкішними квітами, свійськими тваринами, парубками й дівчатами в національному вбранні біля колодязя. Майстерно володіючи технікою розпису на склі, майстриня прорисовує контур малюнка чорною тушшю пером, користуються темперою, олією, гуашшю, застосовує для більшої яскравості фольгу, кольоровий папір. Це надає її роботам відтінку так званого базарного малярства, поширеного колись на ярмарках.

У 90-х роках ХХ ст. роках продовжує інтенсивно працювати Марфа Тимченко. У 2000 році вона стала лауреатом Національної премії ім. Тараса Шевченка. У цей час відкрилася нова грань її обдарування – інтерес до декоративного пейзажу та народної картини. Роботи в цій царині стали неповторним явищем в українському декоративному мистецтві. Опановуючи нові теми, художниця перехо-



І. Сколоздра. “З Новим роком!” 1998. Скло, олія. с. Розвадів Львівської обл.



О. Корякін. Тарелі. Дерево, різблення. 1995. с. Мигалки Київської обл.

О. Корякін. Баклага. Дерево, різблення. 1998. с. Мигалки Київської обл.



дить до інших засобів художньої виразності – пише темперними або олійними фарбами на полотні чи картоні. Вона любить чисті, незмішані тони, широкі динамічні мазки й завдяки цьому досягає вражаючих художніх ефектів. Створені майстриною пейзажі – декоративні, казково-наївні й водночас глибокопоетичні. Вони не є зображенням конкретного куточка з природи, а відбиттям творчої уяви, епічною казковою розповіддю про красу природи (“Текла річка в чистім полі”), її весняне оновлення (“Кульбаби”). Пейзаж пропущено крізь власне світовідчуття, наповнено власним настроєм художниці – то задумливо-мрійливим (“Аж гульк, зима впала”), то драматично-схвильованим (“Реве та стогне”) чи оптимістично-піднесеним (“Вербі”). Пейзажі переростають у цілком реальні й водночас казкові архітектурні краєвиди (“Свята Софія”). Іноді вони поєднуються з елементами петриківського орнаменту, який ажурним мереживом вкриває полотно. Саме в цих картинах природа

сприймається квітучою і плодоносною (“Вродило”, “Оновлений вітряк”). За мотивами сільської природи художниця створює напівфантастичні, напівреальні пейзажі, прикметною ознакою яких є узагальнений образ України як квітучого й щедрого краю. Останнім часом художниця захоплена працює над серією спогадів, які вона назвала “Моє дитинство”. Ці спогади переносять майстриню в далекі роки дитинства, в її рідну Петриківку – патріархальне село 20-х років ХХ ст.

з розміреним сільським побутом, побудованим на культурі праці, з його традиційно побіленими хатами серед квітників, в оточенні чарівного краєвиду. Це наївні народні картини, де реальне й казкове, фантастичне й конкретне органічно поєднані, де зворушливо передана неповторність кожної миті дитинства, опоетизованого уявою М. Тимченка через багато років.

У художниці особливий стиль бачення. Продовжуючи традиції наївного малярства, вона намагається охопити весь світ на невеликій площині полотна, кожний сюжет представити як вікно в її далеке дитинство. Картини “Ідуть дівчата в поле жати”, “Я на току”, “Мої творчі мрії” сповнені широті, народної поетики – усім тим одвічно прекрасним, що оточувало Марфу в дитинстві, запало в душу й вилилося у великий талант Художника.

У царині орнаментальної народної картини працює Інна Вапнярська. Вона виводить народне малярство на сучасний рівень образотворчості, поєднуючи засади орнаментального розпису з традиційною народною сюжетною картиною, наповнюючи її світом фантастики і мрії (“Запрошення на весілля”, “Закохані”, “У Пирогові”).

ВИРОБИ З ДЕРЕВА. Упродовж останнього десятиліття ХХ ст. розширився і зміцнів цей потужний пласт декоративного мистецтва. Попри розмаїття тематики, талантів, естетичних орієнтирів митців, зрозумілим є те, що майстри активно налаштувалися на пошук свого етномистецького коріння, осмислення суспільних явищ, творення національних взірців дерев'яної пластики, вироблення нових образно-виражальних засобів⁴.

Набуває розвитку створення багатофігурних композицій, якими автори намагаються вирішити важливі питання сьогодення. Особливої уваги заслуговує інтерес до пропаганди козацької ідеї, розкриття теми героїчного минулого. Саме ці



Є. Шевченко. Самаргл-Переплут. 1999. Дерево, кругле різблення. Київ



Є. Шевченко. Дідо з рибою. 2000. Дерево, кругле різьблення. м. Київ

мотиви є визначальними у творчості Володимира Лупійчука (“Заспівали козаченьки”, “Козак у степу”, “Сполах”), у роботах лауреата премії ім. Катерини Білокур Василя Завгороднього, який створив власний козацький літопис: цілу галерею козацьких, гетьманських портретів, сцен із життя й побуту Запорізької Січі (“Сліпий”, “Козак у задумі”, “Дума”).

Яскравою постаттю в царині деревопластики виступає Василь Сідак із Закарпаття, який творчо продовжує традиції школи Василя Свиди й водночас іде своїми неперотереними шляхами. Сьогодні він визнаний митець, лауреат премії ім. Данила Щербаківського, заслужений майстер народної творчості України, має багато персональних виставок в Україні та за її межами. Його виразні, лаконічні скульптури присвячені реаліям життя (“Полювання”, “Доля горянки”, “Пастух”, “Чардаш”). Останнім часом у роботах сницаря переважають сюжети на релігійну тематику. Це горельєфні композиції з чотирнадцяти різьблених ікон (“Хресна дорога”, “Тайна вечера”), цикл на сюжети із життя горян (“Мисливці біля ватри”, “Полювання на кабанів”, “Клятва”). Ці багатопланові, багатофігурні композиції з декоративно оформленим тлом є поєднанням традиційної



В. Рутковський. Вироби з дерева. Дерево, різьблення 90-і роки. с. Маковище Київської обл.

рельєфної різьби та круглої скульптури.

Біблійна тематика – основа творчості молодого різьбяр з Харківщини Григорія Гусака. Він працює в барельєфі, вводить зображення пейзажу, архітектурних споруд (“Покоління волхвів”, “Воздвиження хреста”, “Зняття з хреста”).



Самобутнім є шлях Євгена Шевченка в пошуках нових форм художньо-образної змістовності. Викликають зацікавлення його монументально-виразні скульптури, заглиблені в язичницьку тематику (“Семаргл-Переплуг”, Свічник “Велес”, “Велесове коло”). До теми язичницьких вірувань наших пращурів звертається чимало народних скульпторів. Образне осмислення праукраїнської історії бачимо в роботах “Ярило” Василя Слободянюка, “Сонячна мелодія” Івана Приходька, “Свічник Велес” Володимира Маркяна, “Сварог” Ігоря Кошмана. Монументальні й величні роботи самобутніх майстрів народної скульптури Володимира Варава (“Прощання козака”, “Підняв коня”, “Поєдинок”), Володимира Заремби (“Вівчар”, “Господар”), Віталія Шума (“Луківна”, “На возі”, “Коза Катька”).

Незважаючи на певні труднощі в організаційно-виробничій діяльності, проблеми з постачанням і збутом виробів із дерева, цей вид мистецтва продовжує розвиватися завдяки творчості окремих майстрів. Активно працює на Гуцульщині група косівських умільців – заслужені майстри народної творчості України М. Федірко, В. Якіп’юк, І. Гавриш, І. Кочержук, В. і П. Корпанюки. Петро Корпанюк – нащадок славетного роду Шкрібляків та Корпанюків. Своєю майстерністю він завдячує дідові Юрку, від якого перейняв традиції гуцульського різьблення. Він створює різноманітні вироби, прикрашені сухою різьбою, традиційними орнаментальними мотивами: чотири- і тригранні копанички, пшеничка, листочки, підковки, зубчики, ружки, кучері, слізки, ромби, піраміди. Композиції плоскорізьблення органічно відповідають формам виробів скрині, рахви, свічника, хреста, цукорниці. Майстер часто поєднує суху різьбу з інкрустацією чи пластично-сюжетною різьбою, особливо на тематичних тарелях (рахва Т. Шевченка). Крім побутових виробів, значну увагу приділяє церковним і придорожнім хрестам і знакам, різьбленим писанкам та криницям.

Прикметою останнього десятиліття ХХ ст. є посилена увага до призабутих видів народного мистецтва та їхнього відродження. Такий інтерес виник до техніки бондарства й художнього випалювання.

Упродовж тривалого часу в народі вироблялися прийоми бондарства та декоративного випалювання, опанування яких надає виробам високої художньої майстерності. У попередні роки техніку випалювання успішно застосовував заслужений майстер народної творчості Іван Грималюк із с. Річка Косівського району. Тепер це ремесло відновив Володимир Ворончак із Кут. Він не лише захоплюється випалюванням на бондарських виробах, але й вивчає, пропагує цей вид народної творчості, в якому художній смак поєднується з чітким практичним розрахунком на основі знань і технологічних особливостей деревини.

Вироби творяться вручну, і саме це надає їм особливої неповторності. Вражають широкий асортимент бондарського посуду, чіткі пропорції, поєднання гладенької поверхні з ритмічним чергуванням обручів. В. Ворончак оздоблює “писанком”, яким неначе малює орнаменти, що складаються з окремих мотивів — “звізда”, “сонечко”, “джога”, “очко”, “трісушка”, “півкривулька” та ін.

Розквіт творчості Валентина Корякіна припадає на 70–80-і роки характеризованого періоду, коли в с. Мигалки Тетерівського лісгоспу було відроджено дерев'яне різьблення. Тут працювали його дружина Раїса, однодумці Леонід та Олександр Шевченки, Микола Марущак, Франц Можаровський. Майстер до кінця свого життя (1995) експонував на виставках власні вишукані високохудожні вироби. Він виточував їх на токарному верстаті. Декоративні тарелі, кухлі, хлібниці, скриньки, рибні таці, черпаки, ложки орнаментовано з допомогою різців розетками у вигляді солярних знаків, які вирізняються формою, розміром, розташуванням на світлому тлі. Завдяки зусиллям В. Корякіна було відроджено плетіння із соснового кореня, яке сьогодні активно продовжує його дружина.

Чималий загін різьбярів працює на Слобожанщині, продовжуючи традиції відомого майстра Петра Фоменка. Це Семен Печеніжський із с. Старий Салтів,

В. Лупійчук. Козак на коні. 1998. Дерево, кругле різьблення. Тернопіль



Андрій Лубенець із с. Артемівка, Михайло Бритвін із Харкова.

Дуже плідно працюють різьбярі Чернігівщини – патріарх різьблення Анатолій Колошин із Новгород-Сіверського, його послідовники Л. Панько, Г. Василенко, В. Ворожбит, А. Іваньков.

У 90-х роках ХХ ст. набула поширення солом'яна скульптура талановитих майстрів Тетяни Поліщук із Первомайська Миколаївської області, Наталії Симоненко з м. Шостки Сумської області, Вероніки Мікулеску з Донецька. Вироби Марії Кравчук із с. Туличів, що на Волині, одухотворені фантазією майстрині і виглядають ніби живі. Це солом'яні бички, капелюшки, різноманітні шкатулки, дитячі іграшки.

Класикою плетення є традиційні вироби господарського призначення з лози та рогами Йосипа Ромашука з Володимира-Волинського, які вражають природністю та красою форм, а також різноманітні витвори Галини Кучер з Обухова.

Відродження свят та обрядів спричинило й особливий інтерес до плетення “павуків” із соломи, які особливо цікаві й різноманітні на Покутті – у селах Колінці, Незвисько, Воскресенці. “Павуки” майстрині Марії Критович, як і дідухи Петра Лесіва із с. Колінці, які він плете до Різдва з обжинкового снопа, наповнені духом живої природи, символики давніх звичаїв та оберегів.

Поступово відроджується забуте мистецтво плетення брилів. Зусиллями окремих ентузіастів, таких як Григорій Красношарпа із с. Чаплинці, Іван Зуб із с. Шульгівці, Микола Сорока з с. Іванівці, Анатолій Козинта та Микола Чирва з Петриківки, це ремесло набуває поширення.

ПИСАНКАРСТВО. 90-і роки ХХ ст. по праву можна вважати періодом відродження писанкарства. Серед різноманітних видів і жанрів українського народного мистецтва писанкарство є його яскравою й самобутньою сторінкою. Орнаменти писанок пройшли складний шлях – від первісних символів, що мали магичний зміст, до сучасних декоративних зображень. У свідомості широкого загалу писанка є символом України, саме тому її відродження майстрині сприймають як справу національної ваги і розцінюють відновлення писанки як “пошук України і самих себе”. Важливим стимулом у цьому стали Міжнародний з'їзд писанкарів (1991) та організація Музею писанкарства в Коломиї.

У писанкарстві нині намітилося дві тенденції. З одного боку, в західних областях України, де цей вид мистецтва залишався традиційним, майстри продовжували працювати й передавати навички розпису. З другого боку, в центральних та східних областях, де за часів тоталітаризму мистецтво писанки зазнало утисків і занепаду, відбулася насильницька перерваність у спадкоємності традицій і було порушено природну еволюцію народної культури, деякі ентузіасти взяли за відновлення писанкарства. Загалом у країні поширився патріотичний рух щодо



Г. Кучер. Пляшки. 1998. Лоза, плетіння. м. Обухів Київської обл.



3. Сташук. Писанки за трипільськими мотивами. 90-і роки. Київ

популяризації, вивчення особливостей писанкового розпису та відродження старовинних технік, навіть складу барвників.

Ідея збирання писанок належала свого часу Катерині Скаржинській, яка 1885 року в Круглику, поблизу Лубен, організувала приватний музей і видала каталог “Описание коллекции народных писанок”. На жаль, усі експонати музею були втрачені. Таким чином, каталог став єдиним джерелом інформації про унікальне зібрання, яке налічувало понад 3 тис. одиниць з усіх місцевостей України. Історія відновлення цієї колекції належить заслуженим майстрам народної творчості Оксані Білоус та Зої Сташук. Їм удалося відновити майже 2 тис. писанок⁵. Це й позначені пишним стилізованим орнаментом взірці з передмість Києва – рожево-червоні, на чорному тлі з жовтими закрутками (“Виноград”, “Рачок”, “П’явки”), й писанки колишнього Радомишльського повіту з традиційним геометричним орнаментом (“Баклажечка”, “Дубове листя”, “Рожа в чобітках”, “Безконечник”) та Східного Поділля, виконані в червоно-чорній гамі кольорів, із зображенням хреста із завитками – одного з най-



О. Білоус. Писанки. Орнаментальна веселка. 90-і роки. Київ

давніших знаків, пов’язаних із аграрною символікою. Майстрині ретельно відтворили нові зразки видання 1896 року “Писанки Галицької Волині” Мирона Кордуба. Колекцію поповнили писанки Західного Полісся із зображеннями на чорному та червоному тлі закруток, стилізованих гілок, фігур, бойківські писанки із солярною символікою, гуцульські з філігранно розробленими мотивами, зразки писанок Закарпаття, Покуття, Полісся. Майстрині є учасницями понад 30 художніх виставок в Україні, Білорусі, Росії, Франції, Німеччині. Основне для Оксани Білоус та Зої Сташук – зберегти автентичність писанки, невіддільність від побуту, свят та обрядів.

Головна мета сучасних майстринь – ретельно вивчити й продовжити традиції певних етнографічних регіонів: Слобожанщини (Юрій та Валентина Тітінюки), Поділля (Марина Юрченко), Лемківщини (Надія Нагловська). Ганна Гаврилюк із Коломиї відтворює писанки Львівської, Тернопільської, Київської областей, вона вигадує і власний світ орнаментального мистецтва – вводить традиційні мотиви спіралей, завитків, солярних символів і змієподібних знаків.

На всій території Карпат писанкарство було й залишається традиційним видом народного мистецтва. Найвідомішим далеко за межами рідного краю (в Ка-



Г. Трушик. Тарелі. 90-і роки. Глина, полива, ритований і ріжкований розпис. Косів

В. Джуранюк. Керамічні вироби. 90-і роки. Глина, полива, ритований і ріжкований розпис. Косів



наді, Франції, США, Польщі) є творчий доробок заслуженого майстра народної творчості Дмитра Пожоджук з Космача. Побачити його витвори приїздять звідусіль. У селі працюють чудові майстрині, серед яких Параска Багрій, Євдоха Поляк, Параска Рибенчук, Гафія Линдюк, Ганна Чонтуляк. Орнаментами їхніх писанок є геометричні малюнки із зубчиків, прямокутників, традиційних оленів, коників, баранців, півників, а також деревця із симетричними галузками, казковими птахами чи голубами (“Радянське дерево”, “Дерево роду”, “Центр світу”).

Одним із традиційних осередків писанкарства є с. Замагорів Верховинського району Івано-Франківської області. Писанки тут вирізняються неповторною самобутністю, прадавньою символікою. В орнаментах поширені прадавні антропо-, зоо- й орнітоморфні зображення: олені, ко-

ники, казкові птахи, фантастичні істоти. Самобутніми писанками славляться села Криворівня, Чорний Потік, Видинів Снятинського району.

ГОНЧАРСТВО. Попри всі економічні негаразди, підвищення цін на енергоносії та повний розвал фабрик художніх виробів у 90-х роках ХХ ст., гончарне мистецтво не припиняє свого розвитку завдяки зусиллям окремих гончарів. Національна спілка майстрів народного мистецтва всіляко підтримує й заохочує керамістів.

Систематично організовуються симпозиуми керамічного мистецтва, художні виставки. Відомі гончарі з Опішного Іван Білик, Михайло Кітриш, Василь Омеляненко стали в 1995 році лауреатами премії ім. Данила Щербаківського, у 1999 році – лауреатами найвищої нагороди – Державної премії ім. Тараса Шевченка. Їхні монументальні баранці, леви, коники є шедеврами керамічної скульптури ХХ ст.

Продовжує працювати в Косові Оксана Бейсюк – творець плесканців, дзбанків, декоративних тарелів, прикрашених традиційним гуцульським орнаментом. Тут активно й плідно працює також подружжя Михайла та Галини Трушків. Вони – митці нового покоління. Їхні вироби – тарелі, вазы, свічники – позначені новим ставленням до традицій, сміливим оперуванням орнаментальними мотивами, кольоровою гамою. Ліричність, іноді легким гумором віє від їхніх ліплених скульптур “По гриби”, “На печі”.

Сповна розквітнув талант Григорія Денисенка. Його рід походить з Олешні – одного з найдавніших центрів гончарства. Тут митець ство-



І. Сergyога. Плесканець. 90-і роки. Глина, полива, ритований і різкований розпис. Косів

І. Сergyога. Куманець. 90-і роки. Глина, полива, ритований і різкований розпис. Косів

В. Джуранюк. Декоративні плитки “Весільні забави”, “До Косова”. 90-і роки. Глина, полива, ритований і різкований розпис. Косів





О. Вільчинський. Керамічний посуд. 90-і роки. Глина, димлення, гравірування

рив свої найкращі роботи: “Князь Володимир”, “Ода гончареві”, куманець “В опішнянському лісі”.

Останнє десятиліття ХХ ст. позначене відродженням димленої кераміки, яка є однією з найдавніших технологій. З часом вона була призабута, витіснена техніками полив'яного розпису. Лише у двох центрах (с. Кобальчі на Буковині й с. Гавареччина на Львівщині) не полишали традицій димленої кераміки. Справжній інтерес до неї, її бурхливе відродження й розвиток почалися наприкінці 1992 року.

У Києві 1996 року проходила 1-а Всеукраїнська виставка димленої кераміки, на якій відкрилося багато нових імен і центрів виготовлення. Перед глядачами постала витонченість і виразна декоративність гончарних форм. Кераміка відродилася в с. Олешня на Чернігівщині, с. Голгоче на Тернопільщині тощо. Цікаво, що, затухаючи в традиційних центрах, де ще працюють поодинокі гончарі, димлена кераміка відроджується в нових місцях.

Особливо плідно працює в техніці димленої кераміки Ярослав Славінський із с. Підлісного, що на Буковині. Масштабність і виразність форм його виробів є свідченням пильної уваги до традицій гончарства.

ВИШИВКА. 90-і роки ХХ ст. позначені, на жаль, цілковитою ліквідацією промислів вишивки у відомих центрах народної творчості. Проте, завдяки ентузіазму окремих майстринь, вишивка продовжує плідно розвиватись. Одні з них, як Катерина Карашук, продовжують народні традиції, плекають їх, інші, як Олександр Теліженко, стають на шлях новаторського переосмислення.

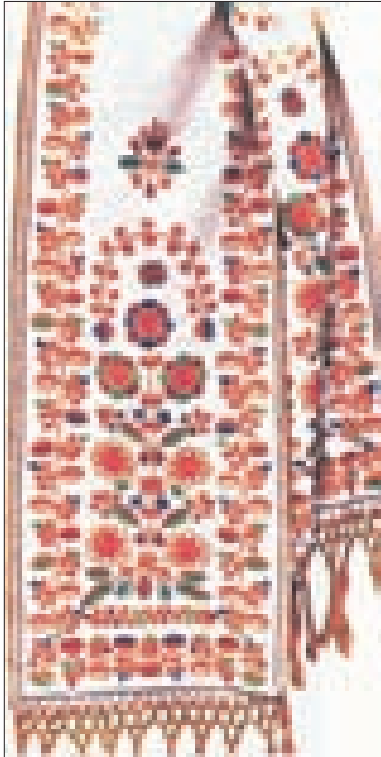
К. Карашук із Чернігівщини все своє творче життя присвятила вивченню традиційного шитва, особливостей вишивки Середньої Наддніпрянщини. Вона ство-

рила безліч виробів, декоруючи їх геометричними та рослинними орнаментами, вводячи в композиції рушників людські постаті та пташок. Особливо полюбляє майстриня мережки, виконані білими нитками, відроджує давні, призабуті сьогодні технічні засоби шитва. В орнаментах поєднано наскрізні, ажурні мережки з лиштвою, хрестиком, штапівкою. Це передусім рушники “Пташки”, “Казковий світ”, “Ніжність”. Останнім часом вона звернулася до вишивання рушників із давньою символікою, особливо із зображенням жіночого божества (“Берегиня”) або фантастичного дерева з птахами.

Творчою знахідкою майстрині є використання ниток, витягнутих з тканини для обкручування сітки мережки, по якій білими нитками зроблено “настил”. На такому тлі орнамент читається чітко, виразно. Основний художній ефект полягає в грі світла й тіні, поєднанні рельєфу орнаменту й сітчастого, прозорого тла рушника. Так, рушник “Берегиня” (1990) суцільно зашитий сіткою прозорої мережки, на яку нашито жіночу постать, обрамлену деревцями, пташками, хатками, дитячими постатями. Загалом уся композиція символізує родинне щастя, достаток, побажання радості й благополуччя. Інший рушник цієї серії “Берегиня” (1993) побудовано на ритмічному чергуванні трьох поперечних орнаментальних смуг, центральна з яких має вишиті зображення трьох жіночих фігур з піднятими в молінні до неба руками. Так само символічно сприймається рушник “Ой, гілля, гілля, гусоньки” (1995) з трьома вишитими фантастичними птахами-павами. У кожний свій твір майстриня вкладає власні думки, переживання, відгукується на теми, які її хвилюють. Таким є рушник “Біль Чорнобиля” (1993). Цю страшну катастрофу К. Карашук відобразила поєднанням в орнаментальній композиції ритмічно укладених хрещатих ромбів із вписаними хрестами різної конфігурації. Сум від пережитої трагедії передається введенням до світлої вишив-

О. Теліженко. Рушник “Нарбутівський”. 1998. Домоткане полотно, акрил, ручна вишивка. м. Черкаси





С. Ігнатченко. Рушник козацький. 1999. Полотно, муліне, ручна вишивка. Запоріжжя

ки орнаменту темного кольору. Важливе місце у творчості майстрині посідає вишивка рушників з рослинним орнаментом. Слід відзначити, що їх малюнок сприймається цілісно, виразно, як єдине ціле, як загальний образ квітки або рослини. Вони виконані рушниковим швом червоними нитками. Це такі твори, як “Мамині пісні”, “На калині соловейко”, “Ранкова мелодія” (2000).

Відродженням давнього козацького рушника захопилися майстрині запорізького творчого об’єднання “Мальва”, яке згодом перетворилося в широковідоме сьогодні не тільки в Запоріжжі, а й по всій країні творче об’єднання “Цвіт калини”. Таку назву майстри надали тому, що калина є символом України: без верби й калини нема України. Майстрині творчо і натхненно підійшли до вивчення традицій вишивки рушників рідного краю, вони уважно вивчали колекції музеїв, їздили в експедиції й нині в арсеналі об’єднання близько 200 відшитих робіт. Вони величаві й урочисті, сповнені одухотвореної краси й давніх орнаментальних знаків і символів. Об’єднання створено за ініціативи талановитої вишивальниці Р. Кутасевич, члени колективу ведуть активну виставкову та науково-популяризаторську діяльність. Візитівкою є рушник “Козацька слава”, його вишивали члени об’єднання Р. Кутасевич, С. Ігнатченко, К. Вашурина, Т. Філатова, Л. Арутенянц, І. Дерібас, Т. Листопад, Г. Овчаренко, Г. Тимошенко, Л. Коваленко. У центрі цього дивовижного колективного витвору – символічне дерево козацького роду. Це – розлоге,

Т. Причепій. Рушники “Подільські мотиви”. 2000. Полотно, муліне, ручна вишивка. Київ





1. Н. Ляхова-Сиротинська. Рушник “Вишневий”. 90-і роки. Полотно, муліне, ручна вишивка. Київ
2. К. Вашурина. Рушник “Відродження”. 1998. Полотно, муліне, ручна вишивка. Запоріжжя
3. М. Чудна. Рушник. 1996. Полотно, муліне, ручна вишивка. Київ

пишне дерево, з листям дубу, з численними птахами, з суцвіттям, що тягнуться до неба. Угорі яскравіє квітка-сонце, що осяває все навкруги. Сміливо використовують майстрині, крім традиційно білого, ще й кольорове червоне тло, на якому яскравими золотавими кольорами, з додаванням синього, зеленого виділяється дерево-квітка, дерево роду. Серед робіт своєю довершеністю вирізняються рушники Р. Кутасевич “Козацьке ретро”, “Відгомін козацької слави”, “Козацький спомин”, “Дві дороги – два життя”. Особливою вишуканістю виділяється кумачевий рушник “Вишиває Україна”. Відомий пропагандист і дослідник традицій козацького рушника С. Ігнатченко створила серію рушників: “Козацьке бароко”, “Світове дерево”, “Славна родина”, “Великдень” та ін. Своєю монументальністю, яскравим декоративним вирішенням виділяються роботи

Г. Тимошенко “Запорізький”, В. Харлан “Родовий”, І. Дерібас “Козацька родина”, Л. Вареннік “Хортиця”.

Вишивальниці об’єднання захоплюються також вишивкою білих мережкованих рушників, що приваблюють своїм ліризмом і вишуканістю. Це роботи Г. Одарченко “Лебедина вірність”, Л. Мельник “Ніжність”, О. Климової “Заручини”.

Основною прикметою останнього десятиліття ХХ ст. стало дбайливе вивчення регіональних особливостей і традицій мистецтва вишивки. Так, Євген та Тетяна Причепії ретельно, уважно вивчили й дослідили особливості вишивки рушників Східного Поділля. У численних експедиціях, працюючи у фондах музеїв, вони досконало оволоділи технічними прийомами шиття подільських рушників, а головне – відчули й зуміли передати на полотні красу цих рушників, їх яскраві, рельєфні узори, що утворюють монументальні композиції.

Серед талановитих вишивальниць чільне місце посідає творчість Марини Чудної. Вона дбайливо вивчала й відтворювала на полотні рушників узори Полтавщини. Характерною рисою її робіт є авторське прочитання й переосмислення традиційних технік, поширених мотивів “дерева життя”, які в її уяві перетворюються в символи добробуту,

О. Володимирова. Килим “Сонце”. 90-і роки. Вовна, ручне ткацтво. Київ



юються в символи добробуту, щастя, перетворюються на естетично довершені вироби, сповнені творчого натхнення й глибокої образності. Особливо слід відзначити рушники “Радість життя”, “Мамині жоржини”, “Київська Русь”, “Тюльпани України”. Рушники М. Чудної зберігаються в колекціях США, Канади, Німеччини, Греції.

По-новому підійшла до вишивання рушників О. Теліженко з Черкас. З позицій художника-професіонала вона творчо інтерпретує надбання народної вишивки, урізноманітнює кольорове тло рушників, значно укрупнює їх орнаментальні форми. Серед робіт слід назвати рушники “Звізда Полин” (1996), “Золотий тризуб” (1997).

У 90-х роках ХХ ст. усі підприємства художніх промислів припинили свою діяльність. Відбулася тотальна руйнація фабрик у таких відомих осередках, як Решетилівка, Глиняни, Хотин, де виготовляли традиційні народні килими та гобелени. Проте, дякуючи окремим інтузіастам, традиції килимарства були збережені й продовжені. Це насамперед такі відомі митці, як лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка,

народний художник України В. Прядко, В. Володимирова, С. Ганжа, лауреат премії ім. Катерини Білокур Н. Саєнко та ін.

Ніна Саєнко походить зі славетної родини Олександра Саєнка – відомого митця, що впродовж свого творчого життя вивчав витoki традиційної культури і з позицій власного художнього світобачення творив світ національного мистецтва. Саме ці засади лягли в основу творчості його доньки Ніни. Вона не лише зберегла оригінальні твори батька й зібрану ним колекцію народного мистецтва, але й відтворила гобелени за його ескізами 20–30-х років ХХ ст. За її активної участі у Борзні створено художньо-меморіальний музей “Садиба народного художника Олександра Саєнка”, який на сьогодні є осередком просвітництва і пропаганди народної творчості. Н. Саєнко творчо продовжує батьківські традиції. В її виробах органічно поєднуються традиційна орнаментика, знання особливостей килимарства Полтавщини, Київщини, Поділля із сучасним світобаченням. Це гобелени “Осінь” (1997), “Козацька балада” (1991), “Терновий цвіт” (1995), “Сад-виноград” (1996).

Творчість видатного митця Степана Ганжі – це світ поезії, щире захоплення та оспівування героїчного минулого України, її щедрої й багатой природи. Улюбленими образами його гобеленів є бандуристи, козацькі ватажки, героїчні сторінки історичного минулого. Це твори “В похід з полуночі” (2000), “Слава і воля” (1993), “Козак-бандурист”, “Богдан Хмельницький” (1995), “Ой, з-за гори, з-за лиману” (2000). Степан Ганжа народився на Поділлі в родині славнозвісного майстра кераміки Олександра Ганжі. Він з дитинства перебував у світі народних образів, які у вигляді фантастичних птахів, героїчних вершників-козаків відтворилися в його гобеленах.



С. Ганжа. Гобелен “Ой, Морозе, Морозенко”. 2005. Вовна, ручне ткацтво. Київ

ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

У розвитку культури України наприкінці ХХ ст. велику роль відіграє творчість митців професійного декоративного мистецтва, до складу якого входять такі його види як художня кераміка, скло, текстиль, метал, ювелірне мистецтво, емаль. Вітчизняне декоративне мистецтво сягає своїм корінням давньої трипільської культури епохи неоліту, мистецтва Київської Русі (ІХ–ХІІ ст.), українського бароко (ХVІІ–ХVІІІ ст.).

Впродовж усього ХХ ст. декоративне мистецтво України пов'язувалось з історичними традиціями, з народною художньою творчістю, завдяки чому зберегло свою самобутність та успішно виступало на міжнародних показах.

Відповідаючи соціальним вимогам часу, воно розвивалось у матеріально-практичній і духовно-культурній сферах, зберігаючи при цьому зв'язок із загальною проблематикою образотворчого мистецтва.

Особливо активно у 90-х роках воно почало торувати нові шляхи, шукати засоби емоційного виразу, водночас вирішуючи загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв і архітектури: новаторське формотворення, взаємодію з простором, звернення до найновіших технологій, посилення особистісного начала у творчості – це характерні тенденції, що спостерігаються в декоративному мистецтві кінця ХХ ст.

М. Теліженко. Садово-паркова скульптура “Чумацька Мадонна”. 1999. Шамот, солі, ліплення. Черкаси



давніх витоків. Наслідування канонів у цілому їм невластиве, і національні традиції в їхніх роботах трансформуються набагато складніше – породжуються духом, асоціацією.

Українське декоративне мистецтво в 90-х роках розкривається в усьому розмаїтті своїх можливостей, що зумовлено передусім значною трансформацією у

Але важливо зазначити, що в творчості митців-прикладників останнього десятиліття відбулися й духовні боріння, професійні метання, ілюзії та розчарування пострадянського суспільства. Шлях від тоталітарного мистецтва до неоавангарду та постпостмодернізму вимагав переорієнтації на автентичність та індивідуальність творчого акту, переходу до створення автономних, замкнених у собі світів, що протистоять реальній дійсності.

Художники усвідомили, що в мистецтві немає місця обмеженості, яка примушує створювати сучасне лише на основі

цій галузі поняття “образу” та змінами в розумінні поняття “декоративність” разом із намаганнями художників-прикладників активніше брати участь в естетичному формуванні середовища. Це й стало основними чинниками посилення пластичної виразності, активності кольору, урізноманітнення композиційної побудови творів декоративного мистецтва, призначених для архітектурного простору.

Ще в 80-і роки в декоративному мистецтві підвищився інтерес до стилістичного розмаїття історичного минулого. Народне мистецтво, фольклорні традиції завжди перебували у полі зору наших професійних митців. Для художників декоративно-ужиткового мистецтва історичне минуле є невід’ємною часткою їхнього світовідчуття, а народна традиція – основою формування пластичної системи.

В умовах бурхливого розвитку техніки, промисловості, урбанізаційних процесів, екологічної кризи пошуки шляхів, які б уберегли від нівелювання предметно-просторове середовище, а разом з тим і свідомість, спонукали художників звернутись до невичерпного джерела духовності – до народного мистецтва, повною мірою усвідомити, що воно є важливим фактором утвердження нації.

В 90-х роках професійне мистецтво починає особливо активно шукати нових шляхів розвитку, виходячи з надбань світового мистецтва. Водночас воно незмінно спирається на народну спадщину, на тисячолітні традиції народного мистецтва, опановує його історію, використовує символіку.

Основний механізм дії народного мистецтва полягає в його традиційності на відміну від мистецтва професійного, в якому велику роль відіграє передусім креативність пошуків, новаторство. В народному мистецтві, навпаки, головним і визначальним є наслідування канонів, вироблених майстрами впродовж багатьох віків.

Народні майстри у своїй творчості впродовж сторіч відбирали найдоцільніше, найприкметніше. Усе випадкове, що сприймалося лише окремими індивідами, відкидалось, а утримувалось найтипівіше, що визнавалось усіма. Це пояснюється передусім колективністю народної творчості. Найвдаліші орнаментальні мотиви, композиційні колірні рі-



О. Левадний. Гобелен “Середохрестя”. 1992. Вовна, льон, ручне ткацтво. Полтава



П. Печорний. Декоративна скульптура-триптих “Відродження”. 1996. Глина, шамотна маса, солі, ліплення. Київ

Л. Шилімова-Ганзенко. Декоративна пластика “Це не Барбі... (Колискова)”. 2000. Шамот, поливи, емалі, ангоби, ліплення, розпис. Черкаси



шення ставали улюбленими, підхоплювались іншими, входили до загального здобутку досягнень колективу, перетворюючись на традицію. У багаторазовому повторенні відбувався процес удосконалення. Саме завдяки традиції зберігається наступність поколінь, їх неперервний зв'язок.

Якщо народний майстер не повинен виходити за межі традиційної системи бачення (він має спиратися на досвід і художній рівень майстрів, що працюють поруч), то для художника-професіонала це неможливо: повтор чи копіювання призводять до епігонства, позбавляють його можливості сказати своє нове слово, відгукнутися на потреби часу. Тому в творах професіонального декоративного мистецтва основними критеріями для нас залишаються оригінальність образно-пластичного рішення, докорінно новий підхід до матеріалу, авторські відкриття та новаторство.

У народному мистецтві з'являються вироби, нерозривно пов'язані з побутом і потребами життя. Кожен твір — це органічна єдність корисного та естетичного. Народний майстер зважає на смаки та вподобання свого середовища. Водночас професіональне декоративне мистецтво рішуче відходить від ужитковості й виходить за межі суто декоративних, тобто прикрашальних, ознак.

Але, з усім пієтетом ставлячись до феноменального прояву національної духовної культури, художники розуміли й відмінність між народним і професіональним мистецтвом. Якщо в народному мистецтві визначальним є наслідування традицій і певних канонів, які формувалися протягом століть і завдяки яким народ ніби відроджує в кожному новому поколінні свою духовну культуру, свою психологію, своє світосприйняття, то в професіональному — цінується передусім неповторна індивідуальність митця, його неординарне ставлення до матеріалу, вміння віднайти в ньому нові естетичні ознаки¹.

Наприкінці 80-х — на початку 90-х років українські митці радикально змінюють сприйняття декоративних матеріалів як таких, що придатні для творення лише утилітарних предметів і сувенірної продукції. Вони руйнують стереотипи й доводять на практиці, що мовою кераміки, скла, текстилю можна вирішувати складні формальні завдання. Водночас у декоративному мистецтві простежується прагнення до збереження своєї специфіки зі властивими йому засобами виразності, а також бажання вдосконалити й збагатити притаманну тому чи іншому матеріалу художню мову.

Декоративне мистецтво 90-х років — складне й досить мозаїчне явище. Неоднозначність і склад-

ність структури професійного декоративного мистецтва, як і багатоманітність його визначальних чинників, простежуються і на функціонально-видових, і на образно-пластичних рівнях.

В естетичному формуванні предметного середовища основну роль у 90-х роках уже відіграють унікальні твори професійних художників-прикладників, які змістовою наповненістю та складністю форм наближаються до творів образотворчого мистецтва. Тобто основним середовищем їхнього існування є виставкові й музейні зали.

Певні зміни відбулися в розумінні унікальності твору. Якщо у 80-х роках це значення розуміли як оригінальність, неповторність (чи майже неможливість повторення), а промислове тиражування таких творів вважали справою часу, то пізніше сформувалося нове поняття унікального. Тепер – це твір мистецтва, який зовсім не підлягає тиражуванню. Саме у сфері унікальної творчості проявляються і розвиваються сміливі та оригінальні, часом суперечливі тенденції формотворення.

В авторських творах митці прагнуть донести до глядача свої думки й переживання з допомогою різних формальних засобів самовираження – завжди індивідуальних, а часом і парадоксальних. Створюючи такі речі, митець нині не обмежений технічними й технологічними умовами масового виробництва, вимогами державних замовлень чи попитом покупця. Декоративно-ужиткове мистецтво

Н. Лапчик. Гобелен “Ми і вони”. 1984. Вовна, ручне ткацтво. Київ





І. Фізер. Садово-паркова скульптура “Стражі всесвіту”. 2000. Шамот, ліплення. Черкаси

прагне нарівні з іншими видами пластичних мистецтв (скульптурою, живописом, графікою) усвідомити свою важливу роль у сучасній культурі як суттєвого чинника гуманізації середовища, намагається гнучко реагувати на тенденції, що з’являються в сучасному суспільстві.

Орієнтація на створення гармонійного предметно-просторового середовища на початку 90-х років активізувала зусилля художників усіх видів і жанрів декоративного мистецтва. Й хоча внесок митців у художнє рішення інтер’єрів був нерівнозначним, проте важливим було те, що вони брали участь у створенні цілісного художньо осмисленого образу споруди разом з архітекторами та іншими авторами, починаючи зі стадії проектування. Гобелен, кераміка, скло покликані були своєю яскравістю образів, емоційною притягальною силою взяти на себе роль організатора різних зон в інтер’єрах, а головне – стати домінантою просторово-художньої композиції всього середовища.

Між тим архітектура, як і раніше, була позбавлена будь-якої активної естетичної програми. Єдиним засобом “одухотворення” нейтрального архітектурного простору було звернення до таких мистецьких творів,

О. Боньковський. “Монахи, що йдуть”. Решітка біля входу в церкву св. Онуфрія монастиря Василіан. Львів, 1998. Залізо, кування. Львів



які б надавали йому емоційно-естетичного звучання. І це завдання покладалося на унікальні твори декоративного мистецтва.

У середині 90-х років, коли почався період активного будівництва бізнес-центрів, офісних споруд, приватних маєтків, з'явився справжній попит на мистецькі твори найрізноманітнішого гатунку, особливо на високомистецькі рукотворні речі, в яких промовляла б авторська індивідуальність. І саме в цей час декоративне мистецтво набуває нового статусу серед інших видів мистецтва, що було зумовлено передусім так званім інтегруванням в образотворення, яке торкнулось усіх його різновидів.

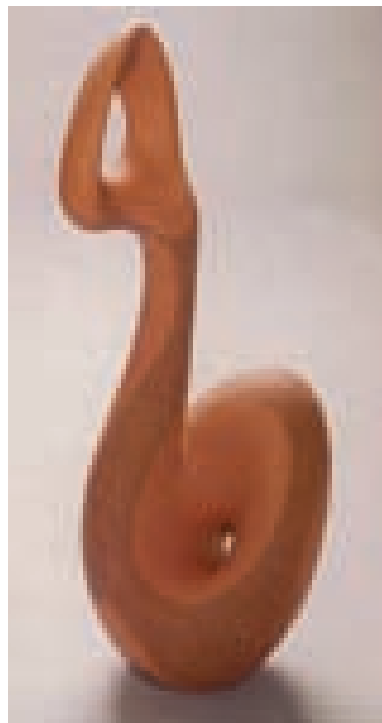
У процесі інтеграції мистецтв у 90-х роках, взаємопроникнення окремих жанрів і видів утвердилась рівноправність декоративного мистецтва з іншими видами художньої діяльності.

Перші кроки на цьому шляху зробили керамісти, які продемонстрували сміливі й цікаві рішення, руйнуючи усталене уявлення про утилітарність і декоративність. Так, звична посудина розкрила свою “внутрішню сутність”, форма вази набула узагальнено-символічного звучання. З'явилися “антипосудини”, тобто такі вироби, що, зберігаючи свою первісну форму, втрачали свою функцію і створювали образи, далекі від звичної їх ролі.

Посудини, що зберігали типологічний зв'язок із традиційними утилітарними предметами, тепер створюються здебільшого за законами органічних, рослинних форм. Речі ніби втратили жорсткий конструктивний стрижень – форма їх змінюється, “перетікає”, завмирає у непередбачених абрисах і силуетах.

Декоративна кераміка трансформувалась у своєрідний синтетичний вид творчості, в якому активно стали використовуватись пластичні й живописні засоби, фактурні можливості матеріалів, а іноді і прийоми графіки, театральної декорації. Багата уява і вправна рука художника підкорила цей піддатливий матеріал. Метаморфози з матеріалом, які народжувала фантазія митців кераміки, згодом захопили художників скла, текстилю, ювелірного мистецтва, тих, хто працював з металом, деревом, шкірою. Вони все глибше осягають закономірності життя природи, основи її пластичної і просторової організації, в чому вбачається деякий прояв нової “екологічної” свідомості.

Природні форми – джерело натхнення і основа творення художніх образів для багатьох



Н. Козак, С. Козак. Декоративна пластика “Грація”. 2000. Глина, ангоб, формування на гончарному крузі, розпис. Київ

А. Балабін. Блюдо “Флора”. 1991. Кришталеве, гутна техніка, рифлення, матування. МУНДМ. Київ



митців у 1990-і роки. Характерним є і відхід багатьох художників-професіоналів у сферу відсторонених формалістичних шукань. Їхні твори розраховані на існування у музейних, виставкових залах, у середовищі, “відірваному від життя”.

Згадані явища в кераміці однаковою мірою відбувалися і в інших видах декоративного мистецтва. Скларі, текстильники дедалі частіше ставали скульпторами і живописцями. Це було особливо помітно у виставкових речах. Часом ваза чи інша посудина, відірвавшись від своєї утилітарної ролі, ставала площиною для створення абстрактно-живописної композиції, перетворювалась на художній образ, далекий від традиційного сприйняття цієї форми.

Одна з провідних формотворчих тенденцій 90-х років – інтерес до органіки природної форми і матеріалу на рівні з архітектонічними пошуками та “геометризмом”. Так звана біопластика, органопластика, продовження пошуків метафорично-асоціативних образів у формотворенні, близькому до природних зразків (що почалися ще у 70–80-х роках), створення скульптурно-декоративних композицій – все це в тій чи іншій інтерпретації знайшло своє втілення в 90-х роках.

Орієнтуючись спочатку на вільну пластику природних форм, плавність рослинних ліній, деякі митці відійшли від живої природи. Експериментуючи з матеріалом – глиною, текстилем, склом, металом та використовуючи його різноманітні можливості, вони почали створювати узагальнені образи – метафоричні чи асоціативні. В таких виробках основною метою було передати поняття, абстраговані від конкретики.

Розширення арсеналу зображальних засобів супроводжувалось поглибленням змісту, появою філософічності, ускладненням образних рішень. Прагнучи виразити найтонші відчуття навколишнього світу, художники вдавалися до мови складних символів і алегорій. Такі твори ставили перед глядачем нові підвищені вимоги, передбачали розвинуту здатність їх осмислення. Щоправда, на цьому шляху художників підстерігали деякі несподіванки. Потяг до високої духовно-

С. Голембовська. Об’ємно-просторова пластика “Квітка папороті – квітка щастя”. 1991. Кришталь, гутна техніка, матування. МУНДМ. Київ



сміслової значущості творів, навіть усупереч специфіці певного виду пластичної творчості, таїв у собі небезпеку втрати декоративним мистецтвом своєї природності, своєрідності, художньої цінності утилітарно-функціональних форм. Проте в цілому всі згадані процеси, безперечно, розширили його змістовні можливості.

Чимало творів декоративного мистецтва втілювали теми, що були недоступні традиційним способам відображення. І це переконувало, що кераміка, скло, текстиль – не менш багаті на засоби виразності, ніж станкові види (живопис, графіка, скульптура), а в дечому вони навіть мають більшій можливості вирішення проблем пластики, простору, кольору. Вивільняючись зі свого утилітарного призначення, декоративне мистецтво почало служити духовним потребам людей. З одного боку, це сприяло пошуку нових пластичних, просторових, колористичних виражальних засобів, прагненню наповнити твори філософським змістом, а з іншого – надміру ускладнене формальне рішення не завжди викликало ті почуття, ту реакцію, на яку розраховував автор. Так іноді втрачався контакт з глядачем, порушувалася гармонія сприйняття художнього твору.

Ускладнення асоціативно-метафоричної мови зумовило розуміння таких творів як елітарних. Піднесення їх на вищий щабель, у царину винятковості “високого мистецтва” віддаляло глядача від декоративного мистецтва, одвічний смисл якого – формування естетично-предметного середовища.

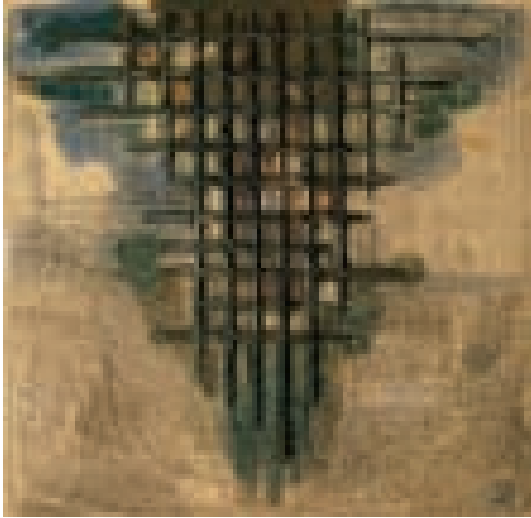
Художнє скло, як і кераміка, у 90-х роках також знало суттєвих змін. Такі його властивості, як прозорість і об’ємність, були використані художниками для створення речей, що взаємодіяли з простором, формуючи його. Образна структура композицій зі скла часто навіть не нагадувала утилітарні речі. Ці твори стали самодостатніми художніми образами, які несли певну ідею, часом розкривали глибоко філософські теми.

Нові тенденції руйнували традиційне уявлення про види декоративного мистецтва. Так, у художньому текстилі нові знахідки пластичних ефектів зумовили появу багатоманітності технік. Художників захопила можливість розкриття самої сутності текстилю в його різновидах, необмежені варіації колористичних і фактурних нюансів, поєднання різних за структурою волокон, переплетень. Поверхня гобелена чи текстильного панно ніби ожила, стала своєрідним рельєфом, що набув великої емоційної сили, взаємодіючи з простором. Отже, об’ємні форми, які виникли ще у 80-х роках, але не набули в той час значного поширення тепер знайшли своє логічне продовження в іншій іпостасі, в інших напрямках формотворення.

Помітним явищем у цей час стало “розмивання” традиційних жанрових кордонів, що привело до появи нових формоутворень. З’являються абстрактний і фігуративний кераможивопис, або скложивопис, живопис на тканині.

А. Петровський. Декоративна пластика “Вежа життя”. 1997. Скло. Авторська гутна техніка. Львів





С. Андрусів. Декоративний пласт “Буде гроза”. 2000. Шамот, поливи, солі, оксиди металів, ліплення. Львів

В. Хижинський. Декоративна скульптура “Викрадач гнізд” із серії “Забуті спогади”. 1997. Шамот, кольорові маси, емалі, поливи, ліплення. Луцьк



Таким чином, 90-і роки ознаменувались активним розвитком станково-декоративного мистецтва, твори якого, вирізняючись пластичною і колірною експресивністю, яскравою індивідуальною характеристикою образів, глибоким змістом, відігравали самостійну й самодостатню роль у розвитку культури.

Пошуки нестандартних підходів до засобів виразності сприяють оновленню пластичної мови не тільки на основі гармонії, а й на притаманній неоавангардному мистецтву та постпостмодернізму дисгармонії, а відтак – трансформації звичної декоративної образності. Це відбувається під впливом ідей мистецтва модернізму, “не пережитого” вітчизняною культурою разом з усією Європою в першій половині ХХ ст. через ідеологічний пресинг “нормативного соцреалізму”².

У професіональному декоративному, як і в усьому сучасному українському мистецтві, відбувається “.. пошук нової художньої мови для побудови нової художньої реальності, незалежної чи дистанційованої від об’єктивної реальності <...>, суб’єктивно-особистісне і до того ж драматично, навіть трагічно забарвлене сприйняття буття <...>, уявлення про можливість спасіння Я (або Духа) саме в естетичній сфері, дистанційованої від життєвої реальності <...>, прагнення спертися на інші художні цінності, щедро почерпнуті з якогось світового музею історії мистецтв”³. Така тенденція з’являється завдяки активному ознайомленню з досягненнями світового мистецтва. Професіональні митці декоративного мистецтва беруть участь у багатьох міжнародних конкурсах--виставках. Це сприяє урізноманітненню формальних пошуків українських митців і призводить до народження багатом-

нітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

Професіональні майстри кераміки, скла, текстилю, металу, дерева активно експериментують, звертаючись до широкого кола культурно-історичних асоціацій, до філософських, загальнолюдських проблем. Через те що в 90-і роки основними стали постмодерністський, постпостмодерністський та неоавангардний напрями в розвитку культури, відбувається переорієнтація митців декоративного мистецтва, переоцінка ними попереднього художнього досвіду та естетичних ідеалів, що веде до поглиблення образно-пластичних пошуків нетрадиційних підходів до матеріалу та відкриття його прихованих художньо-емоційних можливостей, особливо в кераміці, склі, текстилі.

Особливістю художньої ситуації 90-х років було співіснування рівноспрямованих стильових тенденцій. Старе і нове, функціональне і нефункціональне, різні творчі напрями, формуючи елементи складної цілісності, однаковою мірою знаходили місце в загальному спектрі художньої культури й міцно утверджувались у сфері пластичних мистецтв.

Виникала ніби якась рівновага між спрямованістю до стилю і бажанням зламати будь-яку стильову схему. Як тільки стилізаторська тенденція, претендуючи на всеосяжність, наближалась до певної межі, відразу піднімалась зустрічна хвиля індивідуальної виразності, яка руйнувала тісні стильові кордони.

Проблематичність втілення в життя єдиного стилю була запрограмована і соціальною динамікою часу, і енергійними взаємодіями, і змішуванням громадських, культурних, етнічних чинників у пострадянському суспільстві. Все це сприяло ще більшій строкатості предметного середовища.

Таким чином, реальний тогочасний національний стиль у широкому розумінні не зміг стати в Україні нормою. Декоративне мистецтво 90-х років не зайве



С. Береженко. Садово-паркова скульптура “Хитка рівновага”. 2000. Шамот, емалі, ангоби, ліплення, розпис. Запоріжжя

сприймати як моностиль (як соцреалізм у попередні десятиліття), й водночас його не можна назвати “безстильовим”, бо воно являло собою певну гнучку систему, що сприяла поліфонічному втіленню образної єдності.

Орієнтація на розширення меж образотворення в декоративному мистецтві, різноманітність стильових і формотворчих рішень у ньому вимагають подальшого



І. Віцько. Декоративна композиція “Трипілля”. 1997. Гончарна глина, полива, ліплення, розпис. Полтава

дослідження в контексті розвитку культури України та в контексті світових художніх явищ. Митці, чії пошуки тяжіють до образотворення, привертають найбільшу увагу. В їхніх роботах найяскравіше виявляється неповторна авторська індивідуальність, особливості манери виконання, неординарне бачення властивостей матеріалу, сміливе новаторське застосування технологій і технік, значною мірою пов’язане з оригінальністю світосприйняття.

В індивідуальній творчості спостерігається посилення тенденції до самовираження. Слід відзначити, що в 90-х роках декоративне мистецтво значною мірою втрачало

свою провідну роль у формуванні предметного середовища і, натомість, наближалася до станкових пластичних мистецтв. Як бачимо, кожне десятиліття приносить нові віяння у декоративне мистецтво, що свідчить про його рухливість, співзвучність з вимогами часу.

Розглядуваний період розвитку українського професійного декоративного мистецтва ознаменувався беззаперечними творчими досягненнями, різноманітними знахідками у створенні унікальних станково-декоративних речей у художньому склі, кераміці, металі, текстилі, дереві та інших видах.

Прикметною тенденцією професійного декоративного мистецтва 90-х років є звернення до національно-історичної тематики. Митців приваблює передати своє відчуття від дотику до минувшини, до епох великих стилів, до значних подій, до предметного і духовного світу наших далеких предків. Здебільшого історичне стало засобом художнього осмислення сучасності, віддзеркаленням її колізій, її моральних орієнтирів. Захоплення мистецтвом давнини протиставлялося лихоманці ритмів та різким дисонансам сучасності.

Історичні мотиви звучали у творах сучасників опосередковано, передавалися специфічними для декоративного мистецтва засобами, часто мовою символів, метафор і алегорій. Нерідко вони поставали в серпанку романтики, журливості, а іноді були забарвлені легкою іронією. Та хоч би в яких формах відбувався “пошук предків”, своїх архетипів, усі вони були підкорені бажанню декларувати свою належність до певної національної духовної традиції.

Процес актуалізації історичного, інтерес до минулого нації свідчить про глибинні перетворення у свідомості наших сучасників, про суттєві зміни в духовній культурі України з часу проголошення її незалежності. З одного боку, звернення до минулого викликане й бажанням зберегти зв'язок часів, подій, поколінь. З іншого боку, політична незалежність України дала можливість її митцям творити без ідеологічної цензури, відкрила дороги у світ мистецтва інших країн на рівні спілкування, взаємообміну, взаємовпливів і взаємоповаги.

Пробуджується на новому шаблі інтерес до історії культури різних народів і епох. Особливо приваблює художників (не тільки керамістів, а й склярів, текстильників, різьбярів та ін.) прамистецтво людства – печерний живопис, трипільська пластика, твори скіфів і сарматів, давньослов'янська архаїка. Поряд із цим освоюється мистецтво Африки, Америки, Японії. Звернення до першооснов культури свого чи інших народів, проникнення в глибини їхньої творчості дивовижно поєднується з сучасним художнім мисленням – у фантазійних посудинах і настінних пластах, декоративних тарелях, гобеленах, батикових панно та ін.

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА. Активно долучилася до цього процесу професійна кераміка, де першорядною стала концепція авторської ідеї, індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною метою, як і в авангардистів початку століття, стає самовираження та утвердження своєї творчої особистості. Це знаходить відгук у творчості Л. Богинського, У. Ярошевич, Г.-О. Липи, П. Печорного, Г. Лисик, Г. Друль, В. Хижинського, Л. Шилімової-Ганзенко, Л. Рось, О. Рося, А. Скорого, Г. Семенко, М. Галенка, С. Козака, Ж. Соловійової, М. Росул, В. Віньковського, Я. Борецького, Н. Борецької-Грабар та ін. Ці художники використовують найдавніші загальнолюдські символи, які стали основою традиційного народного мистецтва. Прикметним для них є підхід до твору як до певної закодованої знакової системи, що несе на собі нашірування загальнолюдського досвіду.

У надзвичайно своєрідній пластичній образності інтерпретує традиційні форми народної кераміки Леонід Богинський. Макітра, глек, полумисок – це, на думку художника, універсальні форми вираження найсучасніших художніх ідей. Монументальна макітра Л. Богинського з потрісканою поверхнею шамоту й зумисним нахилом форми, підкресленими швами та задимленою фактурою втілює в собі образ висхлої від спраги української землі, символізує материнське лоно й серце України або пере-втілюється в рятівний ковчег, який зберіг силу її духу та культуру, так само як і різноманітні варіації макітри без денця і зненацька розімкнутим простором (композиції “Седнівські дороги”, “Чумацький шлях”, “Старовинні рукописи”).

Я. Борецький. Декоративний пласт “Неоліт II”. 1998. Порцеляна, шамот, авторська техніка. Ужгород



Витвори Л. Богинського з порцеляни сприймаються як складний діалог білого та чорного. Циліндр, що нагадує православний храм, чайник чи бутиль з височезною шийкою – повсякчасний привід для розповіді своєї особливої історії, народженої розкутою уявою митця (“Седнівські етюди. Зима”, серія чайників “Зима”), чи для переказу біблійних приповісток (серія “Біблійні мотиви”). В їхньому декорі варіюються

улюблені мотиви митця з “життя пересічних людей” з їхніми родинними радощами та драмами (серія “З життя Іудеї”).

Керамічні пласти “Мізансцена”, “Каяття”, “Спокута”, “Танок життя”, “Театр”, “Ієрогліф” мають справді драматичне наповнення: гранично умовний, майже абстрактний розпис розкриває в них трагедію людських стосунків, оповідає про страждання й муки, про любов і зраду – речі, до яких українська кераміка ніколи не наважувалася доторкуватися. Воістину, ніколи до Л. Богинського драматична поезія не лунала в українському ужитковому мистецтві.

Сам автор іменує свою кераміку “тихим мистецтвом”. Хотілося б дати дещо інше визначення – наректи його твори з шамоту та порцеляни, що неповторно висвітлюють філософські категорії “драматичного” і “трагедійного”, “щирим мистецтвом”, що сягає найпотаємніших глибин глядацької душі.

Чорно-білі керамічні посудини та пласти Л. Богинського раз у раз дивували Європу на виставках українського мистецтва й міжнародних конкурсах керамістів, зокрема в таких випечених митцями містах, як Відень, Падуя, Валлоріс.

Використовує традиційні народні форми посуду як першооснову своїх образно-пластичних задумів і Тамара Береза (декоративні посудини “Зимовий глек”, “Серпневий глек”). Майстриня працює в напрямі, близькому до “неоміфологіз-



Л. Богинський. Декоративні посудини “З життя”, 1991–1993. Порцеляна. Авторська техніка. Київ

Т. Береза. Декоративна посудина “Серпневий глек”. 1998. Шамот, емалі, ліплення, розпис. Львів



му”, якому властиве заглиблення в легенди, вірування та космічні уявлення наших предків, що стимулює авторське міфотворення в її узагальнено-фігуративних скульптурних композиціях та фантазійних посудинах (композиції “Міфологія”, “Дорога”, “Плоди”, “Вежа”).

Творчості Ігоря Берези притаманна граничноумовна фігуративна та абстрактна пластика з використанням символів і прийомів, сформованих на основі національного образотворення в поєднанні з художніми формами, виробленими світовим мистецтвом. У предметах, що мають станково-виставковий характер, передусім вирішуються формообразні завдання (“Сни”, “Чорна постать”, “Біла постать”, “Ніч”, “Воїни”, “Захисник-воїн”, “Три пласти”, “Персонажі”; декоративна таріль “Ніч”; декоративна скульптура “Чорногора”; декоративний пласт “Сім’я”; керамічна скульптура “Межа”).

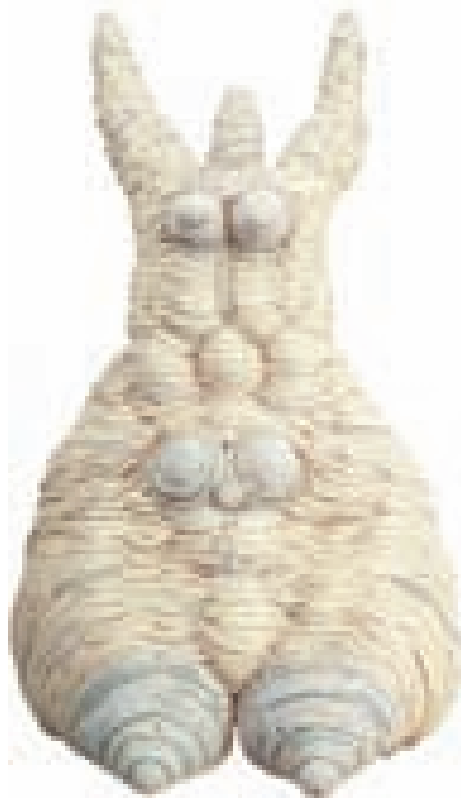
Висока пластична культура, що спирається на міцний фундамент львівської школи професійної кераміки та вродженого дивовижного просторового мислення, притаманна творам Уляни Ярошевич. Її образи жіночого стародавнього божества виникли під впливом статуарної пластики примітивних народів древньої Африки. Вона створює свій неповторний образ жінки-матері-годувальниці, покровительки сім’ї, у якій ніби сконцентрована життєдайна сила. Художниця віддає перевагу суворому лаконізму монолітної геометризованої форми, причому, як і давні майстри, навмисне акцентує увагу на анатомічних особливостях будови жіночого тіла, покликаних сприяти продовженню людського роду (скульптурна композиція “Божественні”, серія “Відпочинок”, “Зацікавлена”).

Найбільш співзвучною динамічному сучасному світові Ганна-Оксана Липа також вважає стародавню пластику. У її глибокозмістовних і пластично опрацьованих творах, пов’язаних із генетичною пам’яттю нашого народу, віддзеркалюється власне поетико-міфологічне мислення. В річищі умовно-фігуративної образотворчої архаїки перебувають її неповторні виставкові інсталяції, де поєднані декоративні скульптури, що асоціюються з сакральною пластикою Трипілля, настінні рельєфи, що несуть магичні



У. Ярошевич. Мандрівники. 1998. Глина, ангоби. Львів

Г.-О. Липа. Декоративна пластика “Оберега” із циклу “Матріархат”. 1991. Гончарна глина, солі, ангоби, ліплення. Авторська техніка. Львів





П. Печорний. Декоративна скульптура “До світла”. 1996. Глина, шамотна маса, поливи, ліплення, відновлення. Київ

таємні знаки, ритуальний посуд з невеличкими оберегами (цикли “Матріархат”, “Лови”).

До образу Праматері-Берегині, заступниці та охоронниці наших предків звертається Петро Печорний. Його керамічні скульптури збуджують уяву, відсилаючи нас у час і простір, в якому перебували прадавні українці. Умовно-фігуративна пластика митця наповнена пісенними давньослов'янськими мотивами, збагачена вкрапленнями орнаментальних знаків, що уособлюють праукраїнські архетипи, різними фактурами, полісками відновного вогню (декоративні скульптури “До світла”, “Відродження”, “Птах Фенікс”, “Чудо-птах”).

Гончарна скульптура й посудини Сергія Козака теж наближуються до першоджерел, нагадують давні ритуали. Митець тонко відчуває саме гончарну пластику, знає закони її виникнення і згідно з ними

творить свої сокровенні образи в скульптурі (“Материнство”, “Чекання”), в декоративній пластичці. Пласти, народжені фантазією Я. Борецького і Н. Борецької-Грабар, ніби помережані магічними знаками, пробуджують спогади про найдавніші наскельні зображення, відсилають до первісних витоків художньої творчості, намагаючись відродити свіжість вражень від неї.

Елементи примітиву є важливою складовою творчості таких митців, як О. Олійник, Г. Кломбицька, Л. Береженко, С. Радько, В. Вінковський, М. Росул, Л. Шилімова-Ганзенко, А. Ільїнський, І. Франк, В. Оврах.

Прагнучи наблизитись до емоційної чистоти і пластичної виразності творів безіменних народних майстрів давніх часів кожен із цих майстрів розробляє свій індивідуальний стиль з програмним свідомим спрощенням художніх образів. Це було характерним і для творчого методу відомих європейських митців, які працювали наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в напрямі “примітивізму”, що був одним із варіантів авангардизму.

Дуже цікавою в цьому аспекті сприймається творчість Ольги Рапай, яка продовжує плідно працювати і в 90-х роках. Її роботи випромінюють радість і запалюють життєрадісністю. В них завжди відчувається зачарування народним мистецтвом – його оптимізмом, чеснотами, суворим добром мотивів, що переходять від покоління до покоління. Художниця ще в 50-і роки, працюючи на Київському фарфоровому заводі, захопилася скульптурою народних майстрів – Івана Гончара, Федора Олексієнка, Омеляна Железняка і якийсь час перебувала під їхнім впливом. Їхнє ставлення до природи, тваринного світу, здатність узагальнювати форми стали для неї органічними. Кераміка О. Рапай, як і народна скульптура, перейнята гумором і щедрістю почуттів.

Всесвіт і земна природа, люди і звірі співіснують у художниці в злагоді й любові. Її “Франциск Ассизський” (цей святий, за переказами, напучував вовка: “Не зобижай природу!”), а пташку, що присіла на облямівку тарілки, припрошував: “Пригощайтесь, сестро!”) і довірливі птахи, що звили собі гніздо в його капелюсі, і її “Неозброєний”, фігура якого ніби оповита небаченої краси рослинним орнаментом, і ворон, що надійно влаштувався на його плечі, – всі вони схожі між собою добротою і наївністю. Це образи, які втілюють цілковиту довіру до людини братів її менших. Цій самій темі присвячена композиція “Ведмідь і циган”. Щоправда, провідну роль тут відіграє ведмідь: він виявився мудрішим за людину. “Біженці” О. Рапай – про ту ж любов до живих істот: жінка, що втікає від небезпеки, несе півня й козу.

Серед скульптур художниці зустрічаються й жартівливі перевертні, відьми, чорти з української міфології, страхаючі людино-звірі, домислені й дофантазовані її уявою. Тішать зір жіночі й чоловічі перевертні, що зворушливо залицяються одне до одного (“Залицяються”, “Гуляють”). Несуть у собі позитивний заряд щиросерддя клоуни. Зло, вважає художниця, не може бути втілене в скульптурі й, загалом йому немає місця в мистецтві.

Милують око фольклорні інтонації в композиціях “Бабуся” і “Дідусь”, створених у пам’ять про близьких для художниці людей, які відіграли у формуванні її художньої свідомості неабияку роль ще в ранньому дитинстві. Жили вони в с. Чонгар Запорізької області, спілкувались українською мовою. Звідси в художниці Рапай і любов до цієї мови та досконале знання її. Саме від діда, який ще до революції їздив на заробітки аж до Латинської Америки, вона в дитинстві чула багато народних казок, легенд, бувальщин і небилиць, які й досі виринають із пам’яті та втілюються в її творах.

Тематичний діапазон керамічної скульптури Лілії Береженко завжди співмірний духовним категоріям людського буття.

В її творах прочитуються національні традиції образотворення наїву. Спрощена і водночас промовиста форма гармонійно співіснує із світом природи, активно контактує з глядачем, випромінюючи позитивну енергію (“Дівчинка з горщиком”, “Дівчина з птахом”, “Дівчинка Ліля”, “Бесіда”).

О. Рапай. Декоративна скульптура “Франциск Ассизський”. 1994. Майоліка, розпис. Київ



У багатьох керамістів, зокрема А. Скорого, Т. Левківа, Л. Шилімової-Ганзенко, В. Хижинського, Г. Семенко та інших, спостерігаємо в цей період тяжіння до просторових композицій, що викликало появу предметно-пластичних ансамблів. Будувались вони на поєднанні різних варіантів однієї форми (великих чи малих об'ємів) або на варіативності її розміщення (вертикально чи горизонтально).



А. Скорий. Декоративна композиція “Чорне, біле, сіре”. 1990. Порцеляна, ангоб, ліплення, розпис. Київ

Прикметним для них є особлива увага до застосування кольору: він ніби “будує” форму, підкреслює її пластику, наповнює силует, виразає красу матеріалу, його фактуру, стає емоційним камертоном художнього образу. Збагачуються прийоми використання кольору, його умовної символіки, що здавна притаманна мові декоративно-ужиткового мистецтва.

Яскравою індивідуальністю, позначеною національною своєрідністю, вражає майстерність Андрія Скорого (його життя обірвалося у розквіті сил 1993 року).

Просторова гончарна пластика, скульптура малих форм, декоративні панно митця – експресивні, асоціативно-знакові, часто набувають монументального звучання навіть за незначних розмірів (декоративна композиція “Чорне, біле, сіре...”, панно “Абетка”).

Оригінальні просторові композиції створює Неллі Ісупова – ця суто українська художниця, творчість якої виростає з національної культури. У 90-х роках захопилась екзотичним мистецтвом давніх цивілізацій. “Входження” в далекі культури Південної Америки, ритуальне мистецтво Африки, міфотворчість Австралії та Океанії перетворилось у власний художній світ Н. Ісупової. Мисткиня, яка досягла вершин майстерності в кераміці вже в 70-х роках, немовби намагається звільнитися від звичних прийомів. Вона прагне відірватися від усього зробленого нею в мистецтві раніше у своїй спробі розгадати таємницю художньої культури доколумбової Америки з її фольклорною фантастикою і величними образами, створеними індіанцями, вчителями яких були лише каміння і земля, тварини і рослини.

Так з’явилися фігурні посудини Н. Ісупової у вигляді звірів з простодушними людськими обличчями, жартівливі риби-динозаври, чарівні людиноголові птахи, виконані з притаманною авторці гармонією складної пластики й поліхромного розпису із захоплюючою загостреністю керамічної форми, вишуканістю скульптурних деталей.

Оригінальні її дворогі посудини, бутлі з чорно-білим суто “ісупівським” розписом, з мотивами симпатичних птеродактилів, ящірок, напівриб-напівзмій. У її кераміці – гра художньої фантазії, властива давньому мистецтву, лишень без тієї серйозності, що стоїть за алегоріями і знаками майстрів давнини. Основне вра-

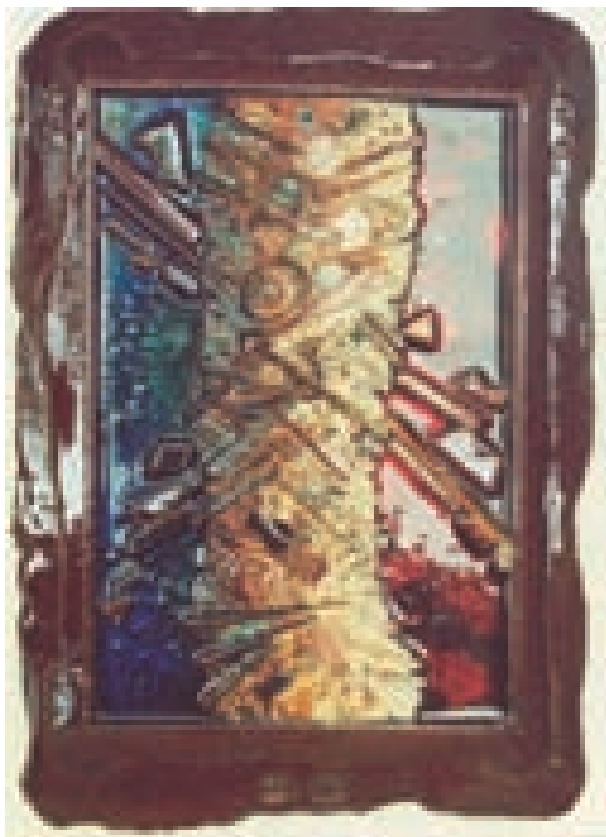
ження від творів Н. Ісупової — радість. Вони жартівливі та примхливі, до того ж їхня пластика пом'якшена ліричною інтонацією українського народного мистецтва. Свій творчий почерк, вироблений на традиціях народної кераміки, художниця сформувала під час роботи на Васильківському майоліковому заводі (1961–1974).

На особливу увагу заслуговує цикл керамічних скульптур художниці “Завітай до мого саду”, що створювався протягом останнього десятиріччя. В керамічному саду Н. Ісупової відчуваєш себе в атмосфері справжнього весняного щастя. В ньому блукаєш серед дивовижних ліплених дерев, що ніби приміряють весняні шати. Тут бачиш незвичні для ока рослини, народжені уявою керамістки, які більше асоціюються з першоосновами природних форм, ніж нагадують реальні знайомі нам творіння флори. Молоді пагінці ніби воскресли від зимових снів, а зав'язь плодів — наче дзвоники. Тремтить червона квітка, вкрита перлами роси. Радістю пробудження сповнені дивовижні птахи, чіе яскраве пір'я мерехтить серед гілля дерев та екзотичних квітів.

У чарівному саду Н. Ісупової живуть дивні людиноголові птахи і люди з головами птахів, із пташиними дзьобами. Тут зустрічаєшся з простодушними звірами: милими й зовсім не страшними драконами, собаками і рибами, які комфортно почувуються “на суші” цього саду. Серед його мешканців виринає жартівливий портрет самої художниці — її легкоупізнавана скульптурна голова на невеличкому керамічному візку. За наївною простотою композиції та відкритістю ліричного образу цей автопортрет асоціюється з пластикою малих форм народних майстрів. Сад Н. Ісупової надзвичайно прекрасний. У ньому — повінь яскравих барв, котяться пурпурові хвилі, ніби хмарки на передвечірньому небі теплого літнього дня. На деревах, квітах, тваринах розсипана червона яшма, лазур небес, густі сплески малахітових трав, синь далечини. Поліхромна глазурована майоліка створює суцільний пістрявотканий килим з кераміки. У цих біоморфних, зооморфних, антропоморфних витворах утилітарність відходить на дальній план, поступаючись імпрровізації у пластиці та яскравому життєрадісному поліхромному графічно-живописному декору.



Н. Ісупова. Просторова композиція “Завітай до мого саду”. 1997–1998. Майоліка, поливи, ліплення (14 предметів). Київ



В. Боднарчук. Декоративний пласт "Спокуса". 1998. Шамот, поливи, ангоби, кольорове скло, авторська техніка. Львів

Н. Козак. Декоративний чайник. 1993. Глина, ангоби, формування на гончарному крузі, розпис. Київ



Свіжий струмінь у поліхромну кераміку вніс Василь Боднарчук, який застосував такі технічні прийоми як розпис поливами, солями, ангобами у сполученні з кольоровим склом, урізноманітний орнаментальний декор, розширив коло тем і декор своєрідних рельєфних пластів пейзажного і фігуративного характеру, виконаних з шамоту (серія "Осінь", "Літні каникули", "Спокуса").

У графічно-малярському напрямку в кераміці талановито працює Надія Козак. Її декоративно-ужитковий посуд напрочуд оригінальний. Художницю цікавить річ не як утилітарний предмет, а як естетична цінність, в якій об'єднані форма, орнаментальний декор, колір.

Водночас розуміння того, що розвиток мистецтва і будь-яке новаторство не можуть існувати без історичного коріння, стає у 90-х роках свідомим і програмним. До вдумливого образного розкриття тем історії і культури України тяжіють Г. Севрук, М. Галенко, О. Олійник, Г. Кломбицька, М. Савка-Качмар, І. Фізер, М. Теліженко, В. Оврах. Їхні лірико-епічні твори мають виразне національне забарвлення, демонструють глибоке фахове оволодіння мистецькою спадщиною свого народу.

Тонкий знавець слов'янської дохристиянської міфології, історії Київської Русі Галина Севрук віддає перевагу скульптурній пластиці з розгорнутим сюжетом, самотньо трактуючи людські образи в історичному часі. Її особливо привабливе створення портретів видатних осіб вітчизняної історії. На сьогодні її монументально-декоративна кераміка є одним із найцікавіших явищ в українському мистецтві.

В ускладненій язичницькій та християнській

інтерпретації станково-декоративних і садово-паркових скульптур І. Фізера, М. Теліженка, В. Овраха прочитується доля українського народу з його одвічною вірою в пріоритет моральних і духовних цінностей.

Іван Фізер звертається до слов'янської архаїки, прагне наблизитися до праісторичних знаків-символів, у яких втілено архетипи етнокультури українців, надихається історією козацтва і гетьманства. Його скульптури мають лаконічну пластику, вивірені пропорції та оригінальну образність (“Козацька криця”, “Велет-гора”, “Володар гір”).

Твори Марка Галенка, виконані немовби на одному подиху, здається, несуть у собі пам'ять про ритуальні предмети давніх культур. Вони прекрасно сприймаються в садово-парковому середовищі й сучасному інтер'єрі (декоративна пластика “Чаша життя”, “Молодик”, “Ритуальна посудина”).

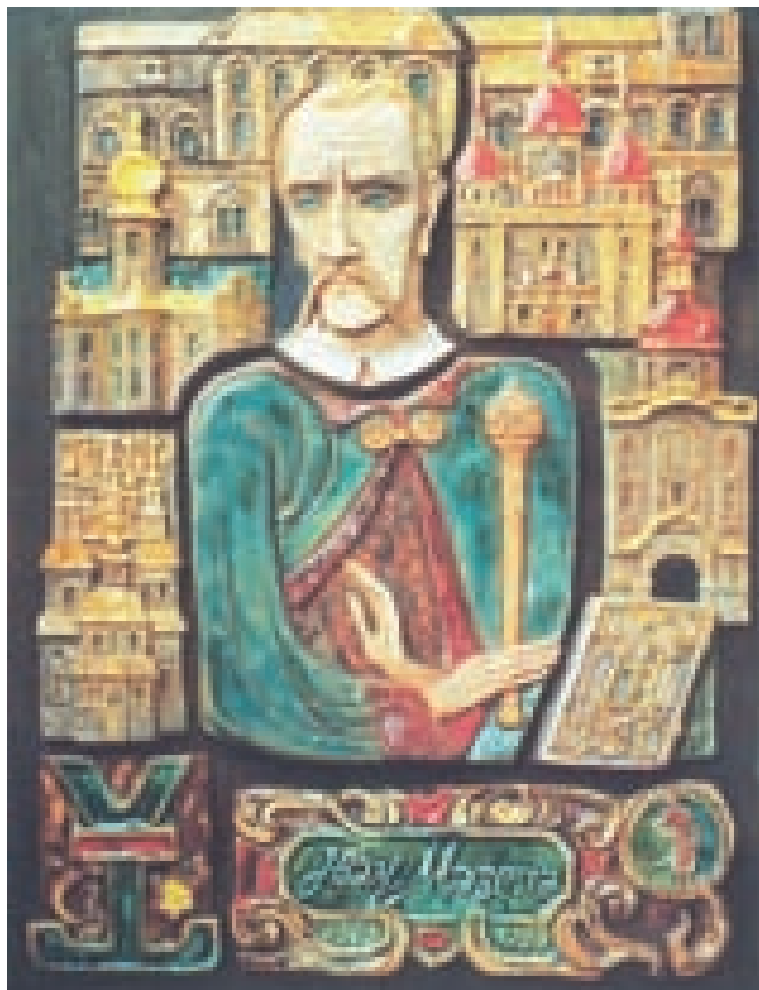
У творчому доробку художника чимало творів, що органічно продовжують національні фольклорні традиції (декоративні пласти “Де живе Сирина”, “Пливе щука”, “Левко та Ганна (за мотивами творів М. Гоголя)”).

Вражає його упевнений, світлий і жартівливий художній дар, що дозволяє так весело фантазувати на теми українських народних прислів'їв, казок і пісень. Зда-

ється, що “легкий” талант М. Галенка черпає сили в мистецтві “безжурних майстрів” XVI–XIX ст. – авторів яскравих лубків, так званих потішних картинок. За своїм “гострослів'ям” і тонкою спостережливістю в переданні народних характерів і типажів роботи М. Галенка є не менш потішними за стародавні лубки. Різниця полягає в тому, що в перейнятих веселою іронією нехитрих сюжетних сценках, створених художником, вгадується вправна рука професіонала, що пройшов академічну виучку.

Рука високопрофесійного митця, що має за плечима львівську школу відчутна в керамічних композиціях Ганни Лисик, яка створила власну візуально-пластичну форму на рубежі реального та ірреального. В її посудинах-скульптурах, що віддалено нагадують форми традиційних українських “тиків”, найсуттєвіша особливість – образна

Г. Севрук. Панно “Іван Мазепа”. 1997. Шамот, солі, емалі, ліплення, розпис. Київ



відстороненість. Стилiстика її розписiв, що являють собою павутиноподiбнi переплетення з дрiбних абстрактних i фiгуративних знакiв, нагадує своєрiдний ювелiрний скоропис (декоративна пластика “Звiратко”, “Риба”, “Птах”, “Устриця”, “Забавка”).

Дивовижнi антропоморфнi й зооморфнi посудини створює Жаннета Соловйова – художниця, якiй притаманне надзвичайне вiдчуття властивостей керамiчного матерiалу i яка завжди мистецьки пiдкоряє його своїм неординарним задумами (декоративнi посудини “Очiкування”, “Бiля водопою”, “Вiдчуженiсть”). У творчостi глибоко нацiонального майстра керамiки Людмили Красюк часом прослidkується близькiсть естетичним принципам середньовiчного японського “сабi” як особливої концепцiї краси, яка виявляється в стриманих формах, сповнених елегiйного смутку – “журбою самотностi”. Поринаючи у глибини свого особного свiту, художниця прагне осягнути проблеми буття людини у Всесвiтi, незбагненне поняття часу (“Спогад”, “Благословенний день”).

Широкий дiапазон стилiстичних пошукiв спостерiгаємо у станково-декоративнiй керамiцi, що виконана для виставкових чи музейних експозицiй або призначена для життя в iнтер’єрi з метою естетизацiї та організації навколишнього середовища, художникiв-керамiстiв Науково-дослiдного центру монументально-декоративного мистецтва Українського зонального науково-дослiдного iнституту експериментального проектування (КиївЗНДiEP). Вiд 1987 року тут працює найбільший в Україні керамiчний цех, обладнаний газовими печами, в яких можна обпалювати найрiзноманiтнiшi вироби з керамiки – великi



М. Галенко. Декоративна пластика “Ритуальна посуда”. 2000. Шамот, емалі, лiплення. Київ

І. Фiзер. Декоративна скульптура “Велет-гора”. 2000. Шамот, солі, лiплення. Черкаси



вази, кашпо, монументальні панно в техніці розпису по керамічній основі, керамічні плитки і шамотні з високим рельєфом.

У 90-і роки пріоритетними напрямками діяльності Центру залишається монументально-декоративна кераміка і художній текстиль. Особливою гордістю його є розробки комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів у значних громадських спорудах Києва (кінотеатр "Флоренція" (1989–1991), міська дерматологічна лікарня (1992), дитяча поліклініка на Харківському масиві (1993–1994). І сьогодні КиївЗНДІЕП завдяки Науково-дослідному центру монументально-декоративного мистецтва залишається єдиним в

Україні проєктним інститутом, де розробляється комплексне архітектурно-художнє оформлення інтер'єрів усіх видів великих і малих громадських споруд: кінотеатрів, готелів, поліклінік, лікарень, шкіл, банків, офісів та ін.

Творчість більшості митців КиївЗНДІЕПу орієнтована на народне мистецтво як першоджерело, але водночас цілком сучасна за образно-стилістичним ладом. Віртуозний майстер Микола Мельниченко, який чудово володіє керамічними матеріалами й гончарним мистецтвом, створює спільно з архітекторами Володимиром Карнобєдом і Володимиром Чернявським оригінальні вази та фонтани для зимових садів громадських споруд. Вони декоровані поливами відновного вогню, збагачені металевими відблисками у вигляді плям і патьоків, які доповнюють їхнє колористичне звучання.

Талановита художниця Галина Рюміна разом із досвідченим майстром народної творчості Раїсою Батечко та обдарованим художником-виконавцем Анжелою Раду протягом 90-х років виконала багато декоративних панно в техніці ручного розпису емалями та глазурями по керамічній плитці переважно для рекреаційних приміщень і басейнів лікувальних закладів Києва, де вкрай необхідним є животно-творний струмінь мистецтва, що позитивно впливає на емоційний стан хворих.

У 2000 році Центр монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕПу брав участь у VI Каїрському бієнале кераміки – одному із найпрестижніших міжнародних форумів, де представляв творчість художників Г. Рюміної, О. Токаревої, Г. Несиненко, О. Ковалика, А. Раду, Т. Германчук. Ця подія стала поштовхом до нових творчих звершень, до повнішого розкриття мистецьких індивідуальностей.

Наприкінці ХХ ст. творчість багатьох українських митців спрямовується на розкриття людської сутності нашого сьогодення за допомогою мотивів, сюжетів,



Г. Лисик. Декоративна ваза "Риба". 1997. Шамот, кольорові пігменти, емалі, ліплення. Львів

які прийшли до нас із різних епох. Чимало з них набирають натхнення в західноєвропейському мистецтві і мистецтві Сходу. Так, особливий образний лад має творчість Ніни Федорової. Її декоративні пласти, блюда, просторові композиції з мотивами венеціанських карнавалів, сюжетами італійського театру “дель Арте” (декоративні композиції “Дует”, “Спомини про Італію”, серія “Карнавал у Венеції”) ніби просякнуті ароматом мистецтва італійського Відродження.

Джерелом натхнення живопису на фарфорі Бориса Данилова є творчість А. Дюрера, М. Грюневальда, Й. Босха, М. Ернста. Саме там він знаходить для своїх порцелянових ваз близькі йому мотиви загубленості людини у світовому безмежжі, роздвоєння особистості, фатальності долі. Не чужа йому й естетика сюрреалізму, що дає змогу відобразити свій душевний стан, де реальне та уявне перестають сприйматися як абсолютні протилежності. Та передусім Б. Данилов є одним із яскравих представників постпостмодернізму в українському мистецтві 90-х років.

Пізнаючи досконалу красу фарфорових витворів Б. Данилова, ще глибше переймаєшся аристократизмом, притаманним цьому ніжному світлоносному матеріалові. Не випадково Європа в XVIII–XIX ст. сповіщала про з'яву чергового

фарфорового шедевра так само урочисто, як і про народження спадкоємця королівського трону.

Милуючись вазами Б. Данилова з їх неймовірно складними, насиченими безліччю деталей розписами, важко повірити, що аристократ-фарфор, який так покійно тішить зір своїми м'якими переливами, – матеріал невимовно примхливий і неступливий. І не думаєш про те, як норовливо реагує він на кожен дотик пензля майстра та які свавільні реакції приховує в собі у процесі випалювання.

Майстер порцеляни не має права на професійну помилку: технологічні експерименти, творчі пошуки – річ надто дорога у складному фарфоровому виробництві. Тому живописні імпровізації Б. Данилова в техніці підглазурного й надглазурного розпису – свідчення віртуозного володіння матеріалом, своєрідне проникнення в “душу” фарфору, справжня поезія “білого дива”.

Б. Данилов належить до когорти українських митців, які формували у 90-х роках нове поняття – “професійне декоративне мистецтво”. Своєю творчістю, що базується на суто естетичних та інтелектуальних критеріях, він вивів фарфор України далеко за межі прикладного, утилітарного жанру, звівши його на п'єдестал високого мистецтва. Замість звичного, каноніч-

Л. Красюк. Декоративна композиція “Благословенний день”. 1999. Глина, ліплення. Київ





Н. Федорова. Декоративний пласт із серії “Карнавал у Венеції”. 2000. Шамот, надплив’яний розпис. Одеса

ного орнаментального розпису Б. Данилов творить справжній живопис на фарфорових посудинах, призначених для інтер’єрного простору. Як і всі постпостмодерністи, він прислухається до ірраціональних порухів своєї підсвідомості, які й породжують в його фарфорі дивовижні образи-навіювання.

У сюжетних розписах з особливою силою проявляється щедрий дар Данилова-рисувальника. Навряд чи зміг би маєстро досягти такого ювелірного розпису, якби не віртуозне володіння конструктивним рисунком, набуте у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (1967–1972) на уроках відомого українського художника-педагога Вітольда Монастирського.

Сьогодні Б. Данилов – знаний український фарфорист “par excellence”. Крім того, майстер визнаний у Росії, в країнах Балтії, в Японії, Німеччині, Австрії. Його фарфор надзвичайно високо оцінили експерти найбільшої в Європі королівської мануфактури фарфору “Аутгартен” у Відні, де 1997 року художник провів свій майстер-клас. У “святая святых” віденського фарфору вперше за роки повенної історії мануфактури допустили художника-слов’янина, чия творчість була беззастережно визнана.

Самореалізація сьогодні стає основним рушієм творчості керамістів. Якщо раніше художники розробляли разом з архітекторами спільні проекти, прагнули вирішити завдання синтезу мистецтва і архітектури, гармонії цілого, то сьогодні активізуються індивідуальні плани та експерименти в кераміці. Новаторство, екстравагантність – характерні риси мистецтва кераміки 90-х років.



Б. Данилов. Декоративна ваза “Янус”. 1995. Порцеляна, підглазурний розпис

Воно різнопланове і полістилістичне, в ньому віддзеркалилась загальна атмосфера сучасного суспільства: звільнення від будь-яких настанов і нормативів, свобода вибору, віддання переваги особистій ініціативі.

Цілий комплекс смислових пластів, що об’єднують філософську проблематику з концептуальністю художніх об’єктів, несе в собі кераміка Світлани Пасічної. Складність і насиченість образів досягається абстрактно-скульптурними поліхромними побудовами, відстороненими від реального світу, оригінальними технологічними знахідками. Художниця – неодноразова учасниця і лауреат премій найпрестижніших всесвітніх конкурсів кераміки, зокрема “Золотої медалі Президента Республіки Італії” на 46-ій Міжнародній бієнале кераміки у Фаенце. На 47-ій Міжнародній бієнале кераміки у Фаенце,

де було представлено 2287 робіт із 47 країн світу, вона здобула найвищу нагороду (Гран-прі) “за реалізацію поєднання техніки виконання із пошуками образу, що виростають з народного духу землі”.

Нові художні ідеї породжують зміну принципів формотворення, появу технічних прийомів, що розкривають нові виражальні можливості матеріалу. Разом з тим бачимо прагнення підкреслити “чистоту матеріалу”, “чистоту форми”. Саме виявлення “чистої форми” у фарфорі, кам’яній масі простежується у строгій конструктивності, лаконічності скульптурних композицій та настійної пластики учасника майже всіх міжнародних керамічних конкурсів кінця ХХ ст. Ігора Ковалевича (“Вікна”, “Дві вежі”, “Процесія”, “Озера”).

Цю тенденцію помічаємо і в творах Тараса Левківа, Степана Андрусіва. До чіткої відточеності побудови, до геометризму тяжіє одна з провідних керамістів Львова – Ярослава Мотика. Складними асоціативно-опосередкованими шляхами приходиться вона до відтворення руху у геометризованих фігуративних чорно-білих скульптурах, які близькі формально-стилістичним пошукам конструктивістів 20–30-х років, до художніх ідей нашого геніального співвітчизника Олександра Архипенка (“Жінка”, “Оголена”, “Сон”).

Поняття “чистої форми” є однією із складових “мінімалізму” – напрямку авангардизму, де форма зведена до найпростіших геометричних абрисів і об’ємів.



С. Пасічна. Об'єкти 1995–1996. Глина, глазури, золото, ліплення, авторська техніка. Полтава

Стилістичні прикмети мінімалізму властиві кераміці Сергія Береженка. Вони простежуються у спрощенні колірної палітри, узагальненні і деструкції предметних форм, стилізації його творів (“Знаки”, “Кратери”, “Хитка рівновага”).

У скульптурах Ольги Безпалків мінімалізм має медитативний, утаємничений, споглядальний характер, позбавлений спрямованого змісту. Кераміка художниці сприймається як світ бажань, мрій, як пошук інших світів (“Вчора, нині і завжди”, “Фортуна”, “Пастка”).

Садово-паркова пластика Гії Міміношвілі може розглядатися як приклад мінімалістського чи кінетичного мистецтва, де рух чи відчуття руху – невід’ємна властивість самих творів.

Мінімалізація виражальних засобів – характерна особливість гончарних високотехнічних ваз Володимира Онищенка. Вони сприймаються як камерні і водночас як велично монументальні. Їх сувора архітектонічність поєднується з гостровиразною естетикою рафінованої фактури, що породжує експресивні образи.

Суто інтелектуальним мистецтвом сприймається кераміка Олени Бланк (якщо вимірювати інтелект художника культурою його творчого мислення, яке проявляється передусім почуттям гармонії, міри, оригінальності образно-пластичної ідеї). У ліпці її таємничих керамічних об'єктів, завжди позбавлених утилітарної доцільності, але які ніби приховують у со-

Г. Протасов. Об'єкти “Контейнери із секретом”. 2000. Шамот, ліплення, раку-кераміка. Суми



бі пам'ять про ритуальні предмети древніх культур, немає жодного натяку на зовнішню ефектність пластичного прийому. У стилістиці своїх творів, у їхніх геометризаних, гармонійно врівноважених формах, практично вільних від декору, О. Бланк передусім увиразнює саму кераміку, як матеріал мистецтва, в якому криється допрофесійна простота й велична природність.



І. Ковалевич. Просторова пластика “Процесія”, 2000. Кам’яна маса, кольорові пігменти, ліплення. Львів

Я. Мотика. Просторова пластика “Сон”. 1997. Шамот, ліплення, шліфування. Львів



серйозної керамічної дисципліни, піднести його до рангу високого мистецтва.

Обтічність і рукотворність його предметів, які автор умовно називає “контейнерами”, “книгами”, частіше чорно-білих емальованих, рідше ніжних рожево-зелених глазурованих, але тільки не блискучих, не крикливих (від усього яскравого він принципово відмовляється, це суперечить естетиці раку-кераміки) — ство-

3-поміж різноманітної палітри мистецтва України 90-х років самобутньо вирізняється творчість кераміста з Сум Григорія Протасова. Він один із небагатьох українських керамістів, хто оволодів древньою технологією раку-кераміки, яка прийшла до Європи з Японії. В Україні саме Г. Протасову належить роль першовідкривача й місіонера цього самобутнього мистецтва. Воно стало для нього своєрідною релігією, до якої йому успішно вдалося повернути багатьох своїх колег. 1994 року Г. Протасов став ідеологом і організатором Міжнародного симпозіуму раку-кераміки в Україні, й відтоді він щорічно проводить їх на рідній Сумщині у с. Охтирка: завдяки їм раку-кераміка почала планомірно і впевнено входити у творчість українських керамістів.

Майстри кераміки, що брали участь у незабутніх охтирських форумах мистецтва, завдячують Г. Протасову осягненням секретів “раку”, суттєво відмінних від інших видів художньої кераміки. Йому вдалося вивести цей вид на рівень

рюють теплоту і ліризм. Уміння проникати в матеріал, захоплюватись його природною виразністю у художника не є випадковим. З одного боку, це продовження національної традиції народної кераміки України, з іншого – прояв природного інтересу автора до японського мистецтва, до східної естетики. У творчості Протасова (який, до слова, народився в українському селі з японською назвою Ніцаха) проявляється суто східне прагнення поєднати матеріальне начало з духовним, зовнішній пласт твору з внутрішньою його суттю.

Створення раку-кераміки, вважає Г. Протасов, – це постійне естетичне задоволення, що завжди супроводжується відчуттям радісної праці. Не даремно “раку” в перекладі з японської означає “насолода”. Назва “раку”, як і вся династія керамістів XVI ст., походить від майстра Дзьокей, що першим почав ставити на своїх виробих печатку у вигляді ієрогліфа раку. До речі, японські раку-керамісти в XVI ст. першими в історії японської кераміки відмовились від гончарного круга, почали працювати як скульптори, домагаючись вручну незрівнянної пластичності форми. Але Протасов залишається універсалом, що однаково володіє і гончарним кругом, і ліпкою зі пласта.

З метою розкриття свого світовідчуття і світогляду значною мірою розширив образну палітру львівської кераміки Олександр Рось, спираючись на естетичні можливості шамоту (“Зоряні ковчеги”, “Спогади про далеку подорож”, “Осінь мандрівка”).

Остаточно долає звичні стереотипи в декоративно-ужитковому мистецтві Леся Рось, починаючи творити нову образну систему, яка ламає колишні уявлення про виражальні можливості керамічної пластики (“Просторові перетворення”, “Птаха”, “Переліт”).

Більшість провідних українських керамістів – С. Пасічна, В. Хижинський, Г. Друль, Л. Шилімова-Ганзенко, М. Росул, В. Вінковський, М. Галенко, О. Безпалків, Г.-О. Липа, С. Радько, С. Андрусів, І. Береза, Т. Береза, В. Боднарчук, О. Рось, Л. Рось та інші – постійні учасники національних та міжнародних симпозіумів художньої кераміки 90-х років. Збудженню творчої уяви, народженню нових ідей великою мірою сприяли національні симпозіуми кераміки і на їх базі наукові конференції, що провадилися у 1997–2001 роках в Опішному на Полтавщині за ініціативи й під керівництвом доктора історичних наук, генерального директора Національного музею-заповідника українського гончарства Олеса Пошивайла, а також всеукраїнські симпозіуми художньої кераміки, організовані в 2001, 2005 роках у Слов’янську на Донеччині куратором Тетяною Зиненко разом із АТ “Глини Донбасу”. Концепції цих симпозіумів були спрямовані на комплексне пізнання традицій і досягнень минулого та плідний розвиток сучасної кераміки.



О. Бланк. Просторова пластика “Знак бика”. 1993. Шамот, ангоб, ліплення. Київ

ХУДОЖНЄ СКЛО. У 90-х роках в художньому склі продовжується радикальна зміна принципів формотворення й декору, яка почалася в 70-х роках. Тут остаточно відступає принцип утилітарності й корисності. Посудна основа поступово набуває інших рис, одержує роль суто декоративну, стаючи елементом творення просторових алегоричних композицій, які дивують незвичністю ритміко-



Р. Дмитрик. Декоративна пластика “Зоряна веселка”. 2000. Скло, термоформаж. Львів

пластичного ладу. “Проступає одна симптоматична особливість, властива... напряму в сучасному склі, який ще не повністю оформився. Мова йде про відому трансформацію поширених критеріїв “краси” у склі ... Гармонія пізнаваних форм, милування яскравою декоративністю кольору і пластики, відкрита емоціональність, легко простежувані зв’язки з чуттєво відчутним світом природи — все це рішуче витісняється ін-

шими категоріями. Установка на незвичність і новизну техніки, прийому, пластики набуває характеру програмності; асоціативні ходи стають все більш опосередкованими й віддаленими, а рушійною енергією образу виступає згусток інтелектуального начала, філософічність художницької думки, спрямованої за межі звичайної свідомості”⁴.

Виставкові твори цього періоду щобільше набувають характеру станково-декоративного, часом метафорично-алегоричного, що сприяє повнішому розкриттю світу почуттів художника. Сміливі експерименти львівських митців у кольоровому і прозорому склі А. Бокотея, Ф. Черняка, В. Гінзбурга та їх талановитих молодих послідовників відкрили перед українськими склярами нові горизонти.

У Львові у 1990-і роки формується великий творчо потенційний колектив на базі Львівської академії мистецтв і Львівської скульптурно-керамічної фабрики з талановитих професійних митців і майстрів-виконавців, які працюють над відродженням забутих технологічних прийомів, сміливо експериментують, відкриваючи небачені властивості матеріалу, розробляючи нові форми виробів. Молодь, яка прийшла в декоративне мистецтво в цей час, була менш скута канонами і підпорядкована певним традиціям. Це була інша атмосфера у порівнянні з попередніми десятиліттями, яка народжувала незвідані художні ідеї і нові твори. Стимулювали творчу думку і зарубіжні виставки та симпозиуми, в яких українські майстри гутно скла постійно брали участь.

Щобільше знайомишся з прекрасними творами зі скла львівських художників, то більше віриш у божественне походження цього матеріалу. Недаремно у християнському мистецтві склу надається особливе значення: посудина зі скла — знак божественного втілення й символ чистоти пресвятої Діви Марії.

Численні легенди оповідають про досить приземлене, а точніше “приводне-не” походження скла. Одна з них говорить, що шість тисяч років тому якийсь єгиптянин, розгрібаючи холодний попіль багаття на березі Нілу, знайшов у ньому блискучий злиток зеленуватого відтінку. І ніби саме так — зі змоченого нільською водою піску, розплавленого вогнем багаття, народилося скло.

Гай Пліній старший у I ст. описує схожу історію появи скла, пов'язану з фінікійськими купцями, які на березі Середземного моря, обклавши багаття великими шматками природної соди, добутої в Африці, так само вранці знайшли в попелі чудові злитки скла. Вони були тверді, як камінь, чисті й прозорі, як вода, яскраво сяяли вогнем на сонці⁵.

Кому тільки не зобов'язана історія склярства – єгиптянам, фінікійцям, римлянам, німцям, італійцям, іспанцям, чехам, росіянам... З гордістю можна констатувати, що й українські гутники зробили значний внесок в історію світового скла.

Скло, як і золото, випробовують вогнем. Розплавлену скляну масу, доведену до температури 1200°–1500°, можна порівняти з норовистим конем, що намагається скинути з сідла свого вершника. Гутник за лічені хвилини мусить приборкати цього дикого мустанга. Гуту можна порівняти з музичним інструментом, на якому грати можуть лише віртуози. Вона важка й вибаглива. Вона чутливо і швидко реагує на виконавця: між обома відбувається постійний обмін почуттями та емоціями, у процесі якого скло нерідко нав'язує складуву свою волю залежно від своєї примхи, й необхідна велика майстерність, щоб обернути її на переваги мистецького твору.

Гутне скло в 90-х роках продовжує стійку національну традицію українського склярства. У відомих ще з часів Київської Русі старовинних гутах використовувалась одна з найдавніших у склянному виробництві техніка вільного видування – складувна трубка. Винайдена ще в епоху Римської імперії у Сирії I ст. до н. е., вона виявилася універсальним інструментом, яким і по сьо-

А. Бокотей. Декоративна пластика “Венера” із серії “Іграшки для дорослих”. 1998. Кольорове скло. Авторська техніка. Львів





Ф. Черняк. Декоративна композиція “Писанки”. 1990. Скло, гутна техніка. МУНДМ. Львів

годні користуються українські склярі. Гутне скло (від Hutte – гута, склодувна майстерня) створюється способом гарячого формування, під час якого всі операції – видування форми, її декорування, обробка деталей – відбувається безпосередньо біля плавильної печі.

Одним із лауреатів Національної премії України ім. Тараса Шевченка 2001 р. став Андрій Бокотей – видатний майстер гутного скла, народний художник України, професор, ректор Львівської академії мистецтв, дійсний член Академії мистецтв України. Він визнаний лідер і кумир львівських художників. Його рейтинг надзвичайно високий і за кордоном. Твори А. Бокотей – учасника більш як 80 виставок сучасного художнього скла – зберігаються в найкращих музейних і галерейних колекціях світу: України (Київ, Львів, Харків, Хмельницький), США (Нью-Йорк, Корнінг, Філадельфія),

Франції (Нансі, Ван-Ле-Шатель, Париж), Німеччини (Айзенштайн, Карлсрує), Бельгії (Л’єж, Брюссель), Голландії (Утрехт), Данії (Ебельтофт), Угорщини (Будапешт, Печ, Айка), Чехії (Нові Бор), Польщі (Краків, Варшава, Вроцлав), Росії (Москва, Санкт-Петербург).

Протягом останнього десятиліття А. Бокотей є ініціатором і постійним організатором міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові, які проводяться постійно один раз на три роки, починаючи з 1989 року. Його численні закордонні колеги-гутники, відаючи належне художньому генію та організаторському таланту А. Бокотей, намагаються неодмінно бути учасниками львівських форумів скла, що стали найпрестижнішими у Східній Європі.

Андрію Бокотею вдалося відійти від утилітарності, перетворивши скляний виріб на художній твір, де в силу вступило вирішення нових завдань творення образу через нічим не обмежену форму. Він перекинув у склі міст від матеріального до духовного, піднесеного, надчуттєвого, коли одним із перших серед професійних українських художників приєднався до міжнародного руху “студійного скла” – “Studio Glass movement”, що виник у середині ХХ ст. одночасно у Європі та США.

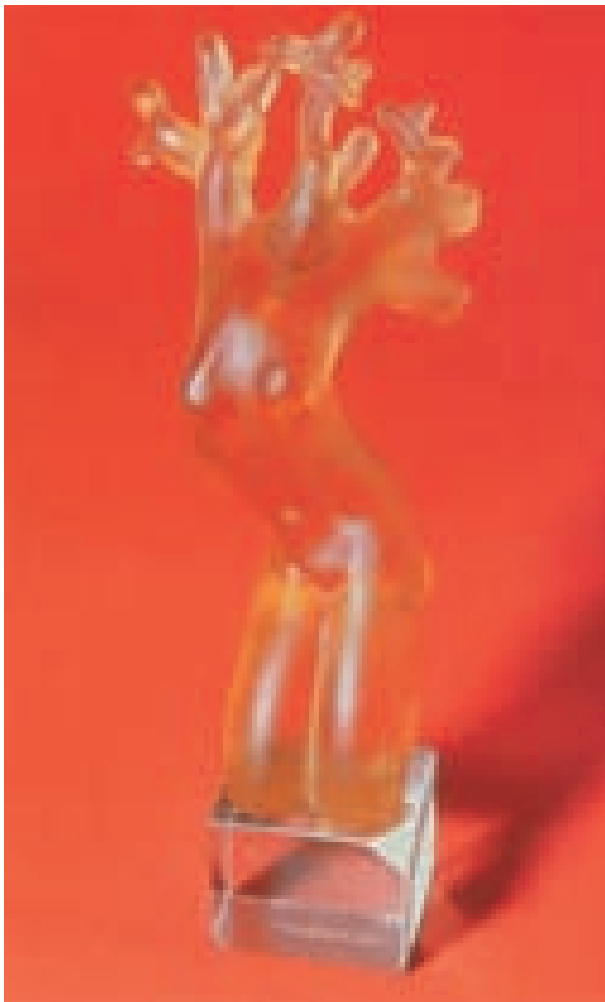
Надбання прихильників цього руху позначалися знахідками нових проявів кольоро-пластичної виразності скла, розкриттям його технологічних можливостей, що в результаті привело до розвитку жанру склопластики й появи поняття “авторське скло”. Тоді ж скло перестало обмежуватися асортиментом художньої промисловості й ремесла: у 80–90-х роках минулого століття воно здобуло рівноправність у системі пластичних мистецтв.

Праці А. Бокотей як твори істинно образотворчі породжують потік асоціацій, що ніколи не бувають однозначними. Його вільне поводження зі скломасою, вміння оперувати її властивістю до будь-яких деформацій приводять до створення експресивних композицій зі введеним абстрагованим людським образів. Ці образи ніби перетворюються на систему з утаємниченим сакральним змістом символів, відомим тільки митцеві. Символом неосяжного обширу, який містить декілька семантичних нашарувань, сприймається мотив колеса, незмінно повторюваний у творах А. Бокотей. Це й солярний знак (поняття сонця як колеса було одним із найпоширеніших у давнину), і сонце як джерело світла в метафоричному означенні розуму та духовного прозріння, це й символічний знак активності космічних сил і плину часу. Колесо Бокотей нагадує і про атрибут міфологічної Фортуни – мінливої, непостійної особи (серія “Іграшки для дорослих”).

Фігуративна пластика А. Бокотей з плаского вітражного скла, виконаного в авторській техніці, мала дуже широкий резонанс на його персональних виставках у Франції, Бельгії, Голландії. У кожній із композицій цієї серії – свій театр, де розгортається своя маленька драма. Сумно-одноманітні фігурки сприймаються філософськими символами самотності і, можливо, втілюють найпотаємніші душевні порухи й думки самого автора. Втім, самотність – часом найкраще товариство і благодатний стан: усе істинне, глибоке, могутнє зріє на самоті. І осяйність душі, й натхнення приходять до художників і поетів, запалюють геніїв, коли вони усамітнені (композиції “Мовчання”, “Двоє”, серія “Сидячі”).

А. Бокотей багато експериментує з пласкими декоративними скляними пластинами, які в інтер’єрному просторі сприймаються як абстрактні живописні композиції. Кожен пласт – це пісня зі своєю мелодією. У скляних пейзажах художника завжди багато неба, образ якого сповнений величі. Місяць, сонце, гори – улюблені мотиви художника: місяць – ніби човен, що пливе по морю яскравої блакиті; сонце – наче око й душа нескінченного Всесвіту у своєму радісному сьайві.

В. Гінзбург. Пластика “Юність”, 1995. Складріт, формування газовим пальником, матування. Львів





Р. Петрук. “З життя посудин” із серії “Варваризм”. 1998. Скло, дерево, канат, гутна техніка. Львів

Своїм громадянським обов’язком А. Бокотей вважав відкриття у Львові Музею сучасного скла. Колекція для нього готувалась багато років. До неї увійшли і твори, подаровані митцями різних країн – учасниками шести симпозіумів, що відбулись у Львові.

Імпровізації у склі відомого корифея львівських склярів народного художника Франца Черняка досить різноманітні. Це й безпосередні враження від природи, і уявні образи космічних світів, і реальні люди, й міфічні герої. Простір для нього існує у двох іпостасях: реальний, в якому живуть його камерні, виставкові й монументальні роботи, і створений ним самим, де відбувається запрограмоване дійство, де править бал фантазійний світ, нерідко нав’язаний снами. Те, що жило в глибинах душі, проявляється сюрреалістичними образами, абстрактними композиціями (“Космос”, “Космічна маска”).

Художника вабить форма кола, кулі як символу безконечності, Всесвіту. Ф. Черняку властиве почуття гумору, іронії. Чимало в його доробку творів, сповнених надзвичайного артистизму, естетизму, витонченості, де виявилася ще одна особливість митця – вміння деталлю збагатити образи особливою виразністю. Йому цікаво поєднувати вочевидь непоєднані матеріали – скло і камінь, скло й метал, обігравати контрасти прозорого й кольорового скла. Бездоганне володіння технікою (митець усі свої твори виконує власноруч біля скловарної печі) дає можливість віртуозно імпровізувати. “...У роботі зі склом необхідні експромти, треба ловити мить і вміти її зупинити – від цього залежить успіх”, – зазначає художник.

Так Франц Черняк проводить експерименти з окисами металів, які, з’єднуючись із розплавленою скломасою у різних режимах обпалу дають різноманітні ефекти, як, наприклад, обпаяне скло, що викликає асоціації з лавою вогнедишного вулкана або із частками космічного пилу.

Обдарований колорист, митець високої професійної культури народний художник України Віталій Гінзбург – наймолодший серед львівських склярів старшого покоління. Проте прогресивний у філософії творчого мислення, особливо в чарівних мініатюрних жіночих торсах, виконаних зі склодроту. Відомий у 80-х роках анімалістичною дрібною пластикою, митець у наступному десятилітті йде шляхом більш узагальнених і глибоких образно-формальних пошуків, що приводять його до гранично абстрагованої нефігуративної пластики, яка сприймається мало не музичною імпровізацією кольору і світла у склі. У флореальних композиціях В. Гінзбурга простежується інтерес до західноєвропейського модерну, львівської сецесії. Особливо вражають його скульптури-квіти, наповнені характерно сецесійним бузково-рожевим поєднанням в усіх його відтінках і нюансах.

Безпосередність і свіжість почуттів народного примітиву вносить у свою “варварську” (за визначенням автора) серію із скляних посудин-пляшок Роман Петрук: він ніби намагається доторкнутися до витоків техніки виготовлення скла, яке ліпили у давнину. Відштовхуючись від нарочито грубих утилітарних форм, митець перетворює можливо надмірну простоту, лаконізм на високу художність, наповнюючи свої твори особливою теплою, задушевністю, що так властиві народному примітиву. Серйозна внутрішня заангажованість на філософське осмислення теми при відсутності зовнішньої

А. Курило. Об’єкт “Віденський стілець”. 1999. Скло, дерево, вітражна техніка. Львів



екстравагантності і візуальних ефектів виокремлює творчість Р. Петрука у сучасному річищі склопластики.

Дуже результативною вбачається пошуково-експериментальна творчість учнів А. Бокотея – Р. Дмитрика, А. Петровського, А. Курила, О. Шевченка, В. Тринцолина, О. Принади, І. Мацієвського, А. Гоголя, недавніх випускників кафедри художнього скла Львівської академії мистецтв. Цьому навчальному закладові завжди була притаманна активна творча атмосфера, яку створювали й підтримували кращі представники професорсько-викладацького складу: Р. Сельський, К. Звіринський, А. Манастирський, М. Вендзелович, Е. Мисько та ін.

Молодий, але вже досвідчений скляр Роман Дмитрик виводить свій творчий родовід з архаїки, де він шукає сліди генетичної народної пам'яті, сприймаючи їх як своєрідні критерії духовності української нації. Цікаво, що окрім гутної техніки, його привертає досить нехарактерна для львів'ян техніка "термоформажа", близька європейській "pate de verre" і "pate de crystal", вперше застосованих у кінці XIX ст. у Франції художником Рене Лалік.

Твори Андрія Петровського манять своєю загадковістю, вони ніби прийшли з невідомих, забутих людством світів. Пошуки митця ідуть шляхом модернізації пластичної мови скла поряд з використанням класичних форм античних посудин.

Прекрасні ліричні абстракції з виходом на "астральний – космічний рівень" (за В. Кандинським) бачимо у вітражах Андрія Курила. В них, як і в об'ємній гутній пластичці, майстер перебуває у постійному креативному пошуку.

О. Шевченко. Декоративний світильник. 2000. Кольорове скло, вітражна техніка Тіффані. Львів



Саме львівські митці наприкінці ХХ ст. відроджують мистецтво вітража. 1999 року у Львові була створена перша в Україні професійна Асоціація художників-вітражистів "Вікно", до якої увійшли випускники кафедри художнього скла О. Янковський (голова Асоціації), А. Вінту, І. Гах, А. Курило, О. Личко, Ю. Павельчук, А. Петровський, В. Рижанков, І. Тарнавський, О. Шевченко. Цей художній колектив поставив за мету продовжувати багатющі традиції українського вітража, що разом із розвитком готичної архітектури беруть початок від XIV ст.

В уставі асоціації сказано: "Професійно-художня організація "Вікно" створена з метою подальшого розвитку та збереження професійного українського вітража, вивчення й реставрації старих пам'яток, практичної реалізації найрізноманітніших творчих ідей учасників об'єднання". Як відомо, в Україні це поки що єдиний художній колектив, що присвятив свою творчість саме такому виду мистецтва.

Асоціація пропонує різні форми вітража в сучасній архітектурі – від традиційних композицій у віконних отворах культових споруд до новаторських рішень у церковних іконостасах (автори

Ю. Павельчук, О. Личко, А. Вінту), від затишних вітражних світильників у техніці Тіффані (автор О. Шевченко) до мініатюрних вітражів, що приваблюють суто жіночим шармом (автор І. Гах), для житлових та офісних споруд.

Роботи О. Янковського, В. Рижанкова продемонстрували прекрасну адаптованість вітража до сучасного інтер'єру: ідеальне для архітектурного простору ми-



О. Личко, А. Винту, Ю. Павельчук. Іконостас в каплиці св. Георгія у Львові. 2000. Скло, метал, об'ємно-просторовий вітраж. Львів

стецтво світла й кольору, що поєднують у собі красу й доцільність, високу естетику та утилітарність.

Мерехтливі площини вітражних панно А. Курила з м'якими сполученнями кольорів, точно віднайденими пропорціями привертають увагу своїм довершеним зображенням. Цікавими є фактурні експерименти з вітражним склом, що втрачає прозорість і крихкість, але набуває особливої мажорності та статності, в композиціях І. Тарнавського. Саме йому віддають перевагу прихильники авангардного мистецтва.

Оригінальними пошуками кольору та графічних ліній вирізняються міні-вітражі О. Шевченка, в яких основну роль відіграє вишуканий малюнок металевих переплетень.



С. Сміян. Декоративна композиція “На баштані”. 1995. Кришталі, гутна техніка. Київ

І. Зарицький. Декоративна ваза “Рух”. 1996. Кришталі, гутна техніка, алмазне гранування, матування. Київ



Члени Асоціації здійснюють реставрацію вітражних шедеврів корифеїв галицького церковного вітража першої третини ХХ ст. П. Холодного, М. Сосенка, Ю. Буцманюка, яких вважають своїми історичними попередниками. Водночас вони пропонують різноманітні форми вітража в сучасній архітектурі. І твори львівських майстрів переконають, що вітраж — ідеальне для архітектурного простору декоративне оздоблення, бо це мистецтво світла й кольорів, сповнене високої естетики.

Склярі Києва І. Аполлонов, І. Зарицький, С. Голембовська, С. Сміян, С. Кадочников, В. Дудін, Т. Москвка через технічні зміни на виробництві Київського заводу художнього скла у 90-х роках змушені були працювати лише з кришталем і шукати нові форми пластичної виразності цього виду скла. Це Іван Аполлонов — різноплановий експериментатор, чий асоціативні образи із кольорового і прозорого скла співіснують з цікавими скульптурними композиціями, з декоративними розписами на прозорому склі; Іван Зарицький, який віддає перевагу гутній техніці, майстерно виявляє тонке відчуття кольору у кришталевому склі, створює дивовижні посудини вишуканих силуетів м'яких, плавних ліній; Лідія Митяєва, що демонструвала віртуозне володіння матовою гравіровкою та алмазним грануванням у прозорому склі; Світлана Голембовська, чий твори вирізняються поетичністю, артистизмом, пластичністю; Олег Гушин з його архітектонічними стриманими формами у прозорому кришталі і асоціативно-метафоричними у кольоровому склі; Альберт Балабін, творчість якого тяжіла до національних традицій фольклорної анімалістики, насичених відкритих кольорів, а з іншого боку — до академічної школи з її вивіреністю форм, і одночасно до новаційних пошуків у скульптурній пластиці; лірична і поетична Сусанна Сміян — універсальний майстер широкого твор-

чого діапазону; В'ячеслав Дудін – невтомний шукач і винахідник нової образності у склопластиці, майстер нетрадиційних для кришталевого і гутного скла натюрмортних і пейзажних побудов; експресивний Стас Кадочніков, який постійно намагається радикально виходити за звичні межі мистецтва кришталю і дивувати своїми “ноу-хау” в художньому склі. Виконуючи твори без попереднього моделювання зразків, київські майстри досягають значних успіхів у виявленні вільної плинності кришталевого скла.

Широка амплітуда творчих проявів українських митців скла, кераміки переконливо свідчить про значне піднесення українського професійного декоративного мистецтва. Проте історія вчить, що злети можуть неочікувано змінюватися падіннями. І найчастіше це відбувається через економічні негаразди, що підривають творчий потенціал художника, для нормальної реалізації якого необхідні передусім наявність творчо-виробничих баз, регулярне проведення масштабних виставок, організація конкурсів, симпозіумів, створення музейних колекцій.

Останнє десятиліття ХХ ст. привнесло у декоративне мистецтво нові віяння. Зміни в політичному, економічному житті країни не могли не позначитись на сфері культури, на ідейних та естетичних принципах мистецтва. В галузі декоративного мистецтва це виявилось, передусім, у втраті виробничої бази.

І. Аполлонов. Декоративна композиція “Осінь”. 1995. Кришталю, гутна техніка. Київ



45. В. Дудін. Декоративна композиція “Рибний день”. 2000. Кришталю, гутна техніка, матування. В – у межах 50–60. Київ



С. Кадочников. Пластика “Мадонна”. 1990. Криштал. Авторська техніка. Київ
О. Гуцин. Скульптура “Архангел Михаїл”. 1995–1996. Скло, гутна техніка, гравірування, матування. Київ

Зміни в економіці країни негативно вплинули на розвиток декоративного мистецтва, особливо вони позначились на художній промисловості, де митці відчувають незахищеність, де немає попиту на їхні таланти.

Без належної підтримки з боку держави підприємства художньої промисловості не могли випускати конкурентоспроможну щодо експортної продукцію. Не оновлювалась виробнича база, не приділялась належна увага технології виробництва, що призводило до скорочення обсягів виробництва, кількості кадрів. Майже не працювали творчі лабораторії, які раніше очолювали видатні митці. У митців, які були задіяні в художній промисловості декоративного мистецтва зникло прагнення до стилістичної єдності, до колективності творчих зусиль

Так знизився виробничий потенціал склоробних та фарфоро-фаянсових заводів, а пізніше і текстильних фабрик. Деякі підприємства припинили існування, і художники втратили можливість творчо працювати.

На жаль, доводиться говорити про закриття майже всіх заводів художнього скла, в тому числі й Київського, де працювали унікальні скловарні печі й протягом багатьох років створювався величезний асортимент виробів. Закриття заводу болісно позначилось на митцях, творчість яких стала непотрібною своїй країні. Розвиток київської школи художнього скла припинено, високопрофесійні талановиті художники не зможуть передати свій багатющий досвід, своє уміння молодшому поколінню.

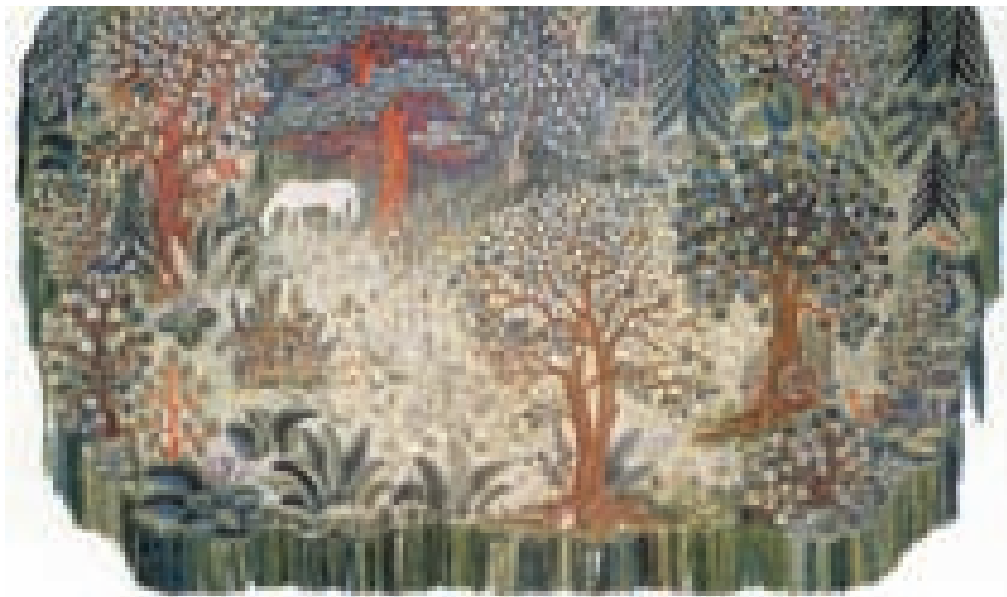
Київський завод “Керамік”, двері якого у 60–80-і роки були гостинно відчинені для всіх митців, хто хотів працювати, перетворено на “Відкрите акціонерне товариство”, проте вже із зачиненими для митців дверима. Навдивовижу тримається Будянський фаянсовий завод, який поряд із виготовленням традиційного “кузнецовського посуду” створив і свою оригінальну стилістику.

У скрутному становищі перебуває і Львівська кераміко-скульптурна фабрика. Якщо перестане працювати її гутний цех, то це не тільки “перекриє дихання” митцям і майстрам, а й унеможливить проведення тут міжнародних симпозіумів, які створили Львову реноме визначного східноєвропейського осередку новітнього експериментального гутництва. А. Бокотей має цілковиту рацію, стверджуючи, що “проведення таких форумів дозволить прискорити процес включення України у міжнародний культурний обіг та налагодити тісніші контакти з мистецькими інституціями багатьох країн світу”⁶.

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ. Метаморфози з матеріалом, які народжувала фантазія митців кераміки, скла у 90-х роках, захопили художників текстилю, ювелірного мистецтва, тих, хто працював із металом, деревом. Вони щоглибше осягають безмежні виражальні можливості матеріалів декоративного мистецтва, основи їх пластичної і просторової організації.

Мистецтво художнього текстилю, що об’єднує такі основні його види, як ткацтво, вишивка, килимарство, ліжникарство, розпис на тканині, аплікація (у тому числі клаптикова техніка), набійка, має особливу притягальну силу завдяки колористично-орнаментальній, образно-поетичній наснаженості, що, змінюючись упродовж століть, донесла нам із давніх часів і певну символіку кольору, орнаменту, й певну смислову знакову систему. Так, у народному килимарстві відбувався складний процес становлення неповторно-своєрідних орнаментальних мотивів, на створення яких народних майстрів завжди надихала чудова українська природа. Саме з її характером пов’язана відмінність між орнаментами Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, де превалує рослинний орнамент, і західних областей, де гірський ландшафт підказував майстрам геометричні або рослинно-геометричні композиції.

О. Машкевич. Гобелен “Рідне Полісся”. 1992. Вовна, ручне ткацтво МУНДМ. Київ





Н. Саєнко. Гобелен “Терновий цвіт”. 1997. Вовна, ручне ткацтво. Київ

народного килимарства. Багато митців і тепер залишаються вірними народним традиціям. У творчості О. Машкевича, Н. Саєнко, Л. Майданець-Саєнко, М. Шнайдер-Сенюк, Л. Жоголь, І. та М. Литовченків, Н. Литовченко, О. Риботицької, О. Парути-Вітрук, З. Шульги, О. Владимирової, В. Прядки, М. Токар, О. Ковальчук та ін. відчутне глибинне проникнення у джерела національної культури.

Своєрідну мелодію славетного мистецького роду Саєнків продовжує заслужений діяч мистецтв України Ніна Саєнко.

Особливості національного характеру, фіксовані на рівні найдавніших архетипів світосприйняття, що зветься “духом нації”, народний художник України Олександр Саєнко передав своїй доньці, а відтак і онуці – Лесі Майданець-Саєнко.

Мистецтво О. Саєнко з його орієнтацією на народні джерела, з його потягом до тем народного буття, має, безперечно неповторний національний характер, який виявляється у відчутті світу, сприйнятті природи, ставленні до рідної землі.

Саєнківська національна ідея стала девізом як у творчості Ніни, так і Лесі, в доробках яких також глибоко вкорінене почуття українськості.

Милуючись витворами художнього текстилю і Ніни, і Лесі, наче поринаєш у настроєво-почуттєве море, де народжується краса орнаментально-пісенних килимів та інкрустованих соломкою панно Ніни Саєнко, поетично-філософських гобеленів і лірично-зворушливих батиків Лесі Майданець-Саєнко.

Вже у 80-х роках український гобелен відходить від сюжетно-тематичних штампів-стереотипів із радянською емблематикою і набуває більш витонченої образної виразності, емоційно-настрійного спрямування. Вільні композиції, оригінальні сюжетні мотиви, різноманітна фактурна розробка, тонка градація кольорів – все це зумовлює великий успіх українського гобелена на вітчизняних і зарубіжних виставках.

Робота в гобелені у техніці класичного гладкого ручного ткання залишається принципово важливою і превалюючою до кінця 90-х років. Це є особливістю українського гобелена, хоча у класичних техніках набагато складніше виявити свою творчу індивідуальність. Відчувається активний потяг до експерименту, незвичних образних рішень, які сприяють руйнуванню віджилих канонів, але не загрожують українському текстилю “втратою етносу”.

І в 90-і роки гобелен розвивається під сильним впливом

Роботи Олександра, Ніни, Лесі мають багато спільного в орнаментально-вибудованих ритмах творів, у декоративності площин, у позачасовості образів-символів, що виключає усе несуттєве, випадкове, зайве. Такі риси як узагальнено-трактована форма, мажорність колориту, вдале поєднання статичності і динаміки в побудові композиції – це саєнківські риси.

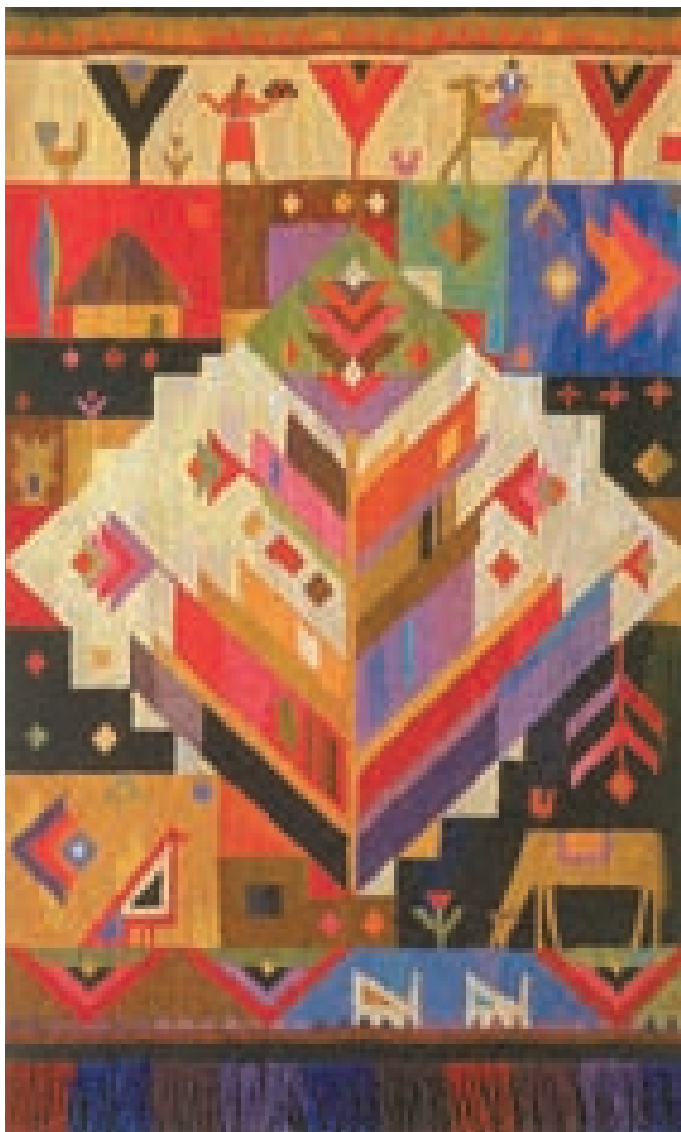
Дочка і онука Олександра Саєнка – різні за стилями, творчими уподобаннями. Але єднає їхні твори саєнківська висока емоційність, чутливість, ліризм – великий дар, успадкований від батька і діда (Н. Саєнко, килими “Світанок”, “Козацька балада”, “Серпанок”; Л. Майданець-Саєнко, гобелени “Присвята Олександру Саєнку”, “Світило”, “Лев”).

Першочергового значення в гобелені набувають пошуки нових виражальних засобів у розробці нетрадиційних сюжетів і мотивів, що веде за собою зміну ритмів лінійно-колірних поєднань. Наприклад, геометрично-орнаментальні рішення змінюються живописно-ліричними, де особливу роль відіграє колір. Різка динаміка й контрастне протиставлення великих кольорових площин абстрактного характеру співіснують із розробками єдиної колірної тональності фігуративних зображень.

Умовність, узагальнення зображень, композиційна ускладненість надають особливого ідейно-емоційного навантаження творам київських митців О. Машкевича, Л. Жоголь, І. та М. Литовченків, Н. Борисенко, М. Базак, Н. Литовченко, О. Мороза, Н. Пікуш, О. Гнедаш, О. Мединського, Л. Довженко, Л. Борисенко, О. Маріно, Н. Лапчик та ін. Кожний із них, прагнучи досягти мистецьких вершин, виробляє свою індивідуальну, одразу ж впізнавану творчу манеру, демонструє високий професіоналізм у роботі з традиційними матеріалами – вовною, льоном у ручному ткацтві.

Постійним джерелом натхнення для українських текстильників залишається природа, краса української землі, яка зачаровує у гобеленах Л. Жоголь, О. Машкевича, М. Шнайдер-Сенюк, Г. Кусько, С. Бабкова, М. Базак, Н. Лапчик, О. Ковача, А. Шнайдера. Через

Л. Майданець-Саєнко. Гобелен “Присвята Олександру Саєнку”. 1992. Вовна, ручне ткацтво. Київ



умовні рослинно-квіткові мотиви передається характерне для українців поетичне світовідчуття, мрійливий чи ностальгійний стан душі. Часом рослинні мотиви перетворюються на складні геометричні або ліричні абстрактні композиції.

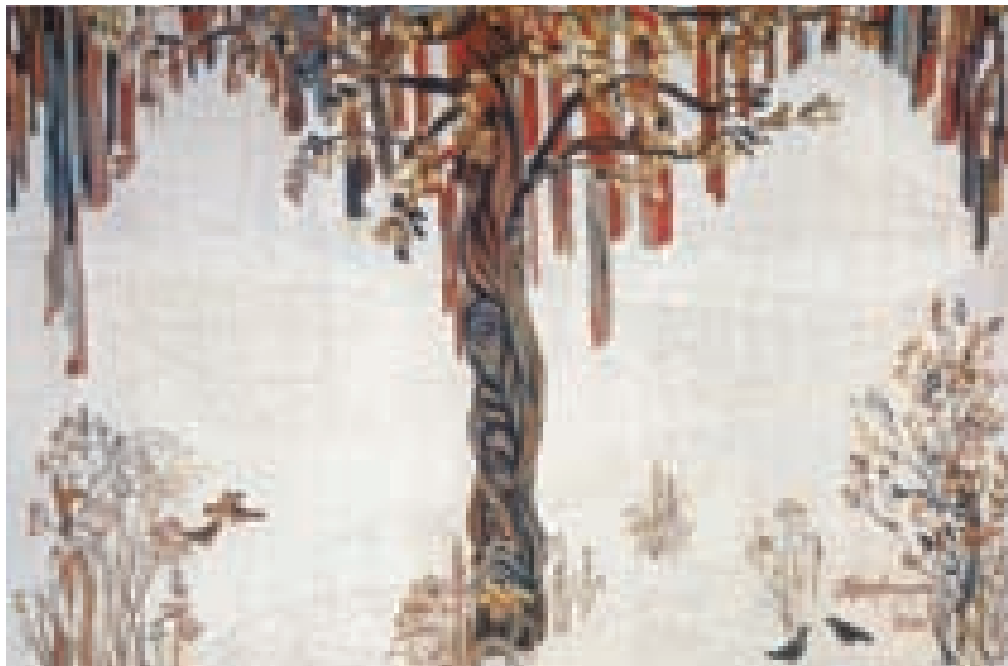
Чарівницею художнього текстилю називають Людмилу Жоголь. Вона є одним із основоположників національної школи гобелена. П'ятдесят років художниця вклонялась мистецтву і тільки йому – нероздільно, нестримно, безупинно.

Як і більшість майстрів текстилю старшого покоління Л. Жоголь обстоює традиції класичного гобелена, головним принципом якого є образотворче начало у гладкому ткацтві: саме це допомагає художниці досягати вишуканої мальовничості. Образи її гобеленів ліричні. В них багато сонячного світла, ніби вчувається спів птахів, шелест дерев, шепіт трав. Природа для Л. Жоголь – початок усіх начал. Творчим кредо текстильниці ще в юності став знаменитий постулат Аристотеля: “Природа і мистецтво – це дві основні рушійні сили світу”.

Джерелом замислів її гобеленів завжди були яскраві мотиви української природи. Особливо приваблюють майстриню барви літа й осені – звідси й інтенсивність колориту її текстилю. У витворах художниці квітнуть усі квіти, що ростуть в Україні: польові, лугові, садові. Це розмаїття створює справжнє диво. На очах у глядача ніби оживають гармонійно організовані світи – субстанції реального та ірреального.

Комбінації рослинних мотивів у Л. Жоголь несуть п'янку чарівність лісів, полів, луків. І здається, що художниця співає гімн усій земній флорі, наповнюючи гобелени своїм оптимістичним сприйняттям життя. Її гобелени подібні до пісні закоханої душі. Яскраві барви – веселі пісні, ніжні барви – задушевний наспів. Вони бентежать, несуть радість серцю та втіху страждальному духові. Як це відбувається – невідомо. Це велика таїна художниці, яка почасти пояснюється тим, що творець гобеленів – чарівна жінка, і все в них пройняте жіночою любов'ю: палкою, всеосяжною, відданою нашій землі, людям, кожному з нас.

Л. Жоголь. Гобелен “Зима”. 1994. Вовна, ручне ткацтво. Київ



М'яка, пластична манера й потужна багатоколірна палітра, з'єднавшись у привабливий за своєю чистотою стиль, дали життя численним творам, де лейтмотивом проходить тема квітів (“Квіти полонини”, “Флокси”, “Білі троянди”, “Дельфініуми”, “Півники на білому”). Гобелени художниці викликають цілий калейдоскоп вражень і відчуттів від літнього буяння природи (“Жита цвітуть, а терен відцвітає”) і сумного осіннього настрою (“Пам'ять воїнам”, “Квіти України”) до зажурливих інтонацій холодного пейзажу (“Зима”).

У підході художниці до гладкотканого гобелена немає стереотипів, тут працюють вироблені нею правила: точність малюнка, насиченість кольору, щільність фактури, урівноважена й водночас складна ритмічна організація композиції. Усе це разом надає їй камерним за настроєм гобеленам монументального звучання. Надзвичайно гарний за своїми синьо-зелено-блакитними поєднаннями зі вкрапленнями охристих тонів гобелен “Квіти Києва”. Тут, здається, зібрані воедино зображення всіх квітів і дерев, що ростуть у парках і садах міста, – квінтесенція її творчих знахідок за останні десятиліття. У ньому легко впізнається стилізація листових, трав'яних силуетів і форм: такий звучний – суто “жоголівський” колорит, і така прикметна для художниці побудова композиції, де дерева, квіти й трави складають нерозривне та нероздільне гармонійне ціле. Гобелени Л. Жоголь орієнтовані насамперед на архітектуру житлових і громадських споруд.

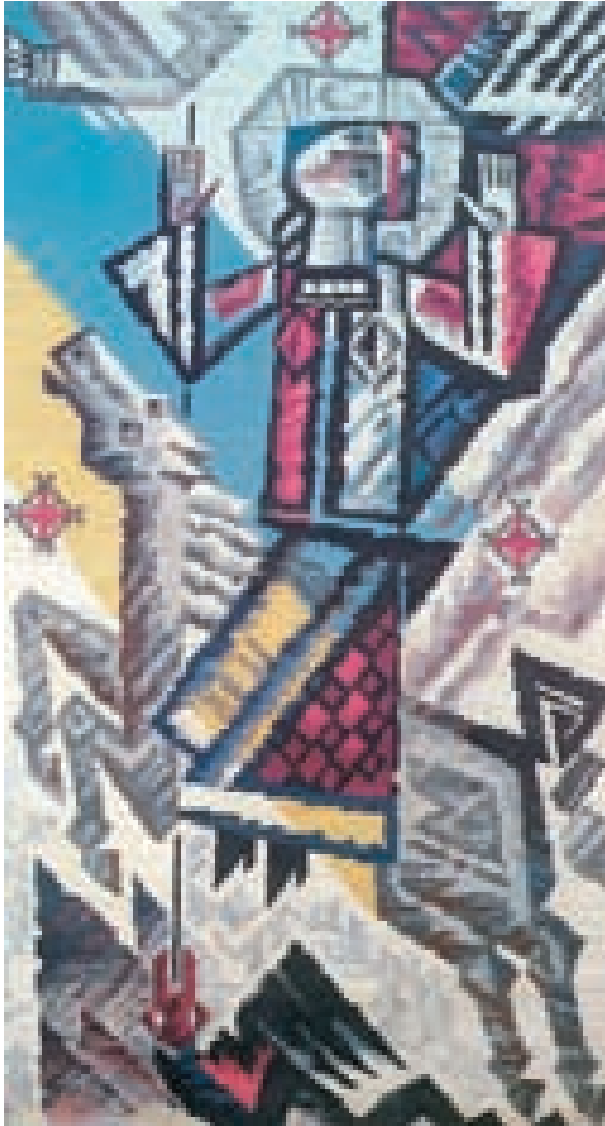
Видатних досягнень у професійній кар'єрі Л. Жоголь, яка здобула освіту в Київському державному художньому інституті, у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, закінчила аспірантуру Академії архітектури України, вистачило б на кілька життів. Вона – член Національної спілки художників України, народний художник України, академік Української академії архітектури, кандидат мистецтвознавства. У її науковому доробку шість книг і більше сотні статей. До 70-річного ювілею художниця була відзначена високою державною нагородою – орденом княгині Ольги III ступеня.

Майже 50 років у постійному творчому пошуку перебуває талановита майстриня декоративного текстилю, заслужений художник України, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка Марія Литовченко. Текстильниця, що вражає незвичайним ліричним обдаруванням, рідкісним колористичним баченням, володіє широким знанням технології художнього текстилю. Вона є автором і виконавцем більш як 40 гобеленів – масштабних монументальних і виставкових станково-декоративних творів. Деякі з них зберігаються в колекціях музеїв України, а більшість служить прикрасою інтер'єрів визначних громадських споруд у Києві, Олександрії, Хмельницькому, Керчі, Черкасах, Луцьку.

Постійним співавтором усіх творів Марії Литовченко був її чоловік – заслужений діяч мистецтв України, дійсний член Академії архітектури України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка Іван Литовченко (відійшов 1996). І ескізи, й картини вони створювали спільно. І ткали разом. Як текстильниці-співавторки подружжя виступало неподільним пластично й духовно цілим. Смолоскип творчості цих майстрів запалювався полум'ям кохання, і їхні гобелени – свідчення цього.

Іван та Марія Литовченки – митці, з іменами яких пов'язане формування української школи гобелена та її розквіт. Після помпезно-парадних гобеленів в інтер'єрах 50-х років вони намагались утвердити право й можливість створювати свій власний поетичний світ, що відкривав глядачеві авторські емоції.

У процесі становлення образної мови декоративного текстилю художники зверталися до джерел національної культури і духовного спадку українського народу. Вони непохитно вважали, що сума знань професійного мистецтва і здобутків народної культури є основою формування світогляду митця, а національна своєрідність – основою основ кожного мистецтва.



І. Литовченко, М. Литовченко. Гобелен “Боротьба”. 1992. Вовна, ручне ткацтво. Київ

ченки виготовляли в своїй творчій майстерні чи ткали з виконавцями на Решетлівській фабриці ручного ткацтва.

Інша частина творів текстильників виконана в Косові у притаманній для народного килимарства “лічильній” техніці. Такі твори на вигляд сприймаються і гобеленами, й водночас килимами, оскільки їх сюжетна й композиційна побудова більше схожа на “європейський” гобелен чи шпалери. Але технічно вони виконані на горизонтальному верстаті, на якому зазвичай тчуться геометричні килими, особливо поширені в Західній Україні. Таке оригінальне художньо-технічне нововведення в декоративному текстилі, власне, впровадило подружжя Литовченків. Гадаємо, провідна роль у цьому належить Марії Литовченко. Вона так натхненно, так досконало володіє всіма технічними прийомами килима й технічними премудростями гобелена, що вочевидь якимось “шостим чуттям” справж-

Твори декоративного текстилю Литовченків останнього творчого періоду надзвичайно органічно перегукуються з їхніми ранніми гобеленами 60-х рр. У них та сама позірنا “простодушність” мови, запозичена з народного примітиву, яка тонко поєднується з вишуканістю фольклорної мови професіональних митців. У народному плані вирішені гобелени початку 90-х – “Птах Фенікс”, “Тривога”, “Гуцул”. В цей період Литовченки ще глибше проникають у традиції свого народу. Вони сприймають народне мистецтво як неподільний масив, передаючи в своїх творах не просто окремі прийоми і способи обробки текстильного матеріалу, а його дух, світовідчуття, ідеї.

У гобеленах “Двоє” (“Подружжя”), “Троїсті музики” майстри оригінально обіграють орнаментальні мотиви, створені вже не народною фантазією, а, по суті, вигадані ними самими на зразок народних мотивів. В орнаментуку вони вписують стилізовані постаті народних персонажів, які перетворюються в цікаві з погляду формального вирішення точно розраховані ритмічні побудови в гобелені. Це багато в чому зумовлено особливостями техніки ткацтва, яку застосовують Литовченки. Вони завжди віддавали перевагу гладкому щільному ткацтву. Але частина їхніх творів технічно близька до традиційного європейського гобелена, що виконується на вертикальному верстаті, як і народний килим Подніпров’я в техніці “кругляння”. Такі гобелени Литов-

нього професіонала поєднує їх, використовуючи всі естетичні можливості гобеленної техніки в геометричному килимі.

Сама технологічна ідея такого гобелена, прийоми фігуративно-геометричного конструювання форми в ньому стають важливими складовими його змісту. Більше того, емоційність, настроєвість – якості, дуже важливі для естетики гобеленів Литовченків кінця 80-х – середини 90-х років, посилюються завдяки саме цій техніці, що дає можливість вводити експресивні ламані, рвані, хвилеподібні лінії в нарочито діагональному ритмі.

У гобеленах Литовченків вирізняються дві основні сюжетні лінії: любовно-лірична і громадянсько-романтична. У композиціях гобеленів “Пробудження” (“Ранок”), “Пісня”, “Музика”, “Закохані” ніби живе й матеріалізується закладена в генах їхніх творців ліричність української душі. В них чітко виражено дух гармонійного єднання людини з природою.

У 1991–1993 роках Литовченки створюють прекрасні гобелени “Поет”, “Вир”, “Боротьба”. Їх образний лад і колірне звучання свідчать про душевну гармонію, про просвітлений внутрішній світ майстрів у період, пов’язаний з великими надіями на національне відродження України.

Гобелен “Боротьба” (1993), що сприймається як метафора свободи оновленої України, особливо приваблює своєю поетичністю та ліричною проникливістю. Алегорична постать українки у плахті й кептарику верхи на коні, зображеному в енергійному діагональному русі на символічному біло-жовто-блакитному тлі, своєю іконографією нагадує Юрія Змієборця, котрий перемагає Зло в образі змія. Водночас руки її, молитовно піднесені в позі Богині-Берегині, чи Оранти, асоціативно підводять до образу сучасної України, що звернулася, нарешті, до традицій, до Бога. В роботах громадянсько-романтичного плану – “Вир”, “Молитва”, “Прометей”, “Дума про Україну”, де відчувається незмінне впродовж усієї творчості Литовченків бажання філософськи осмислити життя свого народу, його силу і слабкості, – текстильники підносяться до вершин епічної виразності.

В гобелені “Молитва” у постаті народного співця-бандуриста, який звертається до своєї долі за благословенням, чітко вгадується його прообраз – український поет-співець Тарас Шевченко. До цього образу Литовченки зверталися неодноразово, починаючи з 60-х років, коли створили гобелен “Шевченко і Україна”, присвячений 150-річчю від дня народження поета (зберігається в Музеї українського народного декоративного мистецтва).

Гобелен “Прометей” (1990) розкриває образ Шевченка-борця. У ньому митці прагнули відобразити дух, геній, харак-

Н. Литовченко. Гобелен “Колядки”. 1991. Вовна, ручне ткацтво. Київ





Н. Борисенко. Декоративне панно “Берегиня”. 1999. Бавовна, вовна, шовк, голкова техніка. Київ

тер українського народу. “Прометей” у порівнянні з “Молитвою”, де превалюють округлі форми і лінії, здається більш жорстким, уся його композиція ніби підпорядкована геометрії діагонально спрямованих ритмів. Сюжетні сцени з творів поета, в гобелені сприймаються як складно розроблені орнаментальні вставки, завдяки чому весь твір здається ще декоративнішим.

Дещо відсторонено на тлі яскравих, більш мажорних витворів Литовченків сприймається гобелен “Дерево життя. Реквієм”. Урочисто-скорботний з навмисне темним глухим тлом гобелен вибудовано у формі незвичного сухого, мертвого “Дерева життя” з гілками, увінчаними поминальними свічками, присвячений 10-річчю Чорнобильської трагедії. У ньому панує атмосфера думок і почуттів, у якій він створювався незадовго до смерті Івана Литовченка.

Заслужений художник України Наталя Литовченко, працює в галузі традиційного гладкого ткацтва, орієнтованого як на європейську шпалеру, так і на традиції народного килимарства. У неї особливе щастя, бо вже на генетичному рівні усе найкраще дісталось від батьків – Івана та Марії Литовченків. Вона обдарована талантом художника декоративного текстилю: мати поділилася з дочкою рідкісним колористичним баченням, даром лірико-поетичного сприйняття дійсності, батько нагородив її здатністю оригінального пластичного мислення та напроцуд загостреного почуття ритму.

Структурно-ритмічні пошуки Н. Литовченко в гобелені приводять її до створення сучасних динамічних композицій, в основі яких лежать абстрактно-геометричні орнаментальні форми, органічно пов’язані зі стилізованими фігуративними зображеннями. В канву формотворення гобеленів 90-х років вона найчастіше вплітає образи, навіяні мистецтвом Київської Русі, обрядами язичницьких і християнських свят. Її справжніми творчими досягненнями цього періоду можна вважати гобелени “Колядки”, “Архангел Михаїл – охоронець Києва”, “Колядки”, “Різдвяна ніч”, “Писанка”, “Ніч на Івана Купала”. Гобелени “Пісня”, “Козак Мамай”, які вирішені в народному плані, також цікаві своїм новаторським підходом до традиційних національних мотивів. У цих панно відчувається благотворний вплив львівської школи, в якій Н. Литовченко взяла найголовніше – основи композиції.

Львівська школа художнього текстилю заклала ґрунтовні професійні підвалини для більшості митців цієї галузі. Вона навчила не тільки володіти композицій-

ними прийомами, а й сміливо експериментувати. Глибоке осмислення надбань вітчизняного і світового мистецтва, всотування всього найкращого з авангардних течій у поєднанні з національними традиціями сприяло створенню у Львові ідейно-мистецької спільноти.

У творах Наталії Борисенко – випускниці Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, яка багато років успішно працює в Києві, відчутний потяг до монументального ліризму й ритмічної врівноваженості архітектонічних композицій. Основою їхнього синтетичного образу є гармонійне поєднання стилізованих фігуративних зображень із рослинними та абстрактно-пластичними побудовами. Основними виражальними засобами у її гобеленах і поліхромних вишивках стають вишуканий графізм, прагнення довести зображення до компактних геометричних форм, гра кольорових контрастів на загальному чорному тлі (гобелени “Спокій”, “Море”; авторські вишивки “Гори”, “Ті, що йдуть”, “Між гілками”). Синкретизм давнього малярства відчувається у стриманості рисунка, аскетизмі колірної гами, чарівному переплетенні ліній, що перетворюється на ажурне плетиво у панно Н. Борисенко, виконаних в авторській голковій техніці. Сповнені спокою, монументальної виразності пластично довершені, гармонійно урівноважені панно в голковій техніці 90-х років зовсім не схожі на експресивні і гостро емоційні фігуративні гобелени художниці 80-х років.

Н. Борисенко – провідний майстер художнього текстилю в Україні. Творчість її настільки самобутня, що певною мірою визначає основні тенденції розвитку цього мистецтва в 90-і роки.

В оригінальному стилі її талановитої сестри Лідії Борисенко поєднуються риси поетичного ірреалізму, який породжує у композиціях її гобеленів, батиків і вишивок рафіновану міфотворчість. В її інтимно-сповідальних творах трепетна дитяча безпосередність дивно поєднується з вікопомною мудрістю. Тяжіння до експресивного контуру і точної лінії наближує її текстиль до графічного стилю. У ньому втілюється прозора монохромність на основі чорних, білих та сріблястих тонів. Силуетний контур, притаманний гобеленам художниці, у батиках пом'якшується й набуває елегантної інтонації. Її го-

Л. Борисенко. Гобелен “Розум і серце”. 1998. Вовна, шнур, ірис, ручне ткацтво. Київ



белени і батики часто вирішені у вигляді узагальнених двофігурних композицій, орнаментованих складними комбінаціями лінійних переплетень та завуальованими текстами віршів художниці. Гобелени “Зустріч”, “Море”, “Дві сестри”, “Сумніви”, “Розум і серце”; серія міні-текстилю “Знаки”, серія батиків “Двоє і море”, серія колажів “Сходи на небо”, натхненні притаманним художниці романтичним началом і вирішені в плані філософських розмірковувань. У своїх витворах Л. Борисенко досягає такого рівня узагальнення, що сюжетний мотив, залишаючись упізнаним, має безліч тлумачень. Якщо згадати відоме давньослов'янське повір'я про Живу та Мертву Воду, то творчість Л. Борисенко вливається в сучасне українське мистецтво як струмок чистої живої води.

Основою образотворчості львівського гобелена завжди було геометризоване начало в поєднанні зі складними абстрактно-формальними зображеннями. Митці нерідко звертаються до орнаментальних мотивів писанкарства, ліжникарства, хоча здебільшого втрачають семантику давніх символів, закладену в них. Традиційні символи і знаки органічно вписуються в абстрактно-декоративні композиції з їх активним ритмом і динамікою ліній, колірних плям, утворюючи єдиний образний лад, що сприймається як сучасний. Такого плану роботи О. Крип'якевич, Н. Паук, М. Токар, О. Парути-Вітрук, О. Риботицької, Л. Квасниці-Амбіцької, С. Бурак, Т. Печенюк, З. Шульги, В. Ганкевич, І. Данилів-Флінти, І. Кременського (Львів), Б. Губаля (Івано-Франківськ), О. Левадного, О. Левадної (Полтава), Т. Ядчук-Богомазової (Луцьк), І. Токар (Рівне).

На межі фігуративної і геометрично-абстрактної побудови композиції в гобелені багато і плідно працюють у 90-і роки провідні львівські майстрині художнього ткацтва Оксана Риботицька і Ольга Парута-Вітрук.

Обидві вчилися у Львівському інституті прикладного і декоративного мистецтва у славнозвісного педагога і видатного українського художника Романа Сельського, що зумовило напрями розвитку подальшої творчості кожної з них.

Навчання у Р. Сельського, яке будувалось на кращих візрях вітчизняного і світового мистецтва, стало запорукою їх національного світогляду та визначило основні духовні критерії в мистецтві і житті.

Н. Паук. Гобелен “Біг”. Вовна, ручне ткацтво. Львів



Для становлення їх як творчих особистостей величезне значення мало народне мистецтво Гуцульщини, до якого прилучили студентські мандрівки Карпатами разом з подружжям художників Романом і Магріт Сельськими.

Незважаючи на відмінність творчих манер і засобів виразності в гобелені, спорідненість творчих шукань об'єднує цих двох непересічних львівських майстринь ручного ткацтва.

В гобеленах Оксани Риботицької відчуваємо сміливе і водночас органічне поєднання масштабної абстрагованої форми і пісенної ритміки упізнаних карпатських мотивів: смерекових лісів, гірських ланцюгів, зигзагів дерев'яних загород гуцульських обійсть, орнаментики старовинних писанок, ліжників, кептарів. Авторське індивідуальне бачення О. Риботицької проявляється у виваженості образотворчих засобів у її гобеленах, де вона втілює художньо-філософські ідеї, що утверджують одвічні цінності життя в гармонії зі світом природи, розкриваючи непорушні зв'язки людини з землею і небом (гобелени "Очікування", "Вічний мотив", "Земля", "У вирій").



Б. Губаль. Гобелен "Суть життя". 2000. Вовна, ручне ткацтво. Івано-Франківськ

Гобелени Ольги Парути-Вітрук також позначені цікавими формальними знахідками, де поєднується геометрична абстракція та графічно-узагальнений фігуратив. Інтуїція, підсвідомість, спогади формують ідеї і образи її гобеленів. При цьому відчуття світу у мисткині йде через народне мистецтво, тому так захоплює декоративна площинність її гобеленів, гармонія лінійних ритмів, злагодженість колірних поєднань.

О. Парута-Вітрук майстерно спирається на давні українські традиції кольору та орнаментально-композиційної побудови писанки, народного килима, ліжника.

Зберігаючи основні канони ручного ткацтва, вона знаходить свій пластичний вираз : у ритмах сучасної, створеної нею авторської орнаментики з мотивами квітів, дерев, птахів. В експресивній геометрії її гобеленів художниця передає неперервну мелодію української душі, яка поєднує минуле і сучасне (гобелени "Пробудження", "Птахи", "Композиція", "Сумні квіти", "Квітуче дерево").

Гобелени одного з найталановитіших представників львівської школи Богдана Губалія, позначені високою живописно-пластичною культурою, засвідчують пошуки митцем власного коріння, прагнення осмислити правічну духовність українського народу. У його роботах органічно поєднано колористичні абстракції з умовно-фігуративними зображеннями, новаторський підхід до матеріалу з гли-

бинним розумінням національних традицій. Це дає змогу створювати експресивні роботи нового звучання (гобелени “Берегиня”, “Острів дитинства”, “Свята ніч”, “Ексампай. Священний шлях”, “Всюдище-1”, “Розп’яття”, “Княжа гора”, “Зустріч”, “Суть життя”, “Історична знахідка”, “Через віки”, “Кольорові силуети”, “На перетині шляхів”, “Гомін гір”, триптих “Композиція”, об’ємно-просторова композиція “Першооснова”).



О. Парута-Вітрук. Гобелен “Композиція”. 1994. Вовна, люрекс, льон, ручне ткацтво. Львів

О. Риботицька. Гобелен “Вічний мотив”. 1993. Вовна, ручне ткацтво. Львів



рактними за характером гобеленами вона створює унікальні ширми-каравани, виконані старовинною “технікою обкручування”, які не поступаються красою старовинним фламандським і французьким шпалерам.

У творах неповторної львівської художниці Наталки Шимін відчувається неординарність пластичних ідей, її особливе вміння мислити в матеріалі, її вільне володіння різноманітними технічними прийомами. У створених нею в мішаній

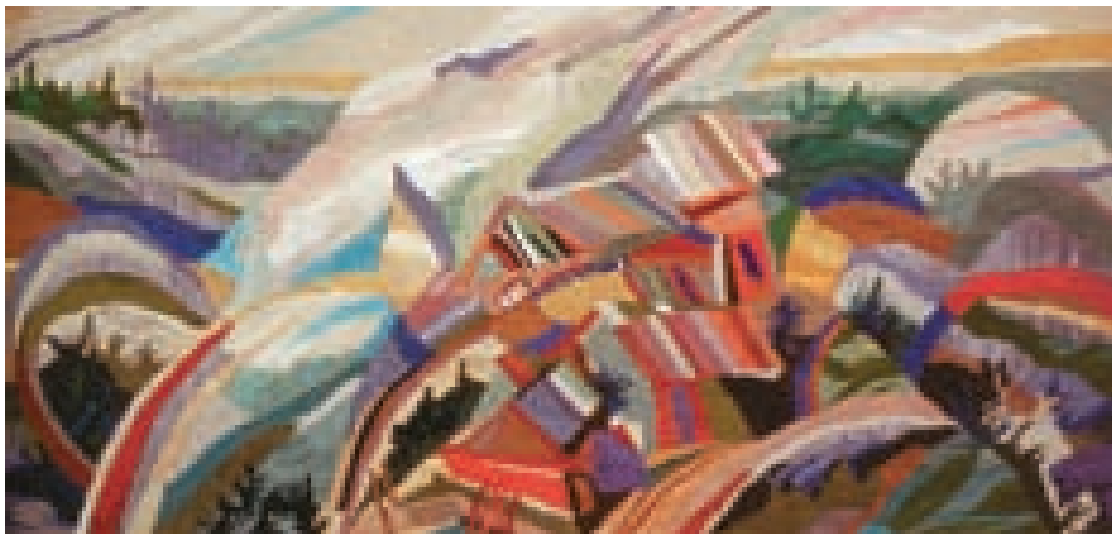
Яскравим представником львівської школи текстилю, що вже глибоко закорінена у творчій ниві Києва, є Марта Базак.

Нерозривний зв’язок з народним мистецтвом простежується в колі тем і сюжетів, обраних художницею: їй близька поезія природи, щедрість української землі. І здається, що енергія народних майстрів, яка впродовж віків концентрувалася в українських килимах, трансформується в гобеленах М. Базак гармонійними кольорними сполученнями, неочікуваними орнаментальними рішеннями.

Текстильниця вдало знаходить рівновагу між засобами виразності сучасного гобелена і традиційною мовою народного килимарства.

Площинне трактування майже абстрактних геометризованих природних мотивів, активність кольору, властива народному декоративному живопису, є своєрідними рисами образно-пластичної мови М. Базак. Поряд з найсучаснішими абст-

авторській техніці колажах з делікатними вкрапленнями різноманітних фактур у вигляді ніжних акордів, які дивують глядацьке око, художниця створює в'язь ювелірних фігуративних зображень у гармонійному поєднанні з абстрагованими від реальних зв'язків кольоро-ритмічними побудовами (декоративні панно “Ноїв ковчег”, “Гра”; інсталяція “Шоденник”).



М. Базак. Гобелен “Гори”. 1990. Вовна, ручне ткацтво. Київ

Основні мотиви умовно-фігуративних і безпредметних гобеленів та тривимірних об'єктів, просторових інсталяцій львівської текстильної Володимири Ганкевич – абстрактно-формалістичні, де колір підкоряється домінантному підсвідомому творчому зарядові, а форма поступається емоційності загальної композиції. Авторка прагне наголосити на первинності абстрактної форми в текстильному мистецтві, що відчувається в усіх її творах (гобелени “Чорне та біле”, “Дороги”, “Графіка”, “Далекосхідні мотиви”, “Конфуцій”, “Ландшафти”, “Вікно”, “Карпати”, “Композиція-1”, “Червоний”, “Рожевий меандр”, “Народження матері”, інсталяції – “Вічність-1”, “Вічність-2”, “Жарти з часом”, “Випаровування”; об'ємно-просторова композиція “Сум”; об'єкт-мобіль “55”).

Митці завжди були виразниками світоглядних ідей нації. В українському мистецтві 1990-х років відбувається не тільки естетичний, а й світоглядний переворот. Релігія знову стає важливим фактором, що впливає на мистецтво. Художники “шукать Бога в таїнстві суб'єктивного переживання. Їхній шлях до Бога лежить через уяву – її можна також вважати мистецьким твором, схожим на інші великі художні сили, що передають невимовну таємницю, красу і цінність життя”⁷.

Отримавши свободу вияву своїх потаємних почуттів, художники декоративно-го мистецтва, природньо, звернулися до релігійної тематики, до надбань давнього іконопису, мистецтва монументального живопису Київської Русі.

В основу багатьох творів майстрів художнього текстилю теж покладено євангельські сюжети, з якими тісно переплітається тема самопожертви людини заради продовження життя на Землі, збереження правічних духовних цінностей; тема свідомої жертвовності жінки-матері.

Прагненням до розкриття філософських загальнолюдських тем, глибоким релігійним світовідчуттям і високою живописно-пластичною культурою відзначаються символічно-алегоричні гобелени Т. Печенюк, Н. Пікуш, О. Мединського,



Т. Печенюк. Гобелен “Жертовність і зрада”. 1997. Вовна, ручне ткацтво. Львів

во колажі на основі вовни й льону з прийомами лицьового шиття та ткацтва, орієнтований на архітектурне середовище. Він асоціюється з космічними картинами Всесвіту, і, здається, в кожному з них відображена модель світотворення (серія “Шлях”). Автор виконує свої колажі в єдиному майже монохромному колориті, що варіює гаму натуральних кольорів полотна, льону, вовни, підкреслюючи єдність матеріалів Землі та Космосу. Вочевидь, над цим розмірковували й давні майстри, які в природному матеріалі — дереві, камені, глині — оповідали про світотворення як будову космічного та земного системою певних геометричних знаків, які вгадуються у творах О. Мороза. Мабуть, воно передавалось з генами поколінь і через тисячоліття втілювалося в єство художника.

О. Мороз створює майже монохромні панно, де вкраплення ніжних акордів рельєфу надають творам, виконаним голковою технікою, особливого кольоро-ритмічного ладу. Художник тонко і глибоко розуміє текстиль і повністю володіє душею цього матеріалу. Він із тих майстрів, хто вдихнув свіжий струмінь у сталий світ образів українського текстилю й постійно перебуває в авангарді пошуків, дослідів, експериментів у декоративному мистецтві.

Багаторічна праця О. Мороза в архітектурі у 70–80-х роках виробила в нього професійні навички, що наближають його до монументального мислення. Архітектура орієнтувала художника на значні композиційні рішення, на взаємозв'язок з просторовим середовищем. Його твори в інтер'єрах громадських споруд у вигляді сценічних завіс і гобеленів ніколи не мали помпезного, псевдопарадного характеру. Ще в 70-і роки він створював тільки нефігуративні, безпредметні, композиції, і така естетична позиція була для нього принциповою. В його творах чіткіше, ніж у інших текстильників, відчувалися формальні пошуки, дизайнерські прийоми. Уже в ті роки сформувався його абстрактно-геометричний стиль.

Б. Губалю, С. Бурак, І. Мінько-Мурашик, Л. Майданець, О. Маріно, А. Попової-Хижинської. Творам цих митців притаманна характерна для сакрального мистецтва утаємниченість контексту, метафоричність образної мови.

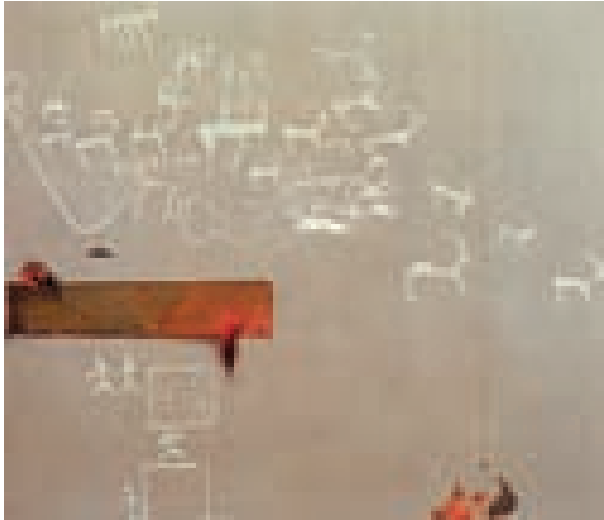
Сучасні митці прагнуть осягнути погляд давніх майстрів на Всесвіт, у яких не було поділу на природне і надприродне, реальне і вигадане, мистецтво і немистецтво. Вони намагаються заглибитись у світи, що повертають до архаїчного синкретизму, де невіддільними є дух і тіло, свідомість і матерія, природа і людина.

Експериментальний текстиль вихованця московської школи текстилю Олексія Мороза, особли-

За своєю суттю О. Мороз був піонером абстрактного в монументально-декоративному текстилі Києва, завдяки чому сприймався своєрідним феноменом серед київських майстрів. Лаконізм його пластичної мови дещо нагадував мистецтво Прибалтики, Японії. Тоді здавалося дивним, що художник знаходив можливість вільного вияву в архітектурі своїх авангардних задумів у час розквіту тоталітарного мистецтва соцреалізму. Абстрактні гобелени й батіки 90-х рр. є резуль-

Н. Пікуш. Гобелен “Втікачі”. 1990. Вовна, ручне ткацтво. Київ





Н. Шимін. Декоративне панно “Гра”. 2000. Малюнок на шовку, ручна вишивка. Львів

них колажах з делікатними вкрапленнями фактур у вигляді ніжних акордів піврельєфу, які милують глядацьке око, художник створює в'язь абстрагованих від

О. Маріно. Декоративне панно “Голуба фреска”. 1997. Льон, джинсова тканина, капрон, авторська техніка. Київ



татом праці над вирішенням формальних завдань в архітектурному текстилі минулих десятиліть. І слід зауважити, що в своїх творах він передає дивовижну різноманітність текстильних інтонацій.

Колажі О. Мороза – це ще й пошук художником сучасної текстильної форми, яка може замінити в житловому та офісному інтер'єрах фундаментальне мистецтво гобелена – дороге і складне для виконання. Митець прагне трансформувати класичний гобелен у своєрідну текстильну пластику, зберігаючи його сутність, а саме – тепло. Це є бажанням знайти якусь іншу “іпостась” гобелена, близьку йому за естетикою природи матеріалу, аскетизмом смаку, багатозначною тонкою поетикою. В його текстильних колажах з делікатними вкрапленнями фактур у вигляді ніжних акордів піврельєфу, які милують глядацьке око, художник створює в'язь абстрагованих від реальних зв'язків кольоро-ритмічних побудов. В останніх особливо відчувається неординарність пластичних ідей текстильника, його вміння мислити в матеріалі, його вільне володіння різноманітними техніками текстилю.

Можна лише шкодувати з приводу того, що українські текстильники мають надзвичайно обмежені можливості роботи в інтер'єрі. Активізація будівництва бізнес-центрів, банків, офісів мала б пробудити інтерес до унікальних витворів майстрів гобелена, розпису на шовку, набійки, як це відбувалося в усі часи розквіту архітектури. Адже є всі підстави вважати, що саме текстиль, який ототожнюється у свідомості з гармонією візуальних і тактильних відчуттів, здатний естетично одухотворити безликий інтер'єрний простір, стандартизований євроремонтом.

Багатьох українських митців текстилю цікавлять культури давніх цивілізацій. Адже саме в орнаментиці, яка прийшла до нас із глибини віків, можливо, закодовані найпотаємніші почуття наших предків.

У серії гобеленів Наталії Пікуш “Екзотика” авторка імпровізує на те-

ми міфів аборигенів Австралії, Америки, Африки: жінки, що натираються духмяними травами, щоб запахом звабити своїх обранців; закохані, що йдуть на побачення, долаючи сили злих духів; таїнство народження людини. У композиції гобеленів органічно вплетені зображення древніх символів: лист дерева – алегорія щастя, дерево між двома міфологічними істотами – символ життя, пальма – емблема родючості й перемоги.

Бентежать своїм три-возможно-містичним настроєм довершені роботи Н. Пікуш “Побачення вночі”, “Народження”, “Магічний поцілунок”, “Натирання листям”. Вони заворюють оригінальністю сюжетів, відтворюючи вічні проблеми добра і зла. Кожен гобелен художниці є знаком, що несе явний чи закодований образ любові – чоловіка і жінки, матері й дитини, природи та її творинь.

Архаїзуючий напрям, культивування матеріалу в природному стані заторкнули і текстиль. Бажання досягнути правічну духовність українського народу відчуваються в строях Л. Семикіної, в гобеленах Л. Довженко, О. Риботицької, О. Парути-Вітрук, О. Левадного, О. Левадної, Вік. Хоменка, З. Шульги, В. Ганкевич, І. Данилів-Флінти, І. Токар, Т. Печенюк, Н. Дяченко-Забашти, у батиках Т. Кисельової, Н. Шимін, М. Сухані, Н. Бондаренко, Л. Нагорної, Т. Ядчук-Богомазової, Л. Майданець-Саєнко, в ліжниках М. Токар, О. Маріно, у вишиваних рушниках О. Теліженко, в костюмах Г. Забашти, Л. Тесленко-Пономаренко.

Виявом високої духовності нації, вистражданої впродовж віків, сприймається творчість 90-х років славетної української художниці-шістдесятниці, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка Людмили Семикіної.

Емоційно приваблюють до себе пластичні образи її високомистецьких жіночих строїв із серії “Скіфський степ”, “Поліська легенда”, “Ніка”, які вражають шляхетним характером загальної побудови, вишуканістю ліній силуетів, лаконічністю орнаментального декору, аристократичністю стриманих, ненав’язливих колірних вирішень, які продиктовані природою застосованих художницею текстильних матеріалів – таких, як солдатське сукно різних відтінків і гатунку, фетр, шкіра.

У підтексті знакової системи декору її строїв лежать закодовані орнаментальні символи язичництва і християнства. Космічний динамізм, який пронизує твори Л. Семикіної, мисткиня черпає з Трипільської культури, з пам’яток княжої доби, намагаючись при цьому відтворити “генетичний ланцюг пам’яті”, в якій за-



О. Мороз. Гобелен “Міраж”. 2000. Льон, вовна, ручне ткацтво. Київ



Л. Семикина. Костюми “Зариця” і “Милана”. Із циклу “Ніка”. 1996. Київ

Г. Забашта. Сценічний костюм “Чураївна”. 1994. Трикотаж. Київ



кодоване духовне багатство нації.

Закоріненість в українську образність та історію відчувається і в оригінальних сценічних костюмах Галини Забашти.

Впродовж 80–90-х років мисткиня залишається вірною своєму власному естетичному світобаченню, у центрі якого ставить національну ідею і традиції народного образотворення.

Глибоке проникнення у розуміння вартостей народного мистецтва, розвинулось, завдячуючи родинному вихованню, в якому визначальну роль відіграв батько Галини – народний художник України Василь Забашта; під впливом тісного спілкування з визначним українським скульптором, живописцем і колекціонером

Іваном Гончаром; внаслідок багаторічної творчої співдружності з Людмилою Семикіною.

На цьому ґрунті і були створені колекції сценічних костюмів Г. Забашти кінця 80-90-х років із серії “Українське бароко”, серії за мотивами творів Марії Приймаченко, серії “Чураївна”, ансамбль костюмів для музично-сценічного дійства народної артистки України Ніни Матвієнко “Золотий камінь посіємо”.

Масштабність пластичного мислення, прагнення найповніше передати всю неосяжність і плинність часу вбачаємо в батикових творах Людмили Нагорної, що вирізняються рафінованим естетизмом і також пов’язані з генетичною пам’яттю народу, з первісними архетипами часу і простору України, з відчуттям подиху віків (декоративне панно “Лабіринт”, текстильна пластика “Сонце”, “Вода”, “Земля” із серії “Трипільська сорочка”).

До першоджерел українського мистецтва, його інформаційних глибин, що гармонійно поєднується із сучасним художнім мисленням, звертається талановита львівська (нині київська) текстильниця Наталія Дяченко-Забашта. Керована внутрішньою духовною потребою художниця постійно повертається у своїй творчості до мотивів мистецтва Трипілья. Композиційна структура її колірно-згармонованих гобеленів, ліжників, батиків, як правило, неяскравих, неконтрастних, де превалюють

графічні засоби виразності, – насичені ритмічністю лінійних знаків і символів, що асоціюються з трипільською керамікою, традиційною писанкою, українським килимом (батик “Крізь віки”, гобелени “Безгоміння”, “Праприсутність”, ліжники “Квадрати”, “Осяяні сонцем”, “Перший сніг”, “Забавки”, текстильна пластика із серії “Янголи”).

У гобеленах, батиках і живописних творах Лесі Довженко реальність гармонійно поєднується з фантастичними образами, народженими уявою. Довкілля є для художниці джерелом роздумів, проте воно ніколи не стає об’єктом безпосереднього відтворення в текстилі. Основна тема її творів – Жінка і Любов. На чарівному образі жінки концентрується багатобарвне бачення світу, в ній природа, джерело всього суцього, людська простота і складність (гобелен-триптих “Світлі образи (Маруся Чурай, Роксолана, Галшка Гулевичівна)”, “Проростання”).

Творам Л. Довженко початку 90-х років притаманні деякі ознаки неоекспресіонізму: гострий, динамічний “скелет” своєрідно стилізованих, оголених фігур, поданих навмисно крупним планом і максимально наближених до глядача; виразні та активні кольорові плями, умовні контури деталей, смілива штриховка тла, що асоціюються з певними природними стихіями: Небом, Землею, Водою.

Палко закохана впродовж багатьох років у трипільську культуру, художниця прагне у своїй творчості усвідомити й відтворити пластичний код мистецтва стародавніх слов’ян. У багатьох її творах угадуються риси образотворчої архаїки язичництва, яке крізь тисячоліття вважається плоттю від плоті мистецтва ХХ ст. (“Трипільський мотив”, “Уламки”, “Зустріч Води і Неба”, “Родовід”). Вони свідчать про належність до національної традиції: монументального і декоративно-прикладного давньослов’янського мистецтва, староукраїнської ікони, духовного живопису доби середньовіччя.

Творчість Л. Довженко – явище надзвичайно органічне в українській культурі 90-х років. Вона з повагою звертається до досвіду своїх львівських учителів Ро-

Л. Нагорна. Текстильна пластика “Земля” із серії “Трипільська сорочка”. 1998. Шовк, гарячий батик. Київ



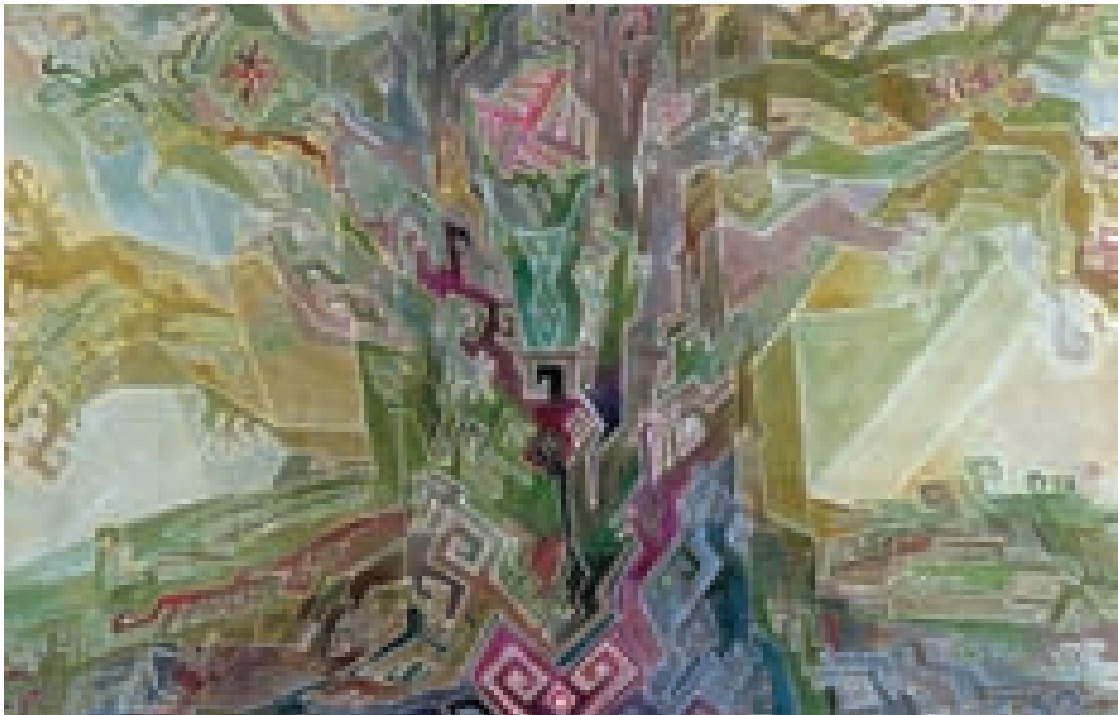
мана Сельського, Карла Звіринського, Володимира Овсійчука, які поєднали українське мистецтво з європейським, а також зі спадщиною монументалістів 20–30-х років, передусім свого батька Григорія Довженка. І тут важливі не буквальні запозичення формальної мови, а бажання сприйняти дух їхньої творчої незалежності, турботливе ставлення до національної самобутності.

Інтерес до архаїки, поринання в глибину віків, прагнення відійти від цивілізації та прилучитися до магії первісного буття відчуваємо в творчості Тетяни Кисельової. Витоки, що надихають коштовно-рукотворний текстиль Т. Кисельової, губляться в тій далекій давньослов'янській добі, коли зображення на тканині чи на глиняній посудині пов'язувалося передусім із магією заклинань і мало значення своєрідного оберегу – охоронця від злих сил.

Символіку древніх слов'ян Т. Кисельова вважає універсальною і вічною, тому намагається застосовувати її в своїх роботах. У скарбниці символів наших предків основними для неї є мотиви хреста (символ повсюдності), дерева життя (вісь у центрі світу), яйця (зародження і таємниця життя, прообраз космосу), листок папороті (знак чаклунства і потойбічних сил). Ці символи язичництва сприймаються в текстилі як елементи гарних візерунків що оберігають, несуть добро, доброзичливість, як і в давні часи. Композиції Т. Кисельової одухотворені, насичені неоязичницьким світовідчуттям, здаються глибоко архаїчними. Водночас неординарне відчуття текстильних матеріалів допомагає художниці, яка, безумовно, є новатором, робити щоразу нові відкриття в цьому традиційному для України мистецтві.

Кожен твір авторки не є в чистому вигляді ні батиком, ні вишивкою, хоча елементи цих технік незмінно присутні в них, щоправда у таких незвичних комбінаціях, які підвладні лише Т. Кисельовій. Так, свою технічну майстерність вона поєднує з прийомами класичного індонезійського батика (звідси поєднання

Н. Дяченко-Забашта. Декоративне панно “Крізь віки”. 1994. Шовк, холодний батик, стьобання. Львів–Київ





Т. Кисельова. Декоративне панно “Калейдоскоп”, 1995. Бавовна, льон, золота нитка, батик, аплікація, авторська техніка. Київ

вохристо-золотавого, синього, коричневого, зеленого) з елементами давньоруського лицьового шитва й золототкацького мистецтва бухарських майстрів. У результаті виникають прекрасні за своєю естетикою, духовною внутрішньою наповненістю, близькі за формою до ультрасучасного мистецтва твори, які попри свої невеликі розміри здаються монументальними і можуть стати окрасою будь-якого інтер'єру.

Український текстиль 90-х років об'єднує риси як монументальності, так і образотворчості, переймаючи формально-стилістичні засоби передусім живопису, графіки. Він активно реагує на новітні тенденції вітчизняного та світового мистецтва, передусім у батику.

Батик – це складне синтетичне мистецтво декоративного текстилю, що використовує прийоми та засоби виразності цілого сонму мистецтв. В українському батику звучать символи та алегорії сучасного малярства та графіки, орнамента писанки.

Важливою віхою в історії художнього текстилю України й могутнім стимулом для його подальшого розвитку стала перша Всеукраїнська виставка батику “Презентація-94”, що експонувалася у жовтні-листопаді 1994 року в Хмельницькому художньому музеї. Ця виставка розпису на тканині яскраво продемонструвала необмежені зображальні та технологічні можливості батику як жанру текстилю, що найбільше тяжіє до новацій і пошуків.

Діапазон виставки “Презентація-94” був колосальний. Від орнаментальних структур, натюрмортів на шовку (таким традиційним формам батику віддавали перевагу харківські автори М. Осадча, Г. Чернецька, А. Шацька) до незвичних, здавалось би неможливих у батику сюжетно-фантазійних композицій, де найяскравіше проявлялося творче бачення того чи іншого майстра. Це батіки “Легенська пісня зі Сходу. Велика жіноча таємниця” Т. Мисковець, “Інтелектуальні мандри” Н. Гронської, “Ідоли” Т. Кисельової, “Метаморфози” Н. Лапчик (Київ), “Крізь віки” Н. Дяченко-Забашти, “А корабель пливе” Н. Шимін.

Ще років 10–15 тому українському батикуві можна було закинути деякий консерватизм пластичного мислення та традиційність композиційних схем – переважно квіткового розпису, натюрмортів, пейзажів. У 90-х роках батик став розвиватися в руслі неакадемічних зображальних систем. Стрімко трансформувалась образна структура батику – від ювелірно оброблених квітково-рослинних композицій Л. Мороз, М. Кирицької (Київ), Л. Булижкіної (Харків), М. Токар (Львів) та орнаментальних рішень Н. Погребняк (Львів) до сучасної ритміки, яка проявляється в зрушеннях декоративних форм, їхній динаміці, колірних контрастах.

У цьому переконували майстерно виконаний технікою гарячого батика триптих “Подорож Чумацьким Шляхом” О. Потієвської (Київ), що демонстрував оригінальне бачення, бездоганне відчуття кольору та естетичний смак авторки, батика “Круговерть” і “Безконечник” В. Дубовик (Львів), які позначалися особливою



Н. Максимова. Декоративне панно “Корабель сновидінь”. 1996. Шовк, авторська техніка батика. Донецьк

чутливістю авторки до матеріалу та умінням виокремити в ньому цілу гаму пластично-фактурних модуляцій, батика “Віршування” і “Постать із птахом” І. Тернавської (Київ), цікаві образно-стильовими та колірними знахідками майстрині в розпису на шовку.

Нові форми та творчий експеримент притаманні батикам Н. Максимової. У серії “Напередодні зустрічі” художниця говорить дуже своєрідною мовою, що ніби твориться нею заново в мистецтві батика.

Великий талант відчувався в роботах О. Дробахи “День птахів”, “Великий слон на водопої”,

“Рожева композиція”. В його творчому арсеналі – тонкий колорит, віртуозний малюнок, точне відтворення руху форми. В кожній новій серії митець сміливо йде на імпровізацію та пошуки нових образних рішень.

Пластично збагатив експозиційну ситуацію вертикально встановлений у залі триметровий диптих “Далечина, прикрашена мрією” В. Роєнко (Черкаси), виконаний з великим емоційним напруженням на високому професійному рівні.

В цілому твори текстильників працювали в експозиції Хмельницького музею на основну ідею авторів цієї виставки (І. Алексеєвої, Г. Гірник, Л. Тимофєєвої, Ф. Куркчі) – продемонструвати сучасний художній розпис на тканині у вільному творчому пошукові, який відстоює право митця на експеримент у вирішенні естетичних і технологічних завдань.

Твори українських майстрів показали, що вони не є провінційно вторинними, а суголосні загальному процесові розвитку європейської культури й перебувають у стадії свого активного розвитку.

Значною культурною подією стала також виставка батика групи високопрофесійних митців – Наталії Максимової (художниця з Донецька), Олександра Дробахи (український митець із Кишинєва) та киянки Тетяни Мисковець, що проходила в рамках арт-проекту “Святогорський пленер. Осінь-96” в галереї “Славутич” у Києві навесні 1997 року. У батиках-настроях, батиках-станах, батиках-філософських роздумах кожен із цих майстрів, незалежно від творчих манер, виходить із реальної, але гранично стилізованої, абстрагованої форми. Ці автори у своїй творчості наближаються до напрямку так званого художнього інтуїтивізму.

Розписи на шовку Н. Максимової, О. Дробахи, Т. Мисковець переконливо доводять, що батик є мистецтвом необмежених зображальних і технічних можли-

востей, а крім того, він органічно невід'ємний від сучасного образотворчого мистецтва й тих напрямків, за якими воно розвивається.

Український батик 90-х років явно вийшов за жанрові межі декоративно-прикладного мистецтва. Образність і відчуття природи матеріалу в ньому стали значно ближчими до малярства та графіки. Сам термін “батик” став ніби завузьким для художнього розпису на тканині, адже він цілком звільнився від утилітарного застосування і щобільше переконує у своїй образотворчій самодостатності.

Пошуки нових засобів вираження, експерименти в авторських техніках спостерігаємо у станково-декоративних панно київських текстильників М. Кирницької, Т. Мисковець, Н. Гронської, що виконуються вільним розписом, батиковою технікою.

Воістину невідворотну любов до текстилю Музи Кирницької можна уподібнити хіба що потужній енергії, котра матеріалізується в найрізноманітніших формах її творчості: панно, батиках, картинах у техніці вільного розпису на шовку.

М. Кирницька ставить до розпису на шовку як до мистецтва декоративно-образотворчого, що тяжіє до камерних образів, які вона створює на ґрунті рослинних мотивів. На початку 90-х років світ художниці був беззаперечно близьким до реального. Вона відчуває себе у своїх композиціях, наповнених улюбленими мотивами чарівних маків, настурцій, ромашок, жоржин, лілій, повноправним співавтором природи, красу якої вона обожає.

Ліричне обдарування М. Кирницької допомагає створювати вишукані імпрізації квітів, овіяних елегійним настроєм художниці (“Моє літо”, “Зачаровані квіти”, “Мої маки”, “Ранкові роси”). Справжнім поетом сприймається вона в середині 90-х років у темі зимового пейзажу картин з мотивами оголених, безлистяних дерев, ледь припорошених снігом і вбраних у мереживо паморозі – таких емоційно виразних, щемливо беззахисних, лірично-сумливих. У цих композиціях художниця дивовижно точно “балансує” в розпису на межі пізнавальної і стилізованої умовної форми. Тут гармонійно поєднуються зображувальні та декоративні основи, в яких синтезуються специфічні засоби розпису на шовку з секретами акварельної техніки, що передає подвійне сприйняття її композицій як станкових, орієнтованих на виставочний простір, так і декоративних, призначених для життя в інтер'єрі.

Наприкінці 90-х років у творчості художниці переважають незвично яскраві для неї за кольоровим поєднанням абстрактні композиції, створені під

Т. Мисковець. Декоративне панно “Волинський мотив”. 1990. Батист, гарячий батик. Київ



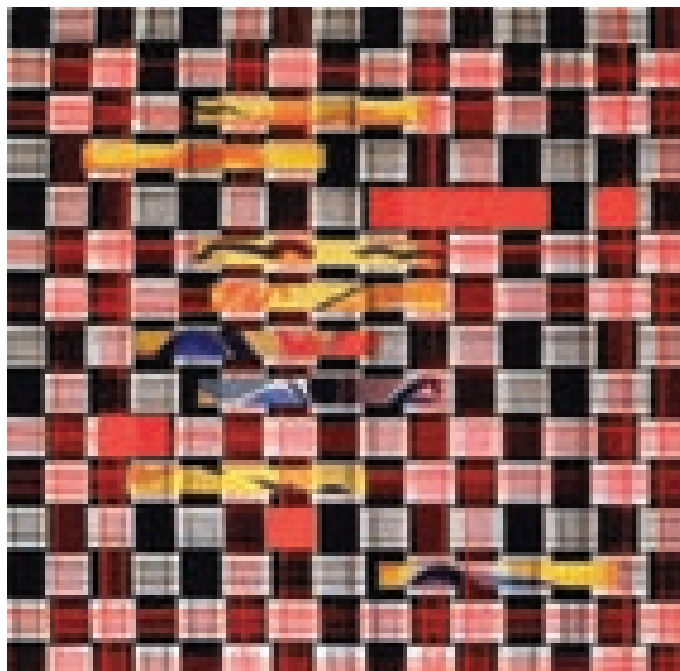
впливом її пристрасного захоплення джазовою музикою. Джаз насправді перевернув кольоро-пластичну свідомість М. Кирницької, ставши імпульсом для справжньої творчої свободи, для розкриття її “внутрішнього сутнісного бачення”, до чого закликав століття тому геніальний Василь Кандинський.

І все ж якість витвору художника декоративно-вжиткового мистецтва визначається ступенем володіння ремеслом, як говорили в давнину – “рукомеслом”, тобто рукотворною майстерністю. Досконале володіння цим ремеслом яскраво виявляється у неповторних з погляду ручного розпису шаликах, купонах, хустках М. Кирницької, дивовижних за красою орнаментики і бездоганних за ювелірною витонченістю технічним виконанням. Ці чудові аксесуари сучасного одягу – вишукано-елегантні з підкреслено вираженим національним характером.

Батик київської художниці Тетяни Мисковець, що експонувався на багатьох міжнародних та українських виставках “Відень-91”, “Падуя-92”, “Німеччина-93”, “Презентація-94”, сприймається як мистецтво, що має особливу поетичну мову. Авторська техніка цієї майстрині вирізняє її твори з-поміж інших, бо вони давно перетнули межі традиційного батика, перетворившись, по суті, на малярські та графічні композиції з застосуванням текстильних матеріалів.

Романтичні твори Т. Мисковець бентежать своєю зверненістю до світу високих переживань. Майстерність художниці завжди спрямована на створення виразного естетичного образу, коли композиційні та колористичні особливості твору впливають і на емоційну, і на інтелектуальну сферу людського сприйняття,

М. Кирницька. Декоративне панно “Джаз-квадрат”. 2000. Бавовна, шовк, ватин, розпис, плетення, авторська техніка. Київ



спонукаючи глядача до певних асоціацій – історичних, міфологічних, космогонічних. Глибокий філософський контекст її робіт говорить на користь того, що батик як мистецтво поетичне й вічне відповідає всім критеріям образотворчо-декоративного мистецтва (“Волинський мотив”, “Сновидіння”).

Вирішальним зрушенням у сприйнятті та оцінці власної творчості стала поїздка 1988 року з молодіжною групою в Будинок творчості Національної спілки художників України в Седнів. Вона стала серйозною професійною школою, а крім того, початком великої любові до Седнева, яка проходить лейтмотивом крізь численні пейзажні, сюжетні батика Т. Мисковець (“Седнівська весна”, “Ярило”, “Пейзаж”, “Легенди”).

У серії абстрактно-декоративних батиків, що експонувалися на персональних виставках у галереях “Славутич” та “Золоті ворота” в Києві (1994) вона переосмислює складний пластичний простір із несподіваними зрушеннями та проривами на площині, спалахами кольору, де все в русі – то в гармонії, то в протистоянні – і де реальність перетворюється на фантастичне видовище.

Суттєва зміна естетичних орієнтирів у цілому не могла не позначитись на текстильному мистецтві. Якщо генерація старших митців з великим досвідом й усталеними переконаннями продовжує свій шлях, не вдаючись до екстремальних змін, то середнє і молоде покоління шукає нові шляхи, нові форми і образи, нові технічні й технологічні прийоми.

Наприкінці ХХ ст. відбувається небувале розкриття пластичних, колористичних, фактурних можливостей текстилю. Художники впевнено “доповнюють” батикову техніку власними технологічними експериментами. У формально-декоративних композиціях органічно поєднуються кольоро-пластичні абстракції з умовними фігуративними зображеннями. Загалом образний лад змінюється настільки, що твори виходять за межі декоративного мистецтва, щобільше наближуючись до неовангардного живопису, до мистецтва постпостмодернізму.

На рубежі 80–90-х років привернули до себе увагу роботи Наталії Гронської. Вона одна з перших в Україні прагнула довести, що батик – це не стільки спосіб декорування тканини, скільки техніка, завдяки якій можна створювати речі іншого плану, різного жанрового спрямування. Важливими кроками на шляху формування власної мови в художньому текстилі стали серії “Обрії тисячоліть”, “Апокаліпсис”, де образний зміст традиційних біблійних і євангельських сюжетів розкривався через низку складних асоціацій і емоційно-духовних переживань художниці.

Твори її слід розглядати як станковий батиковий живопис. Особливо останнім часом вона наполегливо руйнує стереотипну уяву про батик як про техніку, котру можна застосовувати лише для квіткових або орнаментально-рослинних композицій. Водночас її образотворчі композиції зберігають декоративну та архітектурно-композиційну функції текстилю в інтер’єрі.

Картини-батика (“Та, що п’є зорю”, “Німії ангел”, “Зимовий портрет”, “Руда дівчина”, “Відображення”, “Жінки у червоному”) свідчать про серйозну роботу художниці над фігуративною композицією. Не так уже й багато текстильників, які зважуються відтворювати на шовку людські постаті. Міра стилізації тут має бути гранично відпрацьованою. Н. Гронська знайшла свою пластичну мову, асоціативно-змістові зв’язки, знаки і символи, переконала, що батик можна використати для будь-яких образних інтерпретацій.

Елегійно-споглядальні композиції “Дерево життя”, “Дерево щастя” випромінюють енергетику умиротворення і спокою. В них – утілення постмодерністської



Н. Гронська. Текстильна інсталяція “Янголиця”. 2000. Шовк, розпис, аплікація. Київ

межі реальності й вигадки. Вони неоднозначні у смислового тлумаченні, інтелектуальні й парадоксальні щодо звучання образів. Таємничий світ батиків-картин “Пророчі сни”, “Танець Саломеї”, “Діалоги пошепки”, “Різновид сну” манить своєю загадковістю, відволікає від рутинної повсякденності, спонукає замислитись над вічними проблемами боротьби добра і зла. Її духовні обрії з роками розширюються, її суб’єктивне бачення стає відкритим для світу фантазій, твори цієї мисткині кличуть нас у забутий або незвіданий світ.

Роботи Н. Гронської виконані на основі гарячого батика – техніки, яка у процесі виконання непередбачувана і вимагає від автора досвіду й неабиякого чуття і де важливу роль відіграє імпровізація.

Твори Н. Гронської уявляються якимось синтетичним мистецтвом, де незбагненним чином поєднані не тільки текстильна майстерність та живопис, а й поезія, музика. Недомовленість, подібна до недомовленості вірша, робить її образи багатозначними та глибокими. Споглядаючи їх, ніби вступаєш у якийсь невідомий, але дивно знайомий храм, чуєш звуки незнаної, але зрозумілої музики, заглиблюєшся у власний світ із його тривогами й радощами. Все, що переживала й відчувала художниця, стає надбанням глядачів її творів. Хоча твори мисткині дуже близькі живопису, вона залишається в таборі колег декоративного мистецтва.

У батика розкривають своє обдарування Н. Бондаренко, В. Корженко, О. Потєвська, О. Дробаха, Н. Максимова, Г. Грищенко, Г. Забашта, Л. Нагорна, І. Тернавська, Т. Печенюк, М. Осадча, Г. Павлюкевич-Чернецька, Л. Булижкіна.

Європа вже певною мірою стомилася від дизайну та його досконалості, і м'ятник хитнувся в бік художнього артистизму. На перехресті століть і тисячоліть Захід із подивом відкриває для себе “високе” мистецтво слов’янських майстрів, чії твори припадали пилком у сховищах аж до 1991 року. Відтоді світ дізнався і про багатьох майстрів українського професійного декоративного мистецтва. Так, наприкінці 90-х років. Ніна Бондаренко (текстильниця, яка закінчила 1961 року факультет художнього текстилю Київського училища прикладного мистецтва, 30 років пропрацювала на Дарницькому шовковому комбінаті в Києві, де створила незліченні зразки платтяних тканин) починає виготовляти батики й мальовничі панно далеко від України – у Філадельфії та Флориді. У художниці мовби відкрилося друге творче дихання: вона малює світанки й надвечір’я на березі затоки Балленхейм, передає красу квітів апельсинових і мандаринових гаїв у Майямі, пише пейзажі біля Мельбурна.

Проте за натхненням Н. Бондаренко приїздить до Криму: камені Чеховської бухти в Гурзуфі незмінно кличуть її до себе, особливо навесні й восени. Там вона відчуває справді космічний зв’язок із небом, морем, землею. Там переймається філософією пантеїстів, що ототожнювали Бога і Природу. Там акумулює Божественне світло, що незмінно випромінюють усі її батики, панно та картини.

Любов до природи знайшла своє відображення в численних декоративних тканинах і панно художниці. У 90-і роки Н. Бондаренко захопилася пленерним живописом. У численних натюрмортах і пейзажах, на які надихнула її природа Криму, вона виступає послідовницею кращих традицій імпресіонізму в українському живописі. Яскраві враження від чарівної атмосфери весняного цвітіння в Криму, ідилічної гармонії моря і гір, неосяжності південного неба й мерехтіння морських хвиль лягли в основу її великих мальовничих циклів “Причетність до вічності”, “Безмежність”, “Діалог з небом”.

Ім’я майстра художнього текстилю Вадима Корженка стає відомим у Європі на початку 90-х років після справжнього каскаду численних виставок у художніх галереях Франції і Німеччини.

Ранні твори митця виконані під певним впливом французького мистецтва, зокрема художників Поля Сезана, Амадео Модільяні та Пабло Пікассо. І саме

Франція принесла перший успіх В. Корженку в Західній Європі. Відомий колекціонер сучасного мистецтва Даніель Наварро придбав у Києві його 20 батиків і організував виставку робіт художника у м. Сент-Етьєн. Співпраця з Наварро продовжилася у 1996 році під час наступної виставки у Сент-Етьєн. Два роки потому В. Корженко брав участь у колективній виставці українських художників у Паризькій Orangeire du Senat. Роботи українських митців мали гучне відлуння у французькій пресі.

Протягом 90-х років він захоплюється відтворенням краси й чуттєвості жіночого тіла. В. Корженко є одним із небагатьох, хто переконливо довів життєздатність фігуративного батика. Його “персонажі” вишукані й витончені. В еротичних фантазіях вгадується неприхована чуттєвість, яка здається

водночас напівнатяком, легким дотиком. Пластика й рух фігур витончені до досконалості, як у творах “Східне ню”, “Очікування”, “Самотній вечір”.

У серії робіт 90-х років роль лінії стає другорядною, там превалує колір. На пошук колірно-світлових ефектів, яких надзвичайно важко досягти на поверхні шовку, його, схоже, надихають “Великі купальниці” Поля Сезанна. Тоді В. Корженко експериментував зі своєрідною “грязьовою” палітрою, вдягаючи своїх героїнь у вбрання “з коливного повітря”. Завдяки силі кольору і проникаючому світлу ці картини мали значний ефект. Вони вкриті легким павутинням воскових контурів, які в родині художника називають “поломами” (мати В. Корженка Рита Пашкевич – також відома українська текстильниця).

Один із найкращих представників художників-текстильників, він уславився як майстер елегантних квіткових натюрмортів та еротичних композицій, виконаних технікою батика. Сповнені чуттєвості й первісності почуттів композиції “День і ніч”, “Натурниця”, “Біля моря”, “Катруся”, “Дивний сон”, що експонувалися в галереях Вільдесхаузена (Німеччина) та Orangeire du Senat (Париж, Франція), викликають у пам’яті слова Пабло Пікассо: “Я пишу не з природи, а поруч із нею... Я хочу зобразити світ не таким, яким бачу, а таким, яким його уявляю”. У пошуку живописного руху на шовковій поверхні (експерименти із замкненим контуром, вільними мазками, асоціативними зображеннями) В. Корженко прийшов у середині 90-х років до створення декоративного живопису і графіки на шовку.

У середині 90-х років авангардні новації митця характеризують його як прихильника напряму ліричної абстракції. Роботи, виконані технікою гарячого батика, свідчать про відверту спонтанність і протистоять фігуративним творам початку 90-х років. Від реальних форм художник перейшов до абстрактних.

Наприкінці 90-х років він починає цікавитися “комбінаціями” Роберта Раушенберга, колажами Джозефа Стелла, геометричними абстракціями Кеннета Роланда та роботами Ельсворта Келлі, виконаними в стилі “hard edge”. Така широчінь інтересів стає природною для багатьох київських художників, оскільки глобальність традицій стала символом планетарного мислення людей ХХ ст.



Н. Бондаренко. Декоративне панно “Скіфська баба”. 1998. Шовк, холодний батик. Київ

Відкритість світові, бажання і спроможність досягнути все, що створювало людство в культурі, властиве й В. Корженку. “Вільне мистецтво”, “мистецтво без догм” є своєрідною релігією, яку сповідує цей художник на зламі століть. Спонтанність, прагнення до вільної експресії, нагальна потреба реалізувати імпульсивність – вирішальні для В. Корженка принципи творчості.

Серед українських майстрів текстилю 90-х років Ірина Тернавська сміливо намагається синтезувати традиції мистецтва Заходу та Сходу. Нікому до неї не вдалося так органічно “схрещувати” пластичні прийоми західноєвропейського живопису зі східною орнаментикою, так майстерно комбінувати в батику фігуративні зображення з ювелірно вишуканим мереживом графічних знаків східної каліграфії.

У батиках І. Тернавської “Маски”, “Романтичні марення”, “Подорож у просторі” приваблює ностальгійний дух старовини, просякнутий естетичними ароматами мистецтва Північного Відродження, західноєвропейського модерну, японського какемоно.

Роботи І. Тернавської з їхньою неяскравою колірною гамою легко впізнаються. Так само впізнаванні і її романтичні жіночі образи – зворушливо тендітні, що ніби зійшли з картин часів модерну, вбрані в шати, схожі на величезні барвисті оболонки. Їхні перламутрові меланхолійні лики, ніби вирізьблені з мармуру, а не писані на шовку, мовлять про вічність, що відкидає все випадкове й миттєве.

У І. Тернавської немає образів певної історичної епохи. Її вишукані жінки народжуються з фантазійного минулого, оповитого флером мрій, за якими лине вона від повсякденності. При цьому художниця творить цілком сучасне мистецтво,

О. Потієвська. Жіночі сорочки “Осінь”, “Весна” із серії “Пори року”. 1996. Шовк, гарячий батик. Київ



аж ніяк не наслідуючи й не копіюючи класичних майстрів, хоча її приваблює живопис нідерландських митців епохи Відродження – Ван Ейка, Ханса Мемлінга, Робера Кампена. Одним із джерел її натхнення є Японія. Можливо, саме тому вона обрала для своїх багатопланових сюжетно-фігуративних композицій техніку розпису на шовку.

Майстер художнього текстилю Ольга Потієвська знайшла свій особливий шлях у декоративному мистецтві, а саме в класичній техніці гарячого батика. Своє призначення в мистецтві вона вбачає у постійному експерименті з текстильними

матеріалами, з виставковим простором, за участі і реакції глядача. Увесь її творчий шлях здається невиситомою спрагою сміливих пошуків і відкриттів неімовірних технічних прийомів у роботі з улюбленим шовком.

Творчі інтерпретації мотивів живої і неживої природи у творах О. Потієвської незмінно дивують неординарністю рішень. У картинах на шовку, у прекрасних

навдивовижу величезних шарфах із шифону художниця витворює свої неповторні візерунки, поєднуючи в них проміння сонця, місячне сяйво, вогні великих міст, вигини морських хвиль, струмені дощу... Вона особливо любить буяння молодих трав і красу медоносних рослин раннього літа. Огорнувшись від голови до ніг у її серпанковий шарф, можна, ніби в чарах зануритися в лугове червоне різотрав'я – експресивне, щасливе, життєдайне.

Ефектними є диванні подушки О. Потієвської з фігуративними, натюрмортними, пейзажними композиціями. Це – особлива сторінка творчості художниці. Її подушки, зроблені за мотивами картин Амадео Модільяні та Гюстава Климта, прикрашають інтер'єри багатьох помешкань Франції, Німеччини, Голландії, Ізраїлю, США. А от в Україні вона прославилася своїми батиками-хустками та подушками на теми образотворчості народної художниці Марії Приймаченко. Ця серія, що так і називається – “Моя Приймаченко”, з успіхом демонструвалася на персональній виставці художниці в Художньому музеї м. Суми (1996).

Постаті Марії Приймаченко, Катерини Білокур, Ганни Собачко-Шостак залишаються для багатьох текстильниць взірцем у мистецтві. Так, талановито осмислюють та оригінально інтерпретують мотиви М. Приймаченко, чий геній визнаний в усьому світі, Г. Грищенко (в декоративних панно, хустках, шарфах), Г. Забашта (в ансамблях жіночого одягу), Л. Тесленко-Понмаренко (в серії текстильних композицій у клаптиковій техніці). У створенні сучасного одягу й національного костюма також успішно застосовують батик Л. Нагорна, М. Соколова, А. Рукавіцина.

Галина Грищенко удосконалила й застосовує техніку батика для створення ексклюзивного жіночого одягу та аксесуарів. Площинне трактування орнаментально-рослинних і фігуративних мотивів, активність кольору, що властиве народному декоративному живопису, є своєрідними рисами образно-пластичної мови художниці. Важко перелічити виконані нею “кроки” (малюнки гуашшю з дивовижними рослинними візерунками для набивних тканин) на Дарницькому шовковому комбінаті, де вона працювала відразу по закінченні Московського текстильного інституту (1977) аж до 1995 року.

У 80–90-х роках Г. Грищенко захопилася створенням виставкових шовкових шарфів (наприклад прекрасна серія “Райський сад”, що експонувалась у галереї “Грифон” 1996 року). На замовлення швейцарської фірми “Альта Експрешен”, вона розписувала ексклюзивні хустки, де активно використовувала мотиви укра-



Г. Грищенко. Декоративне панно “Марії Приймаченко присвячується”. 1999. Шовк, розпис. Київ

їнського народного мистецтва, талановито варіюючи орнаменти писанок, традиційні розписи українських печей, сюжети косівських кахлів. Художниця створила цикл робіт на теми образів Марії Приймаченко.

Проте творче переосмислення джерел не заважало їй сміливо експериментувати (разом із близькою за духом художницею Ольгою Марино) в техніці джинсового колажу, що вилилося в організацію їхніх спільних виставок “Джинсоманія” (з успіхом пройшли в Будинку художника та Києво-Могилянській академії в Києві). Освоївши комп’ютерну графіку, художниця почала органічно застосовувати її в драпіруваннях інтер’єрних ширм і декоративних панно.

Творчості Г. Грищенко притаманне органічне поєднання національних традицій зі здобутками авангардних течій (хустка “Під горою”, декоративне панно “Пектораль”, “Священна тварина”, панно-диптих “М. Приймаченко присвячується” та “Ляльки”).

Майстриня тонко відчуває красу і вразливість навколишнього світу. Серія батиків останніх років “Зелена територія” дає глядачеві можливість потрапити у простір незайманих лісів, відчути себе у тропічних мангрових хащах. Одинадцять панно “Зеленої території”, виконаних технікою холодного батика, являють собою декоративні зображення величезних листків із ідеальними пропорціями й чітко промальованими абрисами. Зелене листя, що оповиває глядача могутнім кільцем вічного життя, створює дивовижне відчуття. І перебуваючи у цьому кільці, згадуєш, що листок – одна з восьми універсальних емблем у китайській символіці – не даремно вважається алегорією щастя.

Особливе місце в сучасному текстилі займає “мистецтво волокна” (“Fiber Art”), або “мистецтво тканини” (“Art Fabric”) – напрям, який набув поширення в Європі і США від 50-х років минулого століття. У ньому віддається пріоритет самій тканині, якості її волокна, структурі, фактурі. Українські художники текстилю прилучилися до нього в 90-х роках, беручи участь у міжнародній триєнале текстилю в Лодзі, міжнародних симпозіумах мистецтва волокна в Коварах, у міжнародній бієнале мистецтва льняної тканини у Кросно.

Проведення у Львові паралельно Всеукраїнської бієнале традиційного художнього текстилю і Міжнародної бієнале експериментального текстилю “Тестильний шал” є свідченням того, що українські митці впевнено вийшли на шлях пластичних текстильних новацій і технологічних експериментів.

Бієнале “Текстильний шал” під кураторством Галини Кусько, Таміли Печенюк стала важливим стимулом для розвитку українського текстилю. Художники повірили у власні сили й стали працювати вільніше, відкинули запрограмованість, сміливіше йшли на імпровізацію та експеримент.

Особливий злет українського ліжникарства спостерігаємо в кінці 90-х років, завдяки міжнародним ліжниковим пленерам у с. Яворів на Івано-Франківщині, започаткованим з ініціативи талановитої львівської художниці, доцента кафедри художнього текстилю НЛАМ Зиновії Шульги.

Пізнавши секрети технології, вивчивши семантику давніх взірців ліжників українські професійні текстильники у кінці ХХ ст. створюють цілком оригінальні речі. Пленери в с. Яворів та наступні виставки-акції ліжникарства у Львові, Києві, Сургуті (Росія) впродовж 90-х років сприяли зверненню до ліжника як мистецького твору багатьох художників.

Авторський текстиль на зламі століть – це унікальна сфера художньої творчості. Він генетично пов’язаний, з одного боку, з народним мистецтвом, а з іншого – з монументальним стінописом, із станковим живописом, графікою, навіть скульптурою і вражає творчим розмаїттям, свободою у ставленні до матеріалу, радує оновленням звичних декоративних прийомів, трансформацією образної мови. Він шукає нових шляхів розвитку, нових контактів із сучасним світом.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО. ЕМАЛЬ. У 90-і роки відбувається могутній сплеск у ювелірній справі як способі художнього самовираження в речах нетрадиційних форм і конструкцій. Створюються комплекти жіночих прикрас, гарнітури з кольє, обручок, сережок, брошок, об'єднаних єдиною стилістикою, єдиним образним вирішенням.

Такі українські майстри як В. Хоменко, Є. Заварзін, В. Балибердін, О. Міхальянець, С. Капітонов, В. Шоломій, С. Вольський, В. Павлюк, С. Серов та інші, тяжіють здебільшого до класичних правил виконання, тобто без допомоги виконавця. Це дає їм змогу безпосередньо відчувати можливість та властивості матеріалу. Умовність художніх рішень викликає безліч асоціацій, іноді пов'язаних із магнічними знаками, давніми символами. Воно й не дивно, адже в далекому минулому деякі вироби золотарів співвідносилися з міфами, а часом слугували амулетами, оберегами. Водночас художники прагнуть продемонструвати не тільки традиційну майстерність, а й свою особність, індивідуальність, ідучи на експерименти та вражаючи неочікуваними формально-пластичними знахідками.

Найбільшим експериментатором у 90-і роки, здається, виявив себе Олександр Міхальянець, вражаючи неочікуваними формопластичними знахідками, які були достойно відзначені на міжнародних виставках. В кінці 90-х років він продовжує свої пошуки у безмежному “космосі” коштовних каменів і самоцвітів, вміло розкриваючи їх красу, особливо у серії “нових орденів” і в стриманих, відверто мінімалістичних брошках з кістки, перламутру, кераміки, перетворюючи їх на справжні коштовності.

У 90-х роках оригінальність художньої мови розкривається не тільки у сріблі, а й у золоті. Нагадаємо, що через об'єктивні обставини в 70-і роки художники працювали з мельхіором, у 80-і – з мельхіором і сріблом, і лише в 90-і з'явилась можливість працювати зі сріблом, золотом, нейзильбером (сплав міді, нікелю і цинку), платиною. Це потребувало відродження специфічних навичок роботи з цими металами.

Слід зауважити, що українські ювеліри зазвичай розглядають коштовні метали передусім з погляду їхніх колористичних і пластичних можливостей, а вже потім – стосовно вартості. Більшість художників віддають перевагу сріблу, вдало поєднуючи його з самоцвітами (нефритом, лазуритом, лабрадоритом та ін.), а також залучаючи цінні породи дерева, кістку, перламутр, кераміку. Основною ознакою експериментальних творів 90-х років є прагнення мовою ювелірної мистецтва передати свої естетичні та світоглядні переконання.

Київського ювеліра Віталія Хоменка справедливо вважають провідною фігурою в мистецтві художнього металу України останньої чверті ХХ ст., визнаним лідером вітчизняних професіоналів ювелірної та емальєрного мистецтва. У 70–90-х роках його роботи представляли Україну на престиж-

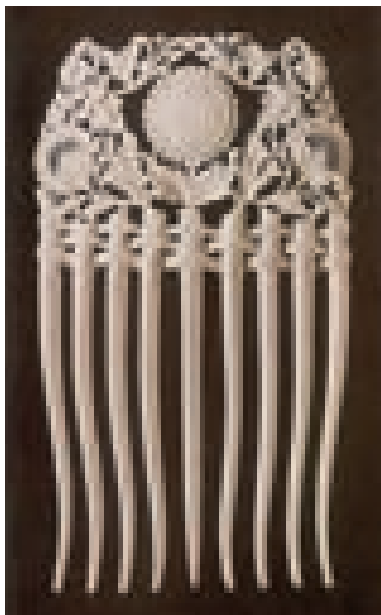
С. Вольський. Коштовний сувенір “Квіти коханий”. 2000. Срібло, золото, бронза, нефрит, лазурит, криштал, авторська техніка. Львів





О. Міхальянц. Брошки із серії "Геометрія". 1990. Срібло, золото, зуб кашалота, інкрустація. Авторська техніка. Сімферополь

В. Балибердін. Гребінь "Ранок". 1991. Кістка мамонта, різьблення. Київ



них міжнародних симпозиумах і виставках: у Центрі ювелірного мистецтва в Яблонці (Чехія), в Музеї емалі в місті Лімож (Франція), в Музеї емалі в Кечкеметі (Угорщина), у Всеросійському музеї декоративно-прикладного і народного мистецтва в Москві (Росія), у залах Всеамериканської асоціації емальєрів у Цинциннаті (США). Досить сказати, що твори майстра зберігаються у Київському музеї історичних коштовностей і Музеї Кремля в Москві. Його майстерно виконані технікою гарячої емалі неоавангардні панно своєю умовністю образно-пластичного рішення народжують безліч природних, космічних та езотеричних асоціацій – автор дає повну свободу уяві глядача. Хтось побачить у них мерехтіння бездонного неба, якого ледь торкнулась ніжна рожева зоря. Хтось, насолоджуючись їх неземним спокоєм, уперше почує тишу вічності. А хтось захопиться розгадуванням таємничих, магічних зображень і знаків: адже колись роботи давньоукраїнських золотих справ майстрів, відзеркалюючи численні міфи, містили безліч символів.

Вишуканістю форм і технічною досконалістю вражають зразки ювелірної пластики, посуд із срібла. В. Хоменко любить працювати з цим коштовним металом. Його роботи приваблюють бездоганим володінням традиційними ювелірними техніками – литвом, черню, гравіюванням, карбуванням, філігранню. У цьому – не стільки уроки майстерності, здобуті в Київському художньому училищі на початку 60-х, скільки "університети", пройдені в 70-і роки під час роботи художником на Київському ювелірному заводі.

В. Хоменко – один із небагатьох українських художників-прикладників, хто був учасником майже всіх творчих груп ювелірів та емальєрів: їх до 1991 року регулярно збирала Спілка художників СРСР, як правило, в будинках творчості в Паланзі (Литва) та Дзинтарі (Латвія). Сама участь у них ніби автоматично підтверджувала високий професійний рівень представника тієї чи іншої національної школи. А твори, що народжувалися в атмосфері здорового творчого змагання, невдовзі потрапляли на європейські форуми художнього металу.

Не можна не згадати, що 1983 року В. Хоменко зважився зібрати першу всеукраїнську творчу групу ювелірів та емальєрів. Протягом року у його майстерні працювали побратими по цеху з різних міст України. Підсумком цієї напруженої праці стала Республіканська виставка ювелірного мистецтва. Результати перевершили сподівання: практично всі роботи учасників виставки – ексклюзивні жіночі прикраси – були придбані Державним музеєм історичних коштовностей для створення колекції сучасного ювелірного мистецтва в золотій скарбниці України.

В. Хоменко – прихильник класичних традицій у художньому металі, хоча вважає, що кожен ювелір має во-



В. Хоменко. Рудий ліс. Чорнобиль, 1991. Мідь, емаль. Київ

лодіти всіма технічними навичками, працювати без допомоги майстра-виконавця. Він глибоко переконаний, що сучасний художник мусить звертатися до глибин культурної спадщини свого народу. Це дає йому змогу збагнути таємниці та пластичні можливості художнього металу. І сам майстер немовби перейнявся всім найкращим з надбань світового ювелірного досвіду – від шедеврів майстрів Візантії і Київської Русі, емальєрів Ліможа до пошуків художників епохи модерну. Водночас йому вдалося виробити яскравий індивідуальний стиль, знайти власні, найчастіше унікальні засоби самовираження, органічно об'єднавши в цьому виді мистецтва традицію і новаторство.

Популярності в ювелірному мистецтві, як і в дизайні інтер'єру, набуває у 90-х роках стиль “ф’южн”, що виник під опосередкованим впливом ар-деко – стилю, який чимало запозичив від культури Давнього Єгипту, ацтеків і майя, традиційного мистецтва Японії, мусульманського Сходу, який щедрий на цитати, що роблять цей стиль програмно-комплікативним, близьким за духом кінцю ХХ ст. У стилі “ф’южн” яскраво проявив себе Євген Заварзін – справжній майстер “золотих і срібних справ”, який “перекладає” мотиви традиційного мистецтва Америки, Африки, Сходу мовою сучасного європейського мистецтва.

Прикраси, каблучки, браслети, гривни Є. Заварзіна мають чітку архітектонічну конструкцію, поверхня якої, проте, вирізняється складною фактурою, що естетично збагачує твір. Митець тактовно та органічно вводить у декор своїх виробів різні орнаментальні мотиви, які нагадують українські вишиванки чи узори традиційних плахт, рельєфи фасадів давньоруських церков або мотиви скіфських виробів із золота, грецький мандр чи кельтську “плетінку”, геометрику індіців або концентричні кола з орнаментики маорі. Прикраси Заварзіна (він виконує їх не тільки для жінок, а й для чоловіків) часто трансформуються у скульптурну пластику, завжди впізнавану через прикметну вигадливість фактур, штрихове гравіювання, сміливе поєднання срібла з ебеновим деревом, чорним кварцом та іншими екзотичними матеріалами.

Є. Заварзін. Комплект: сережки, каблучка, браслет. 90-і роки Срібло, перли. Авторська техніка. Київ





Ювелірний дім Лобортас. Колекція каблучок. 90-і роки. Київ

Здобувши фундаментальну освіту в Харківському художньо-промисловому інституті, митець у 70-і роки вивчав досвід Баухауза у Вищій школі дизайну в Галле (Німеччина), тому згодом віддає перевагу саме дизайнерському підходу до вирішення монументальної в своїй основі форми – і в чистоті силуету, і в точності ліній, і у вивірності пропорцій.

Новаторськими пошуками в напрямках неоромантизму, неомодерну, вирізняються твори майстрів ювелірного дому “Лобортас”. Це унікальне об’єднання творчих особистостей, які усвідомлюють себе єдиним колективом: тут кожен художник і кожен майстер працює самостійно і веде свою “особисту партію”, проте їхні колективні твори звучать єдиним злагодженим оркестром.

Наприкінці 90-х років Дім Лобортас своєю діяльністю намагається активно впливати на весь ювелірний простір України, залучаючи багатьох ювелірів до шляхетного суперництва, котре, своєю чергою, веде до формування національної школи ювелірного мистецтва.

Асортимент Дому надзвичайно різноманітний. Його жіночі (кольє, каблучки, сережки, брошки-кулони, браслети) та чоловічі (персні, запонки, затискачі для краваток) комплекти, дорогоцінні сувеніри, кабінетні прикраси, що неодмінно сприймаються справжніми предметами розкоші, можна впізнати серед безлічі традиційних і новомодних виробів із золота. Цьому металу лобортасівці надають перевагу над усіма іншими, адже коштовне й довговічне золото здавна вважалося в Європі знаком вищої благодаті. Золото займає особливе місце в історії людства: засіб влади, причина лихоліття і джерело краси, воно віками впливало на долі людей і цілих цивілізацій.

У виробках майстрів Лобортас відчувається висока культурна основа й композиційна майстерність. Кожен витвір, як правило, сприймається “малою архітектурою”. Зрештою, малою – тільки за фізичними розмірами, а за внутрішньою енергією, напруженості форми ці прикраси є явищем серйозної, великої пластики.

Арсенал художників Дому зберігає різноманітні найскладніші і найвитонченіші

ювелірні техніки. Напевне, в історії ювелірного мистецтва тільки Карл Фаберже використовував таку кількість коштовного та напівкоштовного каміння. У своїх складних багатодетальних конструкціях, де досить чітко прочитується загальна структура виробів лобортасівці оперують прийомами, завдяки яким матеріал проявляє свою найвищу кондицію: камінь – в огранюванні, метал – у контрастних сполученнях полірованої і тонко офактуреної поверхні. Художники незмінно подають приклади витонченості, осмисленої вишуканості смаку.

Особливий естетизм форм, віртуозне сполучення фактур і кольору створюють передумови для суперництва Дому Лобортас із найкращими творами світового ювелірного мистецтва. Працюючи у ювелірній справі – найбільш мінливому та залежному від моди виді ужиткового мистецтва, лобортасівці ніколи не зраджують себе в пошуках мови “великого стилю”, який вони формулюють як “романтичний авангард”. Це, слід визнати, є сміливим, але досить точним визначенням, бо “авангард” і “романтизм” – два досить суперечливих і навіть протилежних, з погляду історії мистецтв поняття. Проте саме вони є основними в колективній творчості Дому.

Авангард (від фр. *avant-garde* – передній край, передовий загін) поняття, що об’єднує експериментальні, модерністські, нарочито незвичні починання й пошуки в мистецтві. І це, безперечно, притаманне лобортасівцям. Одночасно авангарду властивий і принциповий антитрадиціоналізм, відмова від класичних норм образотворчості та краси.

Художники Дому Лобортасу – безумовно романтики за своїм світосприйняттям, за ідилічним ставленням до культурних традицій, за елегійною мрійливістю, яка незмінно забарвлює їхні твори, де відчувається подих і давнини, й новаторства, сполучення традиційного й сучасного парадоксального мислення.



Ювелірний дім Лобортас. Колекція каблучок. 90-і роки. Київ

Доречно нагадати, що в середині ХХ ст. відбувається романтична реакція на пізній авангардизм з його постійними претензіями на новітність, і ця реакція втілюється у стилі “ретро” – мистецтві постмодернізму. Так і в творах цих ювелірів яскраво втілюється намір мистецтва вже нашого часу до пізнання кращих епох історії, до живого втілення історичних форм і вміння знайти нові способи їх пристосування, що також притаманне мистецтву постмодернізму і постпостмодернізму.

Джерел творчості у лобортасівців багато. Проте, слідуючи стилістиці сучасності, вони шукають своїх шляхів. При цьому надають перевагу композиціям-гарнітурам (комплектам) класичних форм, де, до речі, важче виявити свою індивідуальність і де вимагається високий рівень майстерності. Їхні твори вирізняє шанобливе ставлення до європейських традицій і глибоке їх розуміння. Життєстверджувальний ліризм проходить основною мелодією крізь усі роботи, що незмінно демонструють високе розуміння стихії дорогоцінного металу й розсипу коштовного каміння: в них добре зрежисована міра розкріпачення цієї стихії та рівень її організованості. Однією з чудових переваг і прикмет Дому Лобортас є вміння подати у сповнених привабливості й досконалої краси виробах своєрідний синтез мистецтв, використовуючи елементи архітектури, скульптурної пластики, графіки і всіх багатющих засобів виразності світового ювелірного мистецтва.

Протягом останнього десятиліття в Україні відбувається становлення національної школи мистецтва, у тому числі в золотій і срібній справі. На тлі розвитку

Ю. Бородай. Декоративне панно “Археологія”. 1995. Мідь, сталь, емаль. Київ



полістилізму активізуються пошуки високого “українського стилю”, і роль Ювелірного дому Лобортас у цьому процесі є дуже важливою.

В ювелірній пластиці 90-х років простежується той самий процес, що і в металопластиці епохи модерну: так само яскраво виявляється прагнення до незвичного, надзвичайного, та сама свобода у виборі мотивів, орнаментики, матеріалів, ті ж пошуки “чистої” форми разом із примхливо-химерною грою ліній. Все це сприяло виходу металопластики у сферу образотворчих мистецтв – в скульптуру малих форм, сувенірну пластику.

Чільне місце в художньому металі Львова у 80–90-х роках займає живописна емаль Станіслава

Вольського – високопрофесійного митця, якого 1994 року запросили до США як консультанта з мистецтва емалі та ювелірної справи. За художньою майстерністю і віртуозним технічним виконанням коштовних сувенірів, він сприймається послідовником знаменитого Фаберже та видатного київського ювеліра й підприєм-

ця Йосифа Маршака, чия ювелірна фабрика на зламі ХІХ–ХХ ст. успішно конкурувала з фірмами того ж таки Фаберже, а також Хлебнікова, Овчиннікова. С. Вольський створює неповторні міні-букети, кактуси, в яких мистецьки поєднує дорогі метали, кришталі, коштовне каміння й розписні емалі, виявляючи при цьому неабияку винахідливість.

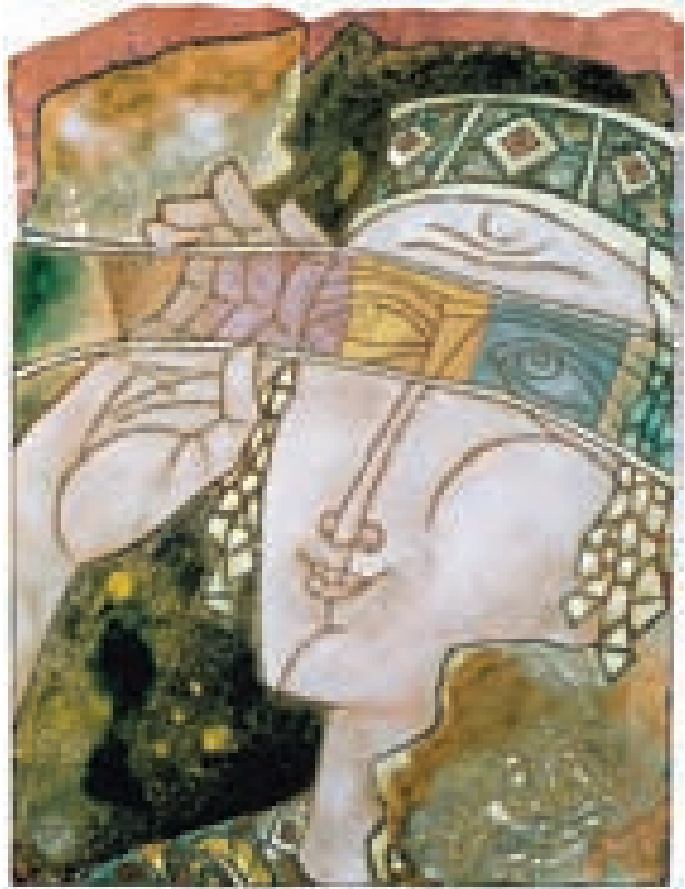
Тонке розуміння декоративних можливостей і пластичних властивостей художнього металу притаманне Михайлу Реві – відомому в Одесі й далеко за її межами художнику. Він дуже цінує бездоганність форми. Його ювелірні фігуративні композиції близькі до пластики архаїки. Вони ніби випромінюють ту емоційну енергетику, яка властива давнім “наївним” майстрам.

Творчість українських емальєрів наприкінці століття має суто новаторський характер. Невичерпною темою для них є мистецтво Київської Русі і давніші зразки виїмчастої та перегородчастої емалей. Цей “первозданий” стиль, який цілком органічно співіснує з новітніми формами, спостерігаємо у творах О. Бородая, Віт. Хоменка, С. Вольського, С. Колечка, Т. Колечко, В. Тимка, Ю. Бородай. Старовинне загадкове мистецтво емалі захоплює тайною своєї “появи на світ”: міцне скловидне покриття, нанесене на мідну основу, створюється шляхом плавлення глазурей і металу в процесі обпалу у печі, де вогонь відіграє провідну трансформаційну і творчу роль, і емальєрові необхідно мати неабиякий талент, інтуїцію, знання, щоб керувати технічно складним процесом, домагаючись абсолютного “приручення вогню”.

Емаль (від фр. “email” – плавити) – техніка ювелірного мистецтва, що виникла ще в Давньому Єгипті. Браслети та фібули з кольорової, так званої виїмчастої, емалі виготовлялись і на території України в Придніпров’ї у ІІІ–V ст. Збереглися також знамениті перегородчасті емалі Київської Русі ХІ ст.

Ім’я Олександра Бородая в художньому світі України останні десятиліття було широкого розголосу як засновника національної школи сучасної живописної емалі. Він першим підійшов до цього матеріалу й техніки виконання як художник-монументаліст, здійснив переворот у стійких уявленнях про емаль, різко змінивши її образну суть, формальну мову і навіть конструктивні основи, сміливо сполучаючи емаль з мармуром, деревом, шкірою, напівкоштовним камінням.

Те, що почав створювати в емалі О. Бородай, дало поштовх принципово новому напрямку в монументально-декоративному малярстві. Він відкрив невідомі,



Т. Колечко. Декоративне панно “Кольорові скельця”. 2000. Мідь, емаль. Київ



О. Бородай, О. Бабак. Декоративне панно “Відлуння минулого” в інтер’єрі станції “Видубичі” в Києві. 1991. Мідь, мармур, граніт, емаль. Київ

але досить цікаві для українських монументалістів перспективи входження емалі в архітектурний простір. Кияни добре знайомі з емальєрним живописом О. Бородая в інтер’єрах метро “Видубичі” та “Осокорки”: його декоративні панно за мотивами давньоруських емалей із серії “Відлуння минулого” (мідь, емаль, кольоровий мармур, 1991; співавтор О. Бабак) – важливі кольоропластичні акценти в облямівці порталів і стін вестибюлів станцій.

О. Бородай добре знайомий з досвідом попередніх поколінь емальєрів, але його мистецтво живописної емалі має суто новаторський характер.

Майстер на відміну від ювелірів працює в малярській техніці так званої розписної емалі, що народилася в епоху Ренесансу у м. Лімож (Франція). Емалевий живопис “твориться” шляхом накладання мальовничого шару за шаром, обпалювання за обпалюванням (десяток і більше разів), що в результаті породжує фантастичної краси твір, що підкоряє грою дорогоцінного світла й кольору, сплавленого з металом.

Вже наприкінці 80-х років О. Бородая запрошують на всі міжнародні симпозиуми з емалі. Невдовзі буквально каскадом зринають його персональні виставки емалей і живопису, що проходили в Україні (Київ, Львів, Дніпропетровськ), в Люксембурзі, Швеції, Угорщині, Румунії, Чехії, Польщі, Росії, Німеччині, США, Канаді. Емалі О. Бородая мають надзвичайний успіх. Йому допомагає й те активне захоплення художньою емаллю, яке у 80–90-х роках охопило весь світ. У світовому мистецтві відбувся черговий “емалевий вибух”; як дотепно зазначив французький емальєр Жерар Малабр, “поєднання металу та емалі – це шлюб кохання протягом більше як двадцяти років”.

Художні принципи, що їх сповідує О. Бородай, в цілому співзвучні сучасному неоавангардному малярству з його пошуками у напрямі кольороформи й кольоропластики.

Спокійне копіювання дійсності з ілюстративною оповідністю й сюжетністю не цікавлять автора. Його роботи – спроба відсторонитися від реалій та однамітності буднів, його емальєрний живопис – це простір свободи, розкутості, фантазії. Це як китайське “Qi” – енергія дихання: вдихаючи з відчуттям спокою і гармонії, людина набуває життєвих сил. Водночас створований ним абстрактний світ не заперечує чуттєвого людського сприйняття, а навпаки, дуже близький до

нього. Ця потойбічність не здається дегуманізованою, а несе свій позитивний емоційний зміст. Його світ – у русі, у вібрації, спонтанності, імпульсивності, динаміці.

Досить згадати розписні багатокольорові емалі, дуже тонкі колористично, збагачені фактурами, що вводились у дерев'яні конструкції, представлені автором у вигляді інсталяцій, вибудованих із частин старовинного селянського начиння, яке майстер знаходив у хатах кинутих українських сіл. Саме так на виставці 1995 року в Українському домі (Київ) він назве велику серію своїх емалей – “Забуті села”. А кількома роками раніше на спільній виставці О. Бородая та О. Бабака в Національному художньому музеї України в 1993 році глядачів особливо вразять образні рішення об'ємно-просторових композицій-символів з дивом збереженого віками дерева: “Вітмана старої ткалі”, “Колиска для ненародженої дитини”, “Ритуальна споруда”.

За першим засліпленням “багатоколірним світлом” приходиться розуміння того, що емалі О. Бородая приваблюють не тільки декоративними ефектами. В них – розмірковування філософа, переживання поета, біль патріота України і дуже особистісний погляд художника на світ.

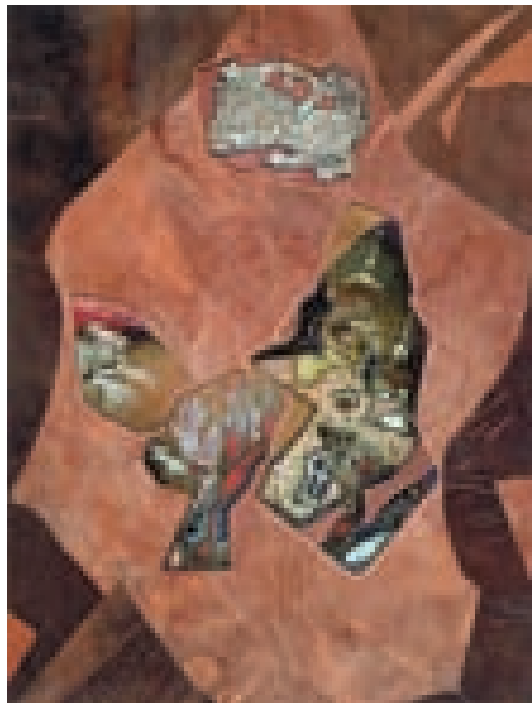
Твори автора апелюють до неспішного заглиблення у свій образний світ, де, здається, люди, дерева, птахи, квіти сходяться у єдиній орнаментиці. Все це композиції, образна структура яких розкривається через складний ланцюг асоціацій, непрямих зіставлень. У них багато недомовленості, духовних та емоційних переживань автора. Ці твори споріднені образами й поетичним ладом з українською піснею, фольклором, історичними билинами (“Козак Мамай”, “Шляхами”, “Вітер”, “Пісня”); в них особливо нагально відчувається звучання “національної ноти” і сприйняття світу О. Бородаєм “національним зором”.

Фігури-видіння поганських ідолів розчинені в примарному історичному минулому й ніби матеріалізуються з надр фантазії художника в емалі. Неодноразово повторюваний у різних варіаціях силует гончарного глека – форма якого немов увібрала в себе глибину тисячоліть слов'янської культури; гранично закодовані жіночі образи, що сприймаються як поетичні осяяння і мрії автора про певний ідеал.

Емалі О. Бородая виконані на металах, не відомих майстрам епохи середньовіччя і Відродження, які традиційно працювали на міді й дорогоцінних металах. У О. Бородая, крім прозорих емалей на міді, що випромінюють із своїх глибин складно розфарбовані промені, є й активні, контрастні емалі на чорних металах, що виблискують на полірованій сталі в сполученні з рельєфними фактурами, камінням – гагатами, яшмами. Все це створює дивне відчуття живих творінь, поверхня яких змінюється на очах.

Справжньою творчою послідовницею майстра є його дочка – Ю. Бородай, яка генетично успадкувала разом із любов'ю до цього виду мистецтва технологіч-

С. Колечко. Декоративне панно “Дорожні замальовки”. 1999. Мідь, емаль, шкіра.



ні секрети батька, його розуміння всіх неосяжних можливостей емалі і тепер виявляє своє обдарування в оригінальних цілком своєрідних творах.

Колишні учні О. Бородая С. Колечко та Т. Колечко виявляють у декоративних панно неабияке вміння демонструвати живописну гру найтонших відтінків поліхромних емалей. У глибоко емоційних творах цих художників-неоромантиків відчувається подих древньої історії слов'ян, яку митці сприймають як живий спадок. Вони є одними з найкращих майстрів емалі в українському сучасному декоративному мистецтві.

В цілому кращі твори українських ювелірів і емальєрів кінця ХХ ст. – високого рівня майстерності. Митцям притаманне тонке розуміння декоративних можливостей і пластичних властивостей матеріалів і, що не менш важливо, – відчуття вимог часу. Художня обробка металу – галузь, що не старіє, а, навпаки, постійно оновлюється, відкриваючи все нові обрії творчості.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА. ЛОЗОПЛЕТІННЯ. Наприкінці ХХ ст. особливо плідними та гідними уваги вбачаються творчі зусилля художників-професіоналів, спрямовані на відродження декоративної пластики в улюбленому матеріалі українських майстрів декоративного мистецтва і скульпторів – у дереві. Завдяки органічному поєднанню новаторського підходу до матеріалу з глибинним розумінням традицій, вони створюють речі нового звучання, сповнені витонченого естетизму. Пластика з дерева орієнтована на активну взаємодію з архітектурним простором або на виставкове середовище.

Процес перетворення дерева у мистецький твір справді чудодійний. Цей матеріал приваблює теплотою, ніжними відтінками кольору, часто непередбачуваною текстурою, магією внутрішньої напруги, яка властива живій істоті. Діапазон різновидів використання його досить широкий. Це може бути необроблений зріз із корою, необстругана чи гладко відшліфована дошка, частина стовбура, бруски, гілки, коріння тощо.

Скульптурно-декоративні об'єкти Тамари Бабак сприймаються як артистично-пластичні з досконалою технікою лозоплетіння. Плетіння з лози, яке в самому зародку є утилітарним і наслідувальним стосовно інших видів ужиткового мистецтва, передусім ткацтва (крім того, воно завжди вважалося найпростішим для виконання непрофесіоналами), у творчості майстрині перетворилося на високе мистецтво.

Форма узагальнення в лозоплетених композиціях Т. Бабак нагадує неолітичну глиняну скульптуру з нарочито жіночими, материнськими формами.

Форма узагальнення в лозоплетених композиціях Т. Бабак нагадує неолітичну глиняну скульптуру з нарочито жіночими, материнськими формами.

Т. Бабак. Просторова пластика із серії “Ритуальні об’єкти”. 1993. Плетиво з лози. Київ



мами, що синкретично втілювали ідею родючості. В її відверто чуттєвих формах вбачаються також прообрази давнини з сакральними символами животворного чоловічого й жіночого начал. Т. Бабак тонко відчуває структуру матеріалу. Вона вигадлива та спостережлива у своїх грандіозних за масштабом і малих за розмірами виробих із лози, що сприймаються як пленерна скульптура, то як вишукані інтер'єрні елементи, які що простіші за формою, то більше наповнені змістом. Її мистецтво як мистецтво класичного модернізму цілковито метафоричне та алегоричне; воно з очевидною зацікавленістю звертається до світоглядних проблем, сягаючи узагальнено-абстрактних мотивів.

Т. Бабак – авангардистка в тому значенні, що прагне докорінного оновлення традиційної для України художньої практики; вона шукає і знаходить нові оригінальні засоби вираження і форми, значно розширюючи звичні межі пластичних мистецтв – малярства, скульптури, декоративного мистецтва. Це мисткиня радикального напрямку в українському мистецтві, близького до концептуалізму, мінімалізму.

На жаль, у дереві працюють нечисленні професійні митці. Проте кожен з них знаходить свій шлях у композиційних рішеннях, у розкритті краси матеріалу і використанні ефектів текстури дерева. У І. Фізера, О. Михайличенка бачимо емоційно наповнену скульптурну пластику жіночих образів, що символізують національні архетипи, предковичний дух української землі.

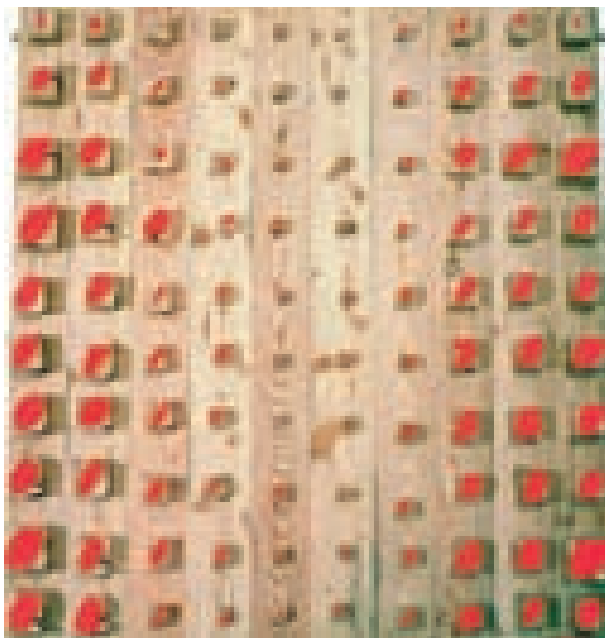
Поряд зі стриманістю пластичної мови, яка викликає асоціації з праісторією, архаїкою, твори українських митців хвилюють глибиною змісту, неординарністю роботи з матеріалом.

Відомий митець декоративної скульптури Іван Фізер однаково майстерно працює як у дереві, так і в кераміці. Споконвічної сили сповнені його жіночі символічні образи, ніби пробуджені зі сну рукою майстра, що торкнулась дерева. Обтічні поверхні могутніх вдало стилізованих форм повторюють округлості жіночого тіла, передаючи напругу, приховану в дереві. Станково-декоративні скульптури І. Фізера, завдяки їх монументальному характеру, можуть витримати будь-яке збільшення. Натхненний давньою пластикою степових кам'яних баб, язичницьким і християнським примітивом, художник продовжує у пластичності з дерева традицію всесвітньовідомих класиків модернізму Генрі Мура,



І. Стеф'юк. Об'єкт "Число 88". 1995. Дерево. Авторська техніка. Львів

М. Малишко. Об'єкт "Плями". 1996. Дерево, темпера. Авторська техніка. Київ





В. Іванишин. Декоративне панно “Ріка часу” із серії “Час”. 1997. Дерево, різьба, тонування. Львів

Костянтина Бранкузі – різьблення шляхом поступового видалення зайвого матеріалу, що привносить у твори особливе тепло рукотворності, надає їм промовистої виразності.

Зовсім інший характер мають твори І. Стеф’юка і М. Малишка, де автори ніби повністю відходять від чуттєвості, трансформуючи скульптуру в художні об’єкти, де комбінуються різні об’єми, площини, породи дерева.

Формотворчий діапазон найвідомішого у Львові – справжнього маестро в художній обробці дерева – Ігоря Стеф’юка досить широкий: художні об’єкти, кругла скульптура, просторова пластика, рельєфи, своєрідні багатопланові картини-пейзажі. І всі роботи відзначаються тонким естетизмом, точністю і вивіреністю ліній і форм. Відсутність тради-

ційного моделювання, оригінальне енергійне трактування геометризованих жіночих фігур ріднять його скульптуру з творами кубістів, з формальними експериментами у пластиці Олександра Архипенка.

Вишуканістю відзначаються мальовані рельєфи з дерева, які Стеф’юк почав створювати першим в Україні і за якими стоїть величезний досвід, напрацьований митцем у великому арсеналі ідей, технічних прийомів, сміливих експериментів 70–90-х років ХХ ст.

Визначний київський монументаліст, живописець, скульптор Микола Малишко працює в дереві, намагаючись ламати стереотипи мистецького бачення. Він створює художні об’єкти у напрямку мінімалізму, які об’єднують в собі якості малярства, рельєфу, просторової пластики і відзначаються глибоко концептуальним характером. Композиції об’єктів мають чітку архітектонічну побудову, деталі яких настільки “очищені” від предметних аналогій, що перетворюються на конструкції абстрактних елементів, які сприймаються метафорами простору і часу.

У 90-х роках активізується жанр рельєфу з дерева, де різьба поєднується з живописом. Застосування кольору характерне було для безіменних народних майстрів, які розфарбовували різьблені скульптурні ляльки. Активно застосовувався колір у культовій скульптурі, де він мав і семантичне навантаження. Цю традицію підтримують сучасні митці, використовуючи і практику О. Архипенка, який першим ввів розфарбовані площини у сучасну пластику, підсиливши виразність форми колірною інтерпретацією. На авторів рельєфних дереворізів-картин В. Іванишина, В. Хомика, В. Вороняка певний вплив мав і український іконопис, і монументальний живопис “бойчуків”.

Поетичні, мажорні, майстерно виконані мальовані рельєфи з дерева талановитого митця Володимира Іванишина, де майстер об’ємами конкретизує форму, а локальними кольоровими плямами узагальнює декоративно-живописне бачення творів. В них відчутні традиції народного мистецтва і разом з тим вплив мо-

нументального живопису “бойчуків”, творчості О. Архипенка. Проте митець завжди віднаходить свій шлях, свою образну мову.

Львівський майстер Володимир Вороняк демонструє у своїх рельєфних панно, різьбленій пластиці, фігуративних композиціях глибоке фахове знання мистецької спадщини українського народу, тяжіє до вдумливого образного розкриття тем історії та культури країни. Автор активно використовує колір, майстерно вводить розфарбовані площини в настінні рельєфи, декоративні панно (“Пісня”, “Покрова”, “Повернення”, “Мальви”, “Сон”, “Роксолана”, “Надія”, “Пробудження”, “Посвята”, “Думи”, “Материнство”, “Нічний метелик”; декоративні панно “Роксолана”, “Посвята”; триптих “Джерела (Моя Україна)”, “Козацькі пісні”, “Поклик”).

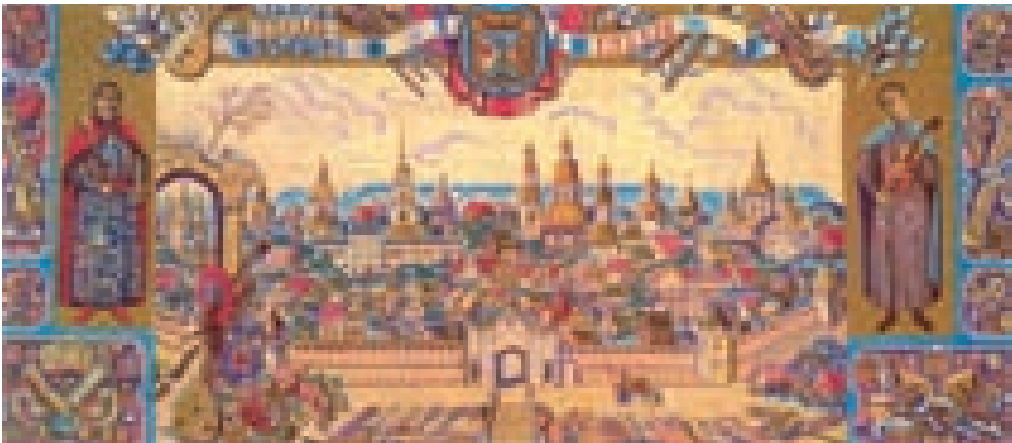
Молодий художник зі Львова Михайло Вертузов демонструє свою особність у просторових композиціях із дерева з застосуванням нетрадиційних форм і конструкцій. Експериментальна творчість художника сприймається як новаторська. В пошуках авторської техніки він використовує у нових, неочікуваних поєднаннях традиційні матеріали – дерево, метал, скло; підсилює виразність пластики як колірною інтерпретацією, так і гостровиразною естетикою рафінованих фактур, що породжує яскраві образи (об’єкт “Кріселко-колінвал”; декоративні скульптури “Ківі”, “Сучасниця”, “Чорний птах”, “Червоне і чорне”, “Адам і Єва”, “Та, що з метеликом”, “Висота”, “Форма”).

Загалом львівські художники, які працюють в художній обробці дерева, ідуть несхожими шляхами, кожен торуючи свою дорогу в царині мистецтва.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. У 1990-х роках почали відбудовувати й реконструювати зруйновані, зводити нові храми та монастирі. Водночас почалося відновлення таких давніх видів монументального мистецтва, як мозаїка, вітраж, розпис, кований метал, які протягом віків гідно прикрашали культові споруди України. Образи монументального живопису в храмах, на думку віруючих, захищали, оберігали людей від зла, дарували їм надію, пробуджували найкращі душевні поривання.

Оздоблення церкви монументальним живописом і на зламі тисячоліть вважається в Україні справою особливого благочестя. Важливою подією в духовному житті Києва стала відбудова зруйнованого в 30-х роках ХХ ст. Михайлівського Золотоверхого монастиря, в оздобленні якого визначальну роль відіграють твори монументалістів.

В. Прядка, О. Владимірова, М. Литовченко, Н. Литовченко. Гобелен “Глухів”. Палац культури “Україна” у Києві. 1996. Вовна, ручне ткацтво. Київ





О. Дубовик. Вітражі в інтер'єрі Новоапостольської церкви в Києві. 1996. Скло, свинець. Київ

Завдяки розписам професора Миколи Стороженка, багаторічного керівника майстерні живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, до неперевершених шедеврів монументального мистецтва належить і відновлена церква Миколи Притиска в Києві.

Монументалісти Києва сьогодні – численний колектив високого професіонального рівня, здатний виконувати найскладніші архітектурно-художні замовлення. Це блискуче доведено під час комплексного монументально-декоративного вирішення церкви Святої Трійці в м. Радовіші в Македонії під керівництвом відомого київського митця Анатолія Гайдамаки.

У 1990-х роках монументально-декоративне мистецтво перестало бути знаряддям ідеології. Істинною оцінкою мистецького твору стала міра його художності – те, завдяки чому ми й осягаємо глибини творчості й обдарованості митця. Відомо, що твори декоративного мистецтва можуть збагатити й естетично урізноманітнити інтер'єри громадських споруд, як це сталося в ході комплексного архітектурно-художнього вирішення реконструйованих Палацу культури “Україна” (керівник проекту – Володимир Прядка), Центрального залізничного вокзалу (керівник проекту – Наталя Литовченко) в Києві, Палацу культури в Полтаві (керівник проекту – Олександр Бородай). Саме декоративне мистецтво може відігравати в архітектурі роль синтезатора гармонії та людяності, бути джерелом візуальної насолоди, образно-пластичним одухотворенням споруди. Нині в Україні працює великий гурт художників-монументалістів, творами яких можна пишатися: О. Бородай, В. Бовкун, О. Владимірова, А. Гайдамака, О. Григоров, Л. Григорова, О. Дубовик, Л. Дмитренко, Л. Довженко, Н. Литовченко, Ю. Левченко, М. та П. Малишки, О. Мельник, Д. Нагурний, Л. Новикова-Саницька, С. Одайник, В. Пасивенко, Л. Піша, В. Прядка, М. Стороженко та ін.

У галузі декоративного мистецтва в 1990-х роках намагаються експериментувати й майстри живопису та графіки, завдяки чому маємо ряд оригінальних творів, виконаних у матеріалах художнього текстилю й кераміки (гобелени А. Чебікіна).

У 1990-і роки в українському мистецтві відбувся великий прорив із “загерметизованого” простору у вільний світ пошуків мистецьких ідей і стильових напрямків, які б відповідали новим реаліям життя.

Період 1990-х років був часом цікавих пошуків у керамопластиці в напрямку “ретрофольклоризму”, коли професіональні керамісти зверталися до спадщини народних митців і винахідливо використовували ту чи іншу посудну форму як першооснову чи складову образно-пластичного задуму. Форми миски, горщика, макітри, глечика – ті, що відповідають на рівні підсвідомості художньо-естетичним уявленням кожного українця, у роботах митців перетворювалися на мотиви та елементи конструювання антропоморфних чи геометричних композицій складної конфігурації, які часом трансформувалися у систему символів і знаків. У цих творах закладено концепції, що визначають структуру образної побудови твору крізь призму асоціативного сприйняття традиційних джерел.

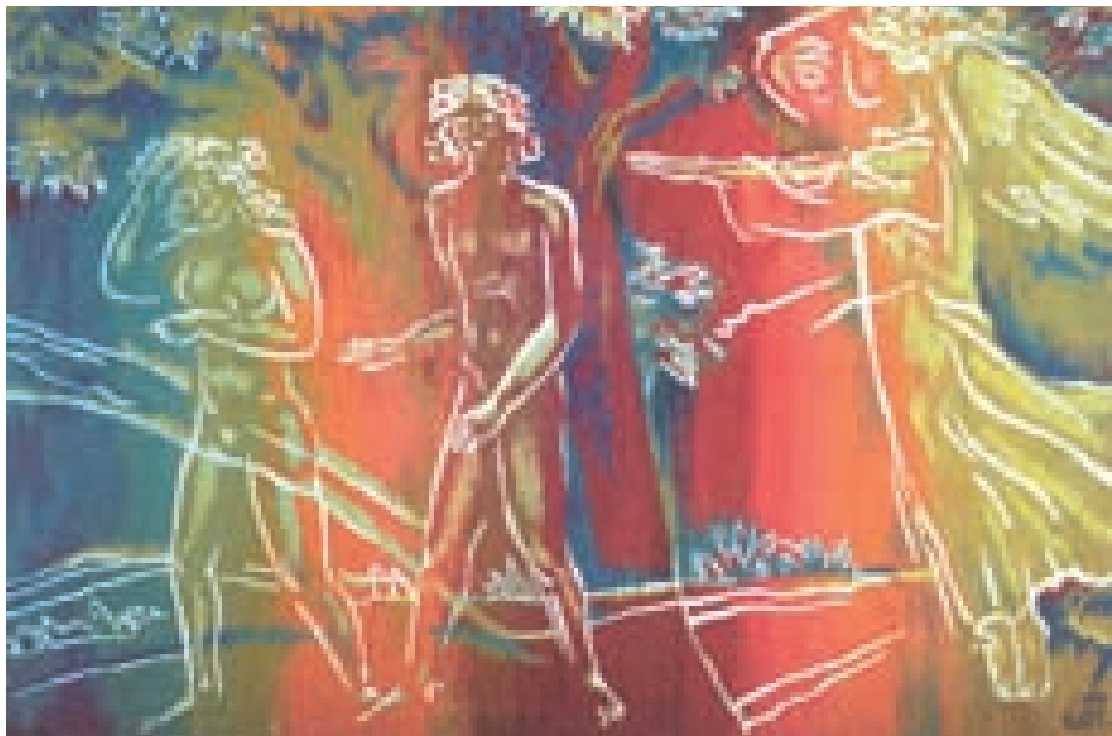
У “фольклорно-пластичному” напрямку працювали і київські склярі у 1990-х роках. Під впливом народного килимарства розвивався український гобелен, ліжник.

Розглядуваний період розвитку українського професійного декоративного мистецтва ознаменувався беззаперечними творчими досягненнями, різноманітними знахідками при створенні унікальних станково-декоративних речей у художньому склі, кераміці, металі, текстилі, дереві та інших видах декоративного мистецтва, які є гордістю нашої національної культури.

Процеси, що відбуваються в різних сферах сучасного професійного декоративного мистецтва, дають підстави для означення основної прикметної риси, а саме – наближення до образотворення.

Мистецтво художників-професіоналів наприкінці ХХ ст. стало таким же складним, цікавим і багаторівневим, як і живопис, скульптура, графіка. Добре це чи погано, але кераміка, скло, текстиль перестали бути тільки утилітарними й до чогось

А. Чебикін. Гобелен “Вічне”. 1995. Вовна, рунче ткацтво. Київ



“прикладатися”. Вони вийшли за звичні межі своїх жанрів і розвиваються на стику багатьох видів і технік. У них відбувається таке змішування образотворчого й декоративного мистецтв, що важко поділити це на “низьке”, тобто ремесло, і “високе” мистецтво. В них перетинаються традиції та авангард, народне і професіональне, функціональність і суто художня образність. У ХХ ст. професіональне декоративне мистецтво є феноменом, вагомим і невід’ємним складником українського мистецтва, яке демонструє на зламі століть справжній прорив. І саме декоративне мистецтво може відігравати в архітектурі роль синтезатора гармонії і людяності, бути джерелом для візуальної насолоди, стати образно-пластичним одухотворенням споруди.



А. Хижинська. Гобелен “На крилах радості та смутку” (ліва частина диптиху). 1997. Вовна, бавовна, сизаль, ручне ткацтво. Луцьк

Своєрідна дифузія декоративного і образотворчого мистецтва породжує синтетичне просторове мистецтво, інспіроване асоціативним ускладненим способом образного мислення, яке наближається до мистецтва пластики. Вихід на гранично-узагальнену фігуративну й абстрактну пластику з використанням символів і прийомів, сформованих на основі національного образотворення в поєднанні з художніми формами, виробленими світовим мистецтвом, породжує величезний діапазон для розкриття творчих можливостей митців в усіх видах декоративного мистецтва.

Творчість вищезгаданих митців художньої кераміки, скла, текстилю, ювелірного мистецтва, емалі, дерева є свідомством того, що в професіональному декоративному мистецтві України 90-х років утворилась певна рівновага між традиційними та новаційними напрямками. Проте в українському мистецтві досі остаточно не визначені дефініції нового традиціоналізму і новаторських течій. Більшість митців, маючи певну орієнтацію на традиціоналізм, явно відчуває свою причетність до неоавангарду чи до постмодернізму, що по суті визначає своєрідність характеру українського образотворчого мистецтва зазначеного періоду в цілому, а декоративне мистецтво розвивається в системі загальних для нього естетичних цінностей.



О. Мединський. Гобелен-триптих “Козацька пісня”. 1992. Вовна, ручне ткацтво. Київ

Трансформація художнього образу спричинила якісну трансформацію самої природи декоративного мистецтва, яке поступово перетворилося на оригінальну форму пізнання і відображення навколишнього світу.

Ті кардинальні зміни, що відбулися в даній галузі художньої творчості, а саме – розширення тематичного діапазону із розмаїттям образних рішень, збагаченням звичної системи жанрів із широким застосуванням різноманітних матеріалів, наблизили і привели українських майстрів до творчого полістилізму.

Складне й багатоліке декоративне мистецтво сучасної України – це величезний пласт національної культури, який розвивається в руслі загальноєвропейського художнього процесу і, переживаючи яскравий період пошуків, свідчить про значні досягнення на рівні світових зразків.

Можна констатувати, що наприкінці ХХ ст. воно переживає культурно-філософські парадигми, як авангардних течій класичного модернізму, так і постмодернізму.

Проте стійкою для нього залишається традиція, де категорія прекрасного є визначальною, до того ж – у її життєстверджувальному значенні. І разом з устремлінням до нової образності і трансформації художньої мови у вітчизняних митців залишається шанобливе ставлення до пам’яті своєї споконвічної культури до історичних традицій національного образотворення.

ПІСЛЯМОВА

У п'ятому томі “Історії українського мистецтва” розглянуто весь період розвитку мистецтва ХХ століття в усіх його проявах і напрямках. Дослідження такого характеру і спрямування могло з'явитися в Україні лише сьогодні.

Аналіз художнього процесу засвідчує зміни, яких зазнавало українське мистецтво впродовж всього минулого століття. Це було пов'язано насамперед з тим, що в ХХ столітті Україна переживала страшні катаклізми. Адже революція, громадянська і дві світові війни, голодомор, тоталітарний режим, утиски проявів національної своєрідності неминуче викликали кардинальні зміни в галузі економіки, соціального буття й політичних орієнтирів. Це, у свою чергу, спричинило зміни і в суспільній свідомості, психології, а через неї — у культурі й мистецтві.

На кожному з етапів поступу минулого століття з'являлися митці, чия творчість відображала основні тенденції свого часу, впливала на зміни й стилістику художнього процесу.

На початку століття основним напрямком була ідея формування національного стилю, що активно панувала як у Західній, так і в Східній Україні у зв'язку зі становленням стилю модерн. Цей процес був всеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Важливою для українського мистецтва першої третини ХХ ст. була концепція розвитку національного мистецтва, створена школою М. Бойчука, яка органічно вписалася у пошуки нових пластичних ідей передовими майстрами світового мистецтва ХХ ст.

З 1910-х років український авангард усвідомлює себе як самостійне і самодостатнє явище культури. Авангардний живопис в Україні був представлений усіма основними напрямками модерного мистецтва: кубізмом, фовізмом, експресіонізмом, конструктивізмом, супрематизмом, кубофутуризмом, конструктивізмом, неопримітивізмом.

1930-і роки в історії української культури мали цілком протилежний напрям розвитку порівняно з попереднім десятиліттям. На сході короткі, але сповнені надії часи “українізації” завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів — М. Скрипника і М. Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання до жорсткого тоталітарного режиму. За короткий час українська культура зазнала жахливих втрат у культурі. Були фізично знищені М. Бойчук та його учні.

Офіційне мистецтво 1930-х — першої половини 1950-х років формувалося в основному на засадах соцреалізму. Функції, художня мова та семантика соцреалізму знайшли своє першочергове і яскраве втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. За всіма подіями тодішнього життя приховувались глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва. Його загальні контури формувалися в партійних документах і директивах, резолюціях з'їздів, суспільних науках, офіційній літературі, кіно.

Важливою прикметою мистецтва цієї доби було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що був покладений в основу всього офіційного мистецтва. Образотворче мистецтво, архітектура, скульптура набувають рис помпезності. Метод соціалістичного реалізму фактично нівелював усі інші стилі й методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій була обрана одна, та, що відповідала партійним цілям.

1960-і роки сприймалися як час відлиги, а 1970–1980-і – як “час застою”, але це був період, коли в межах соцреалізму накреслювалося кардинальне оновлення, відбувалося накопичення нових якостей, а згодом і радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Паралельно з офіційним мистецтвом виник “андеграунд”. Хронологічні рамки самого явища визначені в межах кінця 1950–1980-х років. Це час неофіційного мистецтва, що перебувало в ізоляції і протистояло соцреалізму.

Водночас у цей період у графіці, живописі, скульптурі з’явилися твори, позначені високим художнім рівнем пластичної мови.

90-і роки ХХ століття – найбільш складний і суперечливий період у розвитку українського мистецтва. Здобуття Україною державної незалежності сприяло його самоідентифікації і національному самовизначенню та поступовій інтеграції у світовий культурний простір. З одного боку, маємо звернення до минулого, до традицій, з другого – осмислення процесів розвитку світового мистецтва і співвіднесення його з напрямком української культури. Саме в 1990-і роки був започаткований постмодерністський етап в українському мистецтві, а відповідно – переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду і естетичних ідеалів, що викликало зміну художньої моделі мистецтва. Українські митці, здобувши політичну незалежність і свободу творчості, опинилися у колі найрізноманітніших напрямків і концепцій, стали свідками і одночасно будівничими соціальної зміни функцій мистецтва, різновекторності його напрямків, різноманітності засобів художньої мови і стилістики, найновіших мистецьких концепцій.

На сторінках тому враховано й осмислено нові мистецтвознавчі дослідження, які значно розширили знання про незаслужено вилучених з історії митців, про мистецькі явища, пов’язані з авангардними напрямками; відтворено і реконструйовано панораму розвитку українського мистецтва, подано всебічний аналіз його здобутків, українського мистецтва у світовий художній процес на межі ХХ–ХХІ століття.

ПРИМІТКИ

ПЕРЕДМОВА

¹ Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. – 1898. – Т. 4. – Кн. 11. – С. 115–133.

² Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 18–19.

³ Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. – СПб., 2000. – С. 11–14.

⁴ Там само. – С. 18–19.

⁵ Тимофієнко В. Сильові визначення будівель ХХ століття // Пам'ятники України: історія та культура. – 2006. – № 3. – С. 67.

⁶ Там само. – С. 69–70.

⁷ Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр. Післямова // Мистецтвознавство України. – 2003. – Вип. 3. – С. 274–282.

⁸ Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. – К., 1999. – С. 17–20.

⁹ Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. – Cambridge, Mass., 1999.

¹⁰ Read H. A Concise History of Modern Sculpture. – New York; Washington, 1964; Read H. A Concise History of Modern Painting. – New York; Washington, 1975.

¹¹ Степанян Н. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. – М., 2004.

¹² Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М., 1994; Паперный В. Культура Два. – М., 1996; Збірник “Социалистический канон”. – СПб., 2000; Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. – Л., 2001; Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. – К., 1998; Морозов А. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995.

МИСТЕЦТВО 1900-Х - ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1930-Х РОКІВ

АРХІТЕКТУРА

¹ Станиславский А. Планировка и застройка городов Украины. – К., 1971. – С. 266.

² Макушенко П. Архітектор В. М. Риков. – К., 1967. – С. 44.

³ Ясієвич В. Київський зодчий П. Ф. Альошин. – К., 1966. – С. 64.

⁴ Килессо С. Владислав Городецкий // Архитектура СССР. – М., 1986. – № 4. – С. 36–46.

⁵ Чепелик В. Український архітектурний модерн. – К., 2000. – С. 374.

⁶ Трегубова Т., Мих В. Львів. – К., 1989. – С. 170.

⁷ Нариси історії архітектури Української РСР. – К., 1962. – С. 9.

⁸ Станиславский А. Знач. праця. – С. 115–117.

⁹ Ясієвич В. Знач. праця. – К., 1966. – С. 66.

¹⁰ Кохан В., Килессо С. О. М. Вербицький – архітектор і педагог. – К., 1968. – С. 28.

¹¹ Гринько Гр. Путь просвещения // Педагог. журнал. – 1922. – Май. – С. 25.

ЖИВОПИС

- ¹ Волошин Л. “Пробудження” як пророче бачення України у творчості О. Новаківського // Олекса Новаківський: Пробудження: Мalarство. Рисунки. – Л., 2005. – С. 7.
- ² Овсійчук В. Ранній період творчості О. Новаківського // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000. – С. 27.
- ³ Сарабьянов Д. Стил ь модерн. – М., 1989. – С. 182.
- ⁴ Тананаева Л. Три лика польского модерна: Выспанский. Мехоффер. Мальчевский. – С.Пб., 2006. – С. 66.
- ⁵ Метерлинк М. Разум цветов. – М., 1995. – С. 86.
- ⁶ Дух України. – Вінніпег, 1992. – С. 264.
- ⁷ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 130.
- ⁸ Майфет Гр. Творчість Ю. С. Михайліва – спроба нарису // Червоний шлях. – 1927. – Ч. 4. – С. 215.
- ⁹ Савицкая Л. На пути обновления: Искусство Украины в 1890–1910-е годы. – Х., 2003. – С. 183.
- ¹⁰ Світлицький В. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів: Його життя і творчість. 1885–1935. – New York; London; Paris; Toronto, 1988. – С. 54.
- ¹¹ Юхим Михайлів: Його життя і творчість. 1885–1935. – New York; London; Paris; Toronto, 1988. – С. 16.
- ¹² Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. – М., 1983. – С. 350.
- ¹³ Білецький П. Модерн в українському живописі // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000. – С. 8.

Бойчук та його школа

- ¹ Соколюк Л. Формування М. Бойчука як митця у контексті національно-культурного руху в Україні кінця XIX – початку XX ст. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х., 2001–2002. – Вип. 2–3/1. – С. 83–87.
- ² Соколюк Л. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини XX ст. – К., 1993 (репринт). – С. 7–8.
- ³ Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спогади старого емігранта за роки 1908–1950 // Нові дні (Торонто). – 1952. – Вересень. – С. 17.
- ⁴ Межигірський мистецько-керамічний технікум. – К., 1928. – С. 2.
- ⁵ Забой. – 1927. – № 2. – С. 24.
- ⁶ Мордань А. О ранних советских фресках на Украине // Художник и город. – М., 1988. – С. 278.
- ⁷ Там само.
- ⁸ Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. – М., 1973. – С. 17.
- ⁹ Соколюк Л. Графіка бойчукістів. – Х.; Нью-Йорк, 2002. – С. 10.
- ¹⁰ Пеньковська М. (Ковжун П.) Софія Налепинська-Бойчукова // Жінка (Львів). – 1935. – Ч. 2. – С. 3.
- ¹¹ Пеньковська М. (Ковжун П.) Олена Сахновська – майстер деревної гравюри // Жінка (Львів). – 1935. – Ч. 13–14. – С. 4.
- ¹² Вороний М. Вистава гравюри й рисунку // Глобус (Київ). – 1928. – № 22. – С. 358–359.
- ¹³ Ернст Ф. Графічне мистецтво України (1929) // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 13, од. зб. 182, арк. 10.
- ¹⁴ Ф. В-в. На виставке украинской графики и рисунка // Правда. – 1929. – 12 февр. – С. 3.
- ¹⁵ Каталог выставки украинской гравюры и рисунка: Государственная академия художественных наук. – М., 1929. – С. 4–5.
- ¹⁶ Ернст Ф. Зазнач. праця. – Арк. 2.
- ¹⁷ Правда. – 1929. – 12 февр. – С. 3.

- ¹⁸ Мистецько-технічний ВИШ. — К., 1928. — № 1. — С. 24.
¹⁹ Лавриненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія: 1917–1933. — К., 2002. — С. 955.
²⁰ Dragan M. Malarstwo ukrajinskie // Sygnaty — 1934. — 1 marca.
²¹ Попович В. Неовізантизм і псевдовізантизм в українському іконописному малярстві // Нотатки з мистецтва (Філадельфія). — 1989. — № 29. — С. 12.
²² Ріпко О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. — Л., 1996. — С. 17–18.
²³ Там само — С. 18.
²⁴ Антонович Д. Тимко-Бойчук. 1896–1922. — Прага, 1929. — С. 10.

ГРАФІКА

- ¹ Таранушенко С. Виставка української книжкової графіки. — Х., 1929. — С. 20.
² Ковжун П. Неопубліковані праці Г. Нарбути // Нові шляхи. — 1929. — № 1. — С. 77.
³ Андрієвський Д. Виставка українського графічного мистецтва в Брюсселі // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 2. — С. 121.
⁴ Седляр В. Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук // Критика. — 1928. — № 6. — С. 113.
⁵ Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. — Ленинград, 1985. — С. 203.
⁶ Таранушенко С. Знач. праця — С. 20.
⁷ Січинський В. Книжкова графіка Роберта Лісовського // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 2. — С. 92.
⁸ Сильванский С. Художник П. М. Ковжун и его книжные знаки // Советский коллекционер. — 1931. — С. 244.
⁹ Січинський В. Книжна графіка Павла Ковжуна // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 4. — С. 78.
¹⁰ Бутович М. Автобіографія // Микола Бутович. Монографія. — Нью-Йорк, 1956. — С. 8.
¹¹ Наприклад, у монографії про творчість Анатолія Петрицького: Хмурий В. Театральні строї. — Х., 1931.
¹² Корниенко Н. Лесь Курбас и художники // Советские художники театра и кино. — М., 1983. — С. 340.
¹³ Цит. за: Асеева Н. Паризький період творчості М. П. Глушенка // Українське мистецтвознавство. — К., 1971. — Вип. 5. — С. 74.
¹⁴ Гординський С. За новий екслібрис // Екслібрис. Збірник Асоціації незалежних українських мистців. — Л., 1932. — С. 22.
¹⁵ Присяжнюк М. [Рец. на]: Butowysch Mykola: Ukrainische Geister. — Leipzig, 1924 // Нові шляхи. — 1929. — № 2. — С. 385.
¹⁶ Бутович М. Автобіографія. — С. 6.
¹⁷ Хмурий В. Український революційний плакат. — Х., 1932. — С. 11.
¹⁸ Холостенко Є. Василь Овчинников. — Х., 1932. — С. 7.

СКУЛЬПТУРА

- ¹ Львівська сецесія. Каталог виставки із збірок Львова (автор вступної статті та упорядник каталогу Ю. Бірюльов). — Л., 1986. — С. 5–6.
² Степовик Д. Навчання скульптора Михайла Черешньовського в Кракові / Українсько-польські культурні відносини ХІХ–ХХ століття. — К., 2003. — С. 96–97.
³ У 1918 році у книзі “Після кубізму” А. Озанфан і Е. Жаннере (Ле Корбюзьє) виголошили принципи пуризму: вилучення індивідуалізму та фантазії з мистецтва задля чіткої архітектоніки геометризованих об’єктів спрощеного контуру.
⁴ Степовик Д. Навчання скульптора Михайла Черешньовського в Кракові... — С. 86–112.
⁵ Сергій Литвиненко — скульптор. Статті В. Січинського, М. Гоція, М. Островерхи за загальною редакцією С. Гординського. — Нью-Йорк, 1956. — С. 15–16.
⁶ Гопак С. Скульптор Михайло Бринський. — Пряшів, 1971. — С. 15.
⁷ Там само. — С. 22.

⁸ Як зазначає Д. Степовик, цей пам'ятник “повинен був викликати спогади про рідний край, сімейне вогнище, хату. <...> Прорізані на уступах ніші схожі на високі вікна в українській архітектурі стилю модерн <...> Парашук уподібнив карниз похилому дахові хати, а цоколь – призьбі. Особлива роля належить постаті воїна-стрільця. <...> Це символ журби за померлими, символ оберігання хати, яка метафорично означає рідний край”. (Степовик Д. Михайло Парашук. Життя і творчість. – Едмонтон–Торонто– К., 1994. – С. 68–69). Подібного плану й Раштатський пам'ятник, але архітектурна частина в кожному з трьох модулів має в ніші скульптурні постаті: у центрі – жінка-селянка з немовлям, обабіч – постаті воїнів. Зроблений з вапняку, він був відкритий на раштатському цвинтарі в 1918 році (пам'ятник зберігся дотепер), в той час Парашук уже знаходився на дипломатичній службі.

⁹ Максисько Т. Скульптор Григорій Микитович Кузнецов (1871–1948) // Українське мистецтвознавство. – 1974. – Вип. 6. – С. 80.

¹⁰ Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років: спроба реконструкції // Жовтень. – 1989. – квітень. – С. 71–72.

¹¹ Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 11, 14.

¹² Веселовська Г. Драмагурія Станіслава Пшибишевського на сценах київських театрів 1900-х років/ Українсько-польські культурні відносини ХІХ–ХХ століття. – К., 2003. – С. 154.

¹³ Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1989. – С. 22.

¹⁴ ЦДАВОДВ України. – Ф. 5116. – Оп. 10. – Спр. 23. – Арк. 6–8. Залишки монумента (погруддя Катерини ІІ) та фігури Потьомкіна, де Рибаса, Зубова та де Волана зберігаються у фондах Одеського історико-краєзнавчого музею. У 1924 році пам'ятник було розібрано.

¹⁵ Искусство. – 1911. – № 8–9. – С. 379–387; Аполлон. – 1910. – № 10. – С. 14–17.

¹⁶ Керівництво роботами здійснював Ф. П. Балавенський, архітектурне рішення, де завдяки модерну з'явилася куліса з середньовічним орнаментом, – В. М. Риков. Статуї княгині Ольги, Кирила і Мефодія виконував І. П. Кавалерідзе, Андрія Первозваного – П. Сниткін // Аполлон. – 1911. – № 12. – С. 193; Проценко Л. Пам'ятки Києва, знищені в ХХ столітті. – К., 1991.

¹⁷ Л. Позен створив два пам'ятники Котляревському в Полтаві – надгробок (разом з В. Волковим) у 1900 році та пам'ятник-бюст (арх. О. Ширшов, П. Певний; 1903); Владич Л. Леонід Володимирович Позен. – К., 1961. – С. 51; Михайлів Ю. Леонід Позен // Життя і революція. – 1929. – Кн. VII–VIII.

¹⁸ Проект пам'ятника Гоголю навпроти будинку театру в Полтаві, затверджений у 1914 році, через розпочату Першу світову війну встановлений лише в 1934 році (після смерті скульптора), але на іншому місці – на початку Гоголівського бульвару. Владич Л. Леонід Володимирович Позен... – С. 52.

¹⁹ Скульптура ХVІІІ – начало ХХ века. Каталог. Государственный Русский музей. – Ленинград, 1988. – С. 29–33.

²⁰ Скульптура и рисунки скульпторов конца ХІХ – начала ХХ века. Каталог. Государственная Третьяковская галерея. – М., 1977. – С. 253.

²¹ Учні – випускники Київського художнього училища – отримали можливість виконати самостійно тематичні барельєфи: Т. Руденко “Молочниця”, О. Теремець “Селянин з волами”. Інше декоративне оздоблення (рельєфні зображення риб, птахи на воротах, замки над входами) виконував Д. Балавенський. Відомо, що, крім монументально-декоративних творів, Тетяна Василівна Руденко (Щелкан) виконала станкові роботи – “Портрет дівчини” (1911), дві жанрові композиції на тему Шевченкової поеми “Катерина” (1911). Після революції 1917 року Г. Руденко живе в Росії. У 1925 році вона виконала барельєфи для інтер'єру тульського банку. Олександр Теремець працював у галузі меморіальної скульптури, побутовому жанрі та в портреті – “Погруддя товариша” (1911). – Див.: Німенко А. Зазнач. праця. – С. 73–74.

²² Українська скульпторка Єлизавета Трипільська // Рідний край. – 1913. – № 1. – С. 9–11.

²³ Липа Ю. Михайло Гаврилко // Артанія. – 1997. – № 3. – С. 44–45.

²⁴ Каменский А. Рыцарский подвиг. Книга о скульпторе Анне Голубкиной. – М., 1978. – С. 101 (илл.).

- ²⁵ Рукопис статті *Синько О.* “Творчість І. П. Кавалерідзе” — архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ.
- ²⁶ *Синько Р.* Поза часом і простором. Спогади про Івана Кавалерідзе. — К., 1997; *Німенко А.* Кавалерідзе-скульптор. — К., 1967.
- ²⁷ *Німенко А.* Знач. праця. — С. 100; Історія українського мистецтва. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 78.
- ²⁸ *Німенко А.* Знач. праця. — С. 100–101; Історія українського мистецтва. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 78–79.
- ²⁹ *Домогацкий В.* Теоретические работы, исследования, статьи, письма. — М., 1984. — С. 38.
- ³⁰ Його гіпсовий варіант зберігається в Київському державному музеї ім. Т. Г. Шевченка.
- ³¹ *Лысенко Л. С. Ф.* Булаковский. 1880–1937 // Советская скульптура’79/80. — М., 1981. — С. 237.
- ³² Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 5. — С. 15, 224.
- ³³ Мистецтво. — 1919. — № 1. — С. 32–33; Комуніст. — 1922. — 19 листопада. — № 266.
- ³⁴ За ленінським планом... — С. 75–76.
- ³⁵ *Блох Л.* Як вчив Роден. — К., 1967. — С. 123.
- ³⁶ Искусство советской Украины. Очерки. — М., 1957. — С. 142, 150.
- ³⁷ Б. Діндо вдалось реабілітуватися в 1940 році, а Б. Кратко, засланий у туркменське містечко Чарджоу, отримав реабілітацію лише в 1960.
- ³⁸ Н. Асеева, яка в радянському мистецтвознавстві безкомпромісно (разом із Б. Лобановським і Д. Горбачовим) відстоювала легалізацію прав О. Архипенка на лідерство в українському мистецтві, наголосувала на тому, “що все винайдене О. Архипенком підхопили, розвинули, втілили його численні послідовники в усьому світі і поступово, з роками, його образи, такі незвичні й дивовижні спочатку, стали загальнохудожньою, загальнолюдською мовою ХХ століття”. (*Асеева Н.* Винахідник простору // Синтези. Часопис з питань культури. — 1994. — № 1. — С. 53.
- ³⁹ *Архипенко О.* Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. — С. 238.
- ⁴⁰ Радянське мистецтво. — 1930. — № 12–13. — С. 60.
- ⁴¹ *Синько О.* Новаторство Архипенка. — К., 2001. — С. 33–34.
- ⁴² Її варіант 1935 року, з синтетичних смол, можна побачити в зібранні Національного художнього музею України в Києві, якому твір подаровано в 1990-х паризьким колекціонером А. Вірстою.
- ⁴³ Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина: Каталог картинной галереи. Живопись. Скульптура. Миниатюра. — М., 1986. — С. 194–195. (Грация (Прославление красоты)). 1926 г. Посеребренная бронза. Инв. СК. 273 (П 26–226).
- ⁴⁴ *Стригалева А.* О поездке Татлина в Берлин и Париж // Искусство. — 1989. — № 3. — С. 26–31.
- ⁴⁵ *Бернштейн Д.* Пунин и Татлин. К эстетике контррельефа // Творчество. — 1991. — № 4. — С. 20–24.
- ⁴⁶ Там само. — С. 22.
- ⁴⁷ *Успенский П.* Tertium Organum. — С.Пб., 1992. — С. 53, 153.
- ⁴⁸ *Ковалев А.* “Летатлин”. Поиск нового мира // Искусство. — 1990. — № 6. — С. 28.
- ⁴⁹ *Аркин Д.* Татлин и “Летатлин” // Советское искусство. — 1932. — 9 апреля. — С. 4.
- ⁵⁰ *Тупицына М.* У истоков соцреализма. Государство как автор // Искусство. — 1990. — № 3. — С. 44–46; *Поликарпов В.* Эра пустоты // Искусство. — 1990. — № 5. — С. 19–21; *Толстой В.* Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры // Искусство. — 1990. — № 5. — С. 22–26.
- ⁵¹ *Павлов В.* Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. — К., 1983. — С. 42–43.
- ⁵² Наприклад, народний різьбяр П. Верна виконує пам’ятники в Броварах, Княжичах, Любарцях та інших селах під Києвом, у 1918–1921 роках для Чернігова місцевий художник, вихованець студії Л. Лагоріо в С.-Петербурзі, І. Рашевський (1849–1921) проектує 5 варіантів моделей пам’ятника Т. Шевченку. Скельний рельєф Тараса Григоровича над р. Дністер створив С. Сліпуха 1920 року поблизу с. Лядової Могилів-Подільського району.
- ⁵³ Кавалерідзе Иван: Сб. ст. и воспоминаний. / Сост. и примеч. Е. С. Глушенко. — К., 1988. — С. 86.
- ⁵⁴ Там само. — С. 35.

- ⁵⁵ Там само. — С. 70–71.
⁵⁶ Там само. — С. 87–88.
⁵⁷ Орлов С. Религія монумента // Творчество. — 1991. — № 6. — С. 15.
⁵⁸ Толстой В. Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры // Искусство. — 1990. — № 5. — С. 23–24.

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

- ¹ Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 4. — Кн. 11. — С. 115–133.
² Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. — Л., 1997. — С. 123.
³ Там само. — С. 226.
⁴ Сластіон О. Українські вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці і наша допомога кустарництву // Рідний край. — 1991. — № 11–12. — С. 15.
⁵ Кліменко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX — поч. XX століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст. — К., 2000. — С. 155.
⁶ Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи // Народне мистецтво. — 2001. — № 3–4. — С. 56–58.
⁷ Ханко В. Різьбярї з Великих Будищ // Народне мистецтво. — 2001. — № 1–2. — С. 58.
⁸ Шмагало Р. Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці XIX — на початку XX століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. — Л., 1995. — С. 50.
⁹ Шмагало Р. Художня освіта в Україні кінця XIX — середини XX ст. — Л., 2005.
¹⁰ Цимбала Л. Золототкацтво Галичини XVIII — першої третини XX ст. (історія, типологія, художньо-стильова особливість) // Мистецтвознавство. — Л., 2003. — С. 13.
* Блискучі покриття, що наносяться на поверхню виробу для надання йому металевого блиску.
¹¹ Грималюк Р. Вітражі Львова. — Л., 2004.
¹² Грималюк Р. Вітражі Петра Холодного // Дзвін. — 1991. — № 11. — С. 150–154.
¹³ Сластионов А. Съезд художников по изданию народного орнамента // Археологическая летопись Южной России. — 1903. — Кн. 1. — С. 47.
¹⁴ Там само. — С. 4.
¹⁵ Танко З. Олександр Коловицький. Художнє моделювання у Львові початку століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. — Л., 1995. — С. 69.
¹⁶ Нога О. Проект пам'ятника Івану Левицькому. — Л., 1997. — С. 67.
¹⁷ Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України (далі — ІМФЕ). — Ф. 48–3, од. зб. 69, арк. 11.
¹⁸ ІМФЕ. — Ф. 48–6, од. зб. 48, арк. 6.
¹⁹ Местечкін Г. Коли промовляють квіти // Київ. — 1983. — № 12. — С. 151–152.
²¹ ІМФЕ. — Ф. 45–5, од. зб. 53, арк. 3, 26.
²⁰ Коваленко Г. Александра Экстер: от “Цветовых ритмов” к “Цветовым динамикам” // Александра Экстер. Альманах. — С.Пб., 2001. — Вып. 9.
²² Кара-Васильєва Т. Народне мистецтво і художники авангарду // Народне мистецтво. — 2001. — № 3–4. — С. 14–17.
²³ Кара-Васильєва Т. Мастера авангарда и народное искусство Украины 1910–1920-х годов // Пути и перепутья: Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. — М., 1995. — С. 55–62.
²⁴ Коваленко Г. Александра Экстер: от “Цветовых ритмов” к “Цветовым динамикам” // Александра Экстер. Альманах. — С.Пб., 2001. — Вып. 9.
²⁵ Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. — К., 1983. — С. 98.
²⁶ Кустарна промисловість та кустарно-промислова кооперація на першій Всесоюзній сільськогосподарській та кустарно-промисловій виставці (список нагород) // Українкус-тарспілка. — 1924. — № 1–2. — С. 54.
²⁷ Прибыльская Е. Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине: Выставка искусств народов СССР в Нескучном дворце // Вестник промысловой кооперации. — 1928. — № 3. — С. 121.

²⁸ Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття. — К., 2003. — С. 83–90.

²⁹ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.): Докт. дис. — К., 2003. — С. 144.

³⁰ Межигірський художньо-промисловий технікум // Глобус. — 1923. — № 2. — С. 14–15.

³¹ Там само. — С. 302–305.

³² Соколюк Л. Школа Михайла Бойчука та українське народне мистецтво першої третини ХХ ст. // НТЕ. — 1997. — № 6. — С. 84–91.

³³ Холостенко Є. Ювілей мистецько-виробничої школи: До 5-річчя Межигірського художньо-керамічного технікуму // Життя й революція. — 1928. — Кн. 8. — С. 155–159.

МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1930-х – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1950-х РОКІВ

АРХІТЕКТУРА

¹ Устав Союза архитекторов СССР. — М., 1937. — С. 3.

² Тимофієнко В. Сильові визначення будівель ХХ століття // Пам'ятки України: Історія та культура. — 2006. — № 3. — С. 58–71.

³ Всі конкурсні проекти зберігаються в методичному фонді Інституту теорії та історії архітектури і містобудування.

⁴ Докладніше про відбудову Хрещатика див.: Кілессо С. Конкурс на проект відбудови Хрещатика — пошуки національної своєрідності // Архітектурна спадщина України. — 1995. — Вип. 2. — С. 161–184.

⁵ Кілессо С. Кераміка в архітектурі України. — К., 1968. — С. 104.

⁶ Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР: Сборник статей под ред. акад. Игоря Грабаря. — М.; Ленинград, 1948. — С. 3.

⁷ Барановский П. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиком. — М.; Ленинград, 1948. — С. 78–87.

ЖИВОПИС

* Центрального Комітету Всесоюзної комуністичної партії (більшовиків)

¹ Аблицов В. Ностальгія. — К., 2001. — С. 6.

² А. Манастирський. Альбом / Вступна стаття і упорядкування Х. Саноцької. — К., 1980. — С. 7.

³ Островский Г. Иосиф Иосифович Бокшай. — М., 1967. — С. 26.

⁴ Там само. — С. 15.

⁵ Мистецтво України ХХ століття. — К., 1998. — С. 95.

⁶ Аблицов В. Ностальгія. — С. 76.

⁷ Кибрик Е. Об искусстве и художниках. — М., 1961. — С. 76.

⁸ Там само. — С. 70, 73.

ГРАФІКА

* Про Михайла Бойчука та його школу було опубліковано сотні неправдивих матеріалів у радянській пресі. Лише протягом останнього десятиліття почали відкриватися правдиві сторінки власної історії.

** Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповіді П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію в українсько-

му селі. У березні того ж року ЦК ВКП(б) прийняв постанову “Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі”.

*** Матеріали віднайдені в ЦДАМЛМУ, друкуються вперше. Глушенко Микола Петрович (1901–1977). – Ф. 49, од. зб. 173, оп. 1.

- ¹ *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. – К., 1957. – С. 223.
- ² *Шпаков А.* Художник і книга. – К., 1973. – С. 255, іл.
- ³ Там само.
- ⁴ *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. – К., 2005.
- ⁵ *Ернст Ф.* Графічне мистецтво на Україні (1929) // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАН України. – Ф. 13, оп. 3, спр. 46, арк. 10. (Цит. за: *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. – Х.; Нью-Йорк, 2002. – С. 223.)
- ⁶ *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. – Х.; Нью-Йорк, 2002. – С. 223.
- ⁷ *Ковжун П.* Національна формою українська мистецька школа. Іван Падалка // Назустріч. – 1936. – № 4. – С. 1.
- ⁸ *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. – К., 1998.
- ⁹ *Комашка А.* За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві (Доповідь на семінарі аспірантів Харківського інституту просторових мистецтв. Лютий-березень 1931 року). – Х., 1931.
- ¹⁰ Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 5.
- ¹¹ Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 5.
- ¹² *Бурячок І., Бурячок М.* Графіка, живопис, театральньо-декораційне мистецтво: Каталог виставки творів / Вступ. стаття В. Габелко. – К., 1982.
- ¹³ Михайло Жук. Альбом / Авт.-упор. І. Козирод, С. Шевельов. – К., 1987.
- ¹⁴ *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. – К., 1957.
- ¹⁵ *Владич Л.* Толкачов Зіновій: Виставка творів: Каталог. – К., 1983. – С. 13–14.
- ¹⁶ Гравюри Василя Касіяна: Альбом / Вступ. стаття В. Касіяна. – М., 1968.
- ¹⁷ *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. – К., 1978.
- ¹⁸ *Роготченко О.* Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2004.
- ¹⁹ *Владич Л.* Майстри плаката: альбом. – К., 1989. – С. 20.
- ²⁰ Історія українського мистецтва. Радянське мистецтво 1941–1967 років // *Лашкул З.* Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945). – К., 1968. – Т. 6. – С. 449.
- ²¹ Там само.
- ²² *Толкачов З.* Виставка творів. Каталог / Авт.-упор. Л. Владич. – К., 1983. – С. 64.
- ²³ *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. – К., 1978.
- ²⁴ *Ростовцев Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка. – М., 1983.
- ²⁵ Там само.
- ²⁶ Перець. – 1946. – № 4.
- ²⁷ Перець. – 1946. – № 1.
- ²⁸ *Гладун О.* Харківська школа графіки (друга половина ХХ сторіччя). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Х., 2005.
- ²⁹ Перець. – 1946. – № 14.
- ³⁰ Перець. – 1946. – № 21.
- ³¹ Перець. – 1946. – № 14.
- ³² Перець. – 1946. – № 11.
- ³³ Перець. – 1946. – № 11.
- ³⁴ Перець. – 1946. – № 12.
- ³⁵ Перець. – 1947. – № 7.
- ³⁶ *Ростовцев Н.* Зазнач. праця.
- ³⁷ *Герасимов А.* Вступительное слово // Современное состояние и задачи советской графики. Третья научная конференция 25–29 мая 1950 года. – М., 1951. – С. 217.
- ³⁸ *Чегодаев А.* Современное состояние и задачи книжной и станковой графики.
- ³⁹ Там само.
- ⁴⁰ Книга исследования и материалы. Сб. 12; *Гончаров А.* Проблемы оформления современной книги. – М., 1966. – С. 282.

- ⁴¹ Издательское дело, книговедение. Научно-информационный сборник. № 5 (II). 1970. Автор и художественное конструирование книги Валуенко Б. — М., 1970. — С. 48.
- ⁴² Валуенко Б. Наборный титул и рубрики книги. — К., 1967. — С. 127.
- ⁴³ Довгаль О. Каталог графічних творів / Упор. М. Безхутрий. — Х., 1959. — С. 89.
- ⁴⁴ Безхутрий М. Олександр Михайлович Довгаль. — К., 1962. — С. 59.
- ⁴⁵ Там само. — С. 33.
- ⁴⁶ Цельтнер В. Валентин Гаврилович Литвиненко. — М., 1971. — С. 142.
- ⁴⁷ Валентин Гаврилович Литвиненко / Авт. передмови та упор. В. Павлов. — К., 1972. — С. 52.
- ⁴⁸ Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. — К., 1977. — С. 95.
- ⁴⁹ Олексій Шовкуненко та його учні. Альбом / Упор. та заг. ред. М. Блюміної. — К., 1994. — С. 168.
- ⁵⁰ Анатолий Базилевич. Альбом / Авт.-упор. М. Криволапов. — К., 1976. — С. 95.
- ⁵¹ Олексій Шовкуненко та його учні. Альбом. — С. 168.
- ⁵² Касян В. Українська радянська графіка. — К., 1959. — С. 46.
- ⁵³ Врона І. Гордійович Деревус. Нарис про життя і творчість. — К., 1958. — С. 77.
- ⁵⁴ Сенів І. Творчість Олени Львівни Кульчицької. — К., 1961. — С. 179.
- ⁵⁵ В'юник А. Стефанія Гебус-Баранецька. — К., 1968. — С. 55.
- ⁵⁶ Якушенко Г. Леопольд Іванович Левицький. Нарис про художника. — К., 1968. — С. 72.
- ⁵⁷ Шпаков А. Художник і книга. — К., 1973. — С. 255, іл.
- ⁵⁸ Перець. — 1957. — № 22.
- ⁵⁹ Перець. — 1957. — № 12, 13.
- ⁶⁰ Перець. — 1955. — № 12.
- ⁶¹ Історія українського мистецтва. Радянське мистецтво 1941–1967 років // Лашкул З. Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945). — К., 1968. — Т. 6. — С. 449.

СКУЛЬПТУРА

- ¹ Історія українського мистецтва. Збір.тв.: У 6 т. — К., 1967. — Т. 5. — С. 25.
- ² Толстой В. Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. — М., 1990. — № 5. — С. 26.
- ³ Степовик Д. Скульптор Лео-Мол: життя і творчість. — К., 1995.
- ⁴ Тарахан-Бережа З. Василь Кричевський і національний музей-пам'ятник // Образотворче мистецтво. — К., 1998. — № 1. — С. 27.
- ⁵ Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ.
- ⁶ Див.: Архітектура Радянської України. — К., 1938. — № 9. — С. 27; Л. Муравін. “Молоді кадри скульпторів” // Образотворче мистецтво. — К., 1939. — № 1. — С. 28–29; “Праця молодих” // Образотворче мистецтво. — К., 1939. — № 8. — С. 20.
- ⁷ Звіринський К. Українська академія мистецтв у Львові (1943–1944). — Артанія, 1999. — № 5. — С. 73.
- ⁸ Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ.
- ⁹ Нариси з Історії українського мистецтва. — К., 1966. — С. 208.

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

- ¹ Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Л., 2001. — С. 14.
- ² Там само. — С. 15.
- ³ Там само. — С. 18–19.
- ⁴ Новицька О. Народна творчість і соціалістичний реалізм // Мистецтвознавство, 2000. — Л., 2001. — С. 115–129.
- ⁵ Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр. // Мистецтвознавство України. — 2003. — Вип. 3. — С. 274–282.

⁶ Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. – К., 1999. – С. 17–20.

⁷ Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. – С.Пб., 2000. – С. 11–14.

⁸ Там само. – С. 12–13.

⁹ Щербак В. Було це так // Творчість. – 1996. – № 1. – С. 26–27.

¹⁰ Соколюк Л. Школа Михайла Бойчука та українське народне мистецтво першої третини ХХ ст. // НТЕ. – 1997. – № 6. – С. 84–91.

¹¹ Хвиля А. [Вступна стаття] // Виставка українського народного мистецтва. – К., 1936. – С. 7.

¹² Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. – К., 1952. – С. 7.

¹³ Виставка украинского народного искусства: Краткий путеводитель по выставке в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького. – М., 1936. – С. 21.

¹⁴ Смолій Ю. Петриківське малювання // Народне мистецтво. – 1997. – № 2. – С. 11.

¹⁵ Смолій Ю. Тетяна Пата // Народне мистецтво. – № 1–2. – С. 10.

¹⁶ Смолій Ю. Надія Білокінь // Народне мистецтво. – 1999. – № 1–2. – С. 22–25.

МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1950-Х – 1980-Х РОКІВ

АРХІТЕКТУРА

¹ Правда Украины. – 1957. – № 179.

² Килессо С., Кишкань В., Петренко В. и др. Донецк: Историко-архитектурный очерк. – К., 1982. – С. 152.

³ Андрущенко Н., Зубарев С., Ленченко В. Днепропетровск: Историко-архитектурный очерк. – К., 1986.

⁴ Головка Г., Игнатов О., Коломієць М. Архітектура України на новому етапі (1954–1964). – К., 1964. – С. 320.

⁵ Килессо С. Архитектура современных театров Украины // Строительство и архитектура. – 1978. – № 10. – С. 2–7.

⁶ Жиздринская А., Килессо С. Музей в Черкассах // Строительство и архитектура. – № 12. – С. 12–18.

ЖИВОПИС

¹ Сверстюк Є. Українська література та християнська традиція // Сучасність. – 1992. – № 12 (41).

² Там само.

³ Цит. за: Жаркова М. Victory. Жизнь на пределе // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов. – О., 1999. – С. 252.

⁴ Эстетика. Словарь / Под общей ред. А. А. Беляева и др. – М., 1989. – С. 250.

⁵ Цит. за: Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 245.

⁶ Горська А. Червона тінь калини: Листи, спогади, статті / Упорядники О. Зарещкий, М. Маричевський. – К., 1996. – С. 185.

⁷ Там само.

⁸ Цит. за: Петрова О. Зазнач. праця. – С. 10.

⁹ Цит. за: Климчук О. Кожен день – новий день. У майстерні художника Валентина Задорожного // Україна. – 1998. – № 14. – С. 12.

¹⁰ Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. – 2000. – № 4.

¹¹ Волобуєв Е. Цветом и словом. Живопись, воспоминания. – К., 2003.

¹² Там само.

- ¹³ Медвідь Л. Соціалістичний реалізм: пройдений шлях?.. // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 4. – С. 50.
- ¹⁴ Голубець О. Між свободою та тоталітаризмом. – Л., 2001.
- ¹⁵ Космолінська Н. Він любив сумних арлекінів // Карло Звіринський. Спогади. Статті. Малярство. – Л., 2002. – С. 15.
- ¹⁶ Заварова Г. Текст буклету. – К., 1993.
- ¹⁷ Маркаде Ж.-К. Орліе взлёту. Олександр Дубовик. Живопис, графіка. Каталог виставки. – К., 2007.
- ¹⁸ Басанец Т. Ответственность за время // Черный квадрат над Черным морем. – О., 2001. – С. 189.
- ¹⁹ Жаркова М. Зазнач. праця. – С. 252.
- ²⁰ Басанец Т. Зазнач. праця. – С. 192.
- ²¹ Ануфриев С. Портрет, намальований друзями (В. Маринюк) // Черный квадрат над Черным морем. – С. 207.
- ²² Титаренко О. Нефігуративний живопис (1950–1990) // Мистецтво України ХХ століття. – К., 1998.
- ²³ Космолінська Н. Зазнач. праця. – С. 15.
- ²⁴ Горська А. Зазнач. праця. – С. 99.
- ²⁵ Савицкая О. Школа гармонической точности // Черный квадрат над Черным морем. – О., 2001. – С. 200.
- ²⁶ Цит. за: Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. – С. 245.
- ²⁷ Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М., 2003.
- ²⁸ Авраменко О. Віктор Зарецький. Каталог виставки творів. – К., 1991.
- ²⁹ Цит. за: Овсійчук В. Феодосій Гуменюк. Каталог. – К., 1995.
- ³⁰ Голубець О. Зазнач. праця. – Л., 2001. – С. 92.
- ³¹ Басанец Т. Зазнач. праця. – С. 196.
- ³² Голубець О. Зазнач. праця. – С. 102.
- ³³ Цит. за: Петрова О. Зазнач. праця. – С. 263.
- ³⁴ Мельник О. Виставка творів “Погляд”, “Шлях”. Каталог. – К.; Л., 1991.
- ³⁵ Вишеславский Г. Альбом. – К., 2004. – С. 20.
- ³⁶ Новикова М. Когда огонь соединяется с огнем // Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С. 10.
- ³⁷ Авраменко О. Після соцреалізму // Нова генерація. – К., 1992. – С. 34.

ГРАФІКА

¹ Але напризволяще оновлення образотворчості не залишали. З'явилися “дороговкази” – серед таких можна назвати альбом “Современная графика капиталистических стран Европы и Америки”. Автор вступної статті реалістичну графіку слушно назвав “найбільш змістовною і бойовою”, а в сучасному образотворчому мистецтві капіталістичних країн характерною вважав боротьбу двох протилежних напрямків: “реалістичного, який орієнтується на найширші верстви населення, і формалістичного, що був виразником буржуазної ідеології”. І далі автор наполягав на тому, що “вся перша половина ХХ століття в мистецтві капіталістичних країн характеризується постійною зміною формалістичних напрямків, які народжувалися в різних країнах Європи й Америки, які різною мірою стверджували принципи, далекі від реалізму: крайній суб'єктивізм, антидемократичні спрямування і зрештою – антигуманізм, який принижує почуття людської гідності, пригнічує людську свідомість” (Левитин Е. Вступительная статья к альбому “Современная графика капиталистических стран Европы и Америки”. – М., 1959. – С. 5).

Тому й пояснювалося графікам на прикладі “прогресивних митців капіталістичних країн”, що кращого і перспективнішого, ніж реалізм та глибина й значимість тематики, ідейність, гуманізм, оптимізм, нічого немає. Виявляється, саме заради цього зарубіжні передові графіки об'єдналися у клуби, школи, асоціації тощо, тобто митці прагнули до колективної роботи, адже їм треба було боротися не лише з імперіалізмом, а з вадами власної творчості, такими як умовна символіка, формалізм, “естетствующий абстракціонізм” та “наповнений містикією і фізіологізмом сюрреалізм”. До того ж прогресивні зарубіжні художники,

не лише так само, як радянські, об'єднувалися (згадаймо Спілку радянських художників), а й подорожували у пошуках тем та природи по різних куточках свого краю та світу (згадаймо творчі групи та відрядження по всьому Радянському Союзу).

Водночас “у країнах американського континенту в післявоєнний період бурхливо розвивається прогресивна графіка, яка створила своєрідний і напрочуд дієвий стиль, поєднала яскраві національні риси та глибоку класову самосвідомість”. І далі: “У прогресивному американському мистецтві останніх півтора десятка років передове місце належить, безсумнівно, не США, а новому й молодому мистецтву Латинської Америки”. Орієнтири було розставлено, суворо відібрано й репродуковано твори найпрогресивніших іноземних митців.

Звичайно, на цей час, коли бракувало інформації про образотворчість за межами СРСР, такий альбом був неабиякою поживою для творчих умів. З нього було “витягнуто” всю інформацію, навіть ту, яку автори приховували. А ряд творів, особливо мексиканських художників, не просто справив сильне враження, а вплинув на творчість талановитих графіків, привернувши їхню увагу до лінориту, в якому так виразно працювали мексиканці, зокрема Мендес, Бустос, Гомес. Важливо було побачити гравюри П. Пікассо, А. Матісса, Ф. Леже, Ф. Мазереля, Р. Кента, Р. Гуттузо. Побачити, хоч і фрагментарно, тенденції світової графіки в характері та засобах висловлення, зокрема, як працюють інші художники в лінориті, літографії, ксилографії, офорті. Тим паче, що саме у цей час інтереси українських графіків активно розширилися. Вони з великим зацікавленням і творчо стали використовувати розмаїття технік. Адже у попередні десятиліття найактуальнішим був малюнок олівцем, вугілем, тушшю тощо.

І хоча альбом демонстрував твори ряду видатних зарубіжних майстрів графічного мистецтва, все ж автор-упорядник свідомо виділив лише явища “демократичного прогресивного мистецтва”, яке, на його думку, найбільше цікавило радянського читача. “Ясність гуманістичних спрямувань, активний бойовий дух, інтерес до життя народу – усі ці якості знайшли свій вияв у роботах, які вміщено у цьому альбомі. У виданні не представлені художники деяких країн Західної Європи – Австрії, Голландії, Іспанії, Португалії та ряду латиноамериканських країн, поскільки образотворчий матеріал, який мають радянські музеї та бібліотеки, не дає підстав для включення цих робіт у даний альбом”. (*Левитин Е.* Зазнач. праця. – Четверта сторінка суперобкладинки).

² Спостерігаємо цікаве явище, яке видається цілком закономірним – спочатку художники-шістдесятники (Г. Якутович, Г. Гавриленко, О. Губарев, О. Данченко) мали величезний вплив на творців “поетичної хвилі” українського кіно 1960-х років. А потім, у наступні десятиліття, вже поетичне кіно значно вплинуло на творчість графіків 1970–1980-х років – нового покоління художників, а саме: О. Івахненка, В. Попова, С. Якутовича, Г. Галинська, В. Гордійчука.

³ На дуже багато запитань відповіла у 1910-х роках майже божевільна (бо нерентабельна, економічно недоцільна) на той час, та й на сьогодні, кількарічна акція російських художників-футуристів, які видавали писано-мальовані книжки повністю літографічним способом, відмовившись від бездушного, на їхню думку, нівелюючого художній вислів друкарського набору. Феномен так званої футуристичної книжки мав величезний вплив на мистецтво графіки радянського простору. Про це див.: *Русская футуристическая книга.* – М., 1989.

⁴ *Попова Л., Цельтнер В.* Очерки о художниках Советской Украины. Г. Якутович. – М., 1980.

⁵ *Якутович Г.* Графика и кино // Творчество. – 1967. – № 12. – С. 14.

⁶ *Якутович Г.* Искусство должно быть монументальным // Искусство. – 1962. – № 11.

⁷ *Попова Л., Цельтнер В.* Очерки о художниках Советской Украины. А. Базилевич. – М., 1980.

⁸ Цит. за: *Сирих А.* Самотній голос Параджанова // Кіно. Театр. – 1997. – № 6. – С. 16.

⁹ Григорій Гавриленко. Альбом. – К., 1968.

¹⁰ *Афанасьєв В.* Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. – К., 1984. – С. 144.

¹¹ *Владич Л.* Графіка Сергія Адамовича. – К., 1977.

¹² Там само.

¹³ Яскравим підтвердженням цього слугує відповідь художника на запитання про те, чому в ілюстраціях до “Вія” він майже через двадцять років звернувся до ліногравюри: “Повернувся до лінориту з іншим до нього ставленням, а головне, метою. Раніше лінорити я вирізьблював узагальненими, лаконічними, підкреслено декоративними. Тепер виникло бажання і потреба змальовувати події детальніше, ускладнити композицію. А по суті, по-

мінати манеру, прийоми, збагатити засоби виразності матеріалу, наситити гравюри тоном, який зумовив би їхню живописність” (Запис із розмови О. Авраменко з художником у грудні 1983 року). Таким чином, вибір техніки й матеріалу для виконання ілюстрацій відіграє величезну роль у ході й результаті творчого процесу, у характері висловлення художником своїх думок.

¹⁴ Інша назва – “Комета Галлея”.

Книжкова графіка

¹ Шантыко Н. Творчество советских иллюстраторов. – М., 1962.

² Ляхов В. Оформление советской книги. – М., 1966; *Його ж.* Очерки теории искусства книги. – М., 1971; *Його ж.* О художественном конструировании книги. – М., 1975; *Його ж.* Искусство книги. – М., 1978.

³ В Естонії наприкінці 50-х – у 60-х роках ХХ ст. до лінориту звернулися М. Лаарман, Р. Кальо, А. Кееренд, І. Торн.

⁴ У Молдавії в цей час у техніці лінориту працювали Л. Беляєв, П. Мудрак, І. Вієру, Є. Мереча, Г. Остапенко. Навіть один із корифеїв “тональної манери” І. Богдеско звернувся до лінориту.

⁵ Найбільшу кількість паралелей можна знайти при зіставленні творчості українських митців із роботами литовської художниці Альбіни Іоно Макунайге.

⁶ Статті, написані Л. Владичем, посідають особливе місце серед робіт, присвячених книжковій і станковій графіці 1960-х років. Публіцистичний пафос вдало поєднується в них із блискучим мистецтвознавчим аналізом. Л. Владич відверто і, якщо це було потрібно, досить суворо критикував мляву й одноманітну книжкову продукцію, яку демонстрували на виставках видавництва України. Л. Владич, образно кажучи, тримав руку на пульсі художнього життя і тому чи не першим серед українських мистецтвознавців помітив, зрозумів і привітав графіків нової генерації саме як художників книжки й сміливих реформаторів книжкового мистецтва. Л. Владич брав найактивнішу участь у гострій дискусії з приводу ілюстрацій С. Адамовича до повісті О. Кобилянської “Земля”. Статті, написані дослідником упродовж 1950–1960-х років, пізніше було об’єднано в книжку “Мовою графіки” (Владич Л. Мовою графіки. – К., 1967).

⁷ Серії станкових аркушів на мотиви літературних творів як окремий жанр графіки відродилися й набули популярності вже в 1970-х роках.

⁸ Про небезпечність отождолення книжкового мистецтва і мистецтва книжкової графіки писав В. Ляхов у праці “Искусство книги”: “Рік за роком книжки видаються за стандартом, без достатнього свідомого врахування їхнього впливу на читача, їхньої ролі в суспільстві тощо. Це призводить до творчої пасивності: для чого винаходити, якщо вже все винайдено, і залишається тільки покращувати? У цій ситуації, природно, на перший план почали виходити тенденції оформлення. Адже за допомогою художника найзручніше на стандартній основі зробити цікавий, з погляду глядача (не читача!), графічний ансамбль. Саме так найчастіше й відбувається в житті. Художнику зазвичай замовляється більший чи менший “джентльменський” набір графічних елементів (суперобкладинка, оправа, розворотний титул, заставки, або: оправа, титул, заставки), який потім вставляється у стандартний блок, формат якого, оправа і ряд інших найважливіших характеристик уже давно передбачені заздалегідь складеним планом. За таких умов виник і зміцнився, як мені здається, помилковий погляд, що про проблеми книжкового мистецтва найкраще розмірковувати крізь призму мистецтва книжкової графіки”. (Тут і далі переклад з російської О. Ламонової.)

⁹ Характерно, що не всі художники, творча діяльність яких розпочалася наприкінці 50-х років ХХ ст., захопилися новими тенденціями в книжковій графіці. Так, лінорит залишився поза увагою М. Попова. Цей художник був однолітком Г. Гавриленка. А. Базилевич, О. Губарев, В. Куткін, О. Данченко були старшими за М. Попова лише на рік (нагадаємо, вони народилися 1926 року), а Г. Малаков був лише на рік молодший (народився 1928 року). Таким чином, суто хронологічно молодість М. Попова прийшлася якраз на період “тотального захоплення ліноритом”.

¹⁰ Це визнав Г. Якутович під час розмови з О. Ламоновою 11 жовтня 1997 року.

¹¹ Цит. за: Владич Л. Знач праця. – С. 222. У монографії “Георгій Вячеславович Якутович” Ю. Белічко уточнює, що такої впевненості у своїх силах надала художникові конкретна гравюра – “Весілля Єлизавети” (Белічко Ю. Георгій Вячеславович Якутович. – К.,

1968. – С. 43).

¹² Гравюри до “Тіней забутих предків” – перші дереворити Г. Якутовича.

¹³ Г. Якутович працював над ілюстраціями до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” більше півтора року (1965–1966). Книжка вийшла в київському видавництві “Дніпро” 1967 року.

¹⁴ За винятком першого фронтиспіса (“Іван і Марічка”), що має овальну форму. Решту ілюстрацій закомпоновано у квадрат.

¹⁵ Г. Якутович пише: “Використовуючи різні прийоми вирішення простору, добиваючись його нескінченності в аркушах, які стосуються дитинства героїв, їхнього кохання, спілкування з природою, і, навпаки, підкреслюючи його замкненість у гравюрах, які зображають риси повсякденного побуту, я намагався розкрити головну думку повісті: протиставлення органічності й гармонійності життя людини в природі світові темних, згубних звичаїв та інстинктів” (*Якутович Г. Графіка и кино // Творчество. – 1967. – № 12. – С. 14.*)

¹⁶ “Земля” О. Кобилянської з ілюстраціями С. Адамовича вийшла в Держлітвидаві України в 1960 році. Друге видання побачило світ у видавництві “Дніпро” 1971 року. У ньому художник замінив деякі гравюри (зокрема, на суперобкладинці та оправі), а також додав нові ілюстрації. Історія “Землі” почалася з надзвичайно бурхливих дебатів у видавництві. Художник пригадує: “Чого тільки не приписували мені тоді: і схиляння перед Заходом, і формалізм, і геть втрату національних традицій. Знайшлася навіть і якась дама, що заприсягла: “Ні-ні, це не Буковина! Я сама звідти родом”. Ілюстрації С. Адамовича пристрасно захищав Л. Владич, а В. Касіян, який був тоді постійним консультантом із питань оформлення книжок, виніс під час чергових “дебатів” свій славнозвісний “вердикт”: “Відтоді як працюю у вас, ще не зустрічав такої цілісної роботи. Кожна ілюстрація тут ніби окремих, художньо викінчений пласт життя” (Цит. за: *Федорова Т.* Так вона стала знаменитою // Друг читача. – 1988. – 8 грудня).

¹⁷ Насамперед Л. Владича (*Владич Л.* Зазнач. праця. – С. 43–61).

¹⁸ Цікаво, що “Землю” О. Кобилянської з ілюстраціями С. Адамовича (а також лінорити Г. Якутовича до повісті “Fata morgana” М. Коцюбинського) протиставляли роботам молодих московських графіків, які працювали у вільній манері, супроводжуючи текст начерками-комментарями (*Чегодаев А.* Художник и книга // Искусство книги, 1958–1960. – М., 1962. – Вып. 3). Уже 1986 року, аналізуючи творчість С. Адамовича, російський мистецтвознавець В. Герценберг напише про гравюри до повісті “Земля”: “Вони й досі залишаються найкращими з його ілюстрацій” (*Герценберг В.* Грани мастерства // Творчество. – 1986. – № 6. – С. 6).

¹⁹ Портрети головних героїв “великим планом” були обов’язковою частиною ілюстративних циклів першої половини 50-х років ХХ ст. Серед найкращих малюнків С. Адамовича до повісті І. Франка “Борислав сміється” – портрети Германа Гольдкремера, Леона Гаммершляга, Бенедьо Синиці, братів Басарабів та ін. Можна згадати також лінорит “Раскольников після вбивства” до “Злочину і кари” Ф. Достоєвського, який своєю несподіваною композицією – високим “зрізом” постаті персонажа – ніби передвіщає “Портрет Сави” до “Землі” О. Кобилянської.

²⁰ Взаємозв’язок подій, що відбуваються з персонажами, і стану природи навколо них – досить поширений прийом в українській графіці кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. Достатньо згадати повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” в оформленні Г. Якутовича, “Лісову пісню” Лесі Українки, проілюстровану Н. Лопуховою.

²¹ У виданні 1971 року цю ілюстрацію замінили іншою, що складалася з двох частин.

²² Л. Владич у статті про цикл С. Адамовича до “Землі” також називав цю аналогію надто поверховою, але пізніше змінив свою думку.

²³ *Владич Л.* Графіка Сергія Адамовича. – К., 1977. – С. 36.

²⁴ Вплив кінематографа особливо помітний в ілюстраціях до творів “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” М. Гоголя (1961), “Доля людини” (1964) та “Вони воювали за Батьківщину” (1973) М. Шолохова, “Кров людська – не водиця” М. Стельмаха (1970), “Білі ночі” Ф. Достоєвського (1971).

²⁵ Слід звернути увагу ще на одну важливу особливість цього знаменитого циклу. Створюючи ілюстрації до “Землі”, С. Адамович все-таки виявився насамперед виконавцем задуму автора – О. Кобилянської. Викладаючи сюжет, художник неодмінно прямує за письменником. С. Адамович, однак, реалізує цей принцип із максимальною повнотою – він погоджується з О. Кобилянською не лише у викладенні, а й у трактовці подій. Ілюстру-

вання як перетворення книжки на привід поміркувати на улюблену тему С. Адамович поки не сприймає — хоча такий варіант не тільки можливий, а й здатний привести до справжнього успіху. Таким чином, С. Адамович зберіг “підпорядкований” стан, типовий для ілюстраторів 1930–1950-х років. Його ілюстрації є передусім ілюстраціями, їх зв’язок із текстом надзвичайно тісний. Цикл, створений С. Адамовичем, важко уявити як самостійний твір. Викладаючи перебіг подій, ілюстрації до “Землі” водночас потребують ретельного текстового коментаря. Це досить нетипово для графіки кінця 50-х — початку 70-х років ХХ ст. Поряд із розв’язанням питання про книжковий синтез “класичні” ілюстративні цикли цього періоду є доволі автономними. Ансамбль книжки слідує за ілюстрацією, текстові залишається другорядна роль — він розглядається головним чином “абстрактно”, як спосіб заповнення аркуша. По суті, текст книжки, її зміст стає приводом для створення певної поетичної метафори, яку потім буде втілено в ілюстраціях і в макеті. Першорядна роль художника тут очевидна. Прикладом, де саме так розуміється роль художника-книжника, є деякі роботи С. Адамовича — “Доля людини” та “Вони воювали за Батьківщину” М. Шолохова, “Білі ночі” Ф. Достоєвського. Усі ці ілюстративні цикли, однак, виникли значно пізніше.

²⁶ Деякі рядки відгуків на книжку здаються справжніми віршами в прозі. Так, Д. Степовик порівнює ілюстрації О. Данченка зі старовинними монетами: “Деталі стерлися. Лишився контур, пом’якшений часом, але виразно опуклий та ясний” (*Степовик Д. Сміх “Декамерона” // Літературна Україна. — 1970. — 30 квітня.*)

²⁷ Працюючи над заставками до “Декамерона”, О. Данченко користувався спеціально розробленими об’ємними “макетами”, за допомогою яких вивчав співвідношення ввігнутих та випуклих частин у розробленій ним композиції.

²⁸ Тут і далі перша цифра означає номер відповідного з десяти днів “Декамерона”, друга — номер новели в межах цього дня.

²⁹ “Зворотну” кольорову гаму (червоні постаті на чорному тлі) О. Данченко використав лише в одній ілюстрації — “У Пеклі”.

³⁰ “Упізнання”, а ще більше — “бажання впізнати” себе в героях “Енеїди”, мало для художника різноманітні наслідки. Найсерйозніші проблеми виникли у зв’язку з ілюстрацією “У Пеклі”, де, до речі, А. Базилевич зобразив і себе.

³¹ Героям А. Базилевича притаманне небажання вмирати. Художник уперто відмовлявся зображати смерть. Для порівняння зазначимо, що Г. Якутович трактував смерть або романтично-піднесено (загибель Меланки в ілюстрації до “Свічного весілля” І. Кочерги), або по-архаїчному мудро — як невід’ємну частину “вічного кола буття” (в ілюстраціях до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”). О. Данченко після безсмертних героїв “Козака Мамая” неодноразово зображував смерть в ілюстраціях до “Декамерона” Дж. Боккаччо та до “Енеїди” І. Котляревського. У нього вона овіяна особливою похмурою величчю. У Г. Малакова смерть постає насамперед як величезна несправедливість. Безодня, що поглинає його прекрасних жінок та могутніх чоловіків, — абсурд, якого неможливо уникнути і з яким неможливо примиритися. А ось для героїв А. Базилевича смерті не існує взагалі. У “Швейку” ніхто з персонажів не вмирає “згідно з авторським задумом”; у “Панові Халявському” знов-таки, згідно з текстом Г. Квітки-Основ’яненка, всі трагічні події в сім’ї Халявських відходять на другий план і ніяк не відбиваються в ілюстраціях. Еней взагалі здається безсмертним, невразливим і завжди веселим. Можливо, саме з таким трактуванням цього образу пов’язане неодноразове звернення А. Базилевича до поеми І. Котляревського, ілюстрування нових її епізодів.

³² Драму Лесі Українки можна назвати “книжкою всього життя” художниці. “Лісову пісню” Н. Лопухова ілюструвала в найрізноманітніших техніках, звертаючись до неї в різні періоди своєї творчості. Нас буде цікавити лише цикл ліноритів 1970 року. Ця книжка (Київ, 1970) здобула два дипломи — республіканський та на Всесоюзному конкурсі кращих видань (1970).

³³ Згадаймо, яке важливе місце посідає музика в драматичній поемі — її персонажі танцюють, причому кожен у своєму ритмі. Мелодії, що їх награв на сопілці Лукаш, Леся Українка відтворила в додатку до тексту. Цей прекрасний синтез поезії та музики знайшов яскраве відображення в ілюстраціях Н. Лопухової.

³⁴ Чи не єдина робота, яку можна порівняти в цьому сенсі з циклом Н. Лопухової до драматичної поеми Лесі Українки, — повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”, проілюстрована Г. Якутовичем. Однак дереворити Г. Якутовича сповнені скоріш суворой

епічності, ніж поетичності. Досить згадати найближчі, як може здатися, до “Лісової пісні” сцени з “Тіней забутих предків” – блукання Івана в лісі за тінню Марічки, яка перетворилася на Мавку, а також танок Чугайстра, – щоб відчуті різницю між двома цими ілюстративними циклами. Леся Українка та М. Коцюбинський відштовхувалися від подібного матеріалу – образів “нижчої міфології” (в одному випадку – це поліські легенди, у другому – карпатські); крім того, головними героями в обох творах є люди, які існують у тісному й безперервному зіткненні (та взаємопроникненні) з “нижчою міфологією”. Однак різниця між повістю та драматичною поемою очевидна, й ілюстратори її врахували. Цикл Г. Якутовича до “Тіней забутих предків” побачив світ у 1966 році. Н. Лопухова була знайома з цими ілюстраціями, а отже, мала діяти інакше. Треба вказати ще на один факт, більш “публіцистичний”, але досить важливий – ілюстрації Н. Лопухової надзвичайно “жіночні”: художниця-жінка ілюструє драму поетеси, навіть більше – найліричніший із творів Лесі Українки. Згадаймо, як “по-чоловічому” проілюстрував “Роберта Брюса” Г. Малаков; “нежіночними” є й роботи інших художників-чоловіків, які ілюстрували твори Лесі Українки (скажімо, В. Василенко). Серед усіх цих складних “протистоянь” автора й художника безсумнівним успіхом, шасливою долею можна вважати “зустріч” Н. Лопухової та Лесі Українки – і саме на матеріалі “Лісової пісні”. Уже зазначалося, що художниця неодноразово зверталася до образів драми (особливо до образу Мавки) і за межами ілюстративного циклу.

³⁵ У 1958 році Г. Якутович і Г. Гавриленко разом подорожували Карпатами, захоплення якими стало окремим етапом і окремою темою у творчості першого. Навпаки, Г. Гавриленка, як видається, Карпати залишили досить байдужим і майже не відбилися в його роботах.

³⁶ Початок самостійної творчої діяльності Г. Гавриленка припадає на кінець 50-х років ХХ ст.

³⁷ Г. Заварова справедливо називає Г. Гавриленка “реформатором лінориту” (*Заварова А. Григорий Гавриленко // Творчество. – 1986. – № 8. – С. 6.*)

³⁸ Створюючи портрет Беатріче для “Vita nova”, художник виконав 70 (!) варіантів цієї ілюстрації, вносячи ледь помітні, але для нього важливі й навіть принципові зміни. “Мистецтво – духовна сила, спрямована позитивно – до світла, до добра”, – писав Г. Гавриленко. “Самостворення гранично зближалося, а іноді й перепліталося з роботою художника. Він зосереджено йшов до досконалості – художньої мови, пластичної форми, техніки виконання. Але не було в цьому скрутності, спустошливого почуття невідомості. Працював радісно, спокійно і впевнено” (*Заварова А. Знач. праця.*)

³⁹ На думку Л. Брюховецької, належність до “поетичної хвилі” об’єднує такі фільми: “Тіні забутих предків” (1964, реж. С. Параджанов), “Камінний хрест” (1968, реж. Л. Осика), “Криниця для спраглих” (1966, реж. Ю. Ілленко), “Вечір напередодні Івана Купала” (1968, реж. Ю. Ілленко), “Білий птах з чорною ознакою” (1971, реж. Ю. Ілленко), “Комісари” (1970, реж. М. Машенко), “Вавилон-XX” (1980, реж. І. Миколайчук). “Тіні забутих предків” дослідниця називає “мистецьким маніфестом”, а “Вавилон-XX” – “спробою реабілітації” напряду, історія якого загалом уже закінчилася (*Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. – К., 1987. – С. 22.*)

⁴⁰ Фільми, про які йдеться в праці Л. Брюховецької, рецензенти називали не лише “поетичними”, але й “живописними”. Одним із перших поштовхів до зйомок “Тіней забутих предків” стали саме живописні твори Ф. Манайли, якими захопився С. Параджанов. Ф. Манайла був консультантом під час роботи над цим фільмом.

⁴¹ Звернення до народних джерел – надзвичайно важливий етап у творчості Г. Якутовича, О. Данченка, О. Губарева, Н. Лопухової. Фільм “Комісари”, який посідає особливе місце серед творів “поетичної хвилі”, несподівано знаходить відгук в ілюстраціях І. Селіванова до романів “Бур’ян” А. Головка та “Вершники” Ю. Яновського.

⁴² Г. Якутович брав участь у зйомках фільму “Тіні забутих предків” як художник, а також був консультантом у “Камінному хресті”.

⁴³ Порівнюючи українську графіку кінця 50-х – 60-х років ХХ ст. із “суворим стилем”, ми спираємося передусім на статтю О. Каменського (*Каменский А. Корни и ветви // Каменский А. Вернисажи. – М., 1974. – С. 461–493.*)

⁴⁴ Щодо “суворого стилю” О. Каменський зауважує: “Картини художників, написані в середині 50-х років, різко протистояли приемній благоліпності й тріскучому фанфаронству “парадних” полотен. Але такого роду полемичність була лише побічною якістю “суворих” картин, вона впливала з неминучих порівнянь” (*Каменский А. Знач. праця. – С. 467.*)

Картини “суворого стилю”, на думку мистецтвознавця, містять “не що інше, як високий громадянський пафос, як сміливе й мужнє ствердження краси і моральної сили радянських людей”. Твори “суворого стилю” й українську графіку кінця 50-х – 60-х років ХХ ст. об’єднує “органічна відраза до будь-якої пишномовності й фальші, до штампованих ілюстрацій на задану тему, до умоглядної побудови речі, створеної за всіма правилами, але байдуже, “без божества, без натхнення...” (Там само. – С. 464).

⁴⁵ На думку О. Каменського, для творів “суворого стилю” характерна “тенденція мужньо-вольового погляду на життя, яке необхідно пізнати й показати в його справжній складності й драматичній напрузі” (Каменский А. Знач. праця. – С. 467).

⁴⁶ О. Каменський пише, маючи на увазі “суворий стиль”: “Йому бракувало філософської широти погляду на життя, духовного багатства. Інтонації підкресленого прозаїзму, похмурої зосередженості, а то й дещо заціпенілої душевної скутості, що повторювалися в кожному полотні, ставали одноманітними, обмежували спектр життєвих фарб. Відвертість іноді оберталася на прямолінійність. Репертуар виражальних засобів також був досить бідним” (Каменский А. Знач. праця. – С. 468).

⁴⁷ Російською мовою – Общество художников-станковистов (ОСТ).

⁴⁸ Тут треба назвати насамперед станкові лінорити “Аркан” (1963), “Є у мене топір, топір!” (1963), “Стара Гуцульщина” (1969), а також ілюстрації до книжки М. Білого й В. Грабовецького “Як Довбуш карав панів” (1960), до казки “Про бідного парубка і Марка багатого” (1961) та до повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” (1966).

⁴⁹ Коли йдеться про “суворий стиль”, то маються на увазі насамперед роботи художників Н. Андропова, В. Іванова, Г. Коржева, В. Попкова, П. Никонова, А. і П. Смоліних, Т. Салахова, створені в другій половині 50-х – на початку 60-х років ХХ ст.

⁵⁰ Майстри “суворого стилю” свідомо відмовлялися від зображення надуманих “красот” життя, закликали побачити красу й романтику в буденних явищах. Мова робіт “суворого стилю” є надзвичайно простою, лаконічною, грубуватою, але водночас ясною та емоційною. “Суворий стиль”, у всякому разі на першому своєму етапі (1950-і роки), – це оспівування праці, важкої та романтичної, незвичних професій, що потребують сили й мужності. Час “суворого стилю” – це час “освоєння Сибіру” і водночас час захоплення творами Е. Хемінгуей, туризмом (у “нецивілізованому” його вигляді – з рюкзаками й наметами), бардівською піснею. Це не могло не відбитися в художніх творах. Персонажі картин “суворого стилю” демонструють особливу систему людських стосунків. Їхні почуття сильні й приховані. Плотарі, полярники, будівельники Братської ГЕС – замкнені в собі й самотні люди. У світі “суворого стилю” теплота людських взаємин – це в кращому випадку “відчуття ліктя”. Саме тому “суворий стиль”, попри культ повсякденного героїзму, мужності та сили, здається глибоко трагічним по своїй суті, і з часом цей трагізм проявлявся в ньому все більше. Українські графіки спиралися на інші цінності – естетичні й людські. Для них мало особливе значення “повернення до джерел”. Звідси захоплення Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Данченка, А. Базилевича, О. Губарева, а пізніше Г. Зубковського і Н. Лопухової українською етнографією та народним мистецтвом. На відміну від “інтернаціонального” “суворого стилю” мистецтво українських художників кінця 50-х – 60-х років ХХ ст. підкреслено національне (утім, і тут є свої винятки – захоплення українікою мало торкнулося Г. Гавриленка, а також Г. Малакова). Колоритні деталі закарпатського побуту, піднесена героїка періоду Київської Русі та XVI ст., навіть просто “українська старовина” – усе це викликало в молодих графіків набагато більший інтерес, ніж підкорення Сибіру й Півночі. Романтизм української графіки кінця 50-х – початку 70-х років ХХ ст. був м’якшим, знайомішим, “затишнішим”, можливо, трохи “старомодним”, але, безперечно, іншим, ніж романтизм “суворого стилю”. Також інакше розумівся трагізм. Абстрактні роздуми про безглуздість буття, проблема боргу перед людством – усе це відсутнє в роботах українських митців. Причинами трагічних подій тут ставали, умовно кажучи, обставини та злодії, які не давали поєднатися закоханим. Стихія української графіки зазначеного періоду – активна боротьба із цими труднощами й перемога над ними або загибель, але ніяк не велична спустошеність. Герої творів Г. Якутовича, А. Базилевича, І. Селіванова ще сповнені надій, нехай ілюзорних і наївних, але світлих. Митці “суворого стилю” демонстрували відносність усіх істин, тоді як їхні українські колеги оголошували ті ж істини абсолютними.

СКУЛЬПТУРА

Станкова скульптура

¹ *Брайченко М.* Нові тенденції // Мистецтво. — 1965. — № 4. — С. 29–31. Автор виділяє три орбіти розвитку українського мистецтва: творче використання принципів європейського мистецтва ХХ ст., національно-монументальний живопис та національно-образотворчий фольклор.

² В. Ванслов примушений був обережно йти на компроміс і не відкидати відомі факти, констатує: “Період, що відкрився в 60-і роки, можна назвати сучасним, адже він ще не завершений, триваючи дотепер... Жодна з названих тенденцій (до них можна було б додати деякі інші) не була визначною або лише панівною. Наше мистецтво відповідно до принципів соціалістичного реалізму розвивалося як багатообразне за власними національними й індивідуальними особливостями, стилями, жанрами і формами. Посилення його багатоманітності якраз і характерне для періоду, що визначився від початку 60-х років... Становлення нового етапу в розвитку соціалістичного реалізму спричинило подолання деяких догматичних схем і помилкових уявлень попереднього періоду, коли часом реалізм ототожнювався із зовнішньою правдоподібністю, а народність — зі спрощенням”. (*Ванслов В.* Этапы большого пути // Труды Академии художеств СССР. — М., — Вып. 1: 1977–1979. — С. 26–27).

³ В. Цельтнер у статті про О. Рапай підкреслює: “Світ Олі Рапай, розширюючись з плином часу, не перестає змінювати свої контури. [...] Від початку самостійності всередині — кінці 1960-х років О. П. Рапай відкриває для себе народну творчість, як і численні російські, українські, закавказькі, прибалтійські митці. Вона вчиться бачити в народній творчості першооснову й джерело всіх мистецтв, передусім — декоративного, якому вона на той час себе присвячує”. (*Советская скульптура*’10. — М., 1986. — С. 124.)

⁴ *Коломієць І.* Альбом. — К., 1983. — С. 9, 10, 18.

⁵ Цікаво, як філософія декоративно-пластичних екзерсисів Я. Ражби перегукувалася зі сприйняттям естетики лінії в онтологічному контексті в тлумаченні англійця Р. Гілтона (1911–1975), який стверджував: “Життя змінює лінію, яку ти робиш. Яке твоє життя, така й твоя лінія. Поки ти живеш, вона стає все більше й більше твоєю. Лінія говорить більше... спочатку ти робиш багато ліній, пізніше досить кількох, і вони повідають більше”. (*For a Wider World: Sixty Works in the British Council Collection.* — The British Council, 1990. — P. 143.)

⁶ *Ражба Я.* Каталог виставки творів. — К., 1988. — С. 4. Чи не єдиний офіційний прихильник експериментувань скульптора Л. Владич констатує: “Усі ці роботи, за рідкісним винятком, з теракоти, мають спільний ґрунт: народну пластику, керамічну іграшку та скульптуру. Звідси й своєрідна фактура — прийом обробки поверхні рівнобіжними лініями, що підкреслюють форму і, головне, метафоричність, широкий підтекст, у якому за зовнішньою грайливістю, гумором, гротеском криються важливі, суспільнозначущі думки, ідеї часу”.

⁷ *Советское искусствознание*’74. — М., 1975. — С. 25.

⁸ У скульптурі “суворий стиль”, міцно корегуючи від початку з “декоративним”, так само, як і в живопису, розпадався на численні версії: суворий реалізм, суворий романтично-ідилічний стиль, експресивний, символічний, фольклорний, суворий стиль тощо.

⁹ *Спілка художників України.* Матеріали про творчу діяльність. — К., 1969. — С. 38.

¹⁰ “Успехи, трудности, перспективы” // *Искусство.* — 1960. — № 2. — С. 8.

¹¹ Специфіку етнонаціонального менталітету професор С. Кримський визначив як “кардіоцентризм” духовного розвою українства, який так своєрідно, за типом “екзистенційного крещендо”, розкрив себе в ситуації політичної “відлиги”. Численні герої композицій, що мріяли, поринали у світ примар, снів або насолоджувалися елегійною споглядальністю, зумовлювалися внутрішніми чинниками психології творчості українських скульпторів, що пов’язані з давніми принципами “ентелехії”, “калокагатії”, на яких, зокрема, базувалося вітчизняне сакральне мистецтво, і які були кардинальними у творчості О. Архипенка.

¹² *Валериус С.* Проблемы современной советской скульптуры. — М., 1961. — С. 82.

¹³ “Нова предметність” антуражного збагачення скульптури 1960-х років заявила про себе в 1970-х, коли “інтелектуальний монтаж”, запозичений із кінематографа, поряд із прийомом “стоп-кадру” або масштабного укрупнення певного фрагменту зображення надав нового життя композиційному портрету, а від початку 1980-х років розвинувся в яви-

щі “нового декоративізму” символічно-умовних структур поглиблено філософського змісту. Проте виродження “нової предметності” у нескulptурні формальні елементи демонстрації наукового й технічного прогресу проявилось у творах 1970–1980-х років: В. Медведєв, “Монтаж високовольної”, 1979; А., Куц “Могутню техніку селу!”, 1984.

¹⁴ Валериус С. Значч. праця. — С. 85.

¹⁵ Шкловский Г. Л. Д. Муравин. 1906–1974 // Советская скульптура’75. — М., 1977. — С. 170–172. Захоплення Л. Муравіна модерністськими прийомами формотворення, зокрема досвідом А. Джакометті, прозирає в композиції “Люди з легенди” (1971).

¹⁶ Валериус С. Значч. праця. — С. 98–102.

¹⁷ Contemporary Art From the Ukraine. Сучасне мистецтво з України (виставка живопису, малюнків, скульптури). — Мюнхен; Лондон; Нью Йорк; Париж, 1979; Савицька О. “Живе світло таланту” // Артания. — 1998. — № 4. — С. 72–73. Наведена у статті ілюстрація “Мамай” (1969) М. Степанова фіксує спільність модерністського мислення у вирішенні пластичного завдання з киянином Я. Ражбою, зокрема його “Бандуристом” (1972).

¹⁸ О. Голубець справедливо зазначає: “Під виглядом боротьби з “формалізмом” зі скульптури була повністю вилучена ділянка творчості, яка виходила поза межі реалістично-ідеологізованого способу відображення людської фігури... Крім цього, сфера скульптури була збіднена за рахунок позбавлення можливостей використання кольору”. Проте учні школи К. Зверинського створили умови для існування у Львові осередку скульпторів-нонконформістів, до якого належав і Р. Петрук. Його творчість гармонійно вписується в європейський контекст розвитку мистецтва, але відштовхується здебільшого від народної місцевої традиції пластичного мислення. (Петрук Р. “Фаетон ХХ. Внутрішній автопортрет” (1977–1994) // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 1. — С. 86–87.)

¹⁹ Спілка художників Української РСР. Матеріали про творчу діяльність. IV. 1968–IX. 1969. — К., 1969. — С. 26.

²⁰ Там само. — С. 40.

²¹ Верба І. Правда образів // Мистецтво. — 1965. — № 3. — С. 13–18.

²² Лисенко Михайло. Авт. вступ. статті та упор. каталогу Є. Афанасьєв. — К., 1982.

²³ Олійник О. Альбом / Авт.-упор. Л. Лисенко. — К., 1984.

²⁴ Лобановський Б. Василь Захарович Бородай. — К., 1964; Павлов В. Шляхом пошуків і дерзань // Мистецтво. — 1965. — № 5. — С. 17–19.

²⁵ Монументалізм 1960-х років протистояв невинуватому величезному розміру програмних скульптур кінця 1940–1950-х років, що належали рудиментарній тенденції пластики часів “культу особи”. Тепер такі великі композиції та портрети, як “Шахтар Донбасу” (1960) В. Полоника, “Бокораш” (1957) В. Зноби, що отримав у Брюсселі Золоту нагороду, “Металург” (1970) О. і Ю. Жирадкових, “Полудень” (1961) і “Усть-Ілім” (1965) В. Клокова, “Орел Карпат” (1960) В. Борисенка, “Козак-бандурист” (1960) і “Портрет Л. Ревуцького” (1963) В. Бородая та численні інші твори масштабних розмірів втілювали типові ідеї доби “суворого стилю”, зокрема загальнолюдський пафос героїчної щоденної праці й самовідданого духовного служіння на благо народу. Втім, стилістичне моделювання нового рівня пластичного узагальнення залежало від індивідуальних манер митців, отже, було різноманітним: від гранчасто-площинного, як у В. Полоника та В. Клокова, до темпераментно-експресивного, як у В. Зноби та В. Бородая.

²⁶ Підкреслено авторсько-індивідуальне ставлення до навколишнього світу і подій у мистецтві часів “відлиги”, навіть у фіксації подвигу, але без тривіальної партійно-ідеологічної патетики (Л. Твердянська, “Нескорена полтавчанка. Ляля Убийвовк”, 1957; Л. Сабанєєва, “Після громадянської”, 1957), що згодом розв’ється завдяки демократизму мислення 1960-х років в умовно-знакову або відверто сценічну жанровість пластики 1970–1980-х, де простір скульптури буде ототожнюватися зі сценічним майданчиком (це явище буде існувати не довго і не масово — Р. Романович, “В кожному малюнку сонце”, 1984; Б. Никончук, “Добрий день”, 1985; М. Перепелиця, “Тривожне небо”, 1985; Г. Никулін, “Примара”, 1988; О. Рубан, “Мир”, 1984; О. Рачковський, “Композитор”, 1984).

²⁷ Якщо в 1930–1950-х роках семантично-композиційний простір скульптур “страждав” на непомірно викривлену дихотомію, де міфологізована реальність заміщувала історичну правду, створюючи ілюзорно-натуралістичними засобами “третю реальність”, то тепер поліфонія авторського вислову надала творам можливість вільно циркулювати одночасно в кількох часово-просторових континуумах — від буквального до символічного, відстоюючи власну автономність.

²⁸ *Кеменов В.* О задачах современного портрета. К проблеме сходства в искусстве портрета // *Искусство*. – 1977. – № 11. – С. 44–57; *Його ж.* Проблемы скульптурного портрета // *Искусство*. – 1965. – № 7. – С. 10–19; *Його ж.* Проблемы портрета. Научная конференция. – М., 1972; *Його ж.* Против абстракционизма в спорах о реализме. – Ленинград, 1969; *Зингер Л.* Некоторые проблемы портрета. // *Труды Академии художеств СССР*. – М., 1983. – Вып. 1. – С. 91–94, 104; *Ванслов В.* Социалистический реализм на современном этапе // *Искусство*. – 1986. – № 3. – С. 28–31; *Лебедев В.* К спорам об абстракционизме в изобразительном искусстве. – М., 1967.

²⁹ В 1970-і роки повернувся “манежний” розмір станкових творів, які штучно, а не за логікою пластичної ідеї, виконувалися у перебільшеному масштабі. Термін походить від московського виставкового залу, “Манежу”, де проводилися звітні республіканські виставки спілок художників. “Манежні” твори виконувалися авторами за цільовим замовленням під конкретну виставку і згідно з парадно-помпезним настроєм усієї експозиції. Така скульптура мало відповідала параметрам монументальної і станкової пластики. Явище було критично оцінене російськими науковцями лише під час політики “перебудови”.

³⁰ Лише за часи “перебудови”, завдяки клопотанням київського мистецтвознавця *Е. Димшица*, в журналі “Искусство” була надрукована стаття про творчість цього неординарного скульптора. (*Димшиц Э.* Киевский скульптор Николай Рапай // *Искусство*. – 1990. – С. 17–20.) Сам *М. Рапай* так визначає власну позицію: “Головне в моїх портретах – виявлення позитивного духовного начала в портретованому! Я дійсно люблю працювати з природи, віддаючись відчуттю, яке викликала в мене та чи інша людина. Не люблю шаржів і карикатур в скульптурному портреті”.

³¹ Упродовж 1941–1944 років він навчався в евакуйованому Московському художньому інституті ім. *В. Сурикова* в *Б. Лонге*, *В. Домогацького*, *Л. Шервуда* і *О. Матвеева*, а отримав диплом у 1945 році як випускник Київського художнього інституту (майстерня *М. Гельмана*).

³² *Образотворче мистецтво*. – 1982. – № 1. – С. 10; *Молодые советские художники*. – М., 1982; *Искусство*. – 1984. – № 8. – С. 13; *Якимович А.* Молодые художники 1970-х годов // *Труды Академии художеств*. – М., 1983. – Вып. 1. – С. 138; *Перфильев В.* Образ современника в скульптуре // *Искусство*. – 1984. – № 8. – С. 9–15.

³³ *Contemporary Art From the Ukraine*. Сучасне мистецтво з України (виставка живопису, малюнків, скульптури). – Мюнхен; Лондон; Нью-Йорк; Париж, 1979. – С. 18–20; *Сысоев В.* Молодые советские художники. Живопись. Скульптура. Графика: Альбом. – М., 1982. – С. 23.

³⁴ Тому, скажімо, споріднене називання митцям образно-пластичне вирішення зустрічається і в болгарській скульптурі того ж часу, досить пригадати творчість *В. Минекова*, зокрема “Портрет Людмили Живкової” (1982).

³⁵ *Феномен М. Грицюка* був визначений тим, що початок художньої освіти він здобув в Аргентині, в художній школі декоративно-ужиткового профілю *Буенос-Айреса*, а закінчив 11 клас Київської художньої школи вже юнаком двадцяти семи літ. Сформувавшись як особистість, він критично сприймав академічну освіту тих років.

³⁶ *Фогель З.* Михаил Грицюк // *Советская скульптура* 8. – М., 1984. – С. 137.

³⁷ *Грицюк М.* 1929–1979. Каталог виставки. – К., 1982. – С. 5.

³⁸ Друг і колега митця, *Ю. Синькевич*, зауважив: “Він вважав, ...що митець має право створювати свій канон пропорцій, свої анатомічні закони. Митець завжди робить себе, бачить краще в природі через себе. Чим талановитіший художник, тим багатший за змістом виходить твір, хоча, може статися, що всього цього в природі зовсім немає... Побудова йде не за конструктивними членуваннями й лініями, а за лініями емоційних напруг. І, зазвичай, рівнодіюча цих напруг – не від скульптури до глядача, а навпаки – від глядача до скульптури... Роботи *Михайла* галузяться, розростаються, займають об’єм – якщо не власне масою, то “сферою впливу”. Вони зростають не тільки вгору, але і в сторони, вони дивовижно ребристі, мають складний, іноді заплутаний рельєф”. (*Фогель З.* Зазнач. праця. – С. 147.)

³⁹ *Є. Афанасьєв*, зокрема, зауважує: “Не завжди можливо погоджуватися із його знахідками, але митцю не відмовиш у таланті й бажанні створити щось своє, нове”. (*Образотворче мистецтво*. – 1980. – № 4. – С. 5.)

⁴⁰ *Синькевич Ю.* Каталог виставки произведений. – К., 1989. – С. 3.

⁴¹ Ситуація на межі 1970–1980-х років розгорталася за відомим із 1920-х років сценарієм: з одного боку, союзна критика не дозволяла українським митцям опрацювати при-

таманну національній свідомості якість декоративізму з толерантним використанням деформацій форм, їхніх пропорційних зсувів, а з другого, — коли митці слухняно крокували за ідеологічними вказівками, їх звинувачували в безкрилому консерватизмі в душі мистецтва 1930–1950-х років.

⁴² Наприклад, Р. Аболіна в статті “Размышления о станковой скульптуре” (Искусство. — 1983. — № 4. — С. 4) вважає “Танок” О. Косткевича манірним, що не заважає офіційним колам закупити цей твір, поряд з іншими композиціями цього митця, для експозиції Державної Третьяковської галереї.

⁴³ Усі ці роботи супроводжували головне замовлення митця — пам’ятник сімом тисячам мешканців с. Корюківка, що були розстріляні гітлерівцями. Відчуваючи себе у фокусі уваги державно-політичних керівників, І. Коломієць не порушує нормативності мистецтва соціалістичного реалізму, навіть ретельно передаючи літерами гасла (на трибуні або на листівках) або зображуючи рельєфом обличчя Сталіна на портреті, який тримав хлопчик в одній з композицій. Пластичний педантизм, що не пов’язувався з творчим обличчям І. Коломієць 1960-х років, тепер сприймається крізь елемент гіркої іронії, на той час не помітної, адже скульптор дійсно потрапила під жорсткий ідеологічний тиск.

⁴⁴ Скульптура в пленэре. Альбом / Авт.-сост. Н. Бабурина. — М., 1980. Автор наводить слова Ю. Синькевича: “Музеї розраховані на спеціальне відвідування, виставки — явище тимчасове, швидкоплинне. Проте скульптура просто неба — це мистецтво серед нас, мистецтво в масах”.

⁴⁵ Бабурина Н. Пленэр и скульптура // Искусство. — 1977. — № 7. — С. 12–21.

⁴⁶ Ю. Синькевич пригадував: “Голова спілки — В. З. Бородай — відповів, що він не вірить у можливість скульптора, який себе поважає, створити за два місяці серйозну скульптуру. [...] Якби тоді ми впровадили симпозиуми, то їх розвиток [...] вже тепер дав би нам велику плеяду скульпторів, які вільно працюють у твердих матеріалах (камені, дереві), що сильно підняло б культуру й різноманітність пластичної мови української скульптури. [...] можливість вільного вираження своєї композиційно-пластичної ідеї (що донедавна було відсутнім) вельми приваблює на міжнародних симпозиумах”. (Цитується з нотаток скульптора, що були зроблені 1988 року для ж. “Образотворче мистецтво”. Зберігаються в архіві М. Протас.)

⁴⁷ Утвердженню пленерного руху в Україні допомогла модернізована під впливом світових досягнень ландшафтної пластики точка зору московських фахівців, які дійшли висновку, що “створення атмосфери мистецтва в середовищі міста призводить до корінної зміни розуміння проблеми синтезу в її зв’язку з містобудівництвом. Передусім виникає необхідність відмови від традиційного тлумачення просторових меж синтезу мистецтв. Звичайно, воно вичерпувалося формулою “архітектурна споруда — образотворче мистецтво”, але тепер — це тлумачення — наближується до формули “місто — архітектура — образотворче мистецтво”. Звідси важливіше завдання — комплексне проектування образотворчого мистецтва в масштабі міста, єдина власне в такому масштабі ідейно-художня й просторова концепція мистецтва” (Валериус С. Новые рубежи советской многонациональной скульптуры // Искусство. — 1983. — № 11. — С. 11.)

⁴⁸ Полякова Н. Скульптура и пространство. Проблемы соотношения объема и пространственной среды. — М., 1982. — С. 80.

⁴⁹ Там само. — С. 84.

⁵⁰ Там само. — С. 84. Автор, зокрема, зазначає, що “дивовижний світ, втілений у скульптурі, став видимою гармонією, гармонією рівноваги двох протилежних сил”.

⁵¹ Там само. — С. 86.

⁵² Клоков В. Альбом / Автор вступ. статті Л. Кальницька. — К., 1980.

⁵³ Такі твори сприймалися як “твори піднесеного настрою, ствердження радості й гордості за свій труд, за свою Радянську Батьківщину. Вони, як і пам’ятники, вимагають простору, розраховані для експонування на повітрі. Тому так багато уваги майстри приділяють образно-силуетному вирішенню композиції, звучанню скульптурних форм у просторі, динамічності образу”. (Образотворче мистецтво Радянської України. 1971–1976. З творчого досвіду Спілки художників УРСР. Зб. статей. — К., 1977. — С. 30.)

⁵⁴ І все-таки “композиційна бідність” численних робіт, що обмежувалися застиглою статуристичною, літературністю, наводнюють експозиції поряд із невизначним “поголів’ям” (як із сумом жартували митці) портретних бюстів; проте зустрічалися і твори з неординарним образно-композиційним строем (Білостоцький А. “Монтажник”, 1971; “Сталевар”, 1972).

⁵⁵ Молодость страны. Всесоюзная художественная выставка. — М., 1984. — С. 166; Искусство. — 1982. — № 2. — С. 14.

⁵⁶ Засвоєння швидкісних методів будівництва, успіх технологічного прогресу специфічно вплинули на мистецтво, тому критики констатували: “У композиційній скульптурі виробився своєрідний штамп вирішення образів, трафаретність у композиційній побудові... З однієї виставки на другу кочують лежачи або стоячи маловиразні постаті металургів, сталеварів, монтажників, дівчат-колгоспниць” (С. Огій, “Електрозварник”; В. Бурда, “Електрозварниця”; Є. Бондаренко, “Дівчата-будівельниці”; Л. Жуковська й Д. Сова, “Коло річки”; В. Корнев, “Опівдні” та ін.). (Образотворче мистецтво Радянської України... — С. 26).

⁵⁷ Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. — К., 1984. — С. 126.

⁵⁸ Бородай В. Українська скульптура сьогодні // Образотворче мистецтво. — 1983. — № 4. — С. 7.

⁵⁹ Бородай В. Там само. — С. 7–8.

⁶⁰ Досліджуючи офіційну версію розвитку української станкової пластики, не забуваймо, що існувала й розвивалася інша — андеграундова версія, яка ще не опрацьована хоча б в загальних масштабах, наприклад, в Одесі андеграундові композиції створював М. Степанов (“Людина-драбина”, “Смуток”, 1976; “Червона книга”, 1979), у Прикарпатті — Б. Гуцуляк, Львові — Р. Петрук, Києві — В. Орябінський.

Монументальна скульптура

¹ Наголосимо, що українська монументальна пластика, як і пластика в інших республіках, була під контролем союзного керівництва, зокрема вийшла Постанова ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР від 24. 06.1966 року “Про порядок проектування і спорудження пам’ятників і монументів”, згідно з якою монументальна скульптура диференціювалася на три категорії: пам’ятники загальнодержавного значення, що споруджувалися за рішенням ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР; пам’ятники-бюсти та обеліски, що зводилися під егідою ЦК КПУ і Ради міністрів України; пам’ятники-бюсти двічі Героїв Радянського Союзу і Соціалістичної Праці, що підлягали Указам Президії Верховної Ради СРСР. Координаційну роботу виконувало Міністерство культури СРСР та УРСР, які оголошували конкурси і вимоги до майбутнього пам’ятника або зверталися до заздалегідь визначеного конкретного митця. Так, у межах здійснення означеної Постанови, Міністерство культури СРСР розробило “Положення про організацію проектування пам’ятників і монументів”, що й було затверджено в квітні 1967 року, а в травні 1969 року — положення “Про заходи до поліпшення монументального і архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР”.

Зазначимо, що надмірна увага держaparату до справ монументальної пропаганди пояснювалася серед низки чинників ще й тим, що від кінця 1950-х до початку 1960-х років розвиток цієї галузі образотворення був штучно стриманий через проведення кампанії з ліквідації наслідків культу особи в скульптурі й архітектурному будівництві, зокрема боротьбою з надмірною бутафорністю фасадів, зайвим скульптурно-декоративним декором (Постанова ЦК КПРС, Ради міністрів СРСР від 4 листопада 1955 року “Про усунення надмірностей у проектуванні й будівництві”). Були суттєво скорочені витрати на бронзу, граніт, мармур, фінансування будь-яких мистецьких об’єктів значно зменшилося. Через це багато нових пам’ятників споруджували в цементі, штучному камені. Тим часом завдяки педантичному дотриманню економії в мистецькій галузі, до кінця 1960-х років у скульптурі продовжувала існувати негативна практика сталінської доби — масове тиражування з бетону декоративно-паркової та монументальної продукції, особливо пам’ятників воїнам-визволителям, що встановлювали по селах та райцентрах України.

² Типовим зразком застосування жанровості, що піднесена до монументального символу, є пам’ятник радянським громадянам і військовополоненим, які загинули в Дарницькому районі м. Києва в 1941–1943 роках (1970), скульпторів В. Вінайкіна, В. Гречаника, архіт. К. Сидорова. Автори — відомі українські станковисті, але ні узагальнення пластичної мови та плакатність композиційної схеми, ні зосередженість на незламній волі до боротьби не знімають жанрового характеру пам’ятника з досить відчутною літературною мотивацією.

Мабуть вдалішим розв’язанням дуальності нової тенденції може слугувати пам’ятник скульптора І. Горового й архітекторів В. Богдановського та І. Масленкова, присвячений футболістам київського спортклубу “Динамо”, що брали участь у “матчі смерті” 1942 року

(1969–1971), і який має прозору культурно-історичну паралель із грецькими надгробковими стелами V ст. до н. е. Конкретність ситуації (групу гравців ніби взяли у фокус німецького фотооб'єктива) нівелюється відверто умовним композиційно-пластичним будівництвом – складеною з трьох шарів гранітних блоків кам'яною брилою, незамасковані шви якої перетинають заглиблений горельєф із чотирьох постатей героїв. Емоційно-образний сенс твору має кілька тлумачень – від безпосередньо стоїчного героїзму спортсменів до інвективного звинувачення фашизму в цілому, причому горизонтальні шви тектонічної структури твору асоційовані водночас з ідеєю фізичного ув'язнення героїв та вірою їх у перемогу. На відміну від однойменного пам'ятного знака на вул. Шолуденка в м. Києві (скульптор А. Харечко), який умовно класифікується як “пам'ятник-дія”, цей твір належить до групи “пам'ятників стану”, що набули поширення в середині 1960-х років, поки в другій половині 1970-х років їх не витиснули пам'ятники іншої концепції.

³ М. Воронов пов'язує тенденцію, що виникла на межі 1950–1960-х років, із явищем “нової предметності” в радянському мистецтві, що вплинуло на всі види скульптури. (Воронов М. Советская монументальная скульптура 1960–1980. – М., 1984. – С. 29–30).

⁴ Застосування такого “архітектурного” матеріалу як бетон перейнято від часів мистецтва “економічної кризи” 1920-х років. Проте сучасні скульптори знаходили нові функціональні й образно-змістові аспекти впровадження бетону в діапазоні від неопрімітивістських розфарбованих композицій паркової скульптури до поширених у 1960–1970-х роках офіційних алей передовиків праці, прикрашених монументальними рельєфами куліс (Дошка пошани на вул. Зеленої у м. Львові скульпторів І. Балуха, В. Мельничука), майданів слави, декоративно-скульптурних оздоблень фасадів і торців бетонних споруд різного призначення. Однак дуже скоро метод монументального узагальнення набув рис поверхового схематизму, формального застосування (Ф. Кошубинський – рельєф монумента Слави в Калуші, 1969–70; П. Мовчун – рельєф “Місту партизанської Слави” у м. Брянську, 1966).

⁵ Такими ремінісценціями відрізнявся, зокрема, проект пам'ятника К. Марксу для Москви Л. Муравіна, що отримав третю премію конкурсної комісії в серпні 1958 року разом із проектом В. Зноби (перша присуджена була Л. Кербелю). Л. Муравін скомпанував два різної висоти об'єми, що слугували підставкою-пілонами для бюста К. Маркса й домінуючої постаті робітника.

⁶ Впровадження в монументальну скульптуру протягом 1960–1970-х років “архітектурної пластики” було спорідненим із явищем у малярстві “відлиги” – “суворому стилю”, зокрема героїчній романтиці людини-будівника нового суспільства. Не існуючи в монументальній скульптурі в чистому вигляді, ця тенденція співіснувала з багатьма іншими.

⁷ Аналогічний камерно-ліричний ключ образно-пластичного втілення головної концепції пам'ятника, присвяченого загиблим у Вітчизняній війні 1941–1945 років, обирають і скульптор В. Шатух разом з архітектором А. Русецьким, які створили 1968 року в с. Ніколаєвка коліноуклінну постать дівчини, що грає на скрипці.

⁸ Див.: зб. статей “Советская скульптура наших дней”. – М., 1973, зокрема – Стригалев А. Монументально-декоративная скульптура в городских пространствах.

⁹ Особливістю нашої національної монументалістики, на думку М. Воронова, є вкорінення символічних образів жінок, що оплакують героїв або надихають їх на подвиг, в етнофольклорні й літературно-культурні пласти: “Общей запоминающейся чертой многих украинских памятников Героям и даже более масштабных комплексов, посвященных жертвам фашизма, является введение в их композицию образа юной скорбящей девичьей фигуры. Если во многих русских и прибалтийских памятниках используется образ Матери-Родины как пожилой или даже старой женщины, оплакивающей своих сыновей, то для монументов Украины характерно воспроизведение молодого женского образа. По-видимому, эта особенность также имеет фольклорно-литературное происхождение”. (Воронов Н. Знач. праця. – С. 101).

¹⁰ Подібні риси, враховуючи інерційну апеляцію до плакатної патетики післявоєнного періоду, притаманні були багатьом іншим пам'ятникам: монументу “Перемога” в м. Кривому Розі (1968) скульптора Б. Климушка, де сенс символічної постаті, що віншує пілон, розгортається в горельєфному фризі біля підніжжя пілону; пам'ятник “Місту партизанської слави” (1966) скульптора П. Мовчуна в м. Брянську.

¹¹ У 1950-х роках А. Страхову пропонували відновити проект, але через хворобу митця пам'ятник так і не був споруджений.

¹² М. Воронов пише: “Обилие мелких, drobных деталей и изображение сильного, не совсем оправданного движения мешают общему впечатлению. При общей уравнивошен-

ности частей и устойчивости позы образ все же получился излишне театральным и в целом несколько “беспокойным”. (Воронов Н. Зазнач. праця. — С. 153.)

¹³ З точки зору сьогодення, компромісне поєднання жанрово-станкової схеми ідеологічно заангажованого композиційного вирішення з монументальним форматом у 2,5 натури навіть для відкритого простору степів Каховки здається дисгармонійним, адже в основу пам'ятника покладена документально-історична конкретика тоталітарного міфу, що суперечить “культурній пам'яті” й архаїчно-віковій споглядальності тутешніх ландшафтів.

¹⁴ Узагальнена пластика, надмірний розмір характеризують і бронзову постать Я. Галана скульпторів О. Пилева, А. Охріменка, В. Усова, архітектора В. Блюсюка у Львові (1972), а також 12,5-метровий гранітний пам'ятник І. Франку у Львові скульпторів В. Борисенка, Д. Кривавича, Е. Миська, В. Одрехівського, Я. Чайки, архітектора А. Шуляра (1964), центральна частина якого фланкується горизонтальними стелами з рельєфами.

¹⁵ Про це говориться в монографічному дослідженні. (Воронов Н. Зазнач. праця.)

¹⁶ Там само. — С. 44.

¹⁷ До складу творчого колективу скульпторів входили: В. Бородай, Ф. Сагоян, В. Вінайкін, В. Швецов, А. Куц, О. Редька, Є. Прокопов, Ю. Марченко, В. Рябчук, В. Проскуров, В. Калуєв, О. Дяченко, А. Аветісян; архітектор — В. Єлізаров.

¹⁸ Автори горельєфів: В. Бородай, В. Швецов, за участю А. Куца, О. Редька, Є. Прокопова, Ю. Марченка, В. Рябчука, В. Проскурова, В. Калуєва, О. Дяченка.

¹⁹ Згідно із форпроектom Є. Вучетича і архітектора Є. Стамо, які розробили початкову ідею меморіалу, — жіноча фігура планувалася з більш струнких пропорцій, ніж за остаточним проектом В. Бородая. Скульптор виконав п'ятиметрову модель, із якої проводилося збільшення колосальної статуї з нержавіючої сталі. Через численні фінансові й організаційно-технічні вади в таких незвичних, надскладних монтажних роботах, порушення пропорцій щодо занадто малих, як виявилось, щита й меча, а постаті не такої стрункої, дало про себе знати лише під час завершення монтування статуї. Не вирішеними залишилися і проблеми конденсації та небезпечного підвищення рівня ґрунтових вод.

²⁰ Про це див.: *Вечірній Київ*. — 1991. — 2 серпня. — С. 2. Замуровані в бетон рельєфи й досі не відновлені.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

¹ Ревенко А. Шляхи вирішення синтезу і втілення життєвої правди в українському монументально-декоративному мистецтві // *Мистецтво і життя*. — К., 1978. — С. 83.

² Дмитриева 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.: *Склярєнко 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. Зазнач. праця. — С. 55–56.

⁹ Говдя П., Пашенко О. З позицій реалізму // *Мистецтво*. — 1963. — № 1. — С. 24.

¹⁰ Ось що під бетоном // *Культура і життя*. — 1988. — 4 вересня; *Лапоногов С.* Право на помилку // *Правда України*. — 1988. — 18 лютого.

¹¹ Жук А. Український радянський килим. — К., 1973. — С. 152.

¹² Базазьянц С. Среда и монументальное искусство в координатах 80-х годов // *Декоративное искусство СССР*. — 1986. — № 4. — С. 3.

¹³ Широка дискусія про самоцінність монументального твору проходила на сторінках журналу “Декоративное искусство СССР” протягом 1976–1981 років.

¹⁴ Базазянц С. Зазнач. праця. – С. 3.

¹⁵ Комплексное оформление города: из опыта Львовской парторганизации / Сост. Ю. Н. Скрипченко. – К., 1980.

¹⁶ “О мерах по улучшению качества жилищно-гражданского строительства” / Постановова КПРС та Ради Міністрів СРСР від 28 травня 1969 року “Про заходи до поліпшення монументального та архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР” / Постановова ЦК Компартії України та Ради Міністрів УРСР від 2 квітня 1969 року.

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

¹ Жук А. Регіональні художньо-стильові особливості українського килима // Художні промисли України: теорія і практика. – К., 1986. – С. 25.

² Там само. – С. 26.

³ Гончар О. Чарівний світ Катерини Білокур. – К., 1972. – С. 7.

⁴ Там само. – С. 6.

⁵ Конєва И. Растительные “лики бытия” (о живописи Катерины Билюкур) // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 11. – С. 18–22.

⁶ Жук А. Художня промисловість // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1968. – Т. 6. – С. 325.

⁷ Чегусова З. Новий храм культури у Києві // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 2. – С. 23–26.

МИСТЕЦТВО 90-х РОКІВ

АРХІТЕКТУРА

¹ 1995, архітектори М. Дьомін, М. Андрущенко, Т. Бажанова, С. Кілессо, історик-археолог В. Полтавець.

² 1993–1997, архітектори В. Биков, В. Вечерський, В. Грибан, Т. Каштанова та ін.

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

¹ “Terra incognita”. – 1995. – № 3–4.

² Тараненко А. “Фонд Мазоха”: былое и думы // Art line. – 1997. – № 9.

³ Акинша К. Художественная сцена восьмидесятих годов в Москве и Киеве // Postanastesia. Dialog mit Kiew. Acht ukrainische Künstler in Munchen. – 1992. – S. 32.

⁴ Стукалова К. Future is Now // Галерея. – 1999. – № 2.

⁵ Левашов В. Другое лицо: украинский феномен / Взгляд из Москвы // Декоративное искусство. – 1989 – № 3.

⁶ Соловьев А. Скетч о младоукраинской живописи / Взгляд из Киева // Там же.

⁷ Соловьев А. На путях “раскартинивания” // Художественный журнал. – 1993. – № 1.

⁸ Харген Ю. Советское искусство около 1991 года. – Дюссельдорф; Иерусалим; М., 1991. – С. 14.

⁹ Ройтбурд А. Рашковецкий М. О душевном в искусстве // Декоративное искусство. – 1989 – № 12.

¹⁰ “Азбука”. Каталог виставки “Ієрархія простору”. – К., 1992. – С. 60.

¹¹ Хюбнер К. Истина мифа. – М., 1996. – С. 126.

¹² Михайлівська О. Інтелектуальний авантюризм: молоде мистецтво Одеси // Візуальне мистецтво 80–90-х у культурному контексті ХХ сторіччя. – К., 1999 – С. 68.

¹³ Современное визуальное искусство. – 2003. – № 1.

¹⁴ Там само – С. 13.

ГРАФІКА

- ¹ Мистецтво України ХХ століття. — К., 1998. — С. 261–262.
- ² Тут необхідно згадати, перш за все, про видавництво “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, яке займається дитячою літературою. З ним співпрацював В. Голозубов — один із найвідоміших українських ілюстраторів дитячих книжок. Але “візитною карткою” “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА” стали ілюстрації М. Єрка. Протягом останніх років одним із провідних ілюстраторів видавництва стала Є. Гапчинська, яка є не графіком, а живописцем.
- ³ Член-кореспондент Академії мистецтв України (2007), Народний художник України (1993).
- ⁴ О. Губарєв. також багато працює в техніках акварелі та гуаші, а в останні роки все частіше звертається до живопису.
- ⁵ Поміж інших робіт О. Губарєва в книжковій графіці: О. Решодько “Михайло Грушевський” (К., 1996) і О. Цалай-Якименко “Духовні співи давньої України: Антологія” (К., 2000), обкладинки до книжок — “Дві музи — два крила” І. Немировича, О. Білаша, І. Сікорської, “Вишневі вітер” О. Білаша, “Любіть Україну” О. Білаша (всі три — К., 2000).
- ⁶ Член-кореспондент Академії мистецтв України (2001), Народний художник України (1999).
- ⁷ В. Перевальський є також співавтором монументального вітража “Шевченко і народ” (Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка), автор проекту пам’ятного знака “Голодомор 1932–1933” (м. Київ).
- ⁸ В’юник А. Щоб продовжити народні традиції... // Образотворче мистецтво. — 1999. — № 1–2. — С. 41.
- ⁹ Міщенко Г. Від декоративізму до метафізики простору // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 1. — С. 11.
- ¹⁰ Дійсний член (академік) Академії мистецтв України (1997), Народний художник України (1992), керує майстернею вільної графіки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (з 1985), 1989 року обраний ректором. Лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка (2007).
- ¹¹ А. Чебикін — автор серії gobelенів для інтер’єрів Донецького академічного театру опери та балету ім. А. Солов’яненка (1994–1995).
- ¹² Федорук О. Андрій Чебикін — крила щедрої душі. — К., 2004. — С. 136.
- ¹³ Там само. — С. 136–137.
- ¹⁴ Там само. — С. 149–150.
- ¹⁵ Член-кореспондент Академії мистецтв України (2001), Заслужений художник України (1996), лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1989).
- ¹⁶ З початку 1990-х років О. Івахненко займається також станковим живописом (“Дві матері” (1992), “На Івана Купала” (1994), “Рушникові обереги” (1995), “Зачарована” (1996), “Дніпровське диво” (1998), “Козачки” (1999), “Минулі тривоги” (2000), “Татарське зілля” (2002), “Окрилена (Катерина)” (2004).
- ¹⁷ Член-кореспондент Академії мистецтв України (2004), Заслужений художник України (1986), лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка (2004).
- ¹⁸ З початку 1990-х років С. Якутович працює також у галузі станкового живопису: “Карнавал”, “Тиха українська пісня”, “Кінець ночі”, “Друзі-козаки в Іспанії”, “Сервантес” (1991–97). Як головний художник, С. Якутович брав участь у створенні художнього фільму Ю. Ілленка “Молитва за гетьмана Мазепу”.
- ¹⁹ Популярність сюжету про Тристана та Ізольду поміж українських графіків заслуговує, мабуть, на окрему розмову. Ілюстрували насамперед “Роман про Тристана та Ізольду” Ж. Бедьє, який у перекладі М. Рильського перетворився на явище української культури. В. Василенку належать класичні лінорити до цієї книжки, яким передувала ілюстрація до поеми Лесі Українки “Ізольда Білорука” (1970). У 1990-і роки до “Роману про Тристана та Ізольду” звернулася молода художниця С. Железняк. Утім, С. Якутович ілюстрував поетичний “переспів”, інтерпретацію сучасного українського перекладача В. Коптілова, який спирається на тексти давньофранцузьких поем.
- ²⁰ Народний художник України (2001).
- ²¹ Підгора В. Символічне осмислення сьогодення // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 11–12. — С. 12–13.
- ²² Заслужений художник України.

²³ “Місце храму “Святе святих”, “Монастир пророка Іллі”, “Різдво Господа нашого Ісуса Христа”, “Вифлеємська зірка – місце Різдва Христового”, “Єрусалим. Вигляд з Оливної гори”, “Вифлеєм. Місто Різдва Христового”, “Єрусалим. Патріарший став біля храму Христового Воскресіння”, “Ріка Йордан. Місце хрещення Ісуса Христа”, “Сучасний вигляд Єрусалима”, “Фавор – гора Преображення Господнього”, “Сучасний вигляд міста Назарета, де пройшли юнацькі роки Ісуса Христа”, “Молитва в Гефсиманському саду”, “Єрусалим. Голгофа в середині Храму, на місці розп’яття”, “Єрусалим. Вид на храм-каплицю Гробу Спасителя”, “Єрусалим. Храм-каплиця Гробу Спасителя”, “Гроб Господній”, “Вознесіння Господнє”, “Оливна гора. Каплиця на місці Вознесіння Господнього”, “Церква дванадцяти апостолів біля Галилейського озера”, “Єрусалим. Храм Марії Магдалини у Гефсиманському саду”, “Святий Андрій Первозваний на київських горах”.

²⁴ *Степовик Д.* “Свята земля” очима Миколи Стратілата // Свята Земля. Гравюри Миколи Стратілата. – К., 2000. – С. 2–3.

²⁵ Народний художник України (2007).

²⁶ Серед найхарактерніших живописних творів Н. Ніколайчук – “Двоє” (1999), “Віра, Надія, Любов” (2001), “Лісова пісня” (2004), “Духовність” (2004), “Серпанок” (2005), “Золота стежка” (2005), “Квітковий рай” (2005), “Купальські мрії” (2005).

²⁷ Мистецтво України ХХ століття. – С. 261.

²⁸ Одночасно О. Бербека-Стратійчук активно займається живописом, а також переводить деякі свої графічні композиції в техніку емалі. Такі цікаві експерименти є пошуками в царині колориту. Отже, вони певною мірою “компенсують” відмову художниці від “ілюстрування” графіки.

²⁹ А. Левицький дає своїм творам назви англійською мовою – “View of the One Nice Tree”, “Road to Town”, “Talking To Myself”. Іноді назва навіть не передбачає перекладу й існує лише мовою, на якій виникла (“Love Come’s in the Town” (2002).

³⁰ За каталогом виставки “10 DESYATKA”. – К., 2004. – С. 4.

СКУЛЬПТУРА

¹ *Моздир М.* Кам’яні свідки мистецьких зв’язків; *Малина В.* Оздоблення кам’яних хрестів; *Дорош А.* До історії Бруснівського осередку кам’яної пластики; *Кузенко П.* Кам’яні надмогильні хрести Карпат; *Альошкін О.* Застиглі краплі тисячоліть або свято “відкриття дубка”; *Хом’як Л.* Меморіальна різьба нараївських каменотесів; *Кісь А.* Обереги каменю. – Див. // Наукові записки до історії культури України. – 2002. – Ч. 1. – С. 18–19.

² Перші згадки про монументальні хрести в Україні датовані XV ст., але поширюються вони від XVIII ст. Монументальні хрести, здебільшого з Розп’яттям, встановлювали розвернутими до шляхів при в’їздах у села, міста, біля джерел, на лісових стежках; їх висота сягала від 3 м до 7–8 м. Наприклад, останній максимальний розмір мав хрест Яна Радзивіла (восьмираменний), встановлений біля Софіївського собору в Києві влітку 1651 року. Пам’ятні хрести за ідейно-образним сенсом уподібнювалися частіше за все намогильним хрестам, що виокремлювало їх від так званих хрестів-фігур із зображенням Христа Спасителя або Розп’яття (останні мали розмір 7–8 м, інші обмежувались, як правило, 3 м). На думку Д. Шербаківського, І. Свенціцького, Я. Пастернака – монументальні хрести були не тільки символом віри христової, вони увійшли в національний світогляд, образ життя українства, складаючи окрему галузь народного мистецтва. – Див.: Мистецтвознавчі дослідження “Українська хрестологія” // Народознавчі Зошити Інституту народознавства НАНУ. – Л., 1997; *Забашта Р.* Монументальні хрести України (до зводу пам’яток) // Народознавчі Зошити. – Л., 1996. – № 3. – С. 199–201.

³ У 1930-х роках старі придорожні хрести намагались зберегти, а населення використовувало їх як намогильні на цвинтарях, де хоронили жертви голодомору й репресій, а в 1940-х – загиблих під час Другої світової війни. (Саме такий дерев’яний хрест XIX – початку ХХ ст. зберігся на цвинтарі в містечку Седнів). Звичайно, це були триметрові чотирираменні хрести з видовженим нижнім брусом з твердого дерева (дуба, ясеня).

⁴ Принцип станкової образно-композиційної структури був обраний В. Чепеликом при створенні пам’ятника М. Грушевському біля Будинку вчителя, де колись розмішувалась

Центральна Рада (пам'ятник зображує вченого, який відпочиває під час прогулянки з неодмінною парасолькою, яку носив із собою, оскільки, за свідченням друзів, дуже боявся застудитися під раптовим дощем). Але розмір пам'ятника дещо перебільшений навіть з урахуванням перепланування й розширення вул. Володимирської.

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

¹ *Селівачов М.* До специфіки українського народного мистецтва // Народне мистецтво. – 1997. – № 2. – С. 47.

² Там само.

³ *Прядка В.* Триенале наївного малярства // Народне мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 12–17.

⁴ *Шевченко Є.* Передмова до каталогу Велес–2003. – К., 2003.

⁵ *Пономар Л.* Диво рукописне // Народне мистецтво. – 2000. – № 3–4. – С. 32–35.

ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

¹ *Кара-Васильєва Т., Островський Г.* Круглий стіл “Сучасні проблеми декоративного мистецтва” // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 5. – С. 17–18.

² *Русакова А.* На повороті столетий // Искусство Ленинграда. – 1991. – № 3. – С. 49.

³ *Ковалев А.* К вопросу о границах применения терминов “постмодернизм” и “трансавангард” к советскому искусству периода перестройки // Искусство. – 1989. – № 10. – С. 78.

⁴ *Островский Г.* Эксперименты в стекле // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 6. – С. 19.

⁵ *Качалов Н.* Стекло. – М., 1959. – С. 11.

⁶ *Бокотей А.* Каталог виставки творів II симпозиуму з гутного скла. – Л., 1992. – С. 5.

⁷ *Armstrong K.* A History of God. – N. Y., 1994. – P. 396.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Avantgarde & Ukraine. Catalogue. – Munchen, 1993.
- Lagutenko O. Ukrainische kunstler in Paris // Treffpunkt Paris! Katalog zur Ausstellung. – Ludwig Museum, 2003. – S. 24–29.
- Lagutenko O. Zur Exlibris-Kunst der Ukraine im 20. Jahrhundert // Wilfried Jilge. Geschichts-kultur der Ukraine im Spiegel der ukrainischen Exlibris-Kunst des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung. – Leipzig, 2003. – S. 15–26.
- Landschaft “живописного заповідника”. Каталог. – К., 2002.
- Marcade V. Art D’Ukraine. – Paris; Geneve, 1990.
- Mudrak M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. – Michigan, 1986.
- Ukrainjska avangarda: 1910–1930. – Zagreb, 1991.
- Абстракция в России. XX век. В 2 томах. – С.Пб., 2001.
- Авангард 1910–1920-х годов. Взаимодействие искусств. – М., 1998.
- Авраменко О. Палитра души // Радуга. – 1988. – № 10. – С. 141–146.
- Адамов Е. Ритмическая структура книги. – М., 1974.
- Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М., 1983.
- Анатоль Петрицький. Альбом / Автор статті та упорядник І. Врона. – К., 1968.
- Анатоль Петрицький. Альбом. Вст. стаття І. Врони. – К., 1968.
- Андрущенко М., Зубарев В., Ленченко В. Днепропетровск: Архит.-истор. очерк. – К., 1985.
- Антонович Д. Група пражської студії. // Група пражської студії. – Прага, 1925. – С. 9–14.
- Антонович Д. Тимко Бойчук (1896–1922). – Прага, 1926.
- Антонович Д. Українська граюра // Українська культура. Зб. лекцій за ред. Д. Антоновича. – Падебради, 1940. – С. 236–268.
- Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992.
- Аркин Д. Украинская графика (К выставке “Современная украинская графика и рисунок” в ГАХНе) // Революция и культура. – 1929. – № 4. – С. 60–62.
- Арт Деко у Львові. Каталог виставки / Авт. ст. та упор. А. Банцекова. – Л., 2003.
- Асеев Ю. Архитектор Борис Иванович Приймак // Строительство и архитектура. – К., 1979. – № 6. – С. 22–27.
- Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX – начало XX веков. – К., 1989.
- Асеева Н. Українсько-французькі художні зв’язки 20–30-х років XX ст. – К., 1984.
- Аугайтис А., Каждайлис А. Книга как зрелище // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 3. – С. 40–41.
- Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. – К., 1967.
- Афанасьев В. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. – К., 1984.
- Бабенчиков М. Графика И. Н. Плещинского // Творчество. – 1940. – № 6. – С. 10–11.
- Барабанов Е. Смерть живописи в девяностых // Художественный журнал. – М., 2002. – № 43–44.
- Бардік М. Спроба Олександра Данченка // Українська культура. – 2001. – № 2. – С. 28–29.
- Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. – Ленинград, 1985.
- Беличко Ю. Темы народной героики // Искусство. – 1968. – № 5. – С. 25–29.
- Белічко Н. Світ сучасника в екслібрисах Георгія Малакова // Мистецтвознавство України. – К., 2001. – Вип. 2. – С. 74–82.
- Белічко Н. Художник-лицар Георгій Малаков // Art line. – 1999. – № 5–6. – С. 8–9.
- Белічко Ю. Відданість темі // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 4. – С. 20–22.
- Белічко Ю. Георгій Вячеславович Якутович. – К., 1968.
- Белічко Ю. Георгій Малаков. – К., 1982.
- Белічко Ю. Пам’ять тих днів // Вітчизна. – 1965. – № 11. – С. 177–181.
- Белічко Ю. Творча індивідуальність художника // Мистецтво. – 1966. – № 4. – С. 7–9.
- Белічко Ю. Художник. Мистецтво. Час. – К., 1982.
- Бёскин О. Украинские графики // Искусство. – 1940. – № 5. – С. 116–128.
- Бессонова М. Постимпрессионизм, фовизм, кубизм и русский авангард – эффект синхронного прочтения // Вопросы искусствознания. – XI (2/97). – М., 1997.

- Білан А. Лицар покинув поле бою // Українська культура. – 2000. – № 9–10. – С. 10.
- Білецький П. Георгій Іванович Нарбут: Нарис про життя і творчість. – К., 1959.
- Білокінь С. Георгій Нарбут і українське народне мистецтво // Наука і культура. Україна. – 1987. – Вип. 21. – С. 432–439.
- Білокінь С. Другий після Нарбута: невідоме про Л. Лозовського // Україна. – 1989. – № 5. – С. 16–17.
- Білокінь С. Колективізм – пафос творчості Михайла Бойчука // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 1.
- Білокінь С. Многоцвіття Павла Ковжуна // Вітчизна. – 1988. – № 6. – С. 178–186.
- Біляшівський М. Про український орнамент // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – 1908. – № 3.
- Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005.
- Блюміна І. Майстриня // Вітчизна. – 1997. – № 11–12. – С. 156–158.
- Блюміна І. Талант, майстерність, пошук // Вітчизна. – 2000. – № 3–4. – С. 157–160.
- Богатирев Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971.
- Бойцов Д., Шмагало Р. Іван Мозолевський // На перехресті Європи і віку. – Л., 1996. – С. 3–113.
- Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Автор статті та упорядник О. О. Ріпка. – Л., 1991.
- Бокань В. Українська графіка. 1960–1970. – К., 1997.
- Боньковська С. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). – К., 1991.
- Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. – М., 1962.
- Босько В. Вперше – виставка графіки // Кіровоградська правда. – 1987. – 22 березня.
- Брюховецька Л. Георгій Якутович і поетичне кіно // Кіно. Театр. – 1999. – № 6. – С. 2–4.
- Бугаєнко І. Гравюри Володимира Куткіна. – К., 1968.
- Бугаєнко І. Майстер гравюри // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 1–2. – С. 70–71.
- Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України (XIX–XX ст.). – К., 1960.
- Бурачек М. Виставка української книжкової графіки та виставка німецької графіки // Нові шляхи. – 1929. – № 5. – С. 116–124.
- Бурачек М. Колективна творчість і шляхи національного мистецтва // Мистецтво. – 1920. – № 1. – С. 64–81.
- Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. 1941–1967. – К., 1970.
- Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966.
- Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини. – К., 1986.
- Бьлинкин Н. Главная магистраль Киева. К проектированию Крещатика // Архитектура СССР. – 1945. – № 11. – С. 1–11.
- Валуєнко Б. Архитектура книги. – К., 1976.
- Вартанова О. Фольклорні мотиви у творчості Олександра Губарева // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 2. – С. 55–59.
- Васильев И. Вчера и завтра // Литературное обозрение. – 1983. – № 7. – С. 105–106.
- Васильев В. Діалектика наближення // Друг читача. – 1985. – 14 лютого.
- Васильченко Н. Георгій Якутович // Молода гвардія. – 1983. – 9 квітня.
- Вегерський В. Естампи – у книжці // Літературна Україна. – 1967. – 24 листопада.
- Верба И. Георгий Якутович. Поиски, работа. – М., 1970.
- Верба И. Мастер книжной графики // Радуга. – 1964. – № 12. – С. 163–168.
- Верба І. Аркан Георгія Якутовича // Літературна Україна. – 2000. – 23 листопада.
- Верба І. Молоді майстри графіки // Дніпро. – 1963. – № 4. – С. 121–127.
- Верба І. Образи героїки і краси // Літературна Україна. – 1969. – 7 жовтня.
- Верба І. Пластика, барви, натхнення // Літературна Україна. – 1967. – 10 лютого.
- Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. – К., 1981.
- Винницький М. Рефлексії з виставки української графіки // Мистецтво. – 1932. – № 1. – С. 53–55.
- Винницький М. Роман Сельський // Мистецтво. – 1933. – № 4. – С. 85–88.
- Виставка творів Олени Борисівни Сахновської (1902–1958): Каталог / Упор. Л. Міляєва. – К., 1963.
- Виставка українських килимів. – К., 1924.
- Виставка української книжкової графіки: Каталог / Вступна стаття С. Таранушенка. – Х., 1929.
- Владич Л. Буремний епос // Україна. – 1977. – № 44. – С. 16–17.
- Владич Л. Високість традицій майстра // Друг читача. – 1979. – 17 травня.
- Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. – К., 1977.
- Владич Л. Мовою графіки. – К., 1967.
- Владич Л. Творчість, спрямована у майбуття (Художник А. Страхов) // Україна. – 1976. – № 42. – С. 12.
- Владич Л., Блюміна І. Живі традиції. – К., 1985.

- Волинський Л.* Український художній фарфор. – К., 1963.
- Волошин Л.* Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. До 75-ліття заснування. – Л., 2000.
- Волошин Л.* Творці українського модерну. I. Модест Сосенко // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 1.
- Врона І.* Виставка гравюри і рисунка // Критика. – 1928. – № 10. – С. 9.
- Врона І.* Київський художній Інститут (Його сучасний стан і робота) // Мистецько-технічний ВІШ. Збірник Київського художнього інституту. – К., 1928. – С. 7–18.
- Врона І.* Сучасні течії в українському малярстві // Критика. – 1928. – № 2.
- Виставка народного искусства Украинской ССР. – К., 1951.
- В'юник А.* Український екслібрис. – К., 1964.
- Гаєвська Г.* Обпалене дитинство // Хрещатик. – 2003. – 24 жовтня.
- Герценберг В.* Грани мастерства // Творчество. – 1986. – № 6. – С. 6–7.
- Герценберг В.* Книжная иллюстрация // Искусство. – 1953. – № 3. – С. 17–26.
- Герчук Ю.* Об искусстве книги. – М., 1977.
- Герчук Ю.* Художественная структура книги. – М., 1984.
- Герчук Ю.* Художественные миры книги. – М., 1989.
- Гессен Л.* Архитектура книги. – М., Л., 1931.
- Голик І.* Художественная летопись Украины // Правда. – 1964. – 27 июня.
- Голлербах Е.* Графіка М. В. Алексеєва // Бібліологічні Вісті. – 1927. – № 4. – С. 85–90.
- Голлербах Е.* Книжні знаки Г. Нарбути // Бібліологічні Вісті. – 1926. – № 3. – С. 42–45.
- Голлербах Э.* Графика М. А. Кирнарского. – Л., 1929.
- Головко Г., Ігнат'єв О.* Коломієць. – К., 1964.
- Головченко П.* Планування і будівництво м. Сталіно // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 3. – С. 8–14.
- Голомшток І.* Тоталитарное искусство. – М., 1994.
- Голубець М.* Павло Ковжун. – Л., 1939.
- Голубець М.* Роберт Лісовський // Українське мистецтво. – 1926. – № 2. – С. 33–36.
- Голубець М.* Холодний. – Л., 1926.
- Голубець О.* Львівська кераміка. – К., 1991.
- Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001.
- Гольцов Д.* Книжная графика Советской Молдавии. – Кишинев, 1970.
- Гончаров А.* Тревожные факты // Творчество. – 1960. – № 6. – С. 11–12.
- Гончаров А.* Художественное конструирование книги // Искусство. – 1965. – № 6. – С. 18–24.
- Гончаров А., Ляхов В.* Искусство книги // Искусство. – 1957. – № 5. – С. 42–47.
- Горбачёв Д.* Анатолий Галактионович Петрицкий. – М., 1971.
- Горбачёв Д.* Обложки и титулы украинской книги 20–30-х годов // Советская графика, 73. – М., 1974. – С. 146–152.
- Горбачов Д., Мельник В.* Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ століття. Зусилля наших земляків непроминуші // Пам'ятники України. – 1991. – № 4. – С. 22–29.
- Горинь Б.* Опанас Заливаха. Вибір шляху. – К., 1995.
- Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ–ХХ ст.). – К., 1986.
- Горинь М.* Мовою графіки (Про львівську графіку 20–30-х років) // Жовтень. – 1964. – № 11. – С. 57–61.
- Графика Советской Эстонии (каталог выставки). – Таллин. – 1962.
- Графіка на першій виставці АРМУ // Бібліологічні Вісті. – 1921. – № 4. – С. 111–112.
- Графічна школа Івана Падалки. 1920-і роки: Каталог виставки, присвяченої 100-річчю від дня народження художника. – Х., 1994.
- Грачова Л.* Селищне житлове будівництво в промислових районах УРСР (1918–1962). – К., 1963.
- Гречина М.* Будинок Уряду УРСР // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 8. – С. 5–12.
- Грималюк Р.* Вітражі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Л., 2004.
- Гройс Б.* Комментарии к искусству. – М., 2003.
- Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны “Черного квадрата” // Вопросы философии. – 1990. – № 11.
- Гройс Б.* Утопия и обмен. – М., 1993.
- Гургула І.* Народне мистецтво західних областей України // Мистецтво. – 1966.
- Густ А.* Виставка графіки К. С. Козловського // Образотворче мистецтво. – 1939. – № 7. – С. 19–23.
- Давидова Є.* Володимир Християнович Заузе. – К., 1966.
- Данченко О.* До поетичної символіки // Друг читача. – 1979. – 11 січня.

- Данченко О. Народна кераміка Середнього Подніпров'я. — К., 1974.
- Данченко О. Народні майстри // Рад. школа. — 1982.
- Дахно В., Килессо С., Коломиєц Н. и др. Архитектура Советской Украины. — К., 1986.
- Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. (70-е — начало 80-х гг.) / Авт. и сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. — М., 1986.
- Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник: У 2 т. / Під ред. Я. П. Запаска. // Афіша. — 2000. — Т. 1; Т. 2.
- Деляур Г., Хохол Ю. Архитектура села: планировка и застройка. — К., 1979.
- Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962.
- Дмитриева Н. О книжной иллюстрации // Искусство. — 1951. — № 4. — С. 11–19.
- Дмитрова Л. Надія Лопухова. — К., 1981.
- Дух України. Каталог виставки. — Вінніпег, 1991.
- Ежов В., Линьков А., Гранаткин Г. Общественные здания. — К., 1973.
- Энциклопедія українознавства / Ред. проф. Р. Кубійович. Словникова частина. — Париж; Нью-Йорк, 1959.
- Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга. — К., 1926–1927.
- Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість // Георгій Нарбут. Посмертна виставка творів. — К., 1926. — С. 11–86.
- Етнографія Києва і Київщини: Традиції і сучасність. — К., 1986.
- Жоголь Л. Декоративное искусство в современном интерьере. — К., 1986.
- Жук А. Сучасні українські художні тканини. — К., 1985.
- Жук А. Українські народні килими (XVII — поч. XX ст.) — К., 1966.
- Заболотний В. Будинок Верховної Ради УРСР // Архітектура Радянської України. — 1938. — № 1. — С. 15–21.
- Заварова А. Григорий Гавриленко // Творчество. — 1986. — № 8. — С. 6–7.
- Замостян О. “Декамерон”, прочитаний графіком // Культура і життя. — 1969. — 22 червня.
- Затянацький Я. Український радянський живопис. — К., 1958.
- Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка (Західні області УРСР). — К., 1988.
- Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — К., 1979.
- Зенькович Г. Сельские клубные здания. — К., 1980.
- Зиновій Толкачов. Альбом / Авт. ст. Г. Скляренко. — К., 2005.
- Злобіна І. Сонячні грона // Україна. — 1973. — № 32. — С. 20
- Зусман Л. Сложный мир книги // Творчество. — 1960. — № 12. — С. 11–12.
- Игнатов О. Архитектор О. Л. Красносельский. — К., 1966.
- Изобразительное искусство Закарпатья. Альбом. — М., 1973.
- Искусство книги. 1955. — М., 1960. — Вып. 1.
- Искусство книги. 1956–1957. — М., 1961. — Вып. 2.
- Искусство книги. 1958–1960. — М., 1962. — Вып. 3.
- Искусство книги. 1961–1962. — М., 1967. — Вып. 4.
- Искусство книги. 1963–1964. — М., 1968. — Вып. 5.
- Искусство книги. 1965–1966. — М., 1970. — Вып. 6.
- Искусство книги. 1967. — М., 1971. — Вып. 7.
- Искусство книги. 1968–1969. — М., 1975. — Вып. 8.
- Искусство книги. 1970–1971. — М., 1979. — Вып. 9.
- Искусство книги. 1972–1980. — М., 1987. — Вып. 10.
- История советской архитектуры: 1917–1958. — М., 1962.
- Игнаткін І., Вайнгорн Л. Полтава: Історико-архітурний нарис. — К., 1966.
- Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. — Л., 2003.
- Інтервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. Альбом-Каталог. — К., 2001.
- Історія українського мистецтва: В 6 томах. — К., 1967. — Т. 5–6.
- Історія українського мистецтва: В 6 томах. — К., 1970. — Т. 4. — Кн. 2. Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ ст.
- Каган М. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. — Л., 1961.
- Каменский А. Вернисажи. — М., 1974.
- Каменский А. Искусство книжной графики и современность // Искусство. — 1973. — № 5. — С. 16–25.
- Каменский А. Романтический монтаж. — М., 1989.
- Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. — К., 1983.
- Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту // Рад. школа. — 1984.
- Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. — К., 1993.
- Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках “великого стилю”. — К., 2005.
- Карасик И. Изобразительное искусство в новой культуре. Судьбы авангарда // Вопросы искусствознания, 94. — М., 1994. — Вып. 1.
- Карло Звіринський. Спогади. Статті. Малярство. Альбом. — Л., 2002.

- Карнабіда А. Чернігів: Іст.-архіт. нарис. — К., 1980.
- Касіян В. О художниках книги Украины // Искусство. — 1952. — № 4. — С. 45–49.
- Касіян В. Барви нового // Радянська Україна. — 1960. — 21 вересня.
- Касіян В. Мистецтво графіки. — К., 1960.
- Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. — К., 1957.
- Касьянов О. Генеральный план Харкова // Вісник Академії архітектури УРСР. — 1947. — № 1. — С. 33–34.
- Касьянов О. Про проект реконструкції м. Полтави // Архітектура Радянської України. — 1938. — № 3. — С. 22–27.
- Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве. 1908–1910 гг. “Звено”, “Салоны Издбского”, “Кольцо”. — К., 1998.
- Килессо С. Архитектура Крыма. — К., 1983.
- Кисин Б. К спорам об иллюстрации // Искусство. — 1958. — № 6. — С. 38–44.
- Килессо С. Архітектор Володимир Заболотний (до 100-річчя від дня народження) // Архітектура і престиж. 2 (8). — К., 1988. — С. 25–27.
- Килессо С. Конкурс на проект повоєнної відбудови Хрещатика — пошуки національної своєрідності // Архітектурна спадщина України. — К., 1995. — № 2.
- Клеваєв В. Живе, сучасне, хвилююче // Мистецтво. — 1967. — № 4. — С. 8–11.
- Климова М. Графіка на новом рубеже // Художник. — 1960. — № 10. — С. 6–11.
- Климова М. Конструкция книги и художественные принципы // Творчество. — 1968. — № 2. — С. 19–22.
- Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною (Об'єднання мистців українців в Америці). — Філадельфія, 1981.
- Книжкові обкладинки художника Михайла Жука: Каталог виставки / Вступ. ст. та упоряд. О. Лагутенко, С. Лущик. — О., 1994.
- Коваленко Г. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время. Альбом. — М., 1993.
- Коваль В. Пензель Олександра Данченка // Літературна Україна. — 1968. — 27 вересня.
- Козлова О. Фотореализм. — М., 1994.
- Козловський К., Радіонов Г. Мистецтво плаката // Малярство і скульптура. — 1938. — № 5. — С. 5–7.
- Кондаков С. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств. 1764– 1914. VI. — С.Пб., 1914.
- Косів М., Склярєнко Г. Іван Марчук. — Л., 1990.
- Косміна Т. Сільське житло Поділля (кінець XIX–XX ст.). — К., 1980.
- Котовський Л. Драматичний театр в Донецьку // Архітектура Радянської України. — 1939. — № 12. — С. 12–18.
- Кохан С., Килессо С. О. М. Вербицький — архітектор і педагог. — К., 1966.
- Криволапов М. Анатолій Базилевич. — К., 1976.
- Кричевський В., Костирко П. Заповідник Т. Г. Шевченка в Каневі // Архітектура Радянської України. — 1938. — № 3. — С. 34–38.
- Крукайте Р. Альбіна Макунайте. — Вильнюс, 1964.
- Кузнецов Э. Время перемен // Творчество. — 1975. — № 6. — С. 8–10.
- Кузьмін Н. Страницы былого. — М., 1984.
- Кузьмін Є. Нарбут і завдання графіки // Червоний шлях. — 1927. — № 3. — С. 142–155.
- Кузьмін Є. Юхим Михайлів // Життя й революція. — 1928. — № 11. — С. 145–152.
- Кульженко В. Поліграфічний факультет Київського художнього інституту // Бібліологічні Вісті. — 1927. — № 4. — С. 128–129.
- Лавров В., Орлов Г. Архитектурно-планировочный ансамбль Большого Запорожья // Архитектура СССР. — 1936. — № 9. — С. 34–37.
- Лагутенко О. Від модерну до конструктивізму: Книжкова графіка Василя Кричевського // Родовід. — 1995. — № 3 (12). — С. 62–71.
- Лагутенко О. Графіка XX століття // Мистецтво України XX століття. — К.; Копенгаген, 1998. — С. 258–291.
- Лагутенко О. Книжкова графіка нарбутівців. На перехресті традицій та авангарду // Родовід. — 1994. — № 7. — С. 9–24.
- Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. — К., 2006.
- Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини XX століття: Стилістичні особливості художньої мови. — К., 2005.
- Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся. — Л., 1992.
- Лашук Ю. Гуцульська кераміка. — К., 1956.
- Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. — М., 1973.
- Леві-Стросс К. Структурная антропология. — М., 1983.
- Лемко Ф. Зустрічі без прощань // Вітчизна. — 1987. — № 4. — С. 205–208.
- Лівшиць Т., Каверіна Я. Посмертна виставка творів художника В. Аверіна (1889–1940): Каталог. — Х., 1950.

- Лобановский Б. Книжная графика на Украине // Искусство книги. – М., 1962. – Вып. 3. – С. 79–89.
- Лобановський Б. Дмитро Миколайович Шавикін. – К., 1962.
- Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття. – К., 1989.
- Логвин Ю. Чудовий дарунок // Молода гвардія. – 1967. – 8 лютого.
- Лупій Т. Інтеграція західноєвропейських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини XX ст. // Автореферат дис. канд. мистецтв. – Л., 2002.
- Лушик С. Одесские “Салоны Издебского” и их создатель – О., 2005.
- Львівська сецесія. Каталог виставки із збірок Львова / Авт. ст. та упор. Ю. О. Бірюльов. – Л., 1986.
- Лютій Я. Теми самі знаходять художника // Соціалістична культура. – 1970. – № 1. – С. 22–27.
- Ляхов В. Искусство книги. – М., 1978.
- Ляхов В. О художественном конструировании книги. – М., 1975.
- Ляхов В. Оформление советской книги. – М., 1966.
- Ляхов В. Очерки теории искусства книги. – М., 1971.
- Мазепа В. Український модернізм початку XX століття: спроба синтезу естетизму та української ідеї // Філософська думка. – 1998. – № 2.
- Макущенко П. Архітектор Валеріан Микитович Риков. – К., 1967.
- Малаков Георгій Васильович. Каталог. Альбом (із фондів НБУВ). Автор-упорядник Н. Белічко. – К., 2000.
- Малаков Д. Георгій Малаков. – К., 1984.
- Малаков Д. Мій брат // Україна. – 1982. – № 25. – С. 23–24.
- Малаков Д. Пам'ять художника. Київ 1941–1943 // Київ. – 2002. – № 6. – С. 132–155.
- Малахов И. Соцреализм и модернизм. – М., 1970.
- Малина В. Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX – початок XX ст. – Миколаїв, 2006.
- Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. – К., 1952.
- Маркевич Б. В чём же корень зла? // Творчество. – 1960. – № 12. – С. 11.
- Матвеев Е. Днепровские гидроузлы. – М., 1980.
- Матейко К. Народна кераміка західних областей УРСР. XIX–XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959.
- Матейко К. Український народний одяг. – К., 1977.
- Махрі В. Художня виразність житлової забудови. – К., 1969.
- Меженко Ю. Українська книжка часів великої революції. – К., 1923.
- Методические проблемы современного искусствознания. – Ленинград, 1980. – Вып. 3.
- Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. – М., 1997.
- Мистецтво і життя. Зб. статей. – К., 1978.
- Мистецтво Львова першої половини XX століття. Каталог виставки / Автор статті та упорядник О. Ріпка. – Л., 1996.
- Мистецтво України. 1991–2003. Альбом / Автори Придатко Т., Складенко Г., Чегусова З. – К., 2003.
- Михайлів Ю. М. Жук. Українське малярство. – Х., (1930–1931).
- Михайло Андрієнко і європейське мистецтво XX ст. Матеріали міжнародної конференції. – К., 1996.
- Михайло Жук. Альбом / Автори-упорядники І. Козирод, С. Шевельов. – К., 1987.
- Мичко А. У графічному світі Василя Перевальського // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 3. – С. 29.
- Мищенко Г. Від декоративізму до метафізики простору // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 10–11.
- Мищенко Г. Дорога до храму. Володимир Куткін // Образотворче мистецтво. – 2004. – № 4. – С. 80–82.
- Могилевський В. Чародій сміху // Київ. – 1986. – № 6. – С. 149–151.
- Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура. – К., 1980.
- Мойсеєнко В., Новаківська Н. Суми: Іст.-архіт. нарис. – К., 1966.
- Морозов А. К будущей истории русского искусства XX века // Вопросы искусствознания. – М., 1996. – № 1.
- Морозов А. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. – М., 1989.
- Мушинка М. Нове про художника Михайла Бойчука // Дзвін. – 1992. – № 11–12. – С. 113–115.
- Наєнко Н. Олександр Наєнко. До становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття. – К., 2003.
- Найден О. Орнамент українського народного розпису. – К., 1989.

- Найден О. Українська народна іграшка. — К., 1999.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Л., 1969; Народні художні промисли УРСР. — Л.; К., 1986.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Л., 1969.
- Нариси історії архітектури Української РСР (радянський період). — К., 1962.
- Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. — М., 1983.
- Нельговський Ю., Шуляр А. Львів: Іст.-архіт. нарис. — К., 1969.
- Никорак О. Сучасні художні тканини українських Карпат. — К., 1988.
- Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. — Л., 2004. — Ч. 1. Інтер'єрні тканини. (За матеріалами західних областей України).
- Николаєва Т. Історія українського костюма. — К., 1996.
- Нікуленко С. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934) // Автореф. канд. мистецтв. — К., 1997.
- Новиков В. Досвід планування міст України // Архітектура Радянської України. — К., 1938. — № 3. — С. 4–7.
- Нога О. Галицьке малярство авангарду в Парижі (1910–1914) // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. — Л., 1998. — Вип. 3. — С. 528–533.
- Нога О. Проект пам'ятника Івану Левитському. — Л., 1997.
- Общество независимых художников в Одессе. Библиографический указатель / Сост. О. М. Барковская. — О., 2004.
- Овдієнко О. Книжкове мистецтво на Україні (1917–1974). — Л., 1974.
- Овсійчук В. Андрей Шептицький і мистецька школа у Львові // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — К., 1994. — Вип. 1. — С. 86–91.
- Овсійчук В. Олекса Новаківський / Ін-т народознавства НАН України. — Л., 1998.
- Овсійчук В. Львівська графіка 1945–1990. Традиції та новаторство. — К., 1992.
- Овсійчук В. Майстер кольору Володимир Патик: Малярство: [Альбом]. — Л., 1996.
- Овсійчук В. Гуменюк Феодосій. Живопис, графіка. Арт ЕК, 1995.
- Овсійчук В. Михайло Мороз в Римі. — Рим, 1993.
- Олег Голосий. Альбом. / Вст. ст. Е. Деготь. — М., 2003.
- Олександров М. Графіка Георгія Малакова // Молода гвардія. — 1982. — 30 січня.
- Основы оформления советской книги. — М., 1956.
- Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. — К., 1974.
- Павло Ковжун: Каталог виставки / Упор. В. Сусак, Р. Фіголь. — Л., 1991.
- Павлов В. Образи історії // Образотворче мистецтво. — 1970. — № 6. — С. 19–21.
- Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. — К., 1983.
- Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. — Нью-Йорк, 1974.
- Пам'яті митця // Літературна Україна. — 2001. — 1 березня.
- Паперный В. Культура Два. — М., 1996.
- Пахомов В. Книжное искусство. — М., 1961. — Т. 1.
- Пахомов В. Книжное искусство. — М., 1962. — Т. 2.
- Пекаровський М. Іван Михайлович Селіванов. — К, 1964.
- Петрякова Ф. Українське гутне скло. — К., 1975.
- Підгора В. Академічне видання з родзинкою // Культура і життя. — 2000. — 2 грудня.
- Підгора В. Віха комунізму — Гулаг // Літературна Україна. — 1997. — 20 листопада.
- Підгора В. З доріг далеких і близьких // Ранок. — 1984. — № 2. — С. 16.
- Підгора В. Місто і доля людини // Дніпро. — 1982. — № 6. — С. 119–121.
- Підгора В. Погляд на життя // Україна. — 1983. — № 52. — С. 12.
- Підгора В. Суворя простота поетичної думки // Образотворче мистецтво. — 1987. — № 1. — С. 23–25.
- Пляшко Л. Твой современник. Сорок лет, отданных реставрации (архитектор М. М. Говденко) // Строительство и архитектура. — К., 1988. — № 2. — С. 26–27.
- Подобедова О. О природе книжной иллюстрации. — М., 1973.
- Поздняков В., Селівачов М. Джерела мистецтва Георгія Нарбута петербурзького періоду // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. — К., 1983. — С. 165–173.
- Поліщук В. Василій Єрмілов. — Х., 1931.
- Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. — Івано-Франківськ, 2002.
- Попова Л. Г. Якутович. — М., 1988.
- Попова Л. Маловідомі сторінки історії української радянської книжкової графіки // Українське мистецтвознавство. — Л.; К., 1967. — С. 53–71.
- Попова Л. Олександр Данченко. — К., 1972.
- Попова Л. Епос Георгія Якутовича // Искусство. — 1980. — № 9. — С. 21–23.
- Попова Л., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20–30-х років. — К., 1966.
- Попова Л., Цельтнер В. Графіка Георгія Якутовича // Искусство. — 1965. — № 12. — С. 36–42.
- Попова Л., Цельтнер В. Очерки о художниках Советской Украины. — М., 1980.

- Попович В. Павло Ковжун // Нотатки з мистецтва (Філядельфія). – 1974. – № 14. – С. 17–25.
- Попович М. Нарис з історії культури України. – К., 1999.
- Портнов Г. Шляхи розвитку радянського плаката на Україні // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 38. – С. 6–12.
- Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов. – О., 1999.
- Примитив в искусстве. Грани проблемы. – М., 1992.
- Присталенко Н. З архіву Михайла Бойчука // Українське мистецтвознавство. – К., 1993. – Вип. 1. – С. 127–134.
- Присталенко Н. Класика в ілюстраціях Георгія Якутовича // Образотворче мистецтво. – 1983. – № 3. – С. 17–18.
- Присталенко Н. Шлях до “Кобзаря” // Київ. – 1984. – № 3. – С. 146–154.
- П’ядик Ю. Юхим Михайлів. Життя і творчість. – К., 2003.
- Радванський І. На день народження Юрія // Україна і світ сьогодні. – 2001. – 17–23 лютого.
- Ракитин В. Расцвет или застой? // Детская литература. – 1971. – № 1. – С. 31–34.
- Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент. – К., 1998.
- Реконструкция и развитие крупных городов УССР / Под ред. В. М. Орехова, А. Д. Ивановой. – К., 1974.
- Риженко Я. Українське шитво. – Полтава, 1929.
- Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років // Жовтень. – 1989. – № 4. – С. 69–82.
- Ріпко О. У пошуках страченого минулого. – Л., 1996.
- Роберт Лісовський (1893–1982): Каталог виставки творів, присвяченої 100-річчю з дня народження художника / Автор статті та упорядник Р. Яців. – Л., 1993.
- Рожанківський В. Українське художнє скло. – К., 1959.
- Розум І. Давнє знайомство // Україна. – 1976. – № 36. – С. 12.
- Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. – К., 2004.
- Рудер Э. Типографика. – М, 1982.
- Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М., 2003.
- Савицкая Л. Журналы по искусству на Украине в начале ХХ века // Искусство. – 1990. – № 8. – С. 58–62.
- Савицкая Л. На путях обновления. Искусство Украины в 1890–1910 годы. – Х., 2003.
- Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття. Альбом. – К., 2003.
- Сак Л. Співець природи (І. Пleshинський) // Образотворче мистецтво. – 1978. – № 3. – С. 23–24.
- Самойлович В. Народное архитектурное творчество. – К., 1977.
- Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала ХХ века // Советское искусствознание, 25. – М., 1989.
- Сарабьянов Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание, 80. – М., 1981. – Вип. 1.
- Сарабьянов Д. Стил ь модерн. – М., 1989.
- Светлова Н., Буров К. Улучшить качество книжного оформления // Искусство. – 1952. – № 6. – С. 47–50.
- Северин С. Комплексное озеленение и благоустройство городов. – К., 1975.
- Седляр В. АХРР та АРМУ. – К., 1926.
- Седляр В. Василь Касян // Критика. – 1928. – № 3. – С. 102–105.
- Селівачов М. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. – К., 1981.
- Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К., 2005.
- Селівачов М. Українська народна декоративно-вжиткова творчість: Бібліографічний покажчик публікацій 1975–1985 рр. – К.; Опішне, 1990.
- Сенів І. Творчість Олени Львівни Кульчицької. – К., 1961.
- Сергій Конончук. Графіка. Альбом / Авт. статті Р. Кункіна, упор. Н. Францева. – К., 1988.
- Сидоров А. Г. И. Нарбут // Мастера современной гравюры и графики. – М.; Л., 1928. – С. 77–106.
- Сидоров А. Искусство книги. – М., 1922.
- Сидоров А. История оформления русской книги. – М., 1964.
- Сидоров А. Нарбут и его книги // Печать и революция. – 1923. – Кн. 5. – С. 43–64.
- Сидоров А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. – М., 1985.
- Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979.
- Січинський В. Василь Касян // Українське мистецтво. – 1926. – № 1. – С. 1–4.
- Січинський В. Дереворити Миколи Бутовича // Мистецтво. – 1936. – № 1. – С. 2–7.
- Січинський В. Книжкова графіка Роберта Лісовського // Бібліологічні Вісті. – 1927. – № 2. – С. 91–96.

- Січинський В.* Книжна графіка Павла Ковжуна // *Бібліологічні Вісті*, 1927. — № 4. — С. 78–84.
- Січинський В.* Українська Академія Мистецтв // *Українське мистецтво*. — 1926. — № 2. — С. 51–53.
- Склярєнко Г.* Художник и город. — К., 1990.
- Склярєнко Г.* Яким Левич: Живопис на перехресті часу. Альбом. — К., 2003.
- Скрипник Г.* Етнографічні музеї України. — К., 1989.
- Сліпко-Москальців О. М.* Бойчук. — Х., 1930.
- Сліпко-Москальців О.* Розвиток та перспективи графіки СРСР // *Червоний шлях*. — 1929. — № 1. — С. 219–233.
- Соколюк Л.* Бойчукіст Іван Падалка // *Український засів*. — 1995. — № 1. — С. 25–30.
- Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. — Х.; Нью-Йорк, 2002.
- Соломченко О.* Народні таланти Прикарпаття. — К., 1969.
- Соляник Л.* Художник Григорій Гавриленко // *Образотворче мистецтво*. — 1985. — № 4. — С. 20–21.
- Софія Левицька (1874–1937)*. — Париж, 1989.
- Соціалістичний реалізм і українська культура.* Матеріали наукової конференції. — К., 1999.
- Станіславський А.* Планировка и застройка городов Украины. — К., 1971.
- Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. — Л., 2002.
- Станкевич М.* Українські витинанки. — К., 1986.
- Степанян Н.* “... я хочу быть понят родной страной”. 1922–1930-й // *Вопросы искусствознания*, X (1/97). — М., 1997.
- Степанян Н.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. — М., 1999.
- Степовик Д.* У вінок великому поетові // *Україна*. — 1969. — № 36. — С. 18–19.
- Сусак В.* Русская икона в художественном сознании начала XX века // *Вопросы искусствознания*, X (1/97). — М., 1997.
- Сусак В.* Українська філія Ecole de Paris // *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта*. — Л., 1998. — Вип. 3. — С. 522–528.
- Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису–малюнків–скульптури.* — Мюнхен–Лондон–Париж, 1980.
- Сучасне мистецтво.* Науковий збірник. — К., 2004. — Вип. 1.
- Сучасне українське народне мистецтво.* — К., 1976.
- Тарасов О.* Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов // *Искусство*. — 1992. — № 1.
- Тимофєєнко І.* Одесса: Архит.-ист. очерк, — К., 1983.
- Титаренко А.* Легендарный Губарев // *Аргументы и факты. Украина*. — 1997. — № 12.
- Тиц А., Шпара П.* Харьков: Архит.-ист. очерк, — К., 1963.
- Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XII–XVIII ст.). — К., 1992.
- Тобилевич Б.* Проблемы переустройства села. — М., 1979.
- Томас С., Холостенко Є.* Український революційний плакат. — К., 1932–1933. — Вип. 1–2.
- Трегубова Т., Мих Р.* Львів: Архітектурно-історичний нарис. — К., 1989.
- Турченко Ю.* Український естамп. — К., 1964.
- Українська графіка XI – початку XX ст.* Альбом / Авт.-упор. А. В'юник. — К., 1994.
- Українська радянська графіка / Авт. ст. та упор. І. Врона.* — К., 1958.
- Українське малярство 1960–1980-х рр.* Три покоління українського мистецтва. — К.; Одесе, 1990.
- Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століть: Збірник наукових статей.* — К., 2000.
- Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині. До 80-ї річниці заснування Студії Пластичного Мистецтва в Празі.* Збірник матеріалів міжнародної конференції. — Прага, 2005.
- Українське народне мистецтво. Тканини і вишивки.* — К., 1960.
- Український авангард 1910–1930-х років / Авт. вст. статті та упор. Д. Горбачов.* — К., 1996.
- Український модернізм. 1910–1930.* — К., 2006.
- Український радянський плакат (1917–1957).* — К., 1957.
- Умер художник параджановских “Теней” // Киевские ведомости.* — 2000. — 8 сентября.
- Фаворский В.* Литературно-теоретическое наследие. — М., 1988.
- Фаворский В.* Об искусстве, о книге, о гравюре. — М., 1986.
- Федорук О.* Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910–1930-і роки) // *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів*. — 1993. — С. 5–43.
- Федорук О.* Микола Бутович. Життя і творчість. — К.; Нью-Йорк, 2002.
- Федюк Микола (1885–1962).* Виставка творів: Каталог. — Л., 1991.
- Фешенко О.* Різцем серця... // *Україна*. — 2001. — № 3. — С. 56–57.
- Фогель З.* Василий Ермилов. — М., 1975.
- Фоменко В.* Традиції українського мистецтва XVII–XVIII ст. у творчості Г. Нарбути // *Образ епохи: Культурне середовище Києва кінця XIX – початку XX ст.* // *Тези доповідей*. — К., 1995. — С. 57–58.

- Хмурий В. Анатоль Петрицький // Життя й революція. – 1928. – № 7. – С. 141–160.
- Хмурий В. Український революційний плакат. – Х., 1932.
- Холостенко Є. Василь Овчинників. – Х., 1932.
- Холостенко Є. Микола Рокицький. – Х., 1933.
- Холостенко Є. Сучасні молоді гравери // Молодняк. – 1928. – № 3. – С. 124–127.
- Хорхот А. Архитектура и благоустройство промышленных предприятий. – К., 1953.
- Хохол Ю., Ковальов Ю. Чернівці: Іст.-архіт. нарис. – К., 1966.
- Художні промисли України: Альбом / Авт. і упор. Т. В. Кара-Васильєва, Н. М. Кисельова, Н. М. Попенко, Т. О. Придатко. – К., 1979.
- Художні промисли: теорія і практика: Зб. наук. праць. – К., 1983.
- Цапенко М. О реалистических основах советской архитектуры. – М., 1952.
- Цельтнер В. Александр Губарев (каталог выставки). – М., 1991.
- Цельтнер В. Александр Губарев // Советская графика. – М. – Вып. 9. – С. 90–92.
- Цельтнер В. Валентин Литвиненко. – М., 1971.
- Цельтнер В. Олександр Губарев (каталог виставки творів). – К., 1986.
- Чебикін А. Українська академія мистецтва: традиції, сучасність, перспективи // Українська Академія Мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 9–15.
- Чегодаєв А. О книжной иллюстрации // Искусство. – 1955. – № 4. – С. 30–35.
- Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен: Альбом-каталог. – К., 2002.
- Чепелик В. Вся жизнь – испытание. О творчестве мастера архитектуры первого советского десятилетия В. К. Троценко // Строительство и архитектура. – 1988. – № 10. – С. 14–16.
- Чепелик В. Український архітектурний модерн / Упорядник З. В. Мойсеєнко-Чепелик. – К., 2000.
- Чепелик В. Харьковский центр поиска своеобразия архитектуры начала ХХ в. // Строительство и архитектура. – 1989. – № 10. – С. 18–21.
- Червона тілька калини. Листи, спогади, статті. Алла Горська. – К., 1996.
- Чихольд Я. Облик книги. – М., 1980.
- Чукін Д. Художник Василь Касіян // Декада. – 1932. – № 7–8. – С. 10–11.
- Шавикін А. З. Толкачов // Молодняк. – 1929. – № 10. – С. 76–92.
- Шантыко Н. Творчество советских иллюстраторов. – М., 1962.
- Шевченко Є. Народна деревообробка в Україні: словник народної термінології. – К., 1997.
- Шевченко Є. Українська народна тканина. – К., 1999.
- Шкандрий М. У пошуках нового: революція в українському мистецтві 1920-х років // Сучасність (Мюнхен). – 1986. – Ч. 1. – С. 41–51; Сучасність. – 1986. – Ч. 2. – С. 42–58.
- Шмагалю Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005.
- Шпаков А. Велика Вітчизняна у творчості Георгія Малакова // Образотворче мистецтво. – 1985. – № 2. – С. 11–13.
- Шпаков А. Книга і час. – К., 1977.
- Шпаков А. Художник і книга. Українська радянська книжкова графіка: Шляхи становлення і розвитку. – К., 1973.
- Шудря Є. Подвижниця народного мистецтва: Бібліографічні нариси. – К., 2003. – Зошит 1; К., 2005. – Зошит 2.
- Щербак В. Сучасна українська майоліка. – К., 1974.
- Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. – Лондон, 1954.
- Эйнгорн А. Социалистический Харьков // Архитектура СССР. – 1934. – № 2. – С. 38–62.
- Юрій Луцкевич. Альбом. / Вст. стаття Г. Скляренко. – К., 2004.
- Якимович А. Реализмы двадцатого века (Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм). – М., 2000.
- Якутович Г. Графика и кино // Творчество. – 1967. – № 12. – С. 14–15.
- Якутович Г. Искусство должно быть монументальным // Искусство. – 1962. – № 11. – С. 10–11.
- Ясевич В. Мастер модерна и эклектизма. К 125-летию со дня рождения академика архитектуры А. Н. Бекетова // Строительство и архитектура. – 1987. – № 12. – С. 25–27.
- Ясевич В. От модерна к конструктивизму // Строительство и архитектура. – К., 1987. – № 11. – С. 27–31.
- Ясевич В. У истоков архитектуры ХХ века // Строительство и архитектура. – К., 1975. – № 10. – С. 28–37.
- Яців Р. “Одного лиш боюсь: впадати в трафарет” (С. Гординський) // Образотворче мистецтво. – № 5. – С. 1–2.
- Яців Р. Одушевлена творцем фарба й форма: Графіка художника П. Ковжуна // Наука і суспільство. – 1989. – № 8. – С. 42–45.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ*

АБРИС — 1) контурний рисунок, лаконічне зображення. 2) Силует, контур архітектурних форм.

АБСТРАКЦІОНІЗМ — один з провідних напрямків в авангардному мистецтві ХХ ст. А. спрямований на принципове відсторонення від зображення чи відтворення явищ і предметів реального світу. Твори А. базуються виключно на формальних елементах (лінії, кольорові плями, умовні конфігурації), виступають як об'єкти внутрішньої суб'єктивної художньої та декоративної реальності. А. як напрямок виник на початку 1910–1920 років одночасно в кількох країнах Європи.

З моменту виникнення А. в ньому накреслилися дві лінії: **геометричної абстракції**, заснованої переважно на чітко окреслених конфігураціях, та **ліричної абстракції**, в якій композиція утворюється вільно організованими формами. Розвивався двома основними течіями: *супрематизм* і **експресивний А.** В останньому намагалися передати емоційність, динамічність життєвих процесів.

АВАНГАРДИЗМ — узагальнена назва різноманітних експериментально-новаторських течій у мистецтві 1905–1930 років. В широкому розумінні терміна слід визнати, що у минулому авангардними були всі течії при переході від однієї художньої епохи до іншої. Термін найчастіше вживають стосовно мистецтва поч. ХХ ст. Для А. характерним є утвердження постійного протесту, принциповий антитрадиціоналізм, відмова від класичних норм образотворчості і краси, орієнтація на небувалу формальну новизну або примітив. Загалом А. притаманна власна романтична міфологія, абсолютизація творчого акту митця, вияв особливого, суто індивідуального бачення Всесвіту, інше розуміння природи, людини, її психіки. Для А. характерним є пошук нових, нетрадиційних засобів мистецького вираження, прагнення зробити мистецтво масовим, синте-

зувати різні види творчості з використанням різних технік, матеріалів. Художнє відкриття, здатність до постійного самооновлення стали обов'язковим правилом. Цим зумовлені програмність творчих виступів А., укладання і проголошення маніфестів. У 2-й пол. ХІХ ст. *експресіонізм*, *дадаїзм*, *абстракціонізм*, *футуризм* та інші течії, започатковані на початку століття, поступилися в А. своїм місцем *поп-арту*, *оп-арту*, *боді-арту*, *відео-арту*, *кінетичному мистецтву*, *концептуалізму* тощо. Останні вирізняє активне використання новітніх наукових технологій, широких можливостей комунікації.

АВАНЗАЛ — невелике приміщення перед головним залом.

АВТОЛІТОГРАФІЯ — *літографія*, для якої зображення на камені виконане самим художником, а не майстром-літографом.

АВТОТИПІЯ — засіб копіювання півтонових зображень у поліграфії (високий *друк*) за допомогою крапок різних розмірів і однакової насиченості, що досягається фотографуванням через растр.

АГЛОМЕРАЦІЯ — скупчення дрібних і великих населених пунктів та їх безсистемне зрощення. Існують **моноцентричні** й **поліцентричні А.**

АГРАФ (АГРАФКА) — 1) ліпна прикраса в архітектурі. 2) *Замковий камінь* або його імітація над вікнами, дверима або нішами. 3) Коштовна застібка чи пряжка на одязі, головному уборі.

АКАДЕМІЗМ — напрям у мистецтві ХVІ–ХІХ ст., що усталився в художніх академіях. Представники А., успадкувавши античні форми, прагнули канонізації принципів, авторитетів, класичних зразків минулих культур, художні цінності яких оголошували неперевершеними. Значення А., який протистояв (особливо у ХІХ ст.) розвитку реалістичного мистецтва, виявилось суперечливим: з одного боку — консерватизм у

* Для низки термінів використані тексти Г. Істоміної, О. Клименко, О. Ламонові, В. Парахіна, М. Селівачова, Ю. Смолій, О. Сом-Сердюкової, В. Цитович, М. Юр, Н. Янко. Вони відзначені зірочками (баклага*, ... шмудтитул*).

збереженні традицій, а з іншого — академічна система забезпечувала надання професійної майстерності, виховання митців найвищого гатунку, наукове осмислення мистецької спадщини.

АКАНТ (АКАНФ) — стилізоване зображення зубчастого листя і стебла рослини акант в орнаментальних композиціях, розписах, побудові акротеріїв, капітелей, кронштейнів, модульонів, фризів, тощо.

АКВАРЕЛЬ — водяна фарба, зроблена з кольорового пігменту та в'язучого (камеді, декстрину, меду, жовчі). Через відсутність білил (порівн. *гуаш*) живопис відзначається прозорістю фарб, крізь які просвічує білий папір, шовк тощо. На відміну від олійного живопису, твір виконується від світлого до темного. Існує два технічних прийоми: “по мокрому” (папір попередньо зволожено) і “по сухому”. Завдяки розмивам і затіканням фарби в **А.** створюються ефекти рухомості, світлоносності й легкості зображення, досягається свіжість, м'якість тональних переходів, емоційність кольору. У станкових композиціях, книжкових ілюстраціях нюансні кольорні плями **А.** іноді доповнюються рисунком тонким пером. На межі ХІХ—ХХ ст. **А.** часто змішували з білилами, гуашшю, темперою тощо (змішана техніка). Мала і прикладне значення — використовувалося для розфарбування гравюр, креслеників, ескізів картин і фресок.

АКВАТИНТА — вид гравюри, побудованої на травленні металевої дошки кислотою через асфальтовий чи каніфольний пил, на який нанесено зображення голкою. Створює ефект тонального малюнка з фактурними відтінками. Іноді **А.** сполучають з офортними штрихами.

АКРОТЕРІЙ — прикраса над кутами фронтонів у вигляді скульптурного зображення пальмети, грифона, волюти, триніжка, бюста на постаменті, обеліска тощо.

АКСЕСУАР — другорядна деталь основного зображення, допоміжний композиційний елемент, що дозволяє визначити час і місце дії, стиль художнього твору (порівн. *стафаж*). В оформленні інтер'єрів, виробках образотворчого мистецтва **А.** є важливим елементом у створенні цілісного образу, а також сприяє формуванню алгорій, метафор, зображальних символів, побудові емблем (не плутати з *атрибутом*).

АКСОНОМЕТРІЯ — спосіб зображення об'ємних предметів на площині за допомогою паралельних проекцій через систему

координат. **А.** дозволяє наочніше уявити вигляд і структуру споруд і комплексів, форми деталей, конструктивних елементів, показати розріз, модульну сітку. Частіше вживають ізометрію і диметрію, які відрізняються напрямками осей і масштабами їхньої довжини.

АЛЛА ПРИМА (аль прима) — техніка виконання твору за короткий час, живописної або скульптурної роботи за один сеанс. В одних випадках зумовлюється особливостями матеріалу, тобто часом висихання олійних фарб, всмоктуванням вологи у фресці або акварелі; в інших — творчим методом (роботою художника на пленері); нарешті, може бути свідченням віртуозної майстерності митця.

АЛЬСЕККО — техніка настінного живопису розчиненими у воді фарбами по сухій штукатурці. Синоніми — асекко, секко.

АЛЬТАН — 1) балкон на підпорах замість консолей. 2) Відкрите гульбище над лоджією на покрівлі споруди, яке огороджувалося парпетом і не виступало за основний об'єм споруди.

АЛЬТАНКА — відкрита будівля у парку чи сквері, призначена для відпочинку.

АЛЬФРЕСКО — техніка настінного живопису водяними фарбами по сирій вапняній штукатурці.

АМПІР — стиль у мистецтві 1-ї третини ХІХ ст. Базуючись на засадах *історизму*, його творці зверталися до спадщини минулих часів. Репрезентативність, парадний пафос і театральна пишнота **А.** були підпорядковані звеличенню імперського державного устрою. Прагнучи відобразити блиск правління і славу військових перемог, він набував холодної помпезності, величі і шляхетності. На відміну від *класицизму*, композиції будувалися на контрасті великих поверхонь з орнаментальними стрічками, рельєфними фільонками, в інтер'єрах панували різноманітні дзвінки кольори. Використання ордерних форм архаїчної Греції та імператорського Риму перепліталось із застосуванням мотивів Етрурії, Стародавнього Єгипту і навіть Туреччини, внаслідок нормативність збагачувалася романтичними тенденціями, раціональність поєднувалася з декоративністю, архітектонічність з еkleктизмом, що свідчило про початок нової художньої культури ХІХ ст. Сильова єдність **А.** проявилася і в насиченому оздобленні інтер'єрів, в оформленні стін, малюнку тканин для оббивки, фіранок, покривал, формі й офор-

млени посуду. Елегантність і легкість класицизму змінили холодна урочистість, точний розрахунок, відстороненість, запанували упорядкованість, спокій, врівноваженість. Панування в колориті інтер'єрів білого і строгих ліній дещо пом'якшували світлі тони тканин, меблів і плями позолоченої бронзи.

Форми **А.** широко використовувалися в 1-й третині ХХ ст. при спорудженні різноманітних будівель, що зумовило розвиток стильової течії *неоампір*. До пластичних засобів стилю постійно звертались в архітектурі, монументальному і декоративному мистецтві та меблюванні в середині ХХ ст., а також в кінці століття у зв'язку з поширенням *постмодернізму*.

АНГОБ — тонкий шар розведеної на воді білої чи кольорової глини, яким до випалювання покривали поверхню керамічного виробу для отримання гарного облицювального матеріалу та усунення нерівностей поверхні. Завдяки **А.** винайдено техніку *графіто*, у деяких випадках при розпису створюється ефект рельєфу. Широко застосовувався у гончарних осередках.

АНДЕРГґРАУНД (андеграунд) — мистецьке явище, форма творчості, що суперечить офіційним або панівним концепціям. Некомерційна творчість, елітарне мистецтво, яке відзначалось експериментальним характером, застосуванням гротескних засобів, мали місце в країнах Заходу ще з 1940-х років. У Радянському Союзі та інших соціалістичних країнах **А.** отримав розповсюдження з середини 1950-х — кінця 1980-х років, коли в умовах ідеологічного диктату митці нелегально виконували твори, що не відповідали настановам *соціалістичного реалізму*, і демонстрували їх на таємних виставках і оглядах.

АНІМАЛІСТИЧНИЙ ЖАНР — зображення тваринного світу в образотворчому мистецтві.

АНКЕР — вмурований у стіну металевий або дерев'яний елемент для скріплення частин споруди або підтримки виступаючих елементів.

АНСАМБЛЬ — гармонійна злагоженість кількох різнорідних об'єктів, просторових осередків, форм і мотивів. **А.** відрізняється від поняття композиції, частини якої не є закінченими елементами і лише у взаємодії складають художній твір, тоді як ансамблева цілісність формується з об'ємів і просторів, кожний з яких також має самостійне значення і завершено композицію.

АНТАБЛЕМЕНТ — верхня горизонтальна частина архітектурного ордера, що в класичному зодчестві складається з трьох частин: *архітраву, фризу і карнизу*. Існують: **А. неповний** (без фриза), **полегшений** (без архітраву), **розкріпований**.

АНТИТЕТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ — парне розташування композиційних елементів.

АНТРЕСОЛЬ — 1) додатковий напівповерх в межах основного поверху, що збільшує загальну корисну площу приміщень. 2) Верхня частина приміщення, відділена внутрішнім перекриттям.

АНФЕМІЙ (АНФІМІЙ, АНТЕМІЙ) — 1) стрічковий орнамент, побудований на ритмічному чергуванні квітів, пальмет або стилізованого листя лотоса, аканта, лілій, маскаронів, мушлів, ваз з квітами тощо. 2) Те саме, що і *пальмета*.

АНФІЛАДА — система взаємозв'язку просторових елементів, за якої всередині споруди на одній осі розташовані двері сусідніх приміщень. Внаслідок виникає наскрізна перспектива кімнат. Розрізняють вирішені в плані **кільцеву, лінійну, Г-подібну, П-подібну, Н-подібну, Е-подібну**.

АПСИДА — багатограний, напівкруглий або овальний у плані виступ споруди, перекритий конхою, зімкнутим напівсклепінням.

АРАБЕСКА — складний орнамент переважно зі стилізованих, примхливо переплечених рослинних і геометричних мотивів, що сприймається килимовим узором. Часто буває симетрично відносно однієї або кількох осей, відзначається щільним малюнком. У вужчому значенні **А.** називають орнаментальну композицію, складену лише з рослинних мотивів східного походження, тоді як виконану з геометричних мотивів — *маврською*.

АР ДЕКО (арт деко) — стильова течія в архітектурі, монументальному та декоративному мистецтві, поширена в 1920–1930-х роках у європейських країнах, вважається останньою стадією в розвитку модерну. В оздобленні фасадів використовувалися звивисті лінії, зображення фантастичних істот, драконів, павичів, хвиль, лебединих ший, млосних жінок, коштовні та яскраві матеріали контрастували з чіткими прямими кутами, колами, геометричними формами, локально пофарбованими площинами. Створювалась ілюзія розкоші, як нагадування про минуле благополуччя. Мала місце програмна еkleктика ретростилів, що зу-

мовлювала відверту стилізацію окремих частин будівель у дусі класицизму, ампіру, давньоєгипетського і егейського зодчества. Інтер'єри, створені із суміші різних “стильних речей”, нагадували квартири колекціонерів, майстерні художників; в їхньому оздобленні особливо цінувались ебенове дерево, шкіра крокодила, перламутр, слонова кістка, діаманти. Тут же твори художників-постімпресіоністів, примітивістів, сюрреалістів, експресіоністів демонструвалися поруч із взірцями східного або африканського мистецтва. У вітражах і мозаїках, що набули популярності, вражали експресіоністичні деформовані жіночі постаті з могутніми формами. В одних країнах **А. д.** став перехідним етапом до функціоналізму, в інших — до радянського класицизму, “нового ампіру” третього Рейху тощо. Впливом **А. д.** позначені численні вироби з опалового скла й кристалю, керамічні панно і вази, незвично узагальнені та геометризовані порцелянові статуетки, зухвало декоративні тканини, які були виконані в 1920–1930-х роках.

АРИТМІЯ — складний ритм, що створює враження поривчастого руху. Використовується для акцентування композиційних вузлів художнього твору.

АРКА — криволінійне перекриття прорізу в стіні або прогону між двома підпорами (колоннами, пілонами тощо). Конструктивно передає не тільки навантаження на основу, а й створює розпір в горизонтальних напрямках, який вимагає погашення. За формою, будівельними матеріалами і конструкціями в Україні ХХ ст. мали місце: **двоцентрова, еліптична, кільцеподібна, клинчаста, коробова, лучкова (кругова), овальна, параболічна, перспективна, півциркульна, підковоподібна, повзуча, попружна, розвантажувальна, стрілочаста, ступінчаста, трицентрова, “тюдор”, удавана (фальшива).** **А.** зводилися також у вигляді окремих споруд, а саме **меморіальних і тріумфальних.**

АРКАДА — розташовані у ряд арки, що спираються на колони або *піљери*. Розрізняють: **А. ордерну (ордерна А.)** — ряд колон, тричетвертних колон, напівколон або пілястр з арками, який завершується загальним антаблементом чи карнизом; **А. по колонах** — поєднання склепінчастої і стояково-балкової конструктивних систем на зразок арок, опертих на капітелі колон.

АРКАТУРА — 1) стрічка опертих на кронштейни глухих арок у вигляді фриза або по-

яса під карнизом (звичайно їх називають **аркатурний фриз, аркатурний пояс**). 2) Декор стіни у вигляді стрічки з невеликих глухих арок, що спираються на колонки з кронштейнами (має назву **аркатурно-колончастий пояс, аркатурно-колончастий фриз**). Крім того, має місце **А. сліпа** — рельєфне або графічне зображення стрічки арок на поверхні стіни.

АРМАТУРА — 1) прикраса із зображеннями військових предметів і трофеїв (зброї, обладунку, шоломів, знамен тощо). 2) Металева основа залізобетонних конструкцій, що сприймає конструктивні зусилля на розтяг.

АР НУВО — стильова течія в мистецтві Франції та Бельгії на межі ХІХ–ХХ ст., яку відносять до т. зв. флореального або декоративно-орнаментального напрямку модерну. Одним з джерел стало мистецтво Сходу, зокрема Японії, де мали місце декоративність площини при емансипації колірної плями, виразність силуета завдяки примхливо звивистим контурам, в які вкладали глибокий символічний зміст. Використовуючи звивисті лінії, митці **А. н.** не обмежувалися простою стилізацією рослин, а розробляли концепцію перетікаючого простору, що об'єднував функції споруд і меблів з конструкціями, їхнім декором і технологіями обробки матеріалів. Внаслідок цього утилітарне призначення і зовнішній вигляд споруд органічно гармоніювали з химерністю, фантастичністю, містичністю, що було проявом романтичних тенденцій у мистецтві поч. ХХ ст.

АРХАЙКА — ранній етап у стильовому розвитку мистецтва, якому притаманні лаконічність пластики, симетрія і замкненість форм, статичність, площинність, простота просторових композицій.

АРХІВОЛЬТ — обрамлення чільного боку арки у вигляді профільованої тяги або стрічки з клинчастих каменів, що виявляло характер мурування.

АРХІТЕКТОНІКА — 1) гармонійне поєднання частин у композиції мистецького твору, ясне співвідношення головних і другорядних елементів. 2) Визначення особливостей конструктивної основи споруди пластичними засобами, характером пропорцій, колористичним вирішенням, фактурою, завдяки чому візуально підкреслювалися конструктивна стійкість, міцність будівельних матеріалів (порівн. *тектоніка*).

АРХІТЕКТУРА — просторове мистецтво створення життєвого середовища, образи

якого віддзеркалюють загальні ідеали епохи, втілюють уявлення суспільства про час і простір, будову Всесвіту і місце в ньому Людини.

АСИМЕТРІЯ — невідповідне розташування архітектурних об'ємів відносно середньої осі. **АТЕКТОНІКА** — невідповідність принципам *тектоніки*.

АТЛАНТ — підпора під перекриттям у вигляді атлетичної чоловічої статуї, зображеної на повний зріст.

АТРИБУТ — невід'ємна властивість предмета. В образотворчому мистецтві речова ознака історичної особи, міфологічного персонажа, групи осіб. У сукупності з відповідним чином виконаною фігурою цей пізнавальний знак надає конкретного змісту всьому зображеному. Так, тризуб був **А.** Посейдона, ключі від Раю — св. Петра, п'ятикутна зірка — радянських військ.

АТРИУМ (АТРІЙ) — 1) простір всередині давньоримського житлового будинку на зразок закритого внутрішнього дворика. 2) Оточений галереями двір, розміщений перед або поруч з християнською церквою доби Середньовіччя. 3) Напівзамкнений двір або великий простір у сучасній споруді. Таке застосування терміна уявляється помилковим і є наслідком необізнаності в історії архітектури, нігілістичним ставленням до спадщини, задекларованої *авангардизмом*.

АТТИК — висока стіна над верхнім карнизом споруди, вища за *парапет*. Існують: **аттиковий поверх**, влаштований над загальним карнизом; **аттиковий пояс** — стіна над карнизом по периметру барабана; **аттиковий ярус**, відділений карнизом від основного об'єму.

АУТЕНТИЧНІСТЬ (АВТЕНТИЧНІСТЬ) — збереженість первісної структури, справжнього вигляду будівлі, комплексу або твору мистецтва.

БАБИНЕЦЬ — західна частина дерев'яної церкви, розташована перед молитовним залом. Спочатку призначалася для оглашених та жінок (баб), звідки й походить назва. У деяких типах дерев'яних храмів над простором **Б.** влаштовувалися хори, а також дзвіниця.

БАЗА — нижня частина колони, пілона або п'єдесталу. За характером побудови і профілювання у класичній архітектурі розрізняють, залежно від ордера чи походження, **аттичну**, **іонічну**, **коринфську**, **кубовату**, **малоазійську**.

БАКЛАГА (боклаг)* — глиняна або дерев'яна посудина для напоїв.

БАЛЮСТРАДА — невисока наскрізна огорожа балконів, галерей, сходів або дахів, сформована невисокими фігурними, часто веретеноподібними або багатогранними стовпчиками (*балясинами*). Вгорі вона з'єднана перилами, плитою, а внизу спирається на цоколь.

БАЛЯСИНА — невисокий фігурний (часто веретеноподібний) або багатогранний стовпчик для підтримки перил огорожі сходів, балконів, парапетів на дахах.

БАНЬКА — 1) в архітектурі — маленька баня, яка звичайно підносилася на шийі — глухому барабані без вікон (порівн. *маківка*). 2) [**Тиква, кубушка, корчага**]* — глиняна вузькогорла посудина для напоїв.

БАНЯ — зовнішня частина купольного перекриття. Отримувала різні форми, зокрема **грибоподібну, грушоподібну, зонтикоподібну, конусоподібну, півсферичну, цибулясту, шоломоподібну**.

БАРАБАН — циліндрична чи багатокутна у плані верхня частина будівлі, що підтримує купол або зімкнуте склепіння. Має два різновиди: **світловий** — прорізаний арковими або прямокутними вікнами, **глухий (сліпий)** — порівняно вузький, без прорізів. Останній часто називають *шиєю*.

БАРЕЛЬЄФ — низький рельєф скульптурного зображення, який виступає над площиною менше ніж на половину свого об'єму.

БАРИЛО* — глиняна посудина для напоїв.

БАРОКО — 1) у широкому значенні — назва останньої стильової фази у розвитку кожної художньої епохи, коли пластичні форми або просторові композиції помітно ускладнюються, посилюються риси декоративності, пишності. Тому отримує ще назви “декоративний стиль”, “живописний стиль”.

2) Стиль у мистецтві XVI—XVIII ст., який прийшов на зміну *ренесансу*, виходив з його мистецької спадщини і, подібно до *класицизму*, спирався на його основоположні принципи. Ідеї гуманізму, що в архітектурі віддзеркалювалися застосуванням античних ордерів, свідчили про антропоморфність мови, відповідність між будівельним об'ємом та людиною, залишалися невичерпаними. Якщо за допомогою класичного ордера ренесанс розкрив красу героїчного образу, то наступні епохи характеризувалися не тільки досконалим його застосуванням, але і модернізацією. Класичні ордерні форми і від-

повідні тектонічні принципи надавали бароковим спорудам динамічності, патетичності образів, у яких виявилось прагнення до величі й пишноти, домінували складні просторові пропорції, посилені примхливою грою світла й тіні монументальних мас з пульсуючим ритмом вишуканих елементів. Динаміка маси та енергії, протиставлення інерції та прискорення віддзеркалювали лад світобудови, її концептуальний контекст.

Ретроспективні тенденції у мистецтві початку ХХ ст. відбилися у стильовій течії *необароко*, яка сформувалась у кількох різновидах, оскільки в якості взірців використовувалися пам'ятки як українського, так і європейського бароко.

БАТАЛЬНИЙ ЖАНР — відображення воєнної тематики в образотворчому мистецтві. Крім боїв між сухопутними, морськими і повітряними частинами, змальовуються військові походи тощо. Зображення сцен побуту солдат і офіцерів також можуть вважатися прикладами *побутового жанру*.

БЕЛЬЕТАЖ — 1) розташований над напівповерхом або цокольною частиною вищій поверх з парадними приміщеннями палацу. 2) Перший ярус балконів у театральній споруді, розташований над бенуаром і амфітеатром (партером).

БИК — проміжна підпора моста.

БИГУНЕЦЬ — 1) в архітектурі — орнаментальний цегляний фриз у вигляді трикутних заглиблень, які вершинами звернені попеременно догори і донизу. 2) В декоративно-ужитковому мистецтві [**Б.**, безконечник] — орнаментальний мотив зі звивистих, іноді ламаних ліній, які прикрашалися квітами, виноградним листям тощо.

“БІЖУЧА ХВИЛЯ” — орнаментальний мотив у різьбленні і розписах у вигляді спрямованого в один бік і метрично розташованого ряду спіралей.

БІЛАТЕРАЛЬНІСТЬ — дзеркальність, двобічність.

БІСТР — прозора коричнева фарба з деревної сажі, що змішувалася з рослинним клеєм, чорна *акварель*. Малювали пером і пензлем.

БІФОРІЙ — велике вікно, розділене колоною або пілястрою на дві частини, які отримували аркові завершення і вгорі об'єднувалися аркою з широким архівольтом.

БЛЕНДА — 1) ілюзорне вікно. 2) Об'єднання порізів для освітлення приміщень.

БОДІ-АРТ — течія авангардного мистецтва, набула поширення з 1960-х років. У якості матеріалу використовувалося власне оголе-

не тіло, яке татуювалося, покривалося гіпсом тощо, а для шокування глядачів калічилося розрізами, уколами. Калічення супроводжувалося позитивними символами, які набували негативного змісту. Певною мірою **Б.-а.** перегукується з *візажизмом*.

БОРДЮР — 1) вузька кайма з живописною чи рельєфною орнаментациєю, що обрамляє зображення на стелі, частині стіни або іншій площині. 2) Кам'яний бортик між проїзною і пішохідною частинами вулиці.

БОСКЕТ — 1) штучно підстрижений чагарник, що утворює геометрично розплановані газони. 2) Декоративний павільйон, зал або кабінет з підстрижених дерев та чагарнику.

БРАМА — 1) парадні ворота, іноді виконані у вигляді тріумфальних арок, що вели до монументальних будівель або комплексів. 2) Проїзд крізь надворітню вежу.

БРАНДМАУЕР — протипожежна глуха стіна, яка розділяє приміщення або будівлі і запобігає розповсюдженню вогню. Вища за сусідні стіни і ледь виступає над дахом.

БРАСЛЕТ — в архітектурі прикраса стовбура колони у формі кільця або спіралі.

БУСИ — декоративне оформлення валиків та інших профілів у вигляді стрічки, складеної з маленьких куль і видовжених дископодібних елементів, що чергуються.

БУЧАРДА — скульптурний інструмент — молоток, що має дві ударні площини з пірамідальними зубцями, завдяки чому камінь при обробці отримує шорсткувату поверхню. Подібну назву “під **Б.**” отримує і фактура дзеркала будівельного каменю, обробленого таким молотком, або бетонного блока, виготовленого у відповідній формі.

БЮВЕТ — споруда над мінеральним джерелом, яка захищає воду від забруднення.

БЮСТ — погрудне зображення людини за собами круглої пластики.

ВАЗА — циліндрична посудина (часто витягнута у висоту, з ручками тощо) для рідини та інших речей. Відрізняють **В. капітелі** — розташоване між астрагалом і абакою тіло капітелі класичних коринфського і композитного ордерів у вигляді дзвона з пластичними прикрасами.

ВАЗОН — декоративна прикраса стін і парпетів споруд у вигляді квіткового горщика, вази на ніжці або їх рельєфного зображення.

ВАЛ — 1) архітектурний облом, що у перетині складає півкола. 2) Оборонна споруда у вигляді високого земляного насипу з кру-

тим схилом, влаштованим з боку нападу супротивника.

ВАЛЕР — у живопису відтінок тону в межах одного кольору, який у закономірній взаємодії з іншими створює послідовну градацію світла й тіні в межах певного кольору. Завдяки **В.** досягаються колористичне багатство, витонченість колірних співвідношень і особлива глибина тону.

ВАЛЬМА — трикутний або трапецієподібний схил наметового або чотирихилого даху. Схил, який сягає від гребеня до карнизу вважається **В.**, якщо не доходить до карнизу, то — **напіввальмою**.

ВАНТА — розтяжка з канатів або тросів, для кріплення високих шогл, мостів тощо.

ВЕЖА — окрема будівля або її частина, висота якої значно більша за горизонтальні розміри.

ВЕЛИКИЙ ОРДЕР — система стояково-балкових конструкцій (синонім — *колосальний ордер*). Утворювалася колонами чи пілястрами заввишки два і більше поверхів з антаблементом, значні розміри яких відтіняли дрібні ордерні й декоративні форми, розраховані на пластику одного поверху.

ВЕНЕЦІЙСЬКА НИТКА* — різновид кольорової нитки, за допомогою якої у товщі скла утворюють візерунки (порівн. *склодріт*).

ВЕРАНДА — 1) окремо перекрите прибудоване або вбудоване приміщення, відкрите з одного чи кількох боків, не опалюване. 2) Напіввідкрита чи закрита галерея на зразок альтанки в саду.

ВИДОВБУВАННЯ* — техніка обробки дерева й каменю. Виконувалася порожнеча в матеріалі, яка заповнювалася виїмчастим чи рельєфним різьбленням (наприклад, у ложкарстві). У ХХ ст. виготовляли посуд, функціональне призначення якого вимагало масивних форм і підвищеної міцності проти ударів, а також декоративно-ужиткові вироби, де **В.** здебільшого поєднується з іншими художніми прийомами.

ВИДУВАННЯ* — метод формування в скло-виробництві. При створенні немасових виробів гутники-склодуви використовують ручне **В.** у формі та без форми.

ВИПАЛЮВАННЯ* — техніка декорування виробів з дерева, рогу та шкіри, коли візерунок наноситься на поверхню розпеченим металевим штампом або писаком, досягаючи кольорової розтяжки від світло-золотого до чорного, що підкреслює текстуру й фактурні особливості матеріалу.

ВІДЕО-АРТ — відгалуження в авангардному мистецькому русі ХХ ст. Відзначається використанням новітніх засобів відеотехніки, комп'ютерного програмування, за допомогою яких виконувалися праці, що засвідчували двозначність ілюзорного відображення дійсності. **В.-а.** можна вважати різновидом *концептуалізму*.

ВІДРОДЖЕННЯ — 1) стильовий напрям у мистецтві, заснований на використанні історичних традицій, частковому запозиченні форм і прийомів, що отримали визнання у минулому. У такому контексті в історії мистецтв відомі різні **В.**, починаючи з мистецтва Стародавнього Єгипту (Саїське **В.**) і кінчаючи культурою ХІХ ст. (Готичне **В.** в Англії, Романське **В.** у США). 2) Синонім назви художнього стилю, який запанував у європейській культурі ХV–ХVІ ст., докладніше див. *Ренесанс*.

ВІЗАЖІЗМ — течія в авангардному мистецтві ХХ ст. Її витоками вважаються розфарбування та татування шкіри в первісних народів, застосування гриму обличчя, що, як відомо, мало місце ще в стародавні часи. Сучасний **В.** носить комерційний характер, цілковито визначається прагматизмом моди.

ВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ — стиль мистецтва середньовічних країн східнохристиянського світу, який переважно спирався на античну спадщину Греції. Метрополією була Візантія. Для підкреслення духовності віруючих основну увагу було перенесено з екстер'єра на інтер'єр, тому пануючою темою у храмовій архітектурі став підкупольний простір. Спорудженням купольних базилік, а згодом хрестово-купольних церков, поздовжня і поперечна динаміка гасилася, досягалися рівновага і зосередження на центральному ядрі. Це стало органічним розвитком давньогрецької класики, периптерні композиції якої були розраховані на круговий обхід. Пізніше м'які лінії аркових форм домінували не лише у розчленуванні внутрішнього середовища, а й у вирішенні фасадів, де півциркульні вікна підкреслювалися архівольтами, бровками, силуетні лінії відзначалися відсутністю гострих кутів і вінчаннями пологих бань. Колона перестала бути зображенням підпори, як у Греції, або декоративним елементом, як у Римі, а стала реальною конструкцією. Тому відсутні ентазис і канелюри, капітель атектонічно вкривалася суцільним орнаментом або скульптурними зображеннями.

У витонченому образотворчому мистецтві, на відміну від Античності, не прагнули до ілюзорного зображення дійсності, а намагалися передати уявлюване, відмовившись від показу повсякденного на користь надприродного, позаземного, потойбічного. На фресках і мозаїках елементи пейзажу уподібнені до ієрогліфів, фронтальні й площинні зображення фігур у пишному вбранні створюють містичний настрій, простір наповнюється золотом. Основою стали гра світла, музичність дзвінких кольорових сполучень. Світіння навколо голови імператора, що нагадувало про східного бога Сонця, стало середньовічним німбом. У творах декоративного мистецтва вражає витонченість ажурного різьблення, вишукана графічність.

ВІКНО — отвір для освітлення приміщення. Може бути вертикальним або горизонтальним, а його завершення — прямокутним, шестикутним, півциркульним, овальним тощо. Найвідоміші — “бичаче око”, брамантове, венеціанське, другого світла, італійське, лежаче, красне (луткове), мезонінне, палладіанське, подвійне, потрійне, “риб’ячий хвіст”, роза, Сансовіно, сегментоподібне, серліана, сліпе, термальне, флорентійське, французьке, фронтонне, хрестоцвіт, чотирилистик.

ВІНОК — декоративний орнаментальний мотив у вигляді круга чи короткої смуги, складений з квітів і рослинних елементів, іноді перевитих стрічками.

ВІНЬЕТКА — декоративна прикраса, що часто використовується як заставка або кінцівка у книжці, а в архітектурі мала місце в композиції картушів.

ВІТРАЖ (ВІТРО) — тематична або декоративна композиція, виконана різними фарбами на заскленому прорізі або складена із шматків скла різного кольору, скріплених свинцевими перемичками. Замість скла міг бути використаний інший прозорий матеріал.

ВОЛЮТА — архітектурна деталь у формі завитка з кружком (“вічком”) у центрі. Розрізняють **В. подвійну** — кронштейн, що має вигляд літери “S” і завитки різних розмірів.

ВУГІЛЬ — матеріал для малювання, що виготовлявся з обпалених гілок або паличок липи, верби та інших дерев. У XIX ст. з вугільного порошку та рослинного клею вироблявся твердий “пресований **В.**”, яким виконували начерки та самостійні малюнки, що відзначалися оксамитовою фактурою штриха, сполученням ліній з тональними ефектами.

ГАЛЕРЕЯ — 1) видовжена будівля чи напіввідкрите приміщення з дахом, обмежене з одного чи двох боків тільки підпорами. 2) Вузьке крите приміщення, створене для з’єднання будівель або підходу до них. 3) Широкий парадний коридор, влаштований всередині палацу. 4) Великий видовжений зал, освітлений з одного боку вікнами, поздовжня стіна напроти яких прикрашалася гобеленами, станковими картинами, невеликими скульптурами. Тому термін “Г.” згодом почав вживатися для відповідного типу споруд з художніми колекціями.

ГАЛЛЕ* — спосіб глибокого травлення складних поліхромних рисунків по багатшаровому склу.

ГЕРМА — скульптурне зображення людської голови, бюст на призматичній підставці або чотиригранному стовпі. В Античності **Г.** зображали бога Гермеса — звідси й назва.

ГІПЕРРЕАЛІЗМ — течія в живопису, що виникла всередині XX ст. Твори митців відзначалися скрупульозною точністю при зображенні предметів реального світу, для чого використовували діапроекцію, фототехніку та інші засоби. Речі передані до найдрібніших деталей, відшліфована гра світлотіні, дзеркальні відображення предметів у скляних вітринах крамниць чи полірованих кузовах машин, незважаючи на навмисну плутанину просторових планів, екстер’єрів з інтер’єрами, створювали не лише враження вірогідності, натуральності, а й парадоксальності. Інша назва течії — **магічний реалізм**.

ГІРЛЯНДА — орнаментальний мотив, декоративне зображення у вигляді сплетеного ланцюга з листя, квітів і плодів, що часто перевиті стрічками, бантами, збагачені маскаронами.

ГЛАВА — назва *бані*, якою завершувалися храми та інші будівлі.

ГЛАВКА — маленька глава, яка звичайно підносилась на шиї (синонім — *банька*).

ГЛАДЖЕННЯ* — див. *лискування*.

ГЛАЗУР — склоподібне покриття керамічних виробів, яке досягається випалюванням і виконує захисні функції. Внаслідок глазурування та застосування різних технологій виріб може набувати декоративних якостей, покриття стати прозорим чи непрозорим, безколірним або барвистим, прикрашатися надглазурними і підглазурними розписами. Інша назва — **полива**.

ГЛІПТИКА — мистецтво різьблення на камені, зокрема коштовному. Тому споруду для

зберігання творів скульптури, виробів з коштовних каменів називають **гліптотекою**.

ГОРЕЛЬЄФ — високий рельєф, частини якого виступають над площиною тла більше ніж на половину висоти зображення, а іноді й відділяються від тла.

ГОТИКА — художній стиль кін. XII—XV ст., що завершив стильову епоху західноєвропейського Середньовіччя. В архітектурі храмів запанувала тема простору, заради вирішення якої дематеріалізуються маси, відбувся перехід від ваговитих стінових конструкцій до полегшених каркасних. Звільнення стін від зайвого навантаження дозволило прорізати їх великими стрілчастими вікнами, заповненими вітражами. Форми вже виражали не міцність і стійкість, а християнську спрямованість угору, до неба — зміст протилежний утилітарному використанню будівельної конструкції. Ця метаморфоза спостерігається і всередині храму; тонкі пучки колон, їхні вершини у серпанку піднесених над головами склепінь, де ребра розходяться подібно до квітів, а стіни начебто щезають, огорнені струменями світла.

Ретроспективні тенденції в мистецтві початку XX ст. знайшли відображення у формуванні стильової течії **неоготика**. В архітектурі це проявилось копіюванням деяких пластичних елементів (стрілчастих вікон, гостроверхніх шпилів тощо), у образотворчому мистецтві — символікою зображальних засобів, використанням сюжетів з історії та фольклору доби Середньовіччя, у декоративному мистецтві — використанням певних орнаментальних мотивів та композицій.

ГРАВІРУВАННЯ* — 1) найтонший вид шліфування на склі. Виконувався за допомогою мідного коліщатка або абразивного кола. Складний за композицією декор часто залишали матовим, рідше полірували. 2) Те саме, що і *ритування*. Техніка художнього оздоблення кераміки, що виконується продряпуванням декору на поверхні сирого виробу дерев'яною паличкою або цвяхом. Пов'язана з роботою на гончарному крузі, який поступово обертають. Є контррельєфним способом декорування, оскільки утворюються вибрані заглиблені лінії.

ГРАВЮРА — 1) дерев'яна, металева, кам'яна, лінолеумова дошка або пластина, на якій за допомогою різців або хімічних засобів створено рельєфний або заглиблений рисунок, придатний для поліграфічно-

го відтворення. 2) Відбиток з гравійованої дошки або пластини. 3) Вид графічного мистецтва, виконання художніх творів за допомогою гравіювання.

Залежно від того, які частини дошки (пластини) покриті фарбою, **Г.** поділяється на опуклу та заглиблену. У першій вільні від фарби ділянки дошки заглиблюють ножами, стамесками, різцями тощо і фарбу накладають на отриманий рельєф, у заглиблений — навпаки, фарбою зповнюють заглиблення. Виконується на дереві (дереворит, дереворіз, *ксилографія*), лінолеумі (*ліногравюра*), металі (мідборит, мецо-тинто, *офорт*, *акватинта*). Оскільки використовуються однакові засоби виразності (лінія, штрих, пляма тощо) і оригінали теж починаються для виготовлення тиражу, то іноді до т. зв. "плоскої" **Г.** відносять *автолитографію* та *літографію*.

ГРАДАЦІЯ — поступова зміна форми, різновид ритмічних структур у послідовності об'ємів або тональності. Частіше зустрічається у вигляді плавних переходів тону, кольору. Створення таких **Г.** називають моделюванням, розтяжкою, темперацією.

ГРАНУВАННЯ* — спосіб обробки тонкостінних скляних виробів гранями різної конфігурації. Для виконання криволінійних граней вироби попередньо обробляють на абразивних колах жалом різного профілю. Процес **Г.** передбачає тонке шліфування, полірування.

Різновидом холодної обробки поверхні виробів є **алмазне Г.**, коли грані можуть бути полірованими чи матовими, рисунок має геометризований характер.

ГРАФІКА — вид образотворчого мистецтва, зумовлений специфікою зображень лініями, штрихами, крапками і плямами на поверхні, якою звичайно є білий папір. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму. **Г.** поділяється на **станкову, книжкову, плакатну, прикладну і архітектурну**.

ГРАФІТІ — схематичні рисунки й написи, виконані на мурованих або тинькованих стінах, на парканах та інших поверхнях без особливих претензій на художність, які, однак, мали значний вплив і часом відзначалися агресивністю. В авангардному мистецтві кін. XX ст. набули значення окремого руху.

ГРАФІЧНІСТЬ — відвернення, абстрагування тональних сполучень від світлотіні й забарвлення предметів. Це зумовлює принципову площинність зображень у творах графіки, на відміну від ілюзорності зображу-

вального простору в картинах живописців. Якості **Г.** форми мають місце в інших видах, зокрема в архітектурі вони виявляються тоді, коли переважного значення набувають чітко окреслені лінії, площинність, фактурні контрасти тощо. Взагалі у розвитку всіх художніх стилів спостерігається закономірність: твори архаїчної стадії відзначаються якостями **Г.**, тоді як пізньої — *живописності*.

ГРИЗАЙЛЬ — монохромний декоративний живопис у сірій чи вохристій тональності. Виконувався у техніці градацій, здебільшого імітуючи скульптурний рельєф, архітектурний декор.

ГРОТЕСК — 1) симетричний орнамент у вигляді смуги, де реалістично виконані зображення людей, тварин і рослин перепліталися з химерними картинами, медальйонами, шитами, ліпними прикрасами, фантастичними мотивами. Окремі елементи масштабно і пластично взаємно пов'язувалися, кожний мотив виростав з іншого, при цьому зберігалася симетричність побудови цілого. 2) Художній прийом створення гострого образу на різкому перебільшенні, навмисному підкресленні реальних форм, поєднанні гіперболи з метафорою.

ГУАШ — водяна фарба, що складається з кольорового пігменту, водно-клейового в'язучого та білил, завдяки яким вона належить до тих, якими покривають поверхні. Живописні твори з **Г.** виконують на папері, картоні, фанері, полотні тощо і, на відміну від акварелі, вони відзначаються матовістю тонів, густотою, непрозорістю, щільністю кольору, завдяки чому досягалися декоративні ефекти. Крім станкового мистецтва, **Г.** використовувалася для створення плакатів, книжкової графіки, ескізів театральних декорацій, оформлення.

ГУРТ — 1) несуча арка, яка виступає з площини циліндричного або коробового склепіння і спирається на пілястри або лопатки. 2) Склепіння з тесаних клинчастих каменів, яке завдяки розпору скріплювало ребра хрестового склепіння і зменшувало його вагу. 3) Профільована горизонтальна тяга, що нагадує проміжний карниз, але не має його функції. Для оформлення гребеня даху також вживається **Г. коньковий**.

ГУТА — виробниче приміщення або будівля з піччю для виготовлення скляних виробів.

ГУТНА ТЕХНІКА* — сукупність прийомів і способів ручної обробки скла у рідкому стані, що виконується біля скловарної печі,

тобто в гуті. Тому вироби, що видувалися вільно або у формах та набули остаточного вигляду у гуті називають **гутним склом**.

ГОНТ — покрівельний матеріал у вигляді клинчастих дощечок, драниць, фігурних плашок.

ГРУНТ — 1) загальна назва твердих порід на поверхні землі, на які безпосередньо спираються фундаменти будівель. 2) У живопису — тонкий шар спеціальної речовини між шаром фарб і підґрунтям у вигляді полотна, дерев'яної дошки, картону тощо. Надає поверхні картини або розпису однорідного тону й фактури, дозволяє найкраще поєднати фарби з підґрунтям, створює, при потребі, загальну колірну гаму. Найвідомішими **Г.** вважаються **клейові, масляні і емульсійні**. Процес підготовки **Г.** для живопису називають **грунтовкою**.

ДАДАЇЗМ — авангардистська течія в мистецтві кін. 1910–20-х років породжена протестом проти абсурду 1-ї світової війни. Рух “дада” був програмно нігілістичним. Щоб шокувати публіку, замість новаторського живопису організовувалися скандальні акції, маскаради. Виставлялися псевдотехнічні кресленики, експонувалися лайки або каракулі на огорожах (*графіті*) та комбінації беззмислових написів та наклейок на полотні (*колажі*). Продемонстровані в **Д.** прийоми абсурдного поєднання окремих речей в середині ХХ ст. стали джерелом *поп-арту*.

ДАХ — верхня частина будівлі, яка складається із захисної покрівлі і несучої частини у вигляді крокв, балок, ферм тощо. Залежно від конструкції і матеріалів, поділяються на утеплені й холодні, горищні й безгорищні. Має **баньоподібну, бочкоподібну, вальмову (чотирихилу), вальмову з козирком, двохилу, зімкнену, із заломом, конічну, круглу однохилу, мансардні вальмову, з додатковим скатом, з фронтоном, наметову, напіввальмову, однохилу, пірамідальну, плоску, ромбоподібну, складчасту, склепінчасту, сферичну, сферичну із сегментами, трисхилу, увігнуту, хрещату (чотирищипцеву), шедову, шпилеподібну, щипцеву та інші форми.**

ДВІЙНЯТА (близюки)* — два горщики, об'єднані круглим вухом.

ДЕБАРКАДЕР — 1) навіс над пасажирськими платформами залізничного, річкового та інших вокзалів. 2) Пасажирська або вантажна зі складами пристань для річкових суден.

ДЕКАДЕНТСТВО — кризові явища, деструктивні тенденції у розвитку художньої культури. Мають місце у переломні часи зміни ідеологій, відходу старого типу мислення і неоформленості нового.

ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ — стильова течія в архітектурі кінця ХХ ст. Демонструючи іронічне ставлення до норм будівельної статички, споруди роблять враження вкрай нестійких, їх конструктивні елементи ось-ось розсипляться або обваляться, а входи або вікна здаються незграбно приставленими і штучно прибитими. Нерідко твори зодчих схожі на карикатурні версії вільних фасадів тощо.

ДЕКОР (ДЕКОРАТИВНІСТЬ) — засіб композиції, спрямований на виявлення суті і посилення виразності художнього твору. Розрізняють: живописний, скульптурний, графічний. **Д. архітектурний** може включати в себе елементи ордера, різноманітні профілі, орнаментальні порізки, маскарони тощо.

ДЕРЕВОРИТ, ДЕРЕВОРИЗ — див. *ксилографія*.

ДЖУТ (ЖГУТ) — декоративна прикраса у вигляді закрученого мотузка.

ДЗБАНОК* (збанок) — глиняна посудина для рідини, часто полив'яна або декорована надполивним розписом.

ДЗЕРКАЛО — 1) в архітектурі — оточене профільованою рамою поле *плафона* на стелі, горизонтальна частина дзеркального склепіння або обведена тягою велика ділянка стіни чи поле дверної фільонки. 2) Відбивач світла, влаштований в пристінних світильниках (бра) 3) Поверхня великого водоймища. Крім того, має місце **Д. сцени** — площина порталу грального майданчика для акторів.

ДИВІЗІОНІЗМ — течія у живопису постімпресіонізму, сформована на основі оригінального способу зображення не вільними мазками, а крапками чистих спектральних кольорів. Започаткована худ. Ж. Сьора, його послідовниками були П. Сін'як, К. Піссаро та інші. Метод зображення дістав назву “пуанталізм”. Спосіб зображення мазками правильної форми засвоїли та використовували також італійські митці — представники веризму і ломбардської скапільятури.

ДИЗАЙН — 1) художнє конструювання предметів, інтер'єрів. 2) Галузь професійної організації предметного середовища, проектування промислових виробів, меблів, машин. 3) Творчий метод у процесі функціонального формоутворення.

ДИМЛЕННЯ* — процес випалювання глиняного посуду в безкисневому середовищі, внаслідок чого черепок набуває сірого (сівого) або глибокого синьо-чорного кольору.

ДИПТИХ — 1) двостулковий складень із живописним чи скульптурним зображенням на кожній стулці. 2) Виконані на одну тему і розташовані поруч два зображення.

ДИСИМЕТРІЯ — часткове, незначне порушення чітко вираженої (дзеркальної) симетрії.

ДИСПРОПОРЦІЯ — відсутність пропорційності, злагодженості між елементами твору.

ДІОРАМА — 1) споруда з картинами, розташованими на задньому плані, зображення на яких сполучаються з бутафорськими предметами та розфарбованими скульптурами першого плану. При спеціальному освітленні створюється ілюзіоністський ефект. 2) Картина на склі або прозорому екрані, призначена для демонстрації ілюзорного ефекту натуральності зображень.

ДОРІЧНИЙ ОРДЕР — система стояково-балкових конструкцій із суворими, важкуватими пропорціями. Встановлена на стереобаті приземкувата колона звужується догори, інколи з ентазісом. Стовбур не має бази, вінчається порівняно простою капітеллю (шийка, ехін і плита абаки). Антаблемент складається з гладенького архітраву, фриза з тригліфами й метопами та карниза, виносна плита якого підтримується простими мутулами та увінчується симою.

ДРІБНИЙ ОРДЕР — система стояково-балкових конструкцій. Колони чи пілястри заввишки один поверх чи ярус і відповідний антаблемент контрастно підкреслювалися ордерними та іншими формами, розрахованими на два і більше поверхів.

ДРУК* — отримання зображення натисканням друкарської форми на відповідно підготовлену поверхню. Поширені три техніки виконання. При **високому Д.** зображення отримують з опуклих місць друкарської форми (див. *ксилографія, дереворит, дереворіз*), тоді як при **глибокому Д.** — із заглиблених місць форми (див. *акватинта, офорт*), а при **плоскому Д.** відбиток отримують з рівної поверхні форми, де друковані та недруковані елементи розташовані на одній площині (див. *літографія*).

ЕДИКУЛА — 1) призначена для статуї ніша, фланкована колонами або пілястрами з фронтоном. 2) Окрема споруда з відповідно

оформленою нішею для зображення або погребальної урни.

ЕКЛЕКТИКА – 1) у мистецтві – об'єднання різних форм і прийомів. На відміну від художнього синтезу, **Е.** не органічна взаємодія різноманітних елементів, а механічне змішування. Відповідно, вона не є стилем, оскільки в ній немає композиційного принципу. У такому розумінні, чим більше **Е.**, тим менше стилю, а більше наслідування, вторинності. 2) Стильова течія в архітектурі ХІХ–ХХ ст., коли для декорування площин споруди та оформлення інтер'єрів використовувалися одночасно пластичні мотиви різних стилів минулих часів.

ЕКСЕДРА – вбудована у споруду і завершена конхою глибока ніша з місцями для сидіння або призначений для зібрань і бесід павільйон з великою нішею, завершеною конхою.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ – 1) комплекс мистецьких засобів, спрямованих на досягнення найгострішої виразності художнього образу. Використовувалися засоби деформації, динаміки, екзальтації, фантастики. Тому до **Е.** відносять маньєризм, *бароко* і значною мірою північний ренесанс.

2) Стильова течія в модерністському мистецтві поч. ХХ ст., що відобразила протест проти світових воєн, соціальних катаклізмів, пригніченості особистості соціальним механізмом і вульгарністю буденного життя. Творчість митців відзначалася загостренням самовисловом, тяжінням до ірраціональності й гротеску, надмірно підкресленою виразністю тощо. У працях нерідко стиралися грані між дійовими персонажами і навколишнім середовищем, часто спостерігалася наближеність до *символізму*. Це відображалось як у тематичній спрямованості, так і в динамічних композиційних побудовах з різкими просторовими зсувами, у живопису використовувалися гострі кольорові контрасти, у графіці й скульптурі – сміливі поєднання гротеску і гіперболи, світлотіньові контрасти. В архітектурі, застосовуючи залізобетонні й металеві конструкції, теж тяжіли до масштабної неузгодженості між великими масами і дрібними деталями, створення гострих силуетів, контрастних просторових рішень.

ЕКСТЕР'ЄР – зовнішній вигляд споруди.

ЕМАЛЬ – 1) непрозорі різного кольору окиси металів, легкоплавке скло, яке наплавляють тонкими шарами на металеві речі для захисту від окислення або для отриман-

ня гарного вигляду. 2) Непрозорий білий чи кольоровий різновид глазурі, якою покривають керамічний чи скляний предмет.

ЕРКЕР – частина споруди над першим поверхом, що виступає за межі основного об'єму у вигляді напівкруглого, трикутного або чотирикутного у плані заскленого балкона.

ЕСКІЗ – попередній начерк художнього твору, виконаний у графічній або іншій формі. В архітектурному **Е.** визначаються образ споруди, її розпланування, конструктивне вирішення, технічне обладнання або композиція ансамблю, його зв'язок з довкіллям. В образотворчому мистецтві виконується у вигляді загального живописного зображення, рисунка, невеликої скульптури з м'яких матеріалів (наприклад, пластиліну) тощо.

ЕСПЛАНАДА – 1) незабудований простір між фортецею і цивільними спорудами, що призначався для забезпечення від обстрілу території, утруднення ворожих атак. 2) Широка вулиця з алеями і скверами. 3) Площа або майдан перед великою спорудою.

ЕТЮД – в образотворчому мистецтві – первісне допоміжне живописне, графічне або скульптурне зображення, яке виконується безпосередньо з натури з метою її вивчення. У класичному мистецтві є підготовчим матеріалом для роботи над станковою картиною або монументальним твором. Зодчі виконують **Е.** при ознайомленні з різними країнами й містами та необхідністю запроєктувати споруду серед існуючої забудови або органічно вписати в панораму середовища.

ЖАНР – спільність творів образотворчого мистецтва, згідно з їхніми пізнавальними та оціночними функціями. Класифікація здійснюється залежно від тематики творів, яка віддзеркалює ідейні запити, актуальну проблематику свого часу; найпоширенішими є – *аніمالістичний, батальний, натюр-морт, побутовий, пейзажний, портретний*, а також історичний, до якого раніше включали зображення на міфологічну й біблійну теми. Подібно до типології в архітектурі, **Ж.** свідчить про утилітарні, прагматичні потреби суспільства, що зумовлюють створення тих чи інших живописних, графічних і скульптурних робіт. Широко вживається термін “жанровий живопис”, синонім якого – побутовий **Ж.** в живопису або графіці. **ЖИВОПИС** – вид образотворчого мистецтва, якому притаманне прагнення перетво-

рити зображальну поверхню на зорову подібність простору. Для цього використовують колористичні засоби, твори виконують фарбами, нанесеними на поверхню полотна, дерева, стіни тощо. Розрізняють **станковий, монументальний, декоративний, ілюзіоністський Ж.**

“ЖИВОПИСНИЙ РЕЛЬЄФ” – низьке рельєфне зображення, ледь піднесене над тлом. Відзначається лінеарністю, витонченою грою об’ємів, передачею простору нюансними співвідношеннями.

ЖИВОПИСНІСТЬ – властивість пластичної форми в образотворчому мистецтві взаємодіяти з довкіллям, створювати враження розчиненої у навколишньому середовищі, набуваючи при цьому нових рис (порівн. *графічність*). Пластичний спосіб формоутворення, який базується переважно на формоскладанні, притаманний не тільки монументальному живопису або скульптурі, а й архітектурі, що найяскравіше виявилось у творах *бароко* і *рококо*.

ЗАКОМАРА – напівкругле завершення прясла стіни середньовічної церкви, яке звичайно відповідало формі внутрішнього склепіння.

ЗАЛОМ – уступ на даху чи верху багатоярусної споруди, створений сполученням зрізаної піраміди і вертикального зрубу.

ЗАМКОВИЙ КАМІНЬ – верхній клинчастий камінь арки чи склепіння, виконане з клинчастих каменів. Часто мав більші розміри, виступав над поверхнею стіни та відзначався акантом, волотою або маскаронном, які мали підкреслювати міцність конструкції і надійність мурування. **Декоративний З. к.** виконувався у штукатурці, імітуючи справжній.

ЗОДЧЕСТВО – мистецтво споруджувати кам’яні будівлі, на відміну від теслярства (мистецтва будувати з дерева). У побуті і навіть наукових працях термін **З.** помилково вживають як синонім архітектури.

ІКОНОПИС – вид живопису, релігійного за тематикою і культового за призначенням. На відміну від стінописів і мініатюр із зображеннями на біблійну тематику, ікони є канонічними зображеннями божеств і святих на дерев’яних дошках або інших матеріалах, що набувають сакрального значення. Подібно до станкових творів, це – також окремі композиції, але вони виконуються для певного місця і стають частиною

ідейно-художнього комплексу, наприклад іконостасу.

ІМПРЕСІОНИЗМ – творчий метод в образотворчому мистецтві кін. ХІХ ст. У живопису роздільними мазками чистих кольорів передавалося зовнішнє враження від світла, тіней, рефлексів на поверхні предметів, через що форма зорово розчинялась у світло-повітряному середовищі. Ослаблення активного аналітичного сприйняття тривимірного простору і зведення його до двовимірного визначалося площинною зоровою установкою і призводило до злиття предмета із середовищем. Розмаїття змісту ігнорувалося. Передача миті, руху та інші імпресіоністичні принципи позначилися і в скульптурі, зокрема у плинності форми, ескізності, хоча підкреслена живописність нерідко суперечила тілесності скульптурного образу.

Відмовившись від натуралізму академічного мистецтва, **І.** потрапив у полон натуралістичного мислення, в етюдність. Глибина мистецтва, спрямованість до просторово-часової нескінченності поступилися зовнішньому, поверховому погляду на предмет. Незважаючи на все це, **І.** відіграв величезну роль у вдосконаленні живописної техніки, мав величезний вплив на розвиток колориту та іманентних властивостей живопису. Разом з тим його слід розглядати як перемогу прагматизму над ідеалізмом *класицизму*, і саме з **І.** почалася криза мистецтва, що призвела до повного нігілізму у творчості ряду авангардистів.

ІНКРУСТАЦІЯ – орнаментальна прикраса або тематична композиція, виконана з кількох матеріалів (дерева, каменю, кераміки, металу), які врізані частками в поверхню, від якої та один від одного відрізняються коштовністю, кольором або фактурою.

ІНСОЛЯЦІЯ – регламентація освітлення приміщення сонячними променями.

ІНСТАЛЯЦІЯ – одна з течій авангардного мистецтва ХХ ст. Бауючись на засадах комбінаторики, замість зображень демонструються звичайні речі в незвичних сполученнях. Контрастно зіставлялися функції предметів, їхні відображення та фактурні особливості. Експерименти в руслі **І.** згодом стали основою для *поп-арту*, *оп-арту*, *арт-дизайну*, *перформансу* та інших.

ІНТАРСІЯ – техніка інкрустування поверхні, в якій роблять заглиблення, куди врізають елементи відповідних розмірів, виконані з інших матеріалів. Після чого отримана композиція полірувалась. Звичайно вико-

нується на дерев'яній основі з шматочків різних порід деревини, перламутру, слонової кістки, металу тощо.

ІНТЕР'ЄР – внутрішній простір споруди, її приміщення під стелею.

ІНТЕРКОЛУМНІЙ – проміжок між розташованими поруч двома колонами, пілястрами чи пілонами.

ІОНІЧНИЙ ОРДЕР – система стояково-балкових конструкцій. У порівнянні з доричним орденом відзначається стрункішими пропорціями та витонченішими формами. Бази колони склалися з призматичного плінта і профільованої циліндричної частини, капітелі характерні складною абакою, плавними завитками волют і прикрашеним іоніками ехіном. В антаблементі архітрів розчленовано на три фасції, фриз, як правило, збагачено орнаментом або скульптурним рельєфом (т. зв. зофор), а карнизна плита з глибоко врізаною *слізницею*, начебто сперта на дентикули й стрічку іоніків, увінчується симою.

ІРИЗАЦІЯ* – спосіб декорування скла, що виконується у муфельній печі. Пари летючих сполук металів утворюють на поверхні розігрітого виробу райдужну плівку, колір якої залежить від складу іризуючої суміші.

ІСТОРИЗМ – 1) методологічна основа розвитку архітектури і монументального мистецтва XIX ст. І. світогляду зумовив особливості наукового і художнього мислення. Внаслідок сформувалася система ідей, згідно з якою основним джерелом архітектурної творчості є історичний досвід й апробовані в минулому художні стилі. По суті це систему започаткували ще в епоху Ренесансу, коли звернулися до Античності як основного джерела пластичних форм. У XIX ст. вона стала панівною, що визначило спрямованість мистецтва і архітектури. Терміном **І.** у західному мистецтвознавстві інколи помилково характеризують всю архітектуру XIX ст. 2) Один із сучасних методів аналізу мистецької творчості, згідно з яким вона повинна розглядатися в контексті тих суспільно-політичних умов і обставин, за яких відбувалися певні художні процеси.

КАНЕЛЮРИ – вертикальні дугоподібні в перетині жолобки на стовбурах колон або пілястр. В класичному іонічному ордері **К.** (в перетині) чергуються з доріжками, у доричному – утворюють гострі кути. Крім того, є **К. зустрічні** – вертикальні жолобки, розділені в нижній частині стовбура на вужчі або заповнені валиками.

КАПАНКИ (крапанки)* – писанки, декоровані краплянням. За другим способом яйце спочатку вкривають воском, потім гострокінцевим інструментом відкривають фрагменти писанкового малюнка, які набувають кольору барвника, у який занурюють яйце. Після пофарбування їх заліплюють воском і відкривають нові фрагменти, повторюючи цю операцію необхідну кількість разів.

КАПІТЕЛЬ – верхня частина колони, пілястри, яка відзначає перехід від навантаженої вертикальної стійки, до горизонтальної балки певної ваги. Тому порівняно з колоною вона дещо розширена, щоб, виконуючи функції підбалки, охопити більшу площу, і тим самим зменшити прогин балки. Верхня частина **К.** – абака часто найширша, плавним переходом до неї слугує ехін на зразок подушки або дзвону, який начебто підтримується шийкою. Існують: **віяльна, дорична, іонічна, композитна, коринфська, листяна, фігурна.**

КАРЕ – будівля з чотирикутним у плані великим внутрішнім двором.

КАРІАТИДА – підпора перекриття або балки у вигляді жіночої статуї.

КАРКАС – кістяк, основа конструктивного елемента, будинку, який складається зі скріплених між собою стрижнів, визначає форму та забезпечує міцність, тривалість і стійкість споруди чи її частини.

КАРНИЗ – верхня виступаюча частина стіни, що підтримує дах і оберігає стіну від стікання води. Конструктивно визначається виносом, відстанню його краю від площини стіни. За розташуванням, характером виконання і використання існують: **внутрішній, імпортний, модульований, проміжний, тягнутий.**

КАРТУШ – прикраса у вигляді напіврозгорнутого сувою з надрізаними краями-завитками по боках чи декоративного вінка, збагачена написами, гербами, емблемами в орнаментальному оточенні.

КАСЕТА (КАСЕТОН) – заглиблення квадратної форми на плоскій стелі, утворене перетином балок під прямим кутом.

КАХЕЛЬ (КАХЛЯ) – облицювальна керамічна плитка із задніми вертикальними стінами, які утворювали порожнисту коробку (румпу) для закріплення у кладці. Використовувалася для облицювання стін і груб. Чільний бік прикрашався орнаментальними узорами, сюжетними малюнками або рельєфами, кольоровою поливою.

КВАДР — камінь чіткої призматичної форми, обтесаний з шести боків.

КЕСОН — пластично оброблене заглиблення квадратної, шестикутної або восьмикутної форми на поверхні арок чи склепіння, яке полегшувало перекриття і одночасно створювало декоративний ефект.

КІНЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО — течія в авангардному мистецтві кін. ХХ ст. Демонструвалися натуральні речі, які могли рухатись завдяки спеціальним пристосуванням або глядачі повинні були змінювати їх форму, вигляд чи місце в середовищі. Внаслідок, художник не був головним у творчому процесі, його індивідуальність розчинялась у дії колективу.

КЛАСИЦИЗМ — 1) у широкому значенні — назва стильового напрямку у мистецтві, коли у якості найдовершеніших зразків обиралися певні пластичні й просторові форми, композиційні прийоми минулих часів і народів. Для вироблення художніх норм звичайно створювали ієрархічну систему (мистецькі академії й навчальні заклади), а задля реалізації апробованих форм контролювали творчість митців, формували адміністративний апарат.

2) Художній стиль у мистецтві ХVІІ–ХVІІІ ст. характерний успадкуванням форм і прийомів античного (в основному давньоримського) мистецтва. Сформувався на основі естетики *ренесансу*, продовжуючи традиції гуманізму, схилення перед культурою Античності. Протидіючи одночасно існуючому маньєризму і *бароко*, пронизаним усвідомленням розладу ренесансних ідеалів, **К.**, незважаючи на зовнішню гармонію, демонстрував внутрішню суперечливість світовідчуття. Громадське й особисте, розум і почуття, родове та індивідуальне, цивілізація й природа, які в добу *Ренесансу* були єдиним цілим, тепер поляризуються. Мистецтво, його твори розглядалися як штучні, логічно побудовані витвори, де розумом визначені скриті закономірності світобудови, приховані у повсякденному хаосі та безладді дійсності. Це зумовлювало типізацію характерів, тяжіння художнього образу до вірця, в якому життя зупинилося в найяскравішому, вічному вигляді, індивідуальне перетворене у родове, тимчасове у вічне, реальне в ідеальне, а історія в міф. Образ у **К.** — перемога розуму і порядку над хаосом і плинною емпірією життя. Втілення піднесених етичних ідей у гармонійно прекрасних формах надавало творам відтінку утопізму, зумовленого й

тим, що на мистецтво покладалася значна роль у вихованні суспільства.

Строга ієрархія властива і синтезу мистецтв **К.** В ньому домінують архітектура спрощеної композиції, ясність членувань, симетричність побудови. Зберігаючи успадковані від *ренесансу* стереометричність та статичність, зовнішні маси споруд набули ще більшої геометричності. Антропоморфність архітектурних образів, масштабність і співвідношення частин, їх зміст та призначення розкривалися канонічними ордерними засобами. Ясність просторових членувань, м'якість кольорової гами, використання перспективних ефектів властиві інтер'єрам, де за допомогою декоративного живопису ілюзорний простір принципово відокремлюється від реального. Тектонічній ясності в архітектурі відповідає строге розмежування просторових планів у виробках образотворчого мистецтва. У живопису домінує рисунок і світлотінь, локальний колорит будується на поєднанні кількох кольорів, світло-повітряне середовище перетворюється на нейтральне заповнення між об'ємами, дійство розгортається як на сценічному майданчику, композиціям властива ясна гармонія ритмічного ладу. Характерні згладженим моделюванням, ясністю пластики, переважно замкнені монохромні об'єми в скульптурі розраховані на чітко фіксовані точки зору, з яких виразно сприймаються як тривимірність форми, так і силуетні лінії.

Ретроспективні тенденції у мистецтві початку ХХ ст. знайшли відображення у формуванні стильової течії *неокласицизм* як в архітектурі, так і образотворчому мистецтві.

КОЛАЖ — технічний прийом, що полягає у наклеюванні на певну основу матеріалів, що відрізняються кольором, фактурою тощо. Техніку **К.** широко застосовують у дизайні, її використовували в образотворчому мистецтві кубісти, футуристи, дадаїсти та представники інших модерністських та авангардистських течій.

КОЛОНА — кругла або багатокутна у перетині підпора, складається з фусту (стовбура), завершеного *капітеллю* і може спиратися на базу. Існували різні за формою **К.**: геометрично правильні у вигляді циліндрів або багатограних призм, увінчаних простими або складними капітелями із пластичними елементами, “зображальні”, що повторювали мотиви рослинного світу. Окрім т. зв. класичних — *тосканських, доричних,*

іонічних, коринфських, композитних, мали місце: вотивні, впалі, “жмутами”, зв’язані, канделябрні (балюстрадні), канелюровані, кручені, муфтовані, приставні, ростральні, службові (приставні), спаровані, тричетвертні, триумфальні.

КОЛОСАЛЬНИЙ ОРДЕР — те саме, що й великий ордер.

КОМБІНАТОРИКА — композиційний засіб. Полягає у складанні певної кількості варіантів із заданих елементів, що досягається їх чергуванням, попарним з’єднанням, перестановкою, дзеркальним повтором. Використовується для виконання простих орнаментальних мотивів. Переважає в архітектурі *пуризму*, *конструктивізму* та інших течій ХХ ст., де композицію зведено до рівня гармонізації формальних елементів, а художній зміст підмінено естетичною цінністю конструкції. Є базовою основою для виконання багатьох творів авангардного мистецтва, зокрема *інсталяції*.

КОМПАТИМЕНТ — архітектурно виділена частина споруди під одним перекриттям, яка вирізняється зовні ризалітом, крилом та іншими засобами.

КОМПОЗИТНИЙ ОРДЕР — система стояково-балкових конструкцій, яка, поєднуючи елементи іонічного і коринфського ордерів, відзначається особливою пишнотою, помпезністю. Так, капітель колони має чотири великі волоти як в іонічному ордері, а дзвін оточено двома ярусами акантового листя, подібно до коринфського. Антаблемент — складний і розкішно декорований.

КОМПОЗИЦІЯ — система побудови художніх творів, спрямована на досягнення цілісності і образної завершеності. Жоден з елементів К. не можна замінити через його унікальність у поєднанні з іншими. Внаслідок того, що К. стільки ж, скільки творів мистецтва, її феномен надзвичайно важкий для аналізу, можна визначати лише деякі загальні принципи і закономірності. У навчальному процесі термін К. часто вживається стосовно *компонування*, хоча між ними існує принципова відмінність.

КОМПОНЕНТ — складовий елемент композиції твору мистецтва.

КОМПОНУВАННЯ — взаємне розташування частин, елементів художнього твору згідно з загальноживильними правилами, функціональними потребами, вимогами масштабної співмірності тощо.

КОНКРЕТНЕ МИСТЕЦТВО — стильова течія в авангардному мистецтві середини ХХ ст.

Зображалися т. зв. чисті форми без натяків на якусь реальність, тому праці митців по суті становили різновид *супрематизму*.

КОНСОЛЬ — випущена зі стіни або вертикальної підпори частина балки або каменю, яка одним кінцем жорстко закріплена, а другим підтримує балкон, вазу, скульптуру, карниз тощо.

КОНСТРУКТИВІЗМ — регіональний стильовий напрям, що панував у 1920-і та на поч. 1930-х років в архітектурі та мистецтві СРСР. Згідно з теоретичною доктриною К., композиція і художній образ споруди мали визначатися виключно інженерними конструкціями і будівельними матеріалами, тоді як пропорції, масштабність та інші засоби композиції вважалися похідними, декоративні прикраси, по можливості, виключалися. Значної уваги надавалося лише функціональному призначенню будівлі. Основними засобами у формоутворенні стали позбавлені декору геометричні об’єми і гладенькі площини.

КОНТРАСТ — різко підкреслена протилежність між однорідними якостями пластичних форм або просторових компонентів. Один із засобів композиції в мистецтві.

КОНТРЕЛЬЄФ — рельєф, зображення якого заглиблене і дзеркально симетричне до виступаючих частин звичайного рельєфу.

КОНЦЕПТУАЛІЗМ — течія в авангардистському мистецтві, що виникла в 1960-і роки. Замість образотворчих виробів представники К. пропонували публіці артефакти у вигляді матеріального об’єкта, який супроводжується кресленнями, фрагментами текстів та іншими документальними матеріалами. Нерідко К. зближується з *дадаїзмом*, *поп-артом* та іншими проявами *авангардизму*. Замість візуальної речі акцентується її інтелектуальне осмислення, згідно з яким замість реальних творів мають демонструватись їх презентації, різноманітні мистецькі акції. До К. також відносять комп’ютерні засоби створення т. зв. віртуальної реальності.

КОРА — жіноча статуя у довгому хітоні, розташована на високому постаменті. Інколи так називають підпору у вигляді дівочої статуї, помилково вважаючи, що терміни К. і *каріатида* є синонімами.

КОРДОН — в архітектурі — горизонтальна тяга узагальненого профілю, що розділяє яруси, поверхи і часто має значний винос.

КОРИНФСЬКИЙ ОРДЕР — система стояково-балкових конструкцій, що відзначається вишуканими пропорціями, урочистим і ба-

гатим декором. Мав струнки (часто канелюровані) колони з капітелями, дзвін яких оформлено ярусами акантового листя, що підтримували ошатний антаблемент, а енергійно винесений карниз спирався на дентикули чи модульони.

КОСОУР — аркова конструкція, утворена двома дугами з центрів, розташованих на різній висоті. Так називають і похилу залізобетонну або металеву балку для підтримки сходів.

КРАКЛЕ* — спосіб декорування скляних виробів, який полягає у раптовому охолодженні поверхні заготовки у воді чи мокрому піску. Тріщини оплавляють або заготовку вкривають тонким шаром безбарвного скла та продовжують вивудати виріб. Для **К.** також використовують термін — “крижане скло”.

КРИЛО — частина споруди, що виступає далеко за основну лінію фасаду (довжина виступу перевершує ширину, порівн. *ризаліт*). Два симетричні **К.** на флангах палацу утворювали глибокий курдонер.

КРИТИЧНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ — інтернаціональна течія в архітектурі. Виникла у 2-й пол. XIX ст. як протест проти одноманітних витворів *функціоналізму*, як своєрідний рецидив *національного романтизму* — одного з могутніх відгалужень зрілого *модерну*. З одного боку, твори **К. р.** засвідчують прагнення відтворити місцеву своєрідність, нагадати особливості народної школи, що розвивалась на певній території впродовж кількох століть, а з другого — споруди виконують як сучасними будівельними матеріалами з використанням всіх конструктивних і технологічних досягнень. Поєднання традиційного із сучасним і надає будівлям та комплексам оригінальних рис.

КРИШТАЛЬ* — безбарвне скло, до складу якого входить свинець. Відрізняється прозорістю, міцністю, має високий коефіцієнт зламу світла. Найгарніший **кришталі свинцевий**, виконаний із сполучення оксидів кременю, калію та 24–30 % оксидів свинцю.

КРІПОВКА — незначний (не більший за товщину стіни) вертикальний виступ частини стіни, антаблемента чи карниза (синонім — *розкріповка*). Зазвичай, площина цього виступу паралельна стіні. Часто грає композиційну роль, урізноманітнюючи фасадну площину, іноді має також конструктивне значення, посилюючи несучу здатність стіни. У деяких працях має назву — *псевдоризаліт*.

КСИЛОГРАФІЯ — гравюра на дереві. У виготовленому кліше фарба покривала зобра-

ження вирізьблені на дошці, таким чином було можливо отримувати до 15 тис. друкованих відбитків. **К.** поширена в XX ст. при репродуванні живопису і малюнків. Техніку **К.** поділяють, залежно від структури друкарської форми, на два різновиди. Якщо твір виконано на дошці, розпилянній упоперек шарів, то він має назву — **дереворит**, а коли уздовж — то **дереворізі**.

КУБІЗМ — стильова течія в образотворчому мистецтві початку XX ст., представники якої, прагнучи подолати натуралізм імпресіоністів і розвинути аналітичні тенденції постімпресіонізму, намагалися повернути картині конструктивні якості. Вся увага концентрувалася на геометричній структурі об'ємних предметів, які навмисно розкладалися на окремі площини і лінії. При цьому враховувалися особливості сприйняття зображення на площині картини або в об'ємі скульптури завдяки підкресленню лінійних, колористичних, площинних і ритмічних композиційних структур. Предмети, персонажі демонструвалися з різних боків, не тільки ззовні, а й зсередини. Гра різних площин викликала ілюзію стереометрії, що породжувало відчуття пластичного руху й напруги.

У розвитку **К.** розділяють три етапи розвитку: сезанністський (див. *сезаннізм*), аналітичний та синтетичний. На останньому зникає кольоровість, переважає графічність і декоративізм, формоутворюючим началом стає лише картинна площина. Спостерігається локальне розфарбування, підкреслення контурів, розмаїття фактури, широке використання колажу та написів.

Мав місце і в архітектурі, коли будинки набували не тільки чітких геометричних форм, а й вікна, верхні карнизи, підвіконні фільонки, сандрики, портали виконані у вигляді трикутників, призм, пірамід тощо. Створювалися різкі світлотіньові контрасти. **К.** відрізнявся від *пуризму* тим, що останній взагалі заперечував оформлення споруд декоративними елементами.

КУБОФУТУРИЗМ — стильова течія в авангардному образотворчому мистецтві Росії та України поч. XX ст. При виконанні творів поєднувалися прийоми і засоби *кубізму*, *футуризму* і *конструктивізму*.

КУЛУАРИ — просторі проходи й приміщення перед залами громадських будівель.

КУПОЛ — конструкція, що перекриває круглі, багатокутні та еліптичні в плані приміщення у вигляді склепіння, внутріш-

ня поверхня якого створюється обертанням кривої (дуги, чверті кола, еліпса тощо) навколо вертикальної осі. Овальні в плані приміщення також можуть мати подібні форми перекриттів, тобто бути купольними. Існують різновиди: **еліптичний, звищений, зонтичний, напівсферичний(сферичний), овальний, парусний, плоский, ребристий, сферокопичний (стрілчастий), удаваний (фальшивий)**. Про зовнішню форму **К.** див.: *баня, глава, маківка*.

КУРДОНЕР — парадний напіврозкритий двір перед входом до споруди, утворений головним корпусом і бічними крилами, ризалітами або флігелями.

КУРЗАЛ — споруда чи приміщення на курорті, призначене для танців з оркестром, проведення зборів і концертів.

ЛЕНД-АРТ — течія в авангардному мистецтві кін. ХХ ст. Виникла в США, де в якості стародавніх взірців слугували сакральні моунди індіанців первісних часів. З природних матеріалів споруджувалися великі насипи, примхливих композицій, які звичайно не мали ніякого функціонального призначення (наприклад, дамба посеред озера у вигляді спіралі). Сприйняття обмежувалося фотознімками і креслениками, оскільки твори **Л.-а.** навмисно виконували у важкодоступній місцевості.

ЛЕСУВАННЯ — техніка олійного живопису: нанесення тонких прозорих або напівпрозорих шарів фарб, крізь які просвічує нижній шар непрозорої (корпусної) фарби. **Л.** посилює чи послаблює колір тону, збагачує колорит, надає зображенню цілісності.

ЛІБЕРТІ — регіонально-стильова течія в італійському мистецтві поч. ХХ ст., початок якої припадає на 1902 рік, що пов'язано з будівництвом споруд виставки у Туріні. Яскравими прикладами стали архітектурні твори, вирішені в дусі східного романтизму. Із застосуванням китайських мотивів виконувались інтер'єри, меблі. В образотворчому мистецтві запанували індивідуалістичні тенденції. Дещо манірні твори відзначалися декоративною площинністю, вишуканою каліграфічністю ліній, витонченістю кольорових сполучень.

ЛІНОГРАВІЮРА — одна з технік гравіювання, різновид високого *друку*. Як і в ксилографії, зображення виконується штихелем, але у якості друкарської форми замість дерев'яної дошки використовується лінолеум або інший синтетичний пластик на тканин-

ній основі. Його м'якість і пластичність полегшує працю, втім не дозволяє робити тонкі штрихи та розмножувати роботи великими тиражами.

ЛІПЛЕННЯ* — етап гутної обробки скла. За допомогою фігурних ножиць, щипців, “гладилок” тощо на поверхню виробу наносять декоративні наліпи.

ЛІТОГРАФІЯ — різновид плоского друку, коли фарба під тиском переноситься на папір з плоскої чи зернистої поверхні спеціально обробленого каменя (вапняку), на якому зображення виконане жирною тушшю або літографським олівцем. Кольорові відтиски друкуються з кількох каменів. Модифікаціями **Л.** є *автолітографія, олеографія, фотолітографія, хромолітографія*.

ЛІХТАР — 1) засклений або прорізаний багатьма вікнами виступ у споруді (порівн. *еркер*). 2) Підвищена над загальною покрівлею засклена частина стелі з прорізом для освітлення та аерації. Розрізняють **Л. зенітний** — світловий проріз у площині покриття, що складається з встановленої на балках чи плитах підпори і світлопропускну частини.

ЛОДЖІЯ — невелике приміщення, яке не виступає за межі споруди, відкрите з одного чи двох боків та відгороджується колоною, аркадою, парапетом тощо.

ЛОПАТКА — вертикальний і плоский виступ на стіні, який, на відміну від пілястри, не має капітелі і бази. Крім звичних, мають місце: *висяча, огинаюча*.

ЛОЩЕННЯ* (*лискування, гладження*) — полірування поверхні глиняних виробів гладеньким предметом. Існують орнаментальне й суцільне **Л.** Останнє застосовують не лише для декорування, а й для ущільнення черепка, надання йому міцності та згладжування нерівностей. Орнаментальне **Л.** є поєднанням лискованих ліній і матового тла димлених виробів, внаслідок чого після випалу смуги, риси, сіточки контрастно виблискують на пористому черепку.

“ЛУЧИЗМ” — докладніше див. *променизм*.

ЛЮКАРНА — 1) вікно для освітлення дахових приміщень. 2) Світловий проріз з вертикальною поверхнею, влаштований у похилому чи склепінчастому перекритті та оздоблений налічниками.

ЛЮСТРУВАННЯ* — спосіб декорування люстрованими фарбами, до складу яких входять металоорганічні речовини. Нанесені на поверхню виробу фарби закріплюють випалом, після чого виникає ефект металевого полиску.

МАВРИТАНСЬКИЙ СТИЛЬ — 1) загальноживальна назва стильового напрямку в архітектурі та монументальному мистецтві мусульманських країн Північної Африки та Піренейського півострова IX–XVIII ст.

2) Застаріла назва стилістичної течії в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві XX ст., походження якої пов'язувалося з країнами на півночі Африки та з Іспанією зрілого Середньовіччя. У багатьох країнах світу мотиви т. зв. **М. с.** стали одними з найпопулярніших при спорудженні мечетей, кенас, палаців, прибуткових будинків і особняків. Точніша назва — неомавританський стиль.

МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ — те саме, що й *гіперреалізм*.

МАЙОЛІКА — виріб з обпаленої кольорової глини у вигляді фаянсу з непрозорою глазур'ю. Облицювальні плитки з сюжетними розписами, що виконувалися по сирій глазури, широко застосовуються в архітектурі. Крім власне **М.**, відрізняють **мещо-майоліку** — керамічні вироби, декоровані ангобами по невипаленому черепку зі свинцевою поливою.

МАКІВКА (МАКОВА) — завершення бані над храмом чи дзвіницею, верх споруди тощо у вигляді невеликої кулі, цибулини та іншої подібної форми (порівн. *главка*).

МАЛЬОВАНКИ* — яйця або подібні до них дерев'яні, скляні, гіпсові витвори, які пофарбовані пензликом.

МАЛЬОВКА* — фрагмент декорованої печі, окрема композиція на папері. **М.** витинали за контуром зображення і наліплювали на печі, рідше на стіни.

МАЛЯРСТВО — фарбування однієї чи кількох поверхонь різними кольорами. Широко вживається при опорядженні фарбами інтер'єрів та екстер'єрів споруд. Застосування терміна **М.** для означення творів *живопису* є необгрунтоване.

МАНСАРДА — горіщце приміщення для житла та інших функцій під високим, крутим зламом даху. Вікна влаштовуються над головним карнизом.

“МАРМУРОВІ” (“мармуровані”) ЯЙЦЯ* — різновид крашанок, декору яких властивий ефект вільного “розтікання” фарби по поверхні яйця, що нагадує текстуру мармуру, дерева, листя тощо. Його досягали, використовуючи принцип відбивання носія фарби на поверхні, коли відбиток у контакті з водою давав кольорові патьоки.

МАРМУРУВАННЯ* — спосіб оздоблення кераміки, коли краплі *ангобів* змішували у

різних напрямках, досягаючи ефекту мармурової поверхні (порівн. *фляндрування*).

МАСА — кількість речовини, з якої складається тіло, або добуток об'єму на щільність. У мистецтві поняття **М.** ґрунтується на асоціативному сприйнятті. 1) В образотворчому мистецтві одна з категорій формоутворення. Визначає монолітне з'єднання частин, зорову цілісність рівноцінних форм. Оперування **М.** притаманне давнім культурам Єгипту, Дворіччя й Месопотамії, Індії, Центральної й Південної Америки, тоді як в Античності почало переважати їх зорове розчленування. Надалі застосування принципів формоскладення (*пластичності*) і формовирахування (*конструктивності*) дозволило художньо перетворювати зображальний простір, наділяючи його відповідно трактованими **М.**, досягаючи, в одному випадку, їхньої монолітності, в інших — розчленованості.

2) В архітектурі **М.** це — об'єм, заповнений будівельним матеріалом. Щільність останнього визначає **ваговитість (вагу)**, яка поряд з об'ємом складає основну особливість **М.** Її відмінності також зумовлюються а) фізичними розмірами; б) розподілом по трьох координатах, внаслідок чого максимальними виявляються ті, де координати мають рівну величину (куб, куля тощо), а мінімальними — форми, що наближаються до лінійності чи площинності; в) характером простору, що обіймає тіло; г) особливостями обробки поверхні, її фактурою, кольором. Протягом тисячоліть сформувалися такі її різновиди: **абстрагована, аналітична, дематеріалізована, ілюзорна, косна, органічна.**

МАСКАРОН (МАСКА) — архітектурна деталь у вигляді горельєфної або барельєфної маски людини чи тварини, яка прикрашала різні частини споруд, фонтанів, каскадів.

МАСШТАБ — 1) особливості композиційної побудови, пов'язані із співвідношенням розмірів споруди та її частин. 2) Ступінь зменшення розмірів споруди на кресленку, населених пунктів, земної та водної поверхонь на карті.

МАСШТАБНІСТЬ — співвідношення споруди та її частин з фізичними розмірами людини. Досягається сприйнятою глядачем загальною взаємодією кожного компонента, якими можуть бути квадри стіни, прорізи, а також пропорції тектонічних елементів, що дають уявлення про розміри будівлі. **М.** також залежить від характеру навколишнього середовища.

МЕАНДР – тип геометричного орнаменту у вигляді ламаної безперервної Г-подібної або хвилеподібної лінії. Відрізняють **М. косий** – де вертикальні елементи нахилені до горизонтальних під кутом 60°.

МЕДАЛЬЙОН – декоративна прикраса у вигляді орнаментальної або сюжетної композиції, яка розміщувалася на стіні споруди і мала здебільшого овальну або круглу форму.

МЕЗОНІН – невелика надбудова над спорудою у вигляді неповного поверху. Звичайно влаштовувалася над середньою частиною будівлі.

МЕТР – 1) міра довжини. 2) Засіб формування, який полягає у рівномірному поділі просторових відрізків, мас, об'ємів, для чого передбачає використання модуля. У зв'язку з цим **метричність** – повтор пластичних або просторових форм з однаковими інтервалами (порівн. *ритм*).

МІЛЕФЬОРИ – 1) велика шпалера з волни і шовкових ниток, де фігури зображені на темному тлі, максимально насиченому квітами. Килими виготовлялися нідерландськими і французькими майстрами, починаючи з XV ст. 2)* Техніка декорування скла, за якою дрібні різнокольорові пластинки вплавлені у товщу стінок скляного виробу.

МІНІМАЛІЗМ – течія в авангардному мистецтві кін. XX ст. Твори М. виконувались у вигляді скульптур, зроблених з величезних предметів геометричної форми, але з різних матеріалів. Завдяки вагомим розмірам їх розглядали і як архітектурні споруди, глядачі могли по них рухатися. Інші назви – **азбучне мистецтво, холодне мистецтво, предметна скульптура, первісні структури**.

МОДЕРН – стильовий напрям у мистецтві кін. XIX – поч. XX ст. Його народження зумовлене, з одного боку, появою нових уявлень про структуру Всесвіту і місце в ньому Людини, а з другого – завершенням стильового циклу в мистецтві попереднього століття. Нове розуміння простору, заперечення позитивізму і прагматизму XIX ст. спричинили відмову від ордерної мови в архітектурі, прямої перспективи в живопису, якими з часів Ренесансу стверджувались ідеали гуманізму, досягалась антропоморфність пластичних форм. Для діяльності нового суспільства, яке мало формуватися завдяки створенню цілісного естетично насиченого простору і предметного середовища, утопічно прагнули подолати суперечності між ху-

дожнім та утилітарним, залучити до мистецтва всі сфери життя, застосовуючи нові нетрадиційні форми та прийоми, сучасні матеріали. Духовний зміст епохи мав виражатися через акордне, ансамблеве сприйняття самостійних композицій, їхню стильову єдність, що начебто були властиві народній культурі та мистецтву Середньовіччя. Це зумовило національно-романтичні захоплення в ряді країн, серед них і в Україні.

Стилізації та еклектиці **М.** протиставив вільні, органічні форми. Своєю ритмічною організацією вони повинні були одухотворити матеріальне середовище і передати тривожний дух переломної доби. Наслідуючи світоглядні концепції історизму XIX ст., зодчі намагалися засвоїти риси минулих епох, але не шляхом їх копіювання, а вільною стилізації. **М.** відзначався раціоналістичними і мальовничими вирішеннями об'ємно-просторових структур, вільним розплануванням, завдяки новим залізним й залізобетонним конструкціям. Широко використовувалося скло, кований метал, необроблений камінь, кахлі, фанера та інші оздоблювальні матеріали. У прагненні розкрити й загострити пластичний образ було звернуто увагу на проблему гармонійного поєднання зі скульптурою та живописом. Основними засобами стали криволінійний орнамент з експресивним, манірним ритмом органічних форм, надмірна примхливість деталей, застосування керамічної мозаїки, скульптури. Вільно розміщені у просторі з різноманітно оформленими і навмисно асиметричними фасадами споруди вирізнялися підкреслено індивідуалізованим образним ладом, а їх конструктивні елементи набували декоративного та символічного осмислення. Інтер'ерам властиві цілісність просторів, що перетікають один в другий та ускладнюються дзеркалами, численними дверима й вікнами з вітражами, ритмічна злагожденість ліній та тонів, єдність декоративного оздоблення шпалерами, ліпниною, панелями, продуманість меблів, арматури й світильників.

В образотворчому мистецтві прагнули до розробки власної художньої системи, прийнятої естетизмом та символізмом, поетика якого зумовила інтерес до світу казок, легенд, сновидінь, тем смерті, еротики, світової скорботи, млялого чекання. Статуї, скульптурні й мозаїчні композиції, панно й картини як елементи інтер'ера чи екстер'єру набували рис декоративності. В живопису

парадоксально поєднувалися начебто вирізьблені фігури й обличчя першого плану з декоративно умовним, орнаментальним килимовим тлом, виразність досягалася поєднанням великих кольорових площин, тонко нюансованою монохромією. Для скульптури стали характерними динаміка форм і плинність силуетних ліній, предмети декоративно-ужиткового мистецтва уподібнювалися природним творінням, наповненим внутрішніми органічними силами.

У всіх видах мистецтва орнамент, замість прикраси творів, формував їхні композиційні структури, організовував площини, активізував простори. Розкидані по стінах, стелях і підлогах будівель, поширені в станковій та книжковій графіці плавні або схвильовано звивисті, витончені лінійні плетіння, рухомі рослинні узори, почуттєво соковиті лінії або геометрично чіткі плями набували духовно-емоційного та символічного змісту.

На відміну від інших стилів у світовому мистецтві, які розвивались від простого до складного, від конструктивного до живописного, в **М.** все відбувалося навпаки. На першому етапі існував т. зв. **декоративний (флоральний) М.**, який насиченістю пластики й декору майже не відрізнявся від останнього періоду стилізацій та еkleктики XIX ст. Другому етапу – **зрілому М.** – властиві кристалізація форм, поширення національно-романтичних тенденцій. Третій етап – **раціоналістичний М.** – характерний втратою національних відмінностей і набуттям інтернаціональних рис. Він виявився підґрунтям для переходу до конструктивізму та інших модерністських течій 1920-х років. Тому модерн слід розглядати не як окремий великий стиль, а як своєрідний **стильовий міст** між двома великими епохами – між художніми культурами XIX та XX ст.

МОДЕРНІЗМ – означення художніх тенденцій, течій і шкіл в образотворчому мистецтві та архітектурі кін. XIX – 1-ї пол. XX ст., спрямованих на пошуки нових форм для вислову сучасних ідей та уявлень. До **М.** належать *дивізіонізм, символізм, кубізм, фовізм, експресіонізм, пуризм, симультанізм* та деякі інші течії. Заперечуючи не лише тогочасне академічне салонне, а й реалістичне мистецтво, представники **М.** декларували потреби оновлення художньої культури відповідно до прогресу людства, наголошували на автономності мистецтва і творчої незалежності самого творця.

МОДЕРНІЗОВАНА КЛАСИКА – узагальнена назва стильових течій в архітектурі поч. XX ст., коли у вирішенні фасадів та інтер'єрів поєднувалися прийоми модерну з формами класицизму, ампіру, ренесансу та інших історичних стилів, що спиралися на античну спадщину.

МОДУЛЬ (МОДУЛЬНІСТЬ) – висхідна одиниця виміру для координації розмірів комплексу будівель, споруди або її частин, ордера.

МОДУЛЬЙОН (МОДИЛЬЙОН) – деталь у вигляді кронштейна із двома меншим і більшим завитками волют, що підтримує виніс карнизної плити в антаблементі коринфського або композитного ордерів (порівн. *мутул*). Поставлена як горизонтально, так і вертикально, нерідко використовується як суто декоративна прикраса.

МОЗАЇКА – техніка виконання сюжетних зображень або орнаментальних візерунків з кубиків смальти, шматочків мармуру, скла, кольорової глазурованої кераміки, кам'яних плиток тощо, які закріплюються у шарі вапна, воску, мастики, цементу.

МОНОТИПІЯ – вид графіки. Фарбу наносять від руки на гладеньку поверхню друкованої форми і друкують на верстаті в єдиному паримірнику. Твори відзначаються тонкістю кольорових переходів, м'якістю обрисів, нагадуючи акварельні роботи.

МОНОХРОМІЯ – вирішення твору в одному кольорі за допомогою тональних градацій, характерним прикладом чого є *гризайль*.

МОНУМЕНТ – великий пам'ятник на честь важливої події, меморіальна споруда. Може виконуватись у вигляді комплексу споруд, окремої будівлі чи скульптурного твору, домінуючи у середовищі населеного пункту або садово-паркової композиції.

МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ – якість художнього твору, притаманна монументу. Велич і піднесеність досягаються певним співвідношенням великих мас і об'ємів з дрібними деталями, внаслідок чого посилюється виразність крупних форм, а також засобами симетрії, пропорційності, ритмічності тощо. Осмисленість фізичного простору і виконання з найміцніших матеріалів пов'язані з особливим відчуттям часу, прагненням досягти довговічності.

МУТУЛ – призматичний кронштейн, що підтримує виносну плиту доричного карниза, нагадуючи своїм виглядом продовження балки стелі або кроквяної ноги даху.

НАБРИЗК — вид штукатурної поверхні, що імітує грубо обколений камінь.

НАЛИЧНИК — обрамлення віконного чи дверного прорізу, що складається з двох вертикальних тяг, верхнього карниза або іншого елемента. Поряд з профільованими існують: **гладенький, набірний, стрічковий, рамочний.**

НАЛІПИ (наліпки)* — прийом декорування, виконується під час формування. На поверхню майже готового виробу прикріплюють окремі деталі, пластичні прикраси у вигляді ниток, печаток, крапель, шипів, фігурних ручок тощо.

НАТУРАЛІЗМ — стильовий напрям в образотворчому мистецтві кін. XIX—XX ст., що базувався на прагненні до безпристрасного, начебто об'єктивного відображення дійсності, відкидаючи ідейні та інші оціночні критерії. Для показу прозаїчної повсякденності або виродливостей, патологічних подробиць використовувалися засоби достовірного копіювання деталей, прийоми, якими досягалася абсолютна ілюзорність. Втім, незважаючи на ретельну деталізацію, твори в дусі Н. створювали враження не живої, а мертвої природи, оскільки відчуття справжньої, дійсної реальності зображень досягалася іншими, складнішими реалістичними засобами.

НАТЮРМОРТ — жанр образотворчого мистецтва; зображення у єдиному середовищі різних неживих речей або об'єктів живої природи, перетворених у речі (квітів у вазоні, забитої птиці на столі тощо).

НЕОДАДАЇЗМ — течія в авангардистському мистецтві середини XX ст., що отримала розповсюдження в США. Головну увагу зосереджено на повсякденну реальність, тобто на речі. Так в живопису спостерігається прагнення до максимально точного відтворення речей.

НЕОЕКСПРЕСІОЗІЗМ — стильова течія в архітектурі та монументальному мистецтві середини XX ст., що стала відображенням загальних принципів розвитку художньої культури, в результаті якої раціональні конструктивні форми поступаються місцем навмисно ускладненим, динамічним, іноді декоративним.

НЕОІМПРЕСІОНІЗМ — те саме, що і *дивізіонізм.*

НЕОКЛАСИЦИЗМ — напрям в архітектурі та образотворчому мистецтві поч. XX ст., що з одного боку являв собою своєрідний стильовий рецидив кінця позаминулого сторіч-

чя, віддзеркалюючи прагнення протиставити формальній сваволі модерністських течій і декоративній насиченості *псевдостилів* чітку логіку, виразність монументальних мас, велич загальнолюдських ідей, повернення до “вічних” ідеалів краси. Спалахи Н. спостерігались у різних країнах також у наступні десятиліття XX ст.

НЕОКОНСТРУКТИВІЗМ — узагальнена назва низки авангардних течій 2-ї пол. XIX ст., зокрема, *арт-дизайну*, кінематизму, леттризму, *мінімалізму*, *оп-арту*, *поп-арту.*

НЕОПЛАСТИЦИЗМ — стильова течія у авангардистському мистецтві 1-ї третини XX ст. Праці митців відзначалися ірраціоналізмом і містичністю. Вважалося, що Всесвітом керують математичні начала порядку і гармонії, індивідуум може спілкуватися із “усесвітньою вібрацією” шляхом мистецтва, де внутрішня краса передається через вільний ритм, і таким чином виражається духовна еволюція людства. Як і в інших течіях в Н. спостерігається бажання знайти універсальну мову, перебороти індивідуалізм митця, перейти від станкового живопису до проектування будівель і побутових речей.

НЕОРЕАЛІЗМ — назва різних течій у мистецтві XX ст. В одних випадках під терміном розуміють *гіперреалізм* (магічний реалізм), в інших — спроби повернення до реалістичних цінностей, згідно з якими відроджувалась повага до людини і робилася спроба точними деталями і чіткою композиційною побудовою показати розмаїття народного життя, гострі суперечності сучасності. За такою ж назвою у низці праць фігурує різновидність *поп-арту*, що виникла в 1960-х роках.

НЕОСТИЛЬ — 1) узагальнена назва стилістичних течій поч. XX ст., які характерні зверненням до ранніх форм певних історичних стилів, більш глибоким засвоєнням їхніх композиційних прийомів. Саме цим відзначався поступовий перехід від декоративно насичених вирішень *псевдостилів* до раціоналістичної архітектури наступного часу. Розрізняють **неоампір, неоготику, неогрек, необароко, неокласицизм, неоренесанс** та інші стильові течії.

НІША — невелике заглиблення у стіні із завершенням різної форми. Нерідко служила місцем для статуї, вази, вбудованих шаф, влаштування фонтанів.

“НОВА РЕЧОВИННІСТЬ” — течія у живопису і графіці, представники якої намагалися

протиставити формальним крайнощам експресіонізму ясність містифікованого реального світу. Останній показували в ретельно деталізованих формах, тим самим відображали відчуженість особистості від сучасної бездушної дійсності або дещо гротескними засобами надавали творам критичну соціальну спрямованість. “Н. р.” стала одним з проявів тенденцій неокласицизму і мала чимало спільного з т. зв. “метафізичним живописом” в Італії чи неоенгізмом у Франції.

НОВИЙ РЕАЛІЗМ – стильова течія в авангардистському мистецтві середини XIX ст., подібна до *неодадаїзму*. Презентувалися речі які були в ужитку, у рами картин монтувалися предмети повсякденного побуту, що мало увічнити пам’ять про їх використання та засвідчувати безперервність течії життя. Н. р. не слід плутати з *неореалізмом*.

НЮАНС – ледве помітний, тонкий перехід у побудові пластичних і просторових форм, незначне відхилення від загальноприйнятого (порівн. *контраст*).

ОБЕЛІСК – масивний гранчастий стовп, що звужується догори і має пірамідальне завершення.

ОБЛОМИ АРХІТЕКТУРНІ – різні у перерізі, найпростіші пластичні елементи (наприклад: астрагал, вал, вал четвертний, викружка, гусьок, каблучок, кіматій, поличка, скоція, турс). Розташовані в горизонтальних частинах споруд, вони формують профілі цоколів, баз колон, міжповерхових тяг, карнизів, падут тощо та використовуються в наличниках, архівольтах, нервюрах.

ОЛІЙНИЙ ЖИВОПИС – вид живопису фарбами, що складаються з природних й неорганічних пігментів та рослинної олії (ляної, горіхової, макової, соняшникової тощо), іноді застосовуються лаки. Станкові твори виконують на полотні, картоні, дереві тощо, покритих ґрунтами, монументальні – переважно на вапняному тиньку. Техніка **О. ж.** дозволяє досягти на площині найповнішої зорової ілюзії об’ємності предметів, просторової глибини, виразності зображень. Відзначається розмаїттям технічних прийомів: мазки можуть бути **корпусними**, такими, що криють (**пастозними**, непрозорими), **лесувальними** (прозорими), **фактурними** (рельєфними), тоненькими і гладенькими.

ОП-АРТ – течія в авангардному мистецтві кін. XIX ст. Роботи представників **О.-а.** ви-

конувались з оптичними ефектами, завдяки чому виникала ілюзія руху. Глядач мав переміщуватись у просторі і в пошуках оптимального положення він начебто нарешті встановлював контакт з картиною та відчував її оптичний заряд.

ОПІСКА* – 1) розпис глиняного посуду по сирому черепку без подальшого покриття глазур’ю, який виконується кольоровими ангобами за допомогою щітки або пензлика. 2) Фарба брунатного кольору з болотної руди.

ОРДЕР – 1) у широкому розумінні – єдність конструкцій і пластичних форм. 2) Стала система стояково-балкових конструкцій, підпорядкована закономірностям певної образної доктрини, згідно з якою розміри визначаються залежно від модуля, набуваючи конкретних пропорцій. В основі класичного **О.**, винайденого в Античності, покладено художньо розроблену підпорку з базою і капітеллю (*колону*), яка підтримує перекриття (*антаблемент*). Ордерними частинами являються підніжжя (*стереобат, цоколь*), а також завершення (*фронтон, парапет, аттик*). Подібна система зберігається на стіновій площині, де замість колон можуть виступати тричетвертні колони, напівколони або пілястри. Різновидом **О.** виступають також певні структурні елементи, пов’язані з арковими конструкціями.

ОРІЄНТАЛЬНИЙ (ОРІЄНТАЛІСТСЬКИЙ) СТИЛЬ – поширена назва стильової течії в європейській архітектурі й монументальному мистецтві, де вживались елементи мистецтва Сходу.

ОРНАМЕНТ – візерунок, побудований на ритмічному чергуванні різноманітних зображень, які можуть бути великомасштабними і дрібномасштабними, стилізованими і натуралістичними, мати різне походження, являти собою упорядкування певних мотивів. Згідно з походженням, характером і технічними засобами виконання прийнято виділяти: **абстрактний звіриний** (геометричні мотиви плетіння поєднані з окремими довільно розміщеними зображеннями деталей тварин і птахів, їхніх голів, хвостів, лап, крил), **антропоморфний** (у вигляді спрощених зображень людських фігур або їхніх частин, які можуть бути показаними у статичному або динамічному стані), **бугорчатий** (з обробкою поверхні за рахунок фактури, зокрема виконання півкруглих виступів), **вусиків** (у вигляді переплетених пагінців винограду або акантового листа), **“вущна че-**

репашка” (з хрящовими потовщеннями і сплетеннями, частим застосуванням червоподібних закруглених форм людського вуха), **геометричний** (візерунки у вигляді чітких геометричних фігур, їх різних сполучень, крапок, ламаних, зигзагоподібних або, ліній, що перетинаються або утворюють специфічні композиційні мотиви, наприклад, *меандр*, *біжуча хвиля*), **зооморфний** (у вигляді стилізованих зображень різних тварин), **епіграфічний** (у вигляді напису стилізованими літерами, те саме і каліграфічний), космогонічний (основними компонентами є солярні знаки, уявні зображення сонця, планет, зірок, структури Всесвіту), **накладний** (з лінійних і стрічкових сплетень, чітких геометричних форм, зірок, масок, грон плодів тощо, зв'язаних стрічками у вигляді голів цвяхів, які створюють враження прибитих до поверхні), **орнітоморфний** (зі стилізованих зображень птахів), **рослинний** (стилізація листів, квіток, плодів, гілок, пагінців, тощо, **сполучення яких можуть утворювати** різні композиції, зокрема *пальмету*), **сувоєвий** (подібний до *накладного*, але кінці стрічок виступали з поверхні і звивалися), **тератологічний** (у вигляді примхливо переплетених зооморфних і рослинних мотивів, куди на відміну від *абстрактного звіриного* укомпоновані зображення казкових драконів, химер, фантастично поєднаних мотивів фауни і флори), **фітоморфний** (те саме, що і *рослинний*), “хрящ” (те саме, що і “*вушна черепашка*”).

Крім того, у якості орнаментальних мотивів можуть виступати зображення зброї, військових трофеїв, побутових речей, ваз, факелів, атрибутів мистецтва (ліри, циркуля з лінійкою тощо), торгівлі, мореплавства (якір тощо). Застосовують комбінації різних мотивів. Так поєднанням геометричних з рослинними отримують *арабески*, рослинних з зооморфними – *гротески*.

ОРФІЗМ – стильова течія в живопису поч. ХХ ст., презентує своєрідний перехід від *кубізму* і *пуризму* до геометричного *абстракціонізму*. Своєю спрямованістю на вираз динаміки руху, передачу т. зв. нової реальності мала чимало спільного з *експресіонізмом* і *футуризмом*, їй властиві естетизм, безпредметність. Твори в дусі **О.** відзначалися простими, але найтоншими гармонійними кольоровими сполученнями, побудованими за принципами теорії додаткових кольорів, їхнього взаємопроникнення, а та-

кож взаємоперетинанням криволінійних площин, пластичністю, ритмікою форм, музикальністю ліній та силуетів.

ОФОРТ – один з видів гравюри на металі. На цинкову або мідну дошку наносять лак, сталевую голкою або цвяхом виконують зображення, травлять кілька разів у кислоті, а щоб одержати потрібну градацію тонів користуються пензлем, змоченим кислотою. Отриманні заглиблення заповнюють фарбою і під тиском переносять на папір. Твори вирізняються особливою тонкістю й добірністю, м'якістю переходів, ефектами світлотіні, неповторною фактурою, що дозволяє досягти образної емоційності, проникливої ліричності або драматичної напруги.

ПАЛЬМЕТА – живописний або скульптурний орнаментальний елемент у вигляді пучків вузьких листків непарної кількості, які розташовані симетрично і доповнені внизу волотами. Складається з двох проєкцій: вигляд квітки збоку і половина вигляду зверху.

ПАНДУС – похила площина (ухил до 13–14°) для руху між різними рівнями, що може замінювати сходи. Влаштується як в середині споруди так і для зв'язку між містобудівними компонентами.

ПАННО – 1) обрмована орнаментальною стрічкою або рамою частина стіни, стелі, дверей зі скульптурними, живописними зображеннями або рельєфними композиціями. 2) Монументальне зображення, яке отримало прямокутну чи іншу чітку форму і закріплено на стіні в інтер'єрі або фасаді будівлі.

ПАНОРАМА – 1) загальний вигляд місцевості, забудови населеного пункту, який відкривається з підвищеного місця. 2) Велика горизонтальна картина з розташованим перед нею предметним планом, яка призначена створити ілюзію участі глядача в зображенні. Таку ж назву має споруда, де експонується така картина.

ПАРАПЕТ – невисока горизонтальна огорожа даху, тераси, балкона, майданчика, набережної, виконана у вигляді суцільної стінки.

ПАСТЕЛЬ – 1) м'які олівці, спресовані і відформовані з різнокольорових сухих пігментів, крейди і зв'язуючої речовини. 2) Техніка живопису, що виникла в 2-й пол. ХV ст. і завдяки тонкості та витонченій декоративності набула особливого поши-

рення у XVIII ст. Твори виконуються на шорткуватому папері, ґрунтованому полотні, картоні тощо. Через використання штриха зближується з *графікою*. Чисті фарби зберігають первісну свіжість і силу, а їхній шар — оксамитово-матову поверхню, яка зазвичай фіксується розчинами камеді тощо.

ПЕРЕМИЧКА — конструктивний елемент, що перекриває віконний чи дверний проріз у споруді.

ПЕРСПЕКТИВА — 1) багатопланова композиція протяжної вулиці або алеї. 2) Спосіб відображення просторового середовища, зображення об'ємних предметів на рівній площині або кривій поверхні. Серед них найвідоміші: **білатеральна** (спосіб зображення предмета на площині, при якому паралельні лінії не збігаються на лінії горизонту, а йдуть у глибину паралельно, внаслідок чого зображені площини виглядають однаковими; синонім — паралельна **П.**); **зворотна** (паралельні лінії реальних предметів при зображенні були спрямовані у бік реального глядача, що розглядав картину, перебуваючи за її межами); **повітряна** (зображення предметного середовища з урахуванням зміни кольору і контрастності форм залежно від їхньої відстані від умовного глядача); **пряма або конічна** (паралельні лінії реальних предметів сходилися на лінії горизонту, яка розташовувалася на рівні того умовного глядача, очима якого в картині спостерігалось зображення). Одним з її різновидів є т. зв. **жаб'яча**, при якій глядач начебто сприймає середовище з дуже низької точки зору, знаходячись майже на рівні землі. Її своєрідною протилежністю є — “з **пташиного польоту**”, коли середовище зображається згори і з досить віддаленої точки.

ПЕРФОРМАНС — стильова течія в авангардному мистецтві, те саме, що й хепенінг. Виникла в середині XX ст. і являє собою гібридне поєднання різних видів мистецтв, зокрема, крім живопису, використовуються засоби театру, музики, скульптури і навіть літератури. Відзначалася творчою багатоплановістю з участю певної кількості дійових осіб, мала певний вплив на розвиток театру, балету. У низці праць **П.** широко використовують засоби *боді-арту*, влаштовуювалися кровопролитні сцени на межі богохульства.

П'ЕДЕСТАЛ — 1) підніжжя колони класичного ордеру, що має три частини: базу, основну частину — стілець, карниз та підпо-

рядковується принципам ордерної побудови. 2) Підніжжя для скульптури або вази, яке теж складається з трьох частин (порівн. *постамент*).

ПИСАНКИ* — яйця, декоровані малюнком у два чи більше кольорів способом воскового резервування. Вкриті воском (“зарезервовані”) частини яйця не всотують розчин барвника, в який його занурили, і зберігають первинний декор.

ПІДМАЛЬВОК — нанесене безпосередньо на ґрунт кольорове або тональне зображення, на якому виконується живописний твір.

П. широко застосовувались у мистецтві з поч. XIX ст.

ПІДМУРОК — основа будівлі, підвалина, фундамент.

ПІЛОН — 1) великий стовп-підпора прямокутної або хрещатої форми у перетині, який підтримує балку моста, купол або склепіння. 2) Один з масивних стовпів, розташованих збоку від portalу.

ПІЛЬЄР — пілон, на який спирається половина арки.

ПІЛЯСТРА (ПІЛЯСТР) — прямокутний у перерізі, плоский виступ у стіні з базою внизу, основною частиною та капітеллю певного ордеру вгорі (порівн. *лопатка*). Крім звичайних існують: **вита (кручена), канелюрована, пучкова, фільончаста**.

ПЛАСТИКА — 1) мистецтво ліплення об'ємних тривимірних за формою творів з відносно м'яких матеріалів (порівн. *скульптура*). 2) Рельєфність, об'ємні якості художньої форми в скульптурі, зображень на площині або елементів, пророблених згідно з призначенням і структурою споруди.

ПЛАСТИЧНІСТЬ — 1) художня цілісність, емоційність ліплення об'ємів у скульптурі й архітектурі, поєднання виразного моделювання, відчуття вагомості і внутрішньої наповненості форми. В ширшому значенні — скульптурність, опуклість, естетична виразність об'ємної форми як при створенні реального об'єму в архітектурі та скульптурі, так і при його зображенні на площині в творах живопису і графіки. 2) Спосіб формування, який полягає у деформації існуючого об'єму або доповненні його компонентами, нарощуванні маси, — т. зв. *формодавання* (порівн. *скульптурність*). Внаслідок форма набуває живописних властивостей.

ПЛАФОН — площинне поле декоративно обробленої стелі, прикрашене розписом або ліпленням.

ПЛЕНЕР — передача повітря в живопису, зображення предметів з урахуванням всього розмаїття у зміні кольорів, зумовленої сонячним світлом і довколишньої атмосфери. **ПЛИНТ** — 1) нижня частина бази підпори або п'єдесталу у вигляді товстої плити. 2) Завершення постаменту квадратною плитою, на якій підноситься скульптура або ваза.

ПОБУТОВИЙ ЖАНР — відображення повсякденного приватного і сучасного суспільного життя в образотворчому мистецтві.

ПОДІУМ — високе підніжжя будівлі зі сходами на чільному торці та прямовисними іншими боками.

ПОЛИВА — те саме, що і *глазур*.

ПОЛИЧКА — архітектурний облом у вигляді прямокутного в перерізі горизонтального виступу, чим підкреслюється пластика розташованих поруч інших обломів.

ПОЛІПТИХ — 1) скульптурний або живописний багатостулковий складень із зображеннями на кожній стулці. 2) Композиція на одну тему з багатьох частин або творів.

ПОЛІХРОМІЯ — багатоколірність, притаманна більшості творів мистецтва всіх часів і народів.

ПОП-АРТ — так звана течія в авангардистському мистецтві 1950—1960-х роках, яка була розвитком принципів, започаткованих у *дадаїзмі*, і засвідчує прагматизм технічної цивілізації. Розраховані на епатаж глядачів композиції з реальних предметів склалися в самих несподіваних абсурдних сполученнях. Представники **П.-а.** вважали, що мистецтво має бути спрямованим у сферу масової культури, точніше комерційної реклами. Метою стало не створення художнього образу, а означення рукотворного процесу.

ПОРТАЛ — урочисто оформлений вхід до споруди. Крім того існують: **П. моста**, **П. сцени**.

ПОРТИК — 1) виструнчені в ряд підпори з перекриттям, влаштовані перед входом до будівлі. Вирізняють: **антовий**, **арковий**, **колонний**, **пілястровий**, **плоский**. 2) Парковий павільйон з колонадою.

ПОРЦЕЛЯНА* — одна з назв фарфору.

ПОСТАМЕНТ — підніжжя для скульптури, монумента або колони, яке на відміну від *п'єдесталу* не має профільованих карниза і бази.

ПОСТЕКСПРЕСІОНІЗМ — те саме, що і “*нова речовинність*”.

ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ — умовне узагальнене означення течій і напрямів в образотворчому мистецтві на зламі XIX—XX ст., пред-

ставники яких, прагнучи відійти від емпіризму, властивого *імпресіонізму*, намагалися показувати не миттєвості середовища, а виразити глибший духовний і матеріальний стан дійсності. Криза тогочасної культури зумовили болісні пошуки ідейних і моральних цінностей, розмаїття шляхів, активність творчих індивідуальностей. З **П.** починається низка модерністських течій, зокрема *не-імпресіонізм*, *сезаннізм*, *символізм*.

ПОСТМОДЕРНІЗМ — термін отримав у працях різних дослідників різне значення. В одних це — узагальнена назва стилевих течій, що існували в останній третині XX ст., в інших — повернення до образності зображальних творів живопису, скульптури і графіки, однак з відтінком прихованої іронії, успадкованої від концептуалізму та інших авангардистських течій. В архітектурі це виявилось гібридом раціоналістичних форм з композиційними прийомами і декоративними елементами історичних стилів, а саме *класицизму*, *готики*, *бароко* та *ампіру*.

ПОЯС — широка горизонтальна стрічка або частина фасаду споруди. Відрізняють: **архатурно-колончастий**, **городчастий**, **колончастий**.

ПРИМИТИВІЗМ — течія в модерністському мистецтві кін. XIX — XX ст. Його представники навмисно спрощували зображальні форми, використовували прийоми первісного, варварського, середньовічного або дитячого мистецтва, пропагували наївні форми і фольклорні мотиви народної культури, підтримували наївний натуралізм низки майстрів-аматорів. Стихійно-анархічне неприйняття сучасної буржуазної дійсності з її позитивізмом, протест як проти академічного мистецтва, так і аналітичного реалізму, *натуралізму*, *імпресіонізму* зумовили пошуки лапідарності, оголеної експресії. Звернення до візрів доконструктивних стадій розвитку мистецтва, які вважалися брутальними, начебто мало повернути мистецтву цілісність, емоційну ясність, спонтанність світогляду. Форми **П.** використовували митці *постімпресіонізму*, *фовізму*, *експресіонізму*, *кубізму* та інших течій.

ПРИЯМОК — заглиблення перед вікнами і дверима підвального або напівпідвального поверху, влаштоване для освітлення приміщень або входу до них.

ПРОМЕНИЗМ — течія в авангардистському живопису поч. XX ст., представники якої прагнули поєднати живописність *імпресіонізму* та конструктивність *кубізму*. Обґрунтовувалась тим, що людське око начебто

сприймає не конкретні предмети, а промени, які відбиваються від предметів й тому саме їх слід відобразити на картинній площині з властивою їм динамічністю та кольоровою насиченістю. На відміну від *абстрактіонізму* **П.** тісніше пов'язаний з враженнями від світла й кольору природи.

ПРОПОРЦІЇ – розмірність, співвідношення між спорудами в ансамблі, між будівлею та її частинами, між частинами та їхніми елементами. В математиці мають місце геометрична **П.** ($a:b = c:d$) і арифметична ($a-b = c-d$). **П.** вважаються одним з головних засобів архітектурної композиції, завдяки вмілому використанню якого можна досягти гармонійного художнього образу. Вони визначаються не лише естетичними вимогами, а й врахуванням конструкцій, будівельних матеріалів, функціональних потреб, технічних можливостей.

ПРОСТІР – одна з об'єктивних форм існування всіх речей, так само як і час. В архітектурі це не просто проміжок між внутрішніми стінами і простінками у споруді або між окремими будівлями, штучне середовище призначене для життєдіяльності людини і суспільства, це не – елементарний ілюзорний геометричний феномен в живопису і графіці, а передовсім складна форма розуміння дійсності, котра наочно ілюструє історію людського бачення світу, місця Людини у Космосі. Вповдовж багатьох тисячоліть розвитку людства сформувався ряд видів, серед яких в архітектурі відрізняють: **абстрактний і конкретний, аналітичний і диференційний, апріорний і примітивний, висотний і широтний, динамічний і статичний, живописний і пластичний, ірраціональний і раціональний, кінцевий і нескінчений, поздовжній і поперечний**, а також – **ілюзійний, інтегральний, синтетичний, цілісний.**

ПРОТОРЕНЕСАНС – період в історії культури Італії, розквіт якого припадає на XI–II–XIV ст., які передували епосі Ренесансу. Швидкий розвиток вільних міст та міграція грецьких майстрів із Візантії, захопленої хрестоносцями, зумовили зацікавленість античною спадщиною, тенденції до почутево-наочного відображення реальності, світського начала. Архітектура **П.** формувалася під впливом традицій Стародавнього Риму. Античні форми і пропорційні розмірності, що надавали спорудам врівноваженості й спокою, дозволили відійти від романської масивності і готичного динамізму. Вже інкрустаційний стиль у Тоскани

XI–XII ст., з його поліхромією, тонкими членуваннями та пропорційною злагодженістю, демонстрував використання античних деталей та вирізнявся прагненням подолати ваговитість, властиву романським спорудам. І навіть готичні форми у виконанні Арнольфо ді Камбіо та інших зодчих набували врівноваженості та спокою. Перші кроки до тілесної відчутності і реалістичної переконливості були зроблені і в образотворчому мистецтві, що спиралося на пізноримські традиції. Про це свідчать пластична міць скульптурних творів Ніколло Пізано, особлива дотикальність і матеріальна переконливість форм у живописних працях П. Кавалліні, ясність об'ємної і ритмічної побудови, духовна сила, драматична яскравість відчуттів у розписах Джотто. І навіть готична реакція супроводжувалася тим, що С. Мартіні, брати Лоренцетті зображали реальні пейзажі, побутові речі, портретні обличчя.

ПРЯСЛО – 1) частина стіни між лопатками або баштами у споруді. 2) Ланка огорожі між опорними стовпами чи стояками.

ПСЕВДОСТИЛЬ – штучне відтворення композиційних прийомів, пластичних форм і декоративних елементів певного мистецького стилю попередніх часів; історична стилізація. Мали місце у розвитку багатьох художніх культур людства з найдавніших часів, але найзначнішого поширення і розмаїття адресів для запозичень у практичній реалізації **П.** спостерігалось у XIX та поч. XX ст. Обрання конкретної адреси стилізації було асоціативним. Так для судових споруд обиралися форми романського стилю, для ратуш, шкіл – готичного, для адміністративних – античних Греції та Риму, для бірж та торговельних будинків – ренесансний венеціанський. Найпоширенішими в Україні були **псевдобароко, псевдоготика, псевдогрек, псевдокласицизм, псевдоренесанс, псевдороманське, а також псевдовізантійський, псевдомавританський, псевдороманський і псевдоросійський** стильові напрями.

ПУАНТАЛІЗМ – див. *дивізіонізм*.

ПУРИЗМ – течія в образотворчому мистецтві й архітектурі, що зародилась наприкінці 1910-х років. у станковому живопису. Відкидаючи прийняті в *кубізмі* довільну деформування предметів і декоративістські риси, митці намагалися чітко зображувати “стійкі” форми, передати т. зв. очищені первісні елементи, які сприймаються за мінімальної витрати енергії. Тому їх твори

відзначалися підкресленою площинністю, плавними ритмами, навмисно однотипними абрисними накресленнями і напівпрозорими силуетами. В архітектурі прагнули до максимально раціоналістичного вирішення пластичної маси, повністю відмовлялися від декоративного збагачення деталями як фасадів, так і інтер'єрів.

РАДЯНСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ — стильовий напрям в архітектурі та монументальному мистецтві, який сформувався в 1930-х роках в СРСР і поширився у повоєнному десятилітті у східноєвропейських країнах згідно з доктриною творчого методу *соціалістичного реалізму*, директивно введеного комуністичною партією. Прагнучи органічно продовжити мистецькі традиції тисячолітньої історії людства, засвоїти кращі надбання культури, у якості взірця в архітектурі були обрані ордерні принципи, запропоновані в добу Античності. Але на відміну від *неокласицизму* чи *неоренесансу*, поширених в 1-й третині ХХ ст., **Р. к.** являв собою симбіоз, поєднання форм *ренесансу* і *класицизму*, внаслідок чого споруди набували об'ємності, пластичності, відповідної монументальності, уникаючи при цьому площинності й декоративності, властивих ампірним творах. З основними принципами **Р. к.** узгоджувались і будівлі, для оздоблення яких використовувались пластичні елементи і деякі композиційні прийоми, запозичені із національної спадщини.

РАПОРТ — повторення пластичного елемента, орнаментального мотиву чи малюнка.

РАХУНКОВА (лічильна) ТЕХНІКА* — техніка художнього текстилю, пов'язана з рахунком (лічбою) ниток або *чисниць* тканини. У вишивці це техніки “занизування”, “лічильної гладі”, “хрестика” тощо.

РЕКРЕАЦІЯ — просторові осередки, призначені для тривалого або короточасного відпочинку.

РЕЛЬЄФ — 1) сукупність нерівностей земної поверхні. 2) Випукле скульптурне зображення або орнаментальна композиція на поверхні. По відношенню до тла існують: **високий** (див. *горельєф*); **врізаний**, “живописний”, „**заглиблений** (*контррельєф*); **низький** — (*барельєф*).

РЕНЕСАНС — 1) у розширеному значенні те саме, що і *відродження* — 1 (прикладі: Єлизаветинський **Р.** в Англії, Палеологівський **Р.** у Візантії, Штауфенівський **Р.** в Німеччині та Південній Італії). 2) Стиль у європей-

ському мистецтві XV–XVI ст., що яскраво віддзеркалив початок нової епохи в розвитку людства. Заперечення світоглядних концепцій, церковно-аскетичної моралі та станово-феодальних відносин Середньовіччя супроводжувалися революційними зрушеннями в розвитку суспільства, новим уявленням про Всесвіт та зміною у розумінні простору, світським характером та гуманістичною спрямованістю культури, що відобразилось у всіх видах художньої діяльності.

Новому героїчному ідеалові людини відповідали ясність, життєствердуюча сила, велична гармонія архітектури. На відміну від Середньовіччя, коли для виразу духовності зосередилися на проблемі внутрішнього простору, тепер прагнули зробити людяними як інтер'єри, так і екстер'єри. Зі спадщини Античності були запозичені співрозмірні з реальними розмірами людини ордерні форми. Творчо й різноманітно використані, вони надали спорудам логічності, зробили багатою і гнучкою художньою мовою їхню тектоніку. Розмаїття образних можливостей при різних сполученнях ордера зі стіною та склепінням, чіткість членувань строгих зовнішніх мас, ясність структури привітних інтер'єрів демонстрували палаци і вілли, собори і капели. Внаслідок основою пластичного й просторового мислення стало органічне поєднання античної і середньовічної культур.

Ретроспективні тенденції в мистецтві поч. ХХ ст. і 1920-х рр. відобразились у формуванні стильової течії *неоренесанс*.

РИГЕЛЬ — 1) несуча балка, що з'єднує стовпи у фахверкових системах і слугує опорою для інших балок. 2) Несучий елемент, що підтримує плити чи панелі перекриття, поділяючи стелю на окремі плафони.

РИЗАЛІТ — частина споруди, яка виступає за основну лінію фасаду більше ніж за товщину стіни, але менше ніж за свою загальну ширину (порівн. *кріповка*, *крило*).

РИНКА* — посудина для смаження їжі.

РИТМ — чергування форм з відповідним перемінним інтервалом, з нарощуванням або зменшенням розмірів. Закономірність певного повтору (**ритмічність**) пластичних або просторових елементів для досягнення гаданого уявного руху стало одним з головних композиційних засобів художньої виразності.

РИТУВАННЯ* — докладніше див. *гравірування*.

РИЖОК* — інструмент для розпису, зроблений з коров'ячого рогу, куди встромляли

колодочку від пташиного пера, соломинку або трубочку. Тримаючи його над виробом, ангоб рівною цівкою наносили на поверхню (у XX ст. **Р.** замінили на гумову грушу), що збагачувало ще й фактуру, оскільки кольорові лінії створювали невисокий рельєф, який зберігався і після покриття посуду поливою. Назва цієї техніки — **ріжкування**.

РІЗЬБЛЕННЯ — спосіб обробки каменя, деревини, металу та інших матеріалів шляхом вирізання орнаментальних мотивів або певних зображень. Для творів, виконаних з деревини, притаманне розмаїття технік і способів виконання, серед яких існували: **виїмчасте** (вирішене у рельєфній техніці із заглибленням зображення у тло поверхні), **глухе** (виконане на цільній дошці, де орнамент виступає рельєфно з випуклими формами або м'якими силуетними зображеннями), **накладне** (вирізані прикраси виконані окремо і не складають з тлом цілісності), **об'ємне** (промодельовані деталі накладені на гладеньку поверхню дошки), **пропиляне, прорізане** (з наскрізними отворами, отриманими після нанесення відповідного малюнка, внаслідок чого твір набуває ажурності).

Багатство пластичного декору характерне також для **Р.** по каменю, штуку та іншим матеріалам, яким відзначалися споруди, твори образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва з найдавніших часів. Зокрема у скляному виробництві існує **алмазне Р.*** — спосіб декорування кристалевих виробів за допомогою глибоких прорізів, що мають у перетині тригранну форму. Свою назву отримало за аналогією до блиску діаманта (обробленого алмаза).

РОЗЕТКА — кругла орнаментальна прикраса у вигляді стилізованого зображення квітки. Мають місце: **акантова, вихрова, зонтична, сонячна**.

РОЗКРІПОВКА — те саме, що і *кріповка*.

РОЗПІР — горизонтальне зусилля, що виникає у склепінчастій конструкції при клинчастому муруванні.

РОЗТЯГ — деформація конструкції під дією протилежних сил.

РОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ (РОМАНІКА) — стиль у мистецтві країн Західної і Центральної Європи в XI–XII ст. Продовжив вирішення проблеми внутрішнього простору, наміченої у ранньохристиянському зодчестві. Так у храмі поряд з поздовжньою орієнтацією до вівтаря з'явився поперечний в трансептові. Інтер'єр формували товстезні стіни з нечисленними прорізами, ма-

сивні колони й розвантажувальні арки, ваговиті коробові й хрестові склепіння. Зовнішні маси зберігали лаконічність, компактність і суворість, ясний абрис, урочистий силует. Серед стримано оброблених лопатками і аркатурними фризами фасадів виділялися західні з перспективними порталами входів, вежами, галереями і контрфорсами. Мали місце чіткі членування по горизонталі, метричність чергувань крупних елементів. У монументальному мистецтві та орнаментіці перепліталися сюжетні й символічні, реальні й фантастичні зображення, зооморфні та антропоморфні мотиви.

Ретроспективні тенденції в мистецтві початку XX ст. відобразились у формуванні стильової течії *неороманський стиль*.

РОСІЙСЬКИЙ СТИЛЬ — умовна назва регіонально-стильових течій, котрі мали місце в архітектурі Російської імперії 2-ї пол. XIX — поч. XX ст., що зустрічається у застарілих працях. Іноді вживається термін “руський стиль”, який є теж помилковим, оскільки етимологія терміна засвідчує імперські претензії Москви бути єдиною правонаступницею Київської держави. Щодо застосування форм Московії XVI–XVII ст., які широко використовувалися в мистецтві у 1-й третині XX ст., прийнято вживати термін *неоросійський стиль*.

РОТОНДА — кругла в плані споруда, звичайно перекрита куполом і часто оточена колонами.

РУСТ — окремих виступаючий квадрат у стіні, камінь з обтесаною чільною поверхнею.

РУСТИК (РУСТИКА) — заглиблена стрічка, що обрамовує квадрати, відділяючи їх один від одного.

РУСТОВКА (РУСТУВАННЯ) — спосіб виконання поверхні стіни з кам'яних квадратів, облицювання стіни рустом або штучна обробка тинькованої стіни рустом. Вирізняються: **брильянтова (діамантова), брускова (“скеля”), “впереміжку”, декоративна, дошата (французька), квадрова, клинчаста, рвана (природна), стрічкова**.

САНГІНА — олівці червоно-коричневих тонів з каоліну та окису заліза. Відома з епохи Ренесансу графічна техніка **С.** дозволяє працювати штрихом і тушуванням.

САНДРИК — карниз або фронтон, який влаштовується над вікном або дверима і часто підтримується двома кронштейнами. Найпоширенішими були: **лучковий, прямий, трикутний**.

СВІТЛОТІНЬ – розподіл різних за яскравістю кольорів і відтінків. Визначення пластики форми особливостями освітлення, контрастними і нюансними співвідношеннями між освітленими і затемненими її частинами.

СГРАФІТО – різновид монументально-декоративного розпису, коли заздалегідь наносяться кілька кольорових шарів, і малюнок, продряпаний по верхньому шару тиньку, оголює нижній, який має інший колір.

СЕЗАННІЗМ – стильова течія в живопису 1-ї третини ХХ ст. Якщо представник *постімпресіозму* П. Сезанн прагнув до цілісності форми, кольору і простору, спираючись на предметність природи, прагнув показати її досконалість, велич, непідвладність змінам у просторі й часі, то сезанністи однобічно розвивали спадщину майстра. Заради гіпертрофування об'ємності форм, підкреслення її структури використовується зворотна перспектива, певне спрощення просторових відношень, абстрагованість живописних побудов.

СЕЛЬБИЩЕ – територія, зайнята в основному житловими будівлями.

СЕПІЯ – 1) світло-коричнева барвна речовина, що виготовлялася з чорнильного мішка морського молюска (каракатиці). З середини ХVIII ст. використовувалася для виконання графічних творів. 2) Фотознімок коричневого тону.

СЕЦІСІОН – австрійський варіант стильового напрямку *модерн*, характерний прагненням поєднати національні традиції і технічний прогрес, широко використовуючи нові матеріали і конструкції. При розробці фасадів та інтер'єрів використовувалися декоративні стилізовані мотиви, запозичені з народного зодчества, а також фактурні ефекти тинькування, обличкування керамікою, вигадливі рисунки вітражів і металевих ґрат, різні кольори. Витончена орнаментальна фантазія поєднувалася з доцільним вирішенням функціональних і конструктивних завдань, з прагненням до простих геометричних форм, до мінімуму декору. Як і творах *ар нуво* у Франції та Бельгії, *югендстилю* у Німеччині, працям майстрів **С.** на перших порах властиві примхливість кольорових і лінійних вирішень, багатство декоративних елементів. Згодом віддавали перевагу прямим лініям, квадратам, кругам, “шаховим клітинам”.

СИМВОЛІЗМ – напрям у мистецтві кін. ХІХ – поч. ХХ ст., зумовлений кризою по-

зитивізму реалістичних принципів побудови художнього образу, компрометацією академічного натуралізму. В образотворчому мистецтві художній образ трактувався як органічний і одночасно багатозначний символ, який наділено певним змістом. При цьому в структурі символу конкретний образ і глибокий зміст виявляються нероздільними, оскільки зміст не може бути пізнаним без образу, а образ без змісту мовби розсипається на окремі компоненти. У символі образ стає начебто прозорим, а зміст просвічує крізь нього.

У творах представників **С.** спостерігались стилізації мистецтва минулих часів, звернення до середньовічних легенд, античної міфології тощо, сполучення з містичними алегоріями. Витончена фантастика відзначалася поєднанням ірреальних уявлень і реальних форм. Мали місце манірна витонченість, невизначеність. Згодом ряд митців створює т. зв. синтетичні, тобто живописні, пластичні й графічні символи, останні створюються не сюжетно, а самою формою зображення, що стане характерним для багатьох напрямів і течій мистецтва ХХ ст.

СИМУЛЬТАНІЗМ – в образотворчому мистецтві – відображення в одному творі подій та сюжетів, що відбувались у різні часи або в процесі свого розвитку. Максимальне наповнення архітектурного твору символічними формами, атрибутами, скульптурними композиціями, розписами або декоративними елементами для наочного і недвозначного відображення належного змісту, певної ідеї. Подібне включення різноманітних символічних знаків часто мало місце і в образотворчому мистецтві.

СКЛЕПІННЯ – перекриття криволінійних обрисів у перерізі. Спостерігалися різні типи і види, серед яких найпоширенішими були: **дзеркальне, зімкнуте, коробове, циліндричне.**

СКЛО* – прозора речовина, що утворюється шляхом плавлення кремнезему (піску) з вапняком і лугами. Розрізняють: **глушене** (малопрозоре, при виготовленні застосовують фосфорні й фтористі сполуки), **димчасте** (кольорове або ахроматичне), **довге** (повільно застигає при формуванні), **дубльоване** (накладне, складається з кількох шарів різного кольору), **з накладом** (з тонким шаром для внутрішньої поверхні), **з підкладом** (з тонким шаром для зовнішньої поверхні), **кріолітове** (глушене, молочно-білого або сірватого відтінку), **матове** (з поверхнею, об-

дутою з великою швидкістю піском з водою чи повітрям за допомогою спеціального апарата – т. зв. піскоструменеве декорування), **марганцеве** (фіолетових відтінків), **неодимове** (від блакитного до лілового), **опалове** (блакитно-біле півпрозоре), **рубінове** (червоне різних відтінків), **сульфідне** (різних кольорів, може бути глушеним, димчастим), **філігранне** (безбарвне із введеними у скломасу поздовжніми скляними нитками молочного кольору), **хромове** (зелених відтінків), **церієве** (холодного блідо-жовтого кольору).

СКЛОДРИТ* – тонкі скляні стрижні (штабики), які використовують для виготовлення дрібної пластики. Є підготовчим матеріалом для декорування виробів *венетійською ниткою, мілєсфьорі*.

СКУЛЬПТУРА – вид просторового мистецтва, що базується на принципах створення об'ємних, фізично тривимірних зображень. Їх висікають в камені, вирізають з деревини, відливають з бронзи, гіпсу та інших матеріалів, виліплюють з глини, пластиліну, воску тощо. Розрізняють два основні різновиди – круглу **С.**, що вільно розміщена в просторі (статуя, група, *торс, бюст, герма* тощо), і *рельєф*, що поділяється залежно від висоти і глибини зображень (див. *барельєф, горельєф, контррельєф*). Твори **С.** також прийнято класифікувати залежно від матеріалу виконання, призначення (станкова, монументальна, монументально-декоративна, декоративна, малих форм) та належності до певного жанру (*аніمالістичного, батального, історичного, побутового, портретного*).

СКУЛЬПТУРНИСТЬ – спосіб формоутворення, який полягає у висіканні, видаленні зайвого матеріалу з кам'яної брили, дерев'яної колоди, – т. зв. формовирахування (порівн. *пластичність*). Внаслідок форма набуває конструктивних властивостей, яким притаманний дотикальний, аналітичний спосіб сприйняття, поза оточенням.

СОУС – матеріал для малювання у вигляді циліндричних паличок, виготовлених з газової сажі з домішками в якості в'язучої речовини каоліну або клею. Залишає на папері оксамитово насичений слід глибокого чорного кольору, а розмивами водою досягаються тональні переходи.

СОФІТ – 1) архітектурно оброблена поверхня стелі. 2) Нижня поверхня у карнизі, архітрава в антаблементі або арки, декорована відповідним чином.

СОЦ-АРТ – авангардна течія у неофіційному мистецтві соціалістичних країн. В гротескній формі навмисно дублювались настанови методу *соціалістичного реалізму*. В технічному відношенні як засоби виразності часто використовувалися прийоми *поп-арту*.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ – творчий метод, який 1932 р. був проголошений стосовно літератури і директивно запроваджений для всіх видів мистецтв у Радянському Союзі. Відображення суспільного життя і навколишнього світу мало висвітлюватися у світлі ідеалів соціалізму, які розроблялись і впроваджувалися правлячою комуністичною партією. На мистецтво покладалися передовсім виховні та пропагандистські завдання, що зумовило створення адміністративних структур для керівництва мистецьким життям і контролю за художньою діяльністю, формування цілісної системи навчальних закладів для підготовки кадрів. В образотворчому мистецтві нероздільно запанували реалістичні принципи відображення природи і людини, а в архітектурі вироблені нормативні засади стилю *радянського класицизму* з широким використанням ордерної мови. Мета засвоїти все краще, створене впродовж тисячоліть у світовій історії мистецтва, зумовило прагнення досягти високої професійної майстерності, виховання і підтримку видатних майстрів. Офіційні вимоги до мистецтва, сформульовані методом **С. р.**, бути “соціалістичним за змістом і національним за формою” з одного боку обумовило вихваляння партійних вождів, соціалістичного способу життя та славетних перемог під орудою партії, відображення класової боротьби і революційних звершень, що, зрозуміло, привело до поширення кон'юнктурних вирішень і певних штампів. Але, з другого боку, незважаючи на пропагандистський прес, орієнтація на високохудожні взірці світової культури і національної спадщини сприяла розмаїттю стильових уподобань і багатству художньої мови.

СТАФАЖ – 1) зображення предметів, рослин, тварин, людей на архітектурному проєкті. 2) Показ людей і тварин у пейзажному живопису.

СТИЛІЗАТОРСТВО – навмисне наслідування минулого стилю, надумана імітація зовнішніх формальних рис іншого стилю у новому контексті.

СТИЛІЗАЦІЯ – 1) узагальнення форм і рисунка, колористики для досягнення декора-

тивних ефектів, ритмічної організації композиції. Найяскравіше проявляється при розробці нових орнаментаций, спрощенні зображень для їхнього наближення до візерунка. 2) Професійне використання пластичних і просторових компонентів, притаманних минулим художнім культурам.

СТИЛОБАТ – верхня горизонтальна поверхня цоколя будівлі, східчастого стереобата.

СТИЛЕЦЬ – 1) середня частина п'єдесталу. 2) Меблі зі спинкою, призначені для сидіння людини.

“СТЬОЖКА”* – довга вузька або широка паперова смуга, орнаментована *бігунцем*. С. нарізали певної довжини і наліплювали на печі, рідше – стіни, наличники вікон і дверей.

СУПРЕМАТИЗМ – течія в *абстракціонізмі*. В образотворчому мистецтві спостерігалось прагнення до раціоналістичності, конструктивної геометричності. Інтуїтивні прозріння про макрокосм і абсолютну цінність творчості висловлювалися через сполучення найпростіших форм, що стало крайнім втіленням ідей *символізму*.

СЮРРЕАЛІЗМ – течія в авангардистській художній культурі ХХ ст. Подібно іншим вона стала не лише проявом анархічного бунтарства супроти плоскої розсудливості сучасного суспільства, а навіть претендувала на зміну звичної розумової діяльності, звільнивши від влади інтелекту все те, що приховано в підсвідомості людини. Побудовані на інтуїтивізмі та фрейдизмі ці філософські постулати стали основою для спроб виключити розум з художнього мислення та закріпити у творчості сваволю підсвідомих осянянь. Наголошувалося, що стихії марення, сновидінь, мрій, дитячої бездумності відкривають людській особі доступ до окультних таємниць Всесвіту. Тому митець повинен зафіксувати у творі сплетіння образів, які отримані з душевного підпілля, хоч би як хаотично чи випадково вони сполучались одні з одними.

Відверто використовувалися зображальні прийоми первісного образотворчого мистецтва, творів дітей і божевільних у парадоксальному сполученні з іншими техніками (колажем тощо). На відміну від представників багатьох авангардних течій митці **С.** звичайно відзначалися високою професійною майстерністю, однак достовірне зображення речей, чіткість моделювання форми спрямовувалися на відтворення фантастичних бачень, міфотворчих вигадок, а натуралістично

показані елементи реальної природи, ілюзорність просторового середовища смутно асоціювалися з органічно несумісними явищами предметного світу.

ТАШИЗМ – течія в авангардистському мистецтві середини ХХ ст. Живописний твір у вигляді кольорових плям виконувався шляхом розбризкування фарб на полотні, а безглузде переплетення знаків різної форми мало безпосередньо відобразити почуття митця.

ТЕКТОНІКА – структура споруди, зумовлена характером матеріалу і конструктивною системою. Прийнято розрізняти: **Т. стовково-балкових конструкцій**, **Т. стінових систем**, **Т. каркасних систем**, **Т. склепінчастих систем**.

ТЕКТОНІЧНІСТЬ – відповідність побудови мас, архітектурних форм властивостям будівельних матеріалів і закономірностям роботи конструкцій (протилежне – *атектонічність*).

ТЕМПЕРА – живопис фарбами, в яких кольорові пігменти зв'язані емульсією з води та яєчного жовтка або розведеного водою рослинного клею, змішаного з олією. Відзначається збереженням первісної свіжості кольору та більшою стійкістю до зовнішніх впливів порівняно з *олійним живописом*. У добу Середньовіччя – основна живописна техніка, застосовувалась і для розписів споруд. Ікони писали на дошках і покривали оліфою або олійним лаком. Згодом поступилась олійному живопису. 3 кін. ХІХ ст. Т. знову використовували для станкових і декоративних творів, які вже не крили лаком і вони набували оксамитової матової фактури.

ТЕРАКОТА – неглазурована кераміка з кольорової глини. Після випалення набуває характерних кольорів (від кремового до коричневого) і фактуру (грубозернисту або пористу).

ТЕРАСА – 1) відкритий з усіх боків чи напіввідкритий горизонтальний або трохи нахилений майданчик на природному більшменш крутому схилі. 2) Легка добудова до споруди у вигляді великого за розмірами балкона, стеля якого підтримується стовпами (порівн. *веранда*).

ТИМΠΑН – 1) внутрішнє поле фронтона різної форми, яке обрамоване нахиленими і горизонтальним карнизами. 2) Поле між архівольтом, пілястрами (напівколонами) та антаблементом. 3) Заглиблена частина площини стіни, яка може бути зайнятою скульп-

птурою, вікном і розташована між аркою і балкою або горизонтальною тягою, що її пересікає чи з'єднує імпости.

ТИСНЕННЯ — спосіб художньої обробки металевих листів, шкіри, картону та інших матеріалів для отримання рельєфних зображень. Виконується шляхом видавлювання.

ТОН — 1) одна з характеристик кольору, що визначає його відтінок (червоний, жовтий, лимонний, бузковий тощо). 2) У монументальному й станковому живопису назва певного відтінку, який узагальнює і підпорядковує собі всі кольори і надає цілісності колориту. Залежно від переважання тих чи інших кольорів Т. може бути сріблястим, золотистим, теплим або холодним. Термін також вживається для визначення світлоти кольору.

ТОНДО — архітектурна деталь, живописний твір чи скульптурний рельєф у формі круга, диска.

ТОРС — скульптурне зображення людсько-го тулуба.

ТОСКАНСЬКИЙ ОРДЕР — система стояково-балкових конструкцій, розроблена у Давньому Римі згідно з етрусськими традиціями. Її можна розглядати і як спрощену модифікацію *доричного ордера*: гладенька, а не канелюрована колона теж завершена шийкою, ехіном і абакою, однак стовбур спирається на базу, фриз в антаблементі гладенький, карниз підтримується лише каблучком тощо.

ТРАНСАВАНГАРД — стильова течія в постмодерністському мистецтві кін. ХХ ст. На відміну від інших течій відзначається поверненням до традиційних засобів образотворчого мистецтва. Втім від фігуративного мистецтва попередніх часів вирізнялася деїдеологізацією творів, а також анахронічним живописом, зверненням до композиційних засобів і прийомів маньєризму та *класицизму*. При цьому виконання творів, форма й зміст яких мають бути зрозумілими широким колам глядачів, вимагали необхідної професійної майстерності, що й демонстрували представники Т.

ТРИПТИХ — 1) тристулковий складень із зображеннями на кожній стулці. 2) Композиція на одну тему з трьох частин або трьох творів.

ТУШ — чорна фарба для креслення, малювання пером чи пензлем, із застосуванням штриха, заливки, відмивки тощо. Відзначається стійкістю, не втрачаючи з часом кольору. Залежно від розведення водою отримує різні відтінки сірого. Вироблялася з са-

жі від спалених хвойних дерев, рослинних масел і смоли, у ХХ ст. виготовлялась також з сажі і газової кіптяви, яку отримували при спалюванні нафтових виробів. Крім рідкої Т. роблять т. зв. суху у твердих плитках, яку перед вживанням розтирають у воді. На основі кам'яновугільних барвників виготовляють кольорові фарби, які за аналогією теж називають Т.

ТЯГА — тонкий горизонтальний або вертикальний профільований виступ на стіні, падузі тощо.

“УДАР БИЧА” (“удар батога”) — звивиста пластична форма стеблини цикламена. Започаткована майстрами *ар-нуво*, застосовувалася при оздобленні будівель різних течій *модерну*.

УРБАНІЗМ — теорія і практика створення великих міст, конгломератів промислових селищ.

ФАКТУРА — засіб художньої виразності, досягнутий своєрідністю техніки обробки різних поверхонь від рельєфної, грубозернистої до гладенької, дзеркальної.

ФІЛЬОНКА — 1) трохі заглиблена гладенька або декорована ділянка стіни, дверного полотна, пілястри, що обведена рамою, має прямокутну або близьку до неї форму. 2) Вузенька кольорова смужка між двома по-різному фарбованими частинами стіни.

ФЛЯНДРУВАННЯ — 1) спосіб декорування керамічної посудини, коли на біле тло наноситься густа фарба, яку розтягують шпилькою, створюючи лінійно-ритмічний орнаментальний візерунок. 2) [**Ф.**, **шпінювка**]* — прийом декорування скла, при якому на гарячий виріб накладають смуги скляних ниток, потім інструментом, подібним до гребінця, нитки з'єднують з певними інтервалами, утворюючи хвилястий візерунок.

ФОВІЗМ — модерністська течія поч. ХХ ст., що зародилась у французькому живопису. Самодостатньою новизною живописних прийомів являла собою естетичний протест проти сталих художніх традицій. Шукаючи імпульси в примітивному мистецтві європейського і східного Середньовіччя, митці прагнули до лапідарних образних формул, що досягалися гострими композиційними ритмами, інтенсивним контрастним колоритом, декоративно лаконічною і водночас надзвичайно витонченою манерою письма. На відміну від численних песимістичних праць авангардистів твори фовістів вирізня-

лися святково-декоративним звучанням, мажорно-радісною гармонією кольорових акордів, оптимістичним спокоєм, поетичною просвітленістю, споглядальністю.

ФРИЗ — 1) середня частина класичного антаблемента, яка розташована між архітравом і карнизом. У доричному ордері це — чергування метоп і тригліфів, в іонічному і коринфському — стрічка **Ф**. залишається гладенькою або прикрашається рельєфними композиціями. 2) Витягнута по горизонталі скульптурна чи живописна композиція, яка прикрашає стіну (частіше її верхню частину) або підлогу. 3) Стрічкова орнаментальна композиція.

ФРОНТАЛЬНІСТЬ — побудова архітектурного твору з розрахунку на пряме сприйняття фасаду вздовж його головної осі із додержанням, по-можливості, симетричного розташування частин. Така побудова скульптурної фігури або живописної картини, коли зображення звернено до глядача обличчям чи головною частиною, при дотриманні принципів симетрії.

ФРОНТОН — верхня частина фасаду над карнизом споруди, порталу чи завершення віконного наличника, виконана у вигляді невеликої площини, обмеженої карнизами: горизонтальним знизу і одним чи двома замикаючими вгорі. Завдяки цьому всередині утворюється поле *тимпану*. Розрізняють наступні види: **вигризений**, **кільоподібний**, **лучковий**, **напівкруглий**, **перерваний** (також носить назву — **напівфронтон**), **розірваний**, **розкріпований**, **ступінчастий**, **трикутний**, **“шийний”**.

ФРОНТОСПИС* — зображення, яке надруковане на початку книги перед титульною сторінкою.

ФУНКЦІОНАЛІЗМ — стильовий напрям в архітектурі ХХ ст., що відобразив суттєві зміни у світогляді суспільства, втрату гуманістичних ідеалів, безперечне панування прагматизму. Архітектурна форма повністю підпорядковувалася цільовому призначенню, утилітарно-практичним функціям, внаслідок чого корисне набуло статусу естетичного. Екстер'єри вирішувались у вигляді примітивного геометричного об'єму або їх комбінацій, в інтер'єрах в основному застосовували абстрактний, ірраціональний та примітивний види простору.

ФУТУРИЗМ — течія в авангардистському мистецтві поч. ХХ ст., що з'явилася в Італії, змінивши панівний раніше стильовий нап-

рям *ліберті*. Під прапором революційного оновлення архітектурної мови за допомогою техніки, спираючись на утопічні ідеї формування нового суспільства, його представники намагалися передовсім знищити тисячолітню культуру людства. Апологія урбанізму поєднувалася з культами насильства, соціальних катаклізмів і надлюдини, що має руйнувати одряхлілі моральні та естетичні підвалини культури. Ірраціональність і розпад образного строю зумовлювались абстрагуванням від духовних цінностей, хаотичною реєстрацією вражень, сваволею в галузі форми.

В образотворчому мистецтві **Ф**. мав чимало спільного з *кубізмом*, але в живопису принципово відрізнявся сюжетністю. Нагромадження вражень, динаміку світу мали засвідчити начебто викликане рухом сполучення різних точок зору, контрасти кольору, багатократне множення деформованих фігур, розкладання предметів на пересічені, перехресні “лінії-сили”, “об'єми-сили” та площини, а також застосування колажів зі словесними фрагментами. У скульптурних творах, використовуючи замість одного монохромного кілька поліхромних матеріалів, рух забезпечувався нагромадженням або зрушенням кутастих об'ємів, обтічних форм.

ХЕПЕНІНГ — докладніше див. *перформанс*.

ЦЕГЛЯНИЙ СТИЛЬ — стильова течія в архітектурі 2-ї пол. ХІХ і поч. ХХ ст., послідовники якої прагнули до реального відображення матеріального боку будівництва, досягаючи цього використанням декоративних можливостей цегли і металевих стяжок. Стіни фасадів навмисно не тинькували і весь пишний декор, узорне і рельєфне мурування, орнаментацию, які переважно запозичували з романського, візантійського або московського зодчества ХVІ–ХVІІ ст., виконували з лекальної цегли.

ЦЕЗУРА — інтервал в орнаментальній композиції.

ЦОКОЛЬ — монументальне підніжжя споруди, монумента, колони тощо, розташоване на фундаменті. Щоб відзначити міцність та спроможність витримати навантаження верхніх частин, форми **Ц**. підкреслюється масивністю мурування, грубою фактурою, темним кольором, рустовкою тощо.

ЧЕРВОНА ЛІНІЯ — межа, яка відзначає у плані лінію забудованої ділянки., кварталу тощо.

Інколи термін застосовують і щодо споруди, маючи на увазі основну фасадну площину.

ЧИСНИЦЯ* — одиниця рахунку в лексиці ткацтва — три нитки або 1/10 пасма.

ШМУЦТИТУЛ* — аркуш паперу з вміщеною на ньому назвою розділу або частини книги.

ЩИПЕЦЬ — верхня частина стіни, частіше трикутної форми, що вгорі обмежена кількома схилами даху, але на відміну від *фрон-*

тону не відокремлена знизу горизонтальною тягою або карнизом.

ЮГЕНДСТИЛЬ — модерністська течія в архітектурі й монументальному мистецтві Німеччини на поч. XX ст., в якій поряд з пошуками загальноєвропейських нових форм спостерігалось прагнення до розробки національної специфіки. **Ю.** притаманні деструктивні крайнощі.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абаканович М., 810
Абіндер С., 192
Абрамович Й., 419
Абросимов П., 270
Авербах А., 447
Аверін В., 172, 322
Аверков П., 23
Аветісян А., 622
Авраменко В., 537
Авраменко Л., 488
Авраменко О., 507
Агафонов Є., 144, 145
Агафонов О., 473
Агібалов В., 359, 363, 368, 374, 601, 616, 635
Агнет К., 330
Адаменко С., 662
Адамович Д., 810
Адамович С., 325, 336, 337, 538, 539, 542, 552, 556, 557, 558, 559, 564, 565, 566, 576
Азовський М., 110, 393, 394
Айтматов Ч., 549
Акінші К., 763
Акопов А., 310
Аксентович Т., 218
Алабян К., 248, 352
Александров І., 60
Александрова-Говденко М., 283
Александрович Б., 346
Алексєєв М., 131, 149
Алексєєва І., 912
Аллар Р., 161
Алфьоров І., 616
Аль А., 56
Альма П., 99
Альошин П., 13, 40, 41, 48, 49, 53, 185, 244, 258
Альошкін О., 814
Альтман Н., 176, 825
Амбіцький М., 639
Амбіцький Ю., 689
Амосов Є., 435
Андерсен Г.-Х., 547, 550
Анджеліко Ф. Б., 78
Андрєєв В., 51
Андрєєв П., 38, 40
Андрєйченко С., 371, 375, 613
Андрєєв М., 185
Андрєєвський Д., 151
Андрєєвський С., 60
Андрієнко-Нечитайло М., 131, 161
Андріолетті І., 183
Андрусів С., 876, 879
Андрушко В., 812
Андрущенко М., 458
Андрущук М., 755
Аніщенко А., 432, 433
Антип П., 804, 816
Антипенко І., 269
Антонов В., 418
Антонович В., 111
Антонович Д., 142
Антончик М., 638
Антонюк А., 481, 482, 505
Ануфрієв С., 469
Аншиферов Т., 638
Аполлінер Г., 146
Аполлонов І., 721, 723, 888
Апостол Д., 736
Аркін Д., 199
Арман, 197
Аронсон Б., 118, 119, 127, 146
Аронсон Н., 188, 204
Арп Г., 171
Арп., 819
Артем, 204
Артеменко В., 325
Артинов Г., 34, 43
Артинов М., 42
Артюхов В., 251
Артюшенко С., 359, 545, 546
Аругеняц Л., 848
Архипенко О., 16, 112, 123, 146, 161, 176, 188, 189, 196, 197, 198, 204, 371, 384, 451, 456, 597, 736, 806, 809, 819, 876, 932, 933
Архипов В., 805
Аршавський С., 13, 34
Асєєв М., 145
Асєєв Ю., 285
Афанасьєв В., 581

Афанасьєва Л., 260
Афзаметдінова С., 436
Бабак М., 504
Бабак О., 499, 507, 662, 780, 805
Бабак Т., 778, 930, 931
Бабаков О., 808
Бабаков Т., 808
Бабенко Н., 679
Бабій Г., 704
Бабков С., 893
Бабуріна Н., 596
Бабушкін С., 663, 737, 743
Багаліка Ю., 810, 811, 816
Багаліка Ю., 802, 810, 811, 819
Багенський І., 39, 40, 48, 53
Багрій П., 844
Бажай В., 507, 760, 764, 769
Бажан М., 164, 328, 466
Базак М., 893, 902
Базилевич А., 22, 337, 535, 537, 538, 557, 558,
559, 569, 570, 571, 572, 642
Базилев С., 491, 493, 497
Базюк О., 737
Байбеков В., 653
Бакалійна Ю., 806
Бакланов В., 415
Бакушинський, 191
Балабін А., 724, 888
Балавенський Д., 187
Балавенський Ф., 16, 38, 185, 187, 189, 195,
200, 201
Балагурак І., 692
Балакін О., 554
Баланчук М., 612
Балибердін В., 921
Балясний М., 173
Банник М., 687
Барабаш Р., 258
Баранець В., 469
Баранов-Россіне В., 131, 161, 197, 198, 360
Барановський П., 283, 284
Барвінський В., 180
Барінова В., 25
Барінова-Кулеба В., 458
Барінова М., 381, 382, 383, 385, 582
Барлах Е., 806
Баронч Т., 182
Бартоломейчик Ф., 159, 171
Бартосик М., 657
Бархін Г., 251
Басанець В., 25, 468, 750
Басанець Т., 468
Басенко В., 433
Басков П., 61
Баталов Д., 269, 271
Батечко Р., 712, 873
Батицька С., 180
Батіг М., 344
Бах Й.-С., 464
Бах Р., 192
Бахматюк О., 211
Бахтін М., 496
Бахтов В., 551
Бахтов Т., 779
Бахтовий В., 808
Бахтовий Т., 808
Бацуца Я., 695
Бачурін Є., 472
Баш Я., 336
Бевза П., 25, 771, 785
Бедзір П., 463
Беднарський А., 432
Бездільний М., 703
Безпалків О., 23, 490, 716, 877, 879
Бейсюк О., 845
Бекетов М., 186
Бекетов О., 36, 40, 48, 50, 185, 272
Беклемішев В., 186, 187
Белелюбський М., 33
Бенуа Л., 38
Бенуа О., 113
Бенуччі Л., 181
Бенцал, 180
Бербєка-Стратійчук О., 798, 799
Бергман І., 450
Бергсон А., 465, 493, 503
Бердник Б., 613
Бердяєв М., 450, 451, 465
Бережненко Л., 866, 867
Бережненко С., 877
Береза І., 865, 879
Береза Т., 864, 879
Березовська П., 24, 399, 667
Березовський Г., 211, 212
Бернадський Ю., 290
Бернар Ж., 190
Бернардацці О., 38, 40
Бернштейн Б., 582
Берюк П., 613
Бесєдін С., 300
Беспалий В., 260
Бетліємська Л., 814
Бетліємський Ф., 814
Белінський В., 372
Белопольський Я., 438
Белостоцький А., 264
Беляєв М., 186
Беляєва Т., 430
Биганич Л., 624
Биков В., 645
Биков Е., 436
Биков Л., 822
Бинч В., 407
Бистров Б., 371, 596, 597
Біба С., 773
Бізюков І., 111

Бізюков О., 461
 Білецький П., 84
 Білий М., 337, 533
 Білик В., 653
 Білик І., 697, 845
 Білик М., 809, 812, 815, 821, 825, 826
 Білібін І., 161
 Білогруд А., 46
 Білозерський Б., 247, 251
 Білокінь Н., 390, 409, 411
 Білоконь Ю., 734
 Білокупський О., 210
 Білокур К., 24, 396, 683, 685, 686, 691, 710, 919
 Білоокий К., 696
 Білоскурський М., 211, 212
 Білоскурський О., 210, 211, 212
 Білостоцький А., 360, 371, 372, 375, 376, 383, 384, 583, 590, 613, 621, 641
 Білостоцький Ю., 16, 20, 195, 353, 358, 359, 364, 365, 383
 Білоус О., 843
 Більський Е., 435, 439, 648
 Більський Є., 635
 Біляшівський М., 12, 207
 Бірнштейн М., 497
 Бірюльов Ю., 74
 Біскупський О., 210
 Бітліємський Л, 816
 Бітліємський Ф, 816
 Біттерліх Г., 181
 Блавенський Ф., 20
 Благодатний Г., 442
 Блакитний В., 317, 323
 Бланк Б., 101, 102, 111, 152, 153, 156, 171, 310, 314, 317, 321, 340
 Бланк О., 877, 878
 Близнець В., 545
 Блотницький Т., 177
 Блох Л., 16, 192, 195, 349, 355, 357, 366, 369, 381
 Блохіна В., 390
 Блоцький В., 179
 Блудов А., 555, 785
 Бобинський В., 158
 Бобринський О., 200
 Бобрицький В., 115, 144, 145, 163
 Бобровник А., 423
 Бобрусов М., 42
 Бобрусов П., 44
 Бобюк П., 701
 Бович В., 692
 Бовичі Іван та Юрій, 676, 680
 Бовкун В., 553, 554, 646, 934
 Богаєвський К., 77, 78
 Богдан Г., 701
 Богданов І., 264
 Богдановський С., 613
 Богинський Л., 863, 864
 Боголюбов М., 188
 Богомазов О., 14, 17, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 124, 125, 129, 130, 131, 143, 146, 160, 386, 451
 Богомоллов В., 58, 61, 279
 Богорад Д., 242
 Богуславська К., 229
 Богуславська О., 116
 Боднар О., 399
 Боднарчук І., 430, 442
 Боднарчук В., 870, 879
 Бодуен де Куртене С., 111
 Божій М., 22
 Бойків В., 439
 Бойко В., 701
 Бойко О., 671
 Бойко Ю., 755
 Бойко Я., 446
 Бойс, 503
 Бойчук М., 13, 14, 15, 17, 18, 20, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 115, 119, 127, 129, 130, 133, 134, 139, 148, 149, 153, 157, 158, 168, 169, 175, 213, 233, 234, 236, 309, 313, 314, 316, 317, 318, 320, 386, 387, 393, 394, 453, 456, 459, 627, 629, 751, 938
 Бойчук Т., 127, 130, 149
 Боканьов В., 440
 Боккаччо Дж., 523, 538, 559, 566, 567, 568, 801
 Бокотей А., 21, 25, 464, 639, 661, 880, 882, 883, 884, 886, 889, 891
 Бокшай Й., 20, 22, 286, 289, 290, 293, 299, 304, 306, 457, 483
 Болотов К., 159
 Болсунова В., 223, 225, 231
 Бондар У., 399
 Бондаренко А., 431
 Бондаренко В., 269, 395, 705, 706
 Бондаренко Г., 130, 172, 310, 331
 Бондаренко Н., 706, 907, 916
 Бондарович А., 159, 172
 Бондарчук А., 417
 Бонн Л., 138
 Борещька Грабар Н., 863, 866
 Борещький Я., 863, 866
 Борисенко В., 22, 380, 383, 385, 589, 601, 615, 619
 Борисенко Л., 893, 899, 900
 Борисенко М., 654
 Борисенко Н., 893, 899
 Борисов-Мусатов В., 79
 Борисовська Н., 735
 Борін А., 656
 Борн В., 180
 Бородай В., 22, 25, 360, 370, 371, 374, 385, 438, 579, 582, 587, 588, 589, 590, 598, 599, 601, 613, 616, 617, 623, 654, 813
 Бородай Г., 473, 477, 659

Бородай О., 499, 653, 654, 659, 662, 780, 805,
927, 928, 929, 930, 934
Бородай Ю., 927, 929
Бородін Г., 271
Боссе Г., 188
Босх Й., 874
Боткін С., 186
Брадтман Е., 34, 43
Брадшман Е., 13
Брак Ж., 146, 313
Брандейсова Г., 378
Брандес М., 128
Бранкузі К., 932
Браславський А., 202
Братков С., 761, 773
Братман Е., 185
Бредбері, 799
Бредлі У., 133
Брежнев Л., 458, 591
Бриж Т., 624
Брикін С., 188
Бринкуш К., 179
Бринський М., 181
Бринь Б., 605
Бритвін М., 841
Бришгінська Н., 422
Бріммер М., 131
Брлич-Мажуранич І., 547
Бродський В., 182
Бродський Л., 39
Бронштейн О., 264
Бруевич Л., 555, 791
Бугаець П., 247
Будніков В., 472
Булавицький І., 599, 809
Булаковський С., 190, 191, 201
Булах Д., 278
Булгаков М., 592
Булеца Г., 482
Булижкіна Л., 911, 916
Бульдінний К., 97
Бурак С., 900, 904
Бура-Мацапура В., 150
Бурачек І., 12, 207
Бурачек М., 17, 20, 112, 134, 289, 297, 298,
318, 375, 386
Бурда В., 815
Бурданов Г., 112, 140
Бурдейний А., 653
Бурдель, 180, 187, 191
Бурдель А., 177, 178, 189, 190, 193
Бурлака К., 704
Бурлесно, 569, 570
Бурлюк В., 145
Бурлюк Д., 14, 112, 113, 127, 131, 145, 146,
176, 197
Буров А., 61
Буряк Б., 25, 482, 503, 504, 755
Буряк М., 832
Бурячок І., 321
Бут М., 654
Бутник-Сіверський Б., 350, 410
Бутович Д., 216, 225
Бутович М., 17, 153, 157, 159, 166, 170, 171,
215, 386
Бухгольц Ф., 193
Буценко А., 269
Буцманюк Ю., 65, 67, 888
Бучек В., 740
Бучук П., 682
Бушек А., 111
Бьоклін А., 134, 136
Бюсівський Д., 212
Вавіровський М., 255
Вагнер Р., 128
Вадимов В., 737
Вайкуле Л., 822
Вайнгорт А., 284
Вайнер І., 434
Вайнштейн М., 21, 453, 477, 478, 479
Вайс В., 169
Вайсберг М., 473
Ваксман М., 43
Вакула Р., 728, 730
Вакуленко Ю., 805
Вакулук В., 582
Валері П., 162
Валеріус С., 584
Валієв А., 809, 819
Валлотон Ф., 139, 144
Вальц Е., 247
Вальцева В., 225
Ван Гог, 485
Ванслов В., 579
Ванштейн С., 446
Вапнярська І., 837
Варава В., 839
Вареннік Л., 850
Вартиванов Л., 757
Васецький Г., 22, 25
Василящук Г., 24, 676
Василенко Г., 841
Василенко О., 23, 24, 665
Василенко П., 381, 582, 583
Васильєв В., 433
Васильєва К., 116
Васильківський С., 12, 14, 143, 207, 214, 222
Васильченко В., 253
Васильченко С., 314
Васнецов В., 64, 224
Ватрич К., 701
Ватутін М., 373
Вашак А., 735
Вегман Г., 267, 275
Ведерников В., 648
Ведьорников Б., 428

Веласкес, 480
 Великодна О., 24, 665
 Величкін О., 277
 Веліканов О., 255
 Велічко В., 35
 Вельфлін, 180
 Вендзелович М., 886
 Венецький О., 787
 Верба І., 459
 Вербицький Л., 13, 208, 325
 Вербицький О., 36, 38, 39, 43, 48, 53, 58, 247
 Вербівська Н., 694
 Вербівська О., 694
 Вербкін Д., 656
 Верес Г., 24, 675, 676
 Вержилович А., 186
 Верн П., 24
 Верна П., 390, 691
 Вернадський В., 708
 Вертузов М., 933
 Веснін В., 319
 Вештак В., 791
 Вежель, 187
 Веснін В., 60
 Веснін О., 60, 440
 Вигеріна А., 707
 Вигжевальський Ф., 225
 Визичканич Г., 682
 Винницький М., 142
 Виноград М., 279
 Винту А., 886
 Вировий С., 158
 Висоцький В., 451
 Виспянський С., 71, 87, 136, 137, 141, 218
 Вицька І., 725, 726
 Вичулковський Л., 136, 137
 Вишеславський Г., 503, 508, 764, 778
 Вишинський І., 546, 547
 Вишневська З., 705, 706
 Вігдергауз П., 418, 422
 Війтович П., 182
 Вільшак В., 436
 Вінайкін В., 371, 377, 383, 582, 603, 621, 622,
 654, 821
 Вінницька І., 677
 Вінтоняк Г., 673
 Вінтоняк М., 701
 Віньковський В., 863, 866, 879
 Вінярський П., 384
 Вітвицький В., 176, 225
 Вітвицький Л., 251
 Вітдергауз П., 741
 Віткевич С., 87
 Вітрик О., 371, 614, 619
 Вітрук Л., 344
 Віхтинський В., 339
 Владимир О., 660
 Владимиров О., 595
 Владимірова О., 656, 662, 934
 Владич Л., 556, 558
 Власенко П., 16, 225, 226, 229, 230, 390, 396,
 399, 683
 Власов О., 19, 247, 248, 277
 Влодек Л., 34, 40, 43
 Вовк Н., 393
 Вовк Ф., 208
 Вовненко Т., 245
 Вовченко В., 393, 394, 396
 Вовченко О., 706
 Водинський Ю., 225
 Водолага Л., 384
 Возний А., 271
 Войнеровський Я., 344
 Войсехов Л., 755, 773
 Вокалюк В., 653
 Волгін В., 378
 Волинський Ю., 179
 Волів М., 430
 Волкобой Т., 253, 272
 Волков Б., 654
 Волков Ю., 653
 Волненко А., 311, 325, 327
 Волнухін С., 185, 189
 Волобуєв Є., 304, 461, 483
 Волобуєва Н., 659
 Воловський С., 41
 Володимиров М., 710
 Володимірова В., 851
 Володимірова О., 892
 Володько В., 505
 Волокидін П., 289, 299
 Волошин М., 815
 Волошин М., 78
 Волошина Д., 399
 Волошинов О., 25, 468
 Волошак А., 537
 Волошук В., 694
 Волчик А., 281, 443
 Волькензон А., 192
 Вольсфельд, 162
 Вольський С., 921, 926, 927
 Воробйов Г., 446
 Ворожит В., 841
 Ворона О., 540
 Вороний М., 179
 Воронов Н., 618
 Ворончак В., 840
 Вороньківський І., 71
 Воронько П., 300
 Вороняк В., 932, 933
 Воропай І., 384
 Ворошилов К., 350, 356
 Врангель, 293
 Врона І., 119, 627
 Вронський М., 369, 373, 375, 376, 416, 583,
 587, 590, 606, 618

Врубель М., 143, 224, 226, 282, 284
 Всеволодович Є., 483
 Вучетич Є., 361, 373, 438
 Вяткін О., 339
 Габда В., 482
 Габо Н., 199
 Гавриленко Г., 21, 22, 466, 478, 521, 523, 527,
 530, 531, 535, 536, 537, 538, 556, 557,
 558, 559, 575, 576, 750, 751
 Гавриленко І., 739
 Гавриленко О., 345
 Гаврилко М., 185, 187, 210
 Гаврилко О., 444
 Гаврилюк Г., 843
 Гаврилюк Ю., 397
 Гавриш І., 839
 Гавруш О., 674
 Гагаріна Є., 282
 Гадзик В., 695
 Гадона В., 190
 Гай Пліній Старший, 881
 Гай С., 25
 Гай Ю., 44
 Гайдамака А., 25, 499, 647, 652, 655, 658, 934
 Гайдамака Г., 640, 653, 660
 Гайдеггер М., 473, 500,
 503
 Гайдученя О., 613
 Галас М., 695
 Галенко М., 863, 870, 871, 879
 Галиньська Г., 555, 577
 Галицький Б., 639
 Галич О., 451
 Галкін Г., 527, 537
 Гальперсон С., 38
 Гамаль В., 599
 Гаман Е., 143
 Гамзе Є., 56
 Ган О., 170, 171
 Ганжа Л., 680
 Ганжа О., 696, 851
 Ганжа П., 656, 657
 Ганжа С., 851
 Ганкевич А., 760
 Ганкевич В., 900, 903, 907
 Ганський П., 75
 Ганф Ю., 311
 Гарас Г., 670
 Гарбуз В., 215, 688
 Гаркуша Г., 325
 Гарнага Г., 699
 Гаус В., 550
 Гах І., 886
 Гашек Я., 338
 Гвоздика К., 97, 105, 320
 Гебус-Баранецька С., 22, 170, 343, 344, 524,
 525, 531, 541
 Гевеке П., 355, 383
 Гейко М., 507, 756, 790
 Гель І., 470
 Гельман М., 20, 193, 195, 349, 353, 354, 355,
 363, 382, 385
 Гельман Р., 371, 827
 Гельфрейх В., 248
 Генік Є., 671
 Генке Н., 116
 Генке-Меллер Н., 126, 162, 163, 228, 229
 Генів Ю., 616
 Герасимов А., 332
 Герасимов О., 394
 Герасимов С., 556
 Герасимович А., 210
 Герасимович Г., 24, 669
 Гердт З., 822
 Германчук Т., 873
 Герц Ю., 482
 Герцен О., 347
 Гершенфельд М., 116
 Гета С., 497
 Гец Л., 166, 170
 Гецало З., 527
 Гідора Г., 785
 Гіллер Й., 327
 Гільдебранд А., 180, 189, 190
 Гінзбург В., 880, 885
 Гінзбург Л., 34, 43
 Гінзбург М., 251
 Гінзбург Н., 537
 Гінзбург О., 39, 43
 Гінцбург І., 183
 Гірник Г., 912
 Гітлер А., 295
 Глаголін Б., 128
 Гладія М., 701
 Гладков О., 145
 Гливенко В., 330, 331, 332, 346
 Глинчак І., 210
 Глібов Л., 335, 336, 558
 Глієр Р., 160
 Гліценштейн Г., 177, 179
 Глузкін О., 131
 Глушко І., 681
 Глушенко М., 20, 22, 161, 162, 174, 306, 322,
 328, 457, 461, 483, 486
 Глушенко П., 399, 704
 Глушук Ф., 347, 537, 540
 Глюк Г., 304
 Гнатюк В., 208
 Гнатюк І., 13, 208
 Гнедаш О., 893
 Гнездилов В., 377, 601, 611
 Гнилицький О., 756, 757, 763, 765, 773, 786
 Гнідий Ф., 699
 Гнойовий М., 512
 Говард Е., 49
 Говденко Г., 283

Говденко М., 448
 Говдя П., 634
 Гоголь А., 886
 Гоголь М., 129, 161, 162, 166, 183, 184, 186,
 187, 188, 212, 315, 334, 342, 344, 539,
 551, 727, 795, 796, 871
 Годлер Ф., 69
 Годованюк О., 448
 Голембієвська Т., 22, 461
 Голембовська С., 23, 724, 888
 Голєніцький В., 383
 Голіброда О., 787
 Головацький Б., 182
 Головацький Я., 13, 208
 Головін А., 226
 Головін В., 425
 Головін Г., 397
 Головка А., 316, 347
 Головка Д., 698
 Головка Л., 24
 Головка О., 666
 Головченко Г., 438, 440, 635
 Головченко П., 51
 Голомштак І., 389
 Голосій О., 508, 756, 757, 763, 764, 765, 773,
 786, 787
 Голубець М., 180
 Голубець О., 463, 490, 497
 Голубкіна А., 188
 Голубкіна Г., 189
 Голултсворт, 503
 Гольфер С., 437
 Гольц Г., 61, 244, 248
 Гоменюк С., 683
 Гоменюк Я., 683
 Гомоляка І., 431
 Гомоляч К., 178
 Гонтарів В., 111
 Гонтаров В., 25, 645
 Гончар А., 371, 611
 Гончар І., 360, 361, 390, 580, 581, 866, 908
 Гончар О., 345, 559, 683
 Гончар П., 499
 Гончарова Н., 14, 113
 Гончарук А., 279, 504, 505
 Гопкало В., 277, 438, 441, 640
 Горбаносов Б., 252
 Горбань Є., 371, 583, 598, 608, 618, 621
 Горбачов Д., 463
 Горбачов М., 498
 Горбовий Р., 676
 Горбові Ольга та Петро, 676
 Гордєєв Д., 114, 115
 Гордина Л., 666
 Гординський С., 142, 159, 162, 165, 166, 170,
 171, 215, 752
 Гордійчук В., 544, 547, 548, 552, 555
 Горілий П., 310, 325
 Горловий М., 812
 Горобець К., 667
 Горобець П., 667
 Горобієвська Г., 537
 Горовий І., 371
 Горовий Л., 607
 Городецький В., 13, 41, 43, 112, 185, 186
 Городецький С., 487
 Городинська Я., 176
 Горохов А., 35, 40, 43
 Горська А., 458, 459, 470, 482, 501, 633, 635,
 637, 639
 Горький М., 192, 311, 322, 350, 355, 367
 Гофман Е. Т. А., 800
 Гошовський П., 182
 Грабар І., 283
 Грабовецький В., 337, 533
 Грабовська Г., 666
 Гранье Т., 49
 Грассе Е., 133
 Граужіс Г., 248
 Граужіс Л., 283
 Граужіс О., 743
 Грейсер П., 647
 Гречаник В., 371, 377
 Гречаник І., 802, 804
 Гречанівська Н., 666, 679
 Гречанова Г., 704
 Гречин І. та В., 741
 Гречина В., 416, 438, 441, 640, 741
 Гречина М., 432, 433
 Грибанова М., 706
 Грибань Н., 706
 Грибоєдов О., 186
 Григор'єв С., 270, 271, 272
 Григоренко Г., 667
 Григорєв І., 453, 454, 455, 477, 478
 Григорєв С., 20, 22, 302, 304, 461
 Григор'єва Г., 473, 477
 Григоров В., 22, 499, 504, 505, 645, 647, 653,
 655
 Григоров О., 934
 Григорова Л., 934
 Грималюк І., 24, 693, 840
 Грингоф Е., 446
 Гриневецький Г., 159, 171
 Гриневич Т., 216
 Гринів І., 430
 Гриншпун Г., 47
 Гринь Г., 665
 Грицишин Я., 668, 669
 Грицай М., 285
 Грицюк В., 802, 803
 Грицюк М., 22, 371, 478, 584, 586, 587, 589,
 590, 593, 594, 598, 602
 Гришин С., 325
 Гришкова О., 430
 Грищенко Г., 916, 919, 920

Грищенко О., 161
 Гріншпунг А., 356
 Громос Е., 742
 Гроновський Т., 159, 171
 Гронська Н., 911, 913, 915, 916
 Гропус В., 198
 Грох М., 577
 Грузинська О., 424, 425, 714
 Грузинська О., 641
 Грушевський М., 13, 86, 90, 134, 139, 142, 207, 208, 233, 451, 501, 818
 Грюневальд М., 874
 Грядунова О., 390, 713
 Губаль Б., 900, 901, 904
 Губарев В., 22
 Губарев О., 25, 521, 522, 523, 531, 556, 557, 558, 559, 575, 576, 791, 792
 Губенко П., 319
 Губіна М., 188
 Губов М., 424, 426
 Гудим-Левкович Ю., 222
 Гуз В., 692
 Гуйда М., 22, 25
 Гулін П., 543, 552
 Гуманова І., 490
 Гумбург Ю., 281
 Гуменюк А. і П., 755
 Гуменюк Ф., 22, 471, 481, 489, 544, 750
 Гумецька Л., 344
 Гумільов Л., 22
 Гумільов М., 450
 Гундобіна М., 279
 Гупало Р.-Е., 425
 Гурамішвілі Д., 373
 Гуревич Е., 707
 Гурін В., 25, 456
 Гурник В., 657
 Гурянська А., 344
 Гусак Г., 838, 839
 Гусев І., 759, 786, 787, 788
 Гусев М., 655
 Гусева О., 424
 Гутенберг Й., 181
 Гутир В., 814
 Гутнікова К., 555, 799, 800
 Гушул О., 668
 Гушин О., 722, 888
 Давиденко З., 705
 Давидов В., 186
 Давидов О., 549
 Давидова Н., 16, 116, 222, 228, 229, 231
 Давидович А., 344
 Дайц Й., 152, 172, 310, 327, 328, 332
 Далвуд Х., 814
 Далі С., 131, 480
 Даміловський М., 49
 Данилів-Флінти І., 900, 907
 Данилов Б., 874, 875
 Данилов В., 653, 654, 659
 Данилюк В., 637
 Данилюк С., 669
 Данте А., 297, 535, 536
 Данченко О., 22, 332, 347, 512, 521, 522, 523, 529, 530, 531, 537, 538, 541, 556, 557, 558, 559, 566, 567, 568, 569, 570, 575
 Даныкевич К., 346
 Дворник Ю., 623
 Дворников Т., 77
 Дебновецька В., 791
 Девдюк В., 406
 Деянін А., 346
 Дейнека В., 252
 Дейнека О., 313
 Дейчак В., 256
 Декерменджи М., 371, 641
 Делакура Е., 297, 480
 Деліль Ж., 800
 Делоне Р., 125
 Делоне С., 118, 125
 Деляур Г., 253
 Дембіцький С., 135, 136, 177, 225
 Демешко І., 418
 Демцю М., 25
 Демюр Ю., 443
 Денисенко Г., 843
 Денисенко І., 111
 Денисенко М., 711
 Денисов М., 141, 143
 Денисова Н., 499, 504, 552, 653
 Денисьєвська Н., 372
 Дерегус М., 20, 25, 269, 290, 295, 321, 326, 328, 331, 332, 339, 341, 342, 390, 393, 461, 512, 521, 527, 531, 537, 556
 Дерегус Н., 371, 372, 590, 624, 813
 Дерегус-Лоренс Н., 371, 612, 613
 Дерен А., 102, 313
 Дерза В., 654
 Дериболот Г., 390
 Дерібас І., 848, 850
 Дерріда Ж., 500
 Дерюгіна І., 592
 Дерябін П., 251
 Детайль, 289
 Джакометті, 584, 595, 819
 Джакометті А., 594
 Джолос-Соловійов Є., 657
 Джотто, 453, 567
 Джунмбеков Б., 472
 Джура Г., 390
 Джуранюк Й., 680
 Джуряк М., 701
 Дзбановський Б., 264
 Дзбанський С., 211
 Дзержинський Ф., 58
 Дзіндра Є., 384, 624
 Дзіндра М., 179, 360, 812

Дзидушицький В., 209
 Дзюба І., 458, 633
 Дзюба С., 203, 778, 807
 Дзюбан І., 347
 Дзядик Н., 283
 Дитинкін Ю., 654
 Діденко К., 194, 360, 361, 365, 368, 375
 Діндо Ж., 16, 20, 97, 108, 193, 194, 195, 349, 397
 Дітрих І., 41
 Дітрих Л., 185
 Дмитренко Л., 934
 Дмитренко М., 292
 Дмитренко Ю., 38, 40
 Дмитрик Р., 886
 Дмитрієв Є., 397
 Дмитрієв Л., 432, 433, 440
 Дмитрієв О., 48, 49, 54, 55, 59
 Дмитрієва Н., 628
 Дмитрієвська Л., 251
 Добрецов В., 278
 Добровольський А., 248, 257, 274, 277, 418, 433, 440
 Добровольський М., 212
 Добровольський О., 139
 Довбенюк В., 804
 Довбошинський Д., 463
 Довгаль О., 101, 102, 111, 152, 153, 155, 166, 171, 172, 310, 314, 317, 321, 326, 332, 333, 334, 335
 Довгалоук І., 447
 Довгань Б., 581, 584, 589, 825
 Довгошя В., 16, 126, 229, 232
 Довженко Г., 629, 910
 Довженко І., 371
 Довженко Л., 499, 893, 907, 909, 934
 Довженко О., 16, 21, 300, 311, 346, 358, 386, 612
 Доліщинський П., 56
 Долотин О., 325
 Дольницька М., 111
 Домашова Н., 740
 Домогацький В., 189, 190
 Домье О., 297
 Донін К., 785
 Дорогожилова Е., 735
 Дорошенко М., 639
 Достоевський Ф., 542, 558, 576
 Драган М., 111, 142
 Драган Т., 23, 639
 Драгоманов М., 181
 Дражевська В., 111
 Дранишин, 194
 Драч І., 21, 633, 792
 Дрекслер І., 246
 Дрекслер Л., 176, 177, 188
 Дрентельн, 200
 Дробаха О., 912
 Дроб'язко І., 215
 Дроздовський П., 806
 Друганов О., 763
 Друль Г., 755, 863, 879
 Дубинін В., 582
 Дубинський Д., 556
 Дубинський Ю., 418, 419
 Дубовик В., 910
 Дубовик О., 21, 25, 465, 466, 467, 499, 505, 645, 663, 708, 750, 934
 Дудар І., 674
 Дудін В., 888, 889
 Дудок Ф., 180
 Дульфан Д., 760, 763, 786
 Дульфан Л., 472, 473, 480, 489
 Думич П., 720
 Дуніковський К., 179, 193, 194
 Дурново П., 188
 Духота Л., 706
 Душкін О., 261
 Дьомін М., 417
 Дьяков В., 115, 145
 Дюма О., 549
 Дюмін В., 258
 Дюрер А., 874
 Дюрич І., 756, 760
 Дюфі Р., 102, 103, 161, 227
 Дядинюк В., 159
 Дядченко Г., 140, 143
 Дяченко Д., 45, 49, 57
 Дяченко О., 599, 781, 802, 805, 821
 Дяченко-Забашта Н., 907, 908, 911
 Еберг Л., 61
 Евенбах Є., 408, 409
 Едісон Т., 196
 Едуардс Б., 184, 189
 Ейк В., 916
 Ейнгорн О., 242, 244
 Ейнштейн А., 196, 491
 Еко У., 488
 Екстер О., 14, 16, 112, 113, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 146, 160, 176, 196, 197, 204, 223, 228, 229, 230, 231
 Елиїв Ярослав та Зеновій, 700
 Елькін Г., 262
 Ельман Й., 119, 146
 Енгельс Ф., 190, 201
 Епштейн М., 118, 119, 123, 146, 147, 156, 160, 171, 201
 Ерделі А., 20, 22, 289, 299, 457
 Еренбург І., 337
 Ерзя С., 188
 Ерко А., 285
 Ернст М., 874
 Ернст Ф., 142, 157, 313
 Естерович Е., 57
 Естрович В., 48, 58

Євсіков М., 431
 Єгоров Є., 339, 340
 Єгоров Ю., 25, 472, 477, 478, 483, 484, 645, 755
 Єжов В., 417, 426, 428, 432
 Єлева К., 320, 328
 Єлизавета, 182
 Єлізаров В., 277, 425, 438, 654
 Єпіфанович М., 282
 Єременко М., 586, 619
 Єременко О., 621
 Єрмак, 186
 Єрмаков С., 803
 Єрмилов В., 14, 15, 101, 112, 115, 120, 126, 127, 130, 143, 145, 152, 160, 162, 163, 170, 176, 198, 310, 312, 469
 Єрмоленко В., 730
 Єрок В., 555
 Єрофеева О., 657, 658
 Єсипенко М., 596, 802, 804, 806
 Єфимов Б., 130, 131
 Єфимович Б., 260
 Єфремов А., 439
 Жаннере Е., 178
 Жданов, 462
 Ждаха А., 214
 Жежерін Б., 269
 Жежерін В., 736
 Железняк О., 866
 Желобчева О., 653
 Жеріко Т., 295
 Жером, 75
 Жеромський С., 87
 Животков О., 483, 756, 771
 Животков С., 507
 Жигачов Д., 275
 Жилицький П., 266, 434
 Жиліна М., 706
 Жилко І., 251
 Жнікруп О., 23, 727
 Жоголь Л., 425, 653, 654, 706, 710, 893, 894, 895
 Жолтовський І., 260, 319
 Жук М., 12, 14, 15, 17, 70, 71, 72, 112, 133, 134, 141, 142, 152, 153, 159, 207, 213, 214, 321, 322, 386
 Жук Р., 504, 508
 Жук С., 760
 Жуков В., 437, 447
 Жуков К., 36, 45
 Жукова С., 805
 Жуковська Л., 583
 Журавель М., 785
 Журавський Д., 33
 Забашта В., 22, 908
 Забашта Г., 907, 908, 916, 919
 Забой А., 816
 Заболотний В., 19, 49, 244, 248, 270, 271
 Заварзін Є., 921, 923
 Заваров О., 19
 Заварова Г., 466
 Завгородній В., 838
 Завітневич В., 821
 Загальська О., 705, 706
 Загул Д., 142
 Задорожний І.-В., 22, 111, 304, 453, 458, 460, 471, 481, 653, 656, 650, 656, 659, 660
 Задувайло А., 666, 671
 Заїченко І., 251
 Зайцев Л., 254
 Залеман Г., 189
 Заливаха О., 22, 470, 471, 481, 501, 633
 Залигін Л., 653
 Залізник О., 24, 712, 713
 Зальцер С., 131
 Замирайло В., 140, 143
 Зандерберг-Серафімова М., 59
 Заньковецька М., 225
 Запольська Г., 225
 Запорожець М., 598, 620
 Заремба В., 839
 Зарембська М., 673
 Зарещький В., 453, 458, 478, 481, 487, 488, 635, 637, 639
 Зарещький І., 661
 Зарицька С., 161
 Зарицький В., 22
 Зарицький І., 23, 722, 888
 Заруба К., 325
 Заузе В., 20, 143, 152, 321, 322
 Захаревич Ю., 182
 Захарієвич Ю., 210
 Захаров Ф., 461
 Захарченко В., 266
 Захарчук О., 483
 Зацеркляний М., 688
 Заяць Я., 738
 Заячук С., 694
 Звездочотова Л., 784
 Звіринський К., 21, 463, 464, 465, 501, 750, 886, 910
 Зекцер Й., 41
 Зелений І., 447
 Зельдич А., 23, 723
 Земковський А., 760
 Землякін С., 738
 Зенкович Г., 447
 Зеров М., 16, 156, 386
 Зимний Л., 316
 Зиненко Т., 879
 Зібельберг Ю., 818
 Зінухов В., 657
 Зінькович Г., 434
 Зноба В., 22, 25, 371, 380, 383, 385, 587, 595, 598, 603, 611, 616, 618, 641, 813, 826
 Зноба І., 380, 384, 593

Золотов Г., 140
 Зорко А., 25
 Зуб І., 841
 Зубар М., 111, 314, 317
 Зубарев С., 437
 Зубковський Г., 513, 558, 559
 Зубченко Г., 633, 636, 637
 Зуєв В., 654
 Іваненко О., 342
 Іванець Ф., 390
 Іваницька Т., 393
 Іваницький В., 258
 Іванишин В., 932
 Іванов А., 194
 Іванов Б., 194, 195, 357, 360
 Іванов Є., 274
 Іванов І., 425, 607
 Іванов С., 189
 Іванова А., 817
 Іванова А., 98, 111, 320, 627
 Іванова Г., 816
 Іванова Г., 817
 Іванова Т., 707
 Іванов-Ахметов В., 555, 791
 Іванов-Шіц А., 43
 Іванченко М., 248
 Іванченко П., 94, 234, 236
 Іванченков В., 619
 Іваньков А., 841
 Іванюк М., 248, 257
 Івахів І., 215
 Івахненко О., 22, 25, 527, 544, 551, 552, 555, 577, 791, 794
 Івлєв А., 347
 Ігнатенко А., 618
 Ігнаткін І., 285
 Ігнатов К.-В., 505, 546
 Ігнатов О., 285
 Ігнатченко С., 848, 849
 Ігнащенко А., 608, 609, 612, 619, 624, 655, 819
 Ігнащенко А., 614
 Ігнащенко О., 550, 551, 555
 Іздебський В., 113, 114
 Іконников В., 53, 821
 Іконников Г., 279
 Ілік С., 701
 Ілка М., 541
 Ілку М., 642
 Ілленко Ю., 534
 Ілїнський А., 866
 Ільченко О., 346, 523, 538, 539, 559, 567
 Іманов А., 365
 Іовлев А., 327
 Іофан Б., 352
 Ісаєва Г., 411
 Ісак В., 736
 Ісерліс Ф., 187
 Ісупов І., 757
 Ісупова Н., 23, 714, 868, 869, 870
 Іщенко В., 189
 Іщенко Н., 707
 Їжакевич І., 12, 14, 20, 207, 289, 296, 321, 340, 341, 556
 Йогансен М., 317
 Йоффе С., 131, 170
 Кабаков І., 22, 452
 Кабатченко В., 504
 Кабаченко В., 25
 Кавалерідзе І., 16, 20, 123, 184, 185, 188, 194, 195, 203, 204, 264, 349, 362, 363, 585, 589, 601, 623, 624, 727, 821
 Кавсан Д., 508, 756, 757
 Каганович Л., 106, 318, 330
 Кадочников С., 888, 889
 Казанжій А., 760, 786
 Казанцев З., 260
 Кайманов К., 281
 Калениченко Л., 284, 285
 Калинич В., 682
 Калмиков М., 115, 145
 Кальфас Ф., 178
 Кальченко Г., 22, 371, 372, 583, 585, 590, 608, 609, 610, 618, 624, 625
 Каменобродський А., 58
 Каменський В., 145
 Каменщик В., 609, 735, 741
 Камерон Ч., 46
 Каменський О., 450
 Кампанелло Т., 201
 Кампен Р., 918
 Кандинський В., 14, 113, 124, 161, 465, 467, 886, 914
 Канішев В., 445
 Канішев В., 281
 Кантарович Л., 325
 Кантор А., 496
 Капітан А., 540
 Капітан Г. та Л., 637
 Капітонов С., 921
 Каплан Л., 130, 172, 311, 321
 Каплан М., 325
 Капустяк О., 809, 814
 Капцевич С., 469
 Капшученко П., 360
 Карагоцький Р., 633
 Каразін В., 183
 Каракіс Й., 49, 255, 427
 Карась В., 659, 681
 Караффа-Корбут С., 531, 537, 538, 541
 Карашук К., 846, 847
 Каришев І., 141
 Кармалін М., 735
 Карнобедом В., 873
 Каро А., 806
 Каросас Г., 810
 Карпенко Г., 735

Карпов В., 654
Карпович М., 245
Карповський Н., 310
Карунський О., 812
Касилов А., 433
Касян В., 17, 20, 150, 151, 153, 166, 172, 323,
324, 325, 326, 328, 329, 332, 340, 341,
346, 386, 390, 514, 515, 521
Касіянов В., 340, 537
Касперович М., 115
Каспрович Я., 136
Касьянов В., 782
Касьянов О., 51, 242, 248
Касьянов С., 773
Катерина П., 183
Катков Є., 468
Катчук Г., 760
Кауфман В., 755, 760
Кафаєв О., 739
Кафка Й., 450
Кахідзе А., 789
Кац М., 258, 259
Качковський П., 13
Качор-Батовський С., 218
Кашимбекова О., 760, 787
Кашшай А., 457
Квартенко Є., 742
Квасниця-Амбіцька Л., 900
Кваша М., 698
Квітка-Основ'яненко Г., 129, 338
Кекушев Л., 43
Келлі Е., 917
Кеменов В., 377
Кербель Л., 605, 608
Керестей П., 504, 508, 756, 763, 771
Кибрик Є., 556
Кива Г., 669
Кивницька М., 706
Кирєєв Л., 264
Кирик М., 215
Кирилова Н., 543, 552
Кириченки С. та Р., 657
Кириченко І., 790, 791
Кириченко Н., 773, 782
Кириченко С., 629, 640
Кириєнко В., 248
Кириєнко-Волошин М., 78
Кирнарський М., 149, 157
Кирницька М., 911, 913, 914
Кирпенко О., 555, 791
Киселенко В., 97
Кисельова Т., 907, 910, 911
Кисілевський Н., 178, 180
Кисіль І., 396
Кислий Г., 269, 441
Кисляченко Ю., 654
Кишук М., 24
Киянищина Л., 713
Кияшко Є., 325
Кізієв П., 635
Кізімови О. та Ю., 654
Кілессо С., 448
Кільзебеков Р., 638
Кільтер У., 760
Кім С., 547, 552
Кіплінг Р., 161, 546
Кіпніс М., 586
Кіров С., 359
Кісельман С., 639
Кітриш М., 845
Кішкань В., 418
Кішаки Василь, Іван, Степан, 690
Кіщенко О., 630, 632
Клаве Е., 37
Клевацький С., 51
Клевицький С., 418
Клейгель М., 188
Клейн Н., 629, 640
Клим П., 670
Клименко О., 757
Клименко-Жукова В., 683, 725, 726
Климов В., 187, 189, 193, 194, 201, 350, 361
Климова О., 850
Климушко Б., 582, 585, 587, 608, 621, 623
Кличко Ф., 296
Клімт Г., 487
Клінгер М., 133
Клінт, 487
Клоков В., 380, 579, 584, 585, 589, 597, 814, 827
Кломбицька Г., 23, 728, 730, 733, 866, 870
Клочко В., 277
Кнірр Г., 161
Князик О., 586, 609
Кобелев О., 38, 40, 186
Кобилянська О., 337, 539, 542, 557, 559, 564, 565
Кобилянський В., 158
Кобюк Ю., 703
Ковалевич І., 503, 755, 876
Ковалевський М., 41
Коваленко Г., 113
Коваленко Л., 655, 656, 846
Коваленко О., 443
Коваленко С., 264
Коваленко Ю., 25, 468, 802
Ковалик О., 873
Ковальов О., 816
Ковальов О., 623
Ковальов О., 363, 375, 377, 381, 385, 587, 589,
608, 610
Ковальов О., 625
Ковальов О., 641
Ковальчук В., 550
Ковач Е., 211, 213
Ковач О., 893
Ковач П., 773, 781
Коверко А., 177, 178, 179

Ковжун П., 15, 17, 100, 115, 118, 146, 149,
153, 157, 158, 159, 168, 170, 171, 196,
215, 316, 386, 792
Ковпак Є., 232
Ковпак С., 300, 384
Коднір Є., 255
Кожокар Г., 830
Кожухар В., 760, 787, 788
Козак Г., 667
Козак Е., 752
Козак О., 694
Козак С., 427, 863, 866
Козак Ю., 111
Козаренко О., 311
Козик В., 461
Козинта А., 841
Козинцеви Г. і Л., 118
Козін П., 638
Козланюк П., 334, 341, 345, 586
Козлов В., 41, 185
Козлов Є., 726
Козлов І., 247
Козлов Л., 802, 810, 811, 814
Козловський К., 174, 324
Козюлін М., 638
Козюренко О., 330, 332, 346
Козяр О., 675
Кокель О., 130
Кокуцяк Г., 701
Колдер А., 463
Колечко С., 927, 930
Колечко Т., 927, 930
Колісниченко А., 258
Коллі М., 60, 282
Колодій В., 787
Колодій Е., 760
Коломієць В., 438, 640, 738
Коломієць Г., 801
Коломієць І., 579, 580, 582, 583, 584, 596, 630
Коломієць Л., 428
Колос С., 105, 111, 149, 236, 320, 390, 705
Колошин А., 689, 841
Колцуняк Г., 135, 153, 209, 213
Кольник А., 166, 167
Комаров О., 281
Комаровський О., 737
Комашка А., 318, 320
Компанець М., 555, 577
Кон Ф., 194
Конашенко О., 815
Кондра Я., 166
Кондрацький Л., 439
Конончук С., 159, 172, 325
Конопацький В., 277
Константинов А., 181
Константинов М., 611, 827
Константинова М., 371
Константинопольський А., 303, 304
Консулов, 615, 619
Консулов А., 601
Контратович Е., 457, 483
Кончаловський П., 14, 113, 486
Копайгоренко І., 371
Копельман Л., 166, 167
Копиленко О., 314, 315
Копистянські С. та І., 760
Корбюзье Л., 199
Кордонський Л., 258
Кордуб М., 843
Корень Г., 662
Корж Б., 815
Корж Б., 599, 812
Корженко В., 916, 917, 918
Корж-Радько Л., 482
Коржук М., 24, 399, 667
Корнева В., 706
Корнеєв А., 614
Корнеєв О., 620
Корнієнко Г., 816
Короб'їн К., 43
Коровін К., 224, 226
Король І., 426
Коротич В., 501
Коротич П., 680
Короткевич М., 598
Коротков В., 654
Коротченко Д., 369
Корпанюк В., 24, 837
Корпанюк П., 692, 839
Корпанюк Ю., 682
Корпанюки С., 692
Корякін В., 840
Косарев Б., 14, 115, 117, 126, 127, 130, 131,
145, 160, 163, 326, 340
Косаревський І., 285
Косенко А., 277, 433
Косинін І., 137
Космолінська Н., 464
Костанді К., 75, 76, 77
Костенко А., 653
Костенко В., 62
Костенко Л., 21
Костенко М., 659
Костецький В., 20, 22, 291, 292, 295, 298, 300,
303, 316
Костирко П., 268
Костів В., 612
Костін В., 383
Костін О., 496, 599, 805, 812
Косткевич О., 583, 596
Костюченко М., 595
Косяченко Д., 699
Котельник Н., 671
Котенко М., 236, 237, 398
Котков Е., 465
Котляревська, 102

Котляревська М., 101, 111, 152, 153, 155, 171, 310, 314, 317
 Котляревський І., 184, 311, 317, 321, 334, 535, 538, 559, 569, 570, 571, 572
 Котов Г., 45
 Котовський Г., 357
 Котовський Л., 267
 Кох Ю., 755
 Кохаль Н., 791
 Кохан Н., 785
 Коцка А., 20, 289, 457
 Коцюбинський М., 37, 141, 162, 222, 321, 322, 337, 345, 375, 530, 533, 534, 556, 557, 558, 559, 562, 563, 564, 576
 Коцюбинський Ф., 375, 584, 607, 608, 613, 625, 656
 Кочевська М., 706
 Кочерга І., 533, 557, 559, 560, 561, 562
 Кочергін М., 130
 Кочержук І., 839
 Кочерижко М., 742
 Кочмар В., 816
 Кочмар В., 817
 Кочур Г., 451
 Кошевка М., 703
 Кошелев С., 598
 Кошелевець І., 451
 Кошель О., 550
 Кошман І., 839
 Кошшай А., 483
 Кравець С., 59
 Кравченки Е. та С., 654
 Кравченко М., 490, 716
 Кравченко О., 111, 314, 320
 Кравченко П., 586
 Кравченко Я., 313
 Кравчук М., 841
 Крайнев Д., 181
 Крамаренко Л., 17, 289, 299
 Кранах, 480
 Красинський Л., 55
 Красицький П., 261
 Красицький Ф., 289, 321
 Красний Я., 425
 Красник М., 755
 Краснов М., 35, 42
 Красносельський О., 40, 48, 255, 257
 Красношарпа Г., 841
 Красовський І., 407
 Красотін М., 371, 372, 598
 Красюк Л., 872
 Кратко Б., 16, 20, 97, 108, 185, 193, 194, 195, 203, 273, 349, 353
 Кратохвиля-Відимська Ю., 524, 525
 Краусс А., 34
 Кривавич Д., 583, 585, 606, 609, 616
 Кремінський І., 900
 Кремницька Л., 457, 463, 471, 480
 Кресанова З., 666
 Кривенко М., 304, 508, 756, 770
 Криволап А., 508, 756, 771
 Криворукова М., 727
 Криворучка Д., 283
 Крижанівський В., 17, 111, 386
 Крилов І., 335, 558
 Крилов О., 268
 Крилюк К., 701
 Кримпоха П., 215
 Крип'якевич О., 900
 Кристопчук М., 482, 642
 Критович М., 841
 Кричевський В., 12, 13, 14, 15, 17, 44, 65, 112, 142, 143, 148, 153, 157, 158, 159, 162, 164, 175, 206, 207, 214, 215, 222, 223, 232, 233, 268, 346, 350
 Кричевський Ф., 14, 17, 20, 83, 84, 112, 129, 143, 171, 286, 289, 290, 292, 293, 296, 297, 301, 317, 487
 Кричевський Ф. і В., 298
 Кропивницький М., 187
 Кружков І., 20, 326, 540
 Крук Г., 177, 180, 182, 384, 583
 Крупка А., 247
 Крупський І., 325
 Крутиков П., 43
 Кручених О., 114
 Крушельницька С., 225
 Крушельницький А., 164
 Крушельницький І., 165
 Крюков Б., 172
 Крюков Г., 262
 Ксименс Е., 183
 Кубряк П., 399
 Кудінова О., 791
 Кудлаєнко Г., 815
 Кудрявцев О., 349, 351, 365, 375, 383
 Кудрявцева О., 192, 194, 195, 380, 385
 Кудрявченко Г., 812
 Кудряшов Є., 540
 Кудряшова К., 540
 Кузневич Г., 45, 182
 Кузнецов Г., 547, 549
 Кузнецов К., 607
 Кузьма Б., 483
 Кузьминський К., 444
 Куїнджі А., 77, 186, 612
 Куленко Я., 371
 Кулик А., 396
 Куликовський В., 737, 741
 Куліш М., 16, 21, 386
 Кульбін М., 113, 146
 Кульженко В., 141, 150
 Кульська О., 284
 Кульчицька О., 14, 21, 112, 133, 135, 139, 153, 176, 177, 210, 213, 222, 289, 305, 332, 339, 342, 343, 521, 524, 525, 531

Кульчицька С., 672, 673
 Кульчицький М., 760, 787
 Кулябко-Корецька Л., 371
 Кундерт В., 57
 Кунеліс, 503
 Кунзек Г., 177
 Кунцевич Е., 641
 Кунцевич Є., 618
 Купала Я., 316
 Купрін О., 347
 Курбас Л., 16, 21, 128, 142, 160, 319, 456, 592
 Курилас Й., 208, 286, 289, 292
 Куриленко М., 215
 Курило А., 886, 887
 Куркчі Ф., 912
 Курочкін В., 311
 Курочкін М., 278
 Курчинський З., 177, 179
 Кусинська Н., 733
 Кусько Г., 893, 920
 Кутасевич Р., 848, 849
 Куткін В., 338, 521, 522, 537, 556, 557, 558, 559, 576
 Кутна В., 737
 Кухар Р., 778, 807
 Кухаренко Р., 604, 737
 Куцевич В., 271
 Купенко П., 653
 Куций С., 815
 Куць Є., 419
 Кучер Б., 430, 436
 Кучер Г., 841
 Кушнір Н., 704
 Куш А., 25, 593, 598, 599, 609, 654, 737, 804, 812, 826
 Куш О., 662
 Лавров В., 49
 Лагугенко О., 790, 798
 Ладний В., 19, 248, 275, 424, 428, 440
 Ладур М., 129
 Лазаревська Ю., 779
 Лалік Рене, 886
 Ламанова Н., 231
 Ламах А., 706
 Ламах В., 465, 466, 540, 632, 647, 652, 630, 641, 751
 Ламцова М., 254
 Лангбард Г., 244
 Лангбардт Й., 270, 316, 349
 Лансере Є., 54
 Ланька І., 605
 Лапчик Н., 893, 911
 Лапшин А., 648
 Ларіонов М., 14, 113, 114
 Ласкаржевський В., 473, 489
 Лахнюк В., 681
 Лашко В., 606
 Лашук Ю., 344
 Лебединець П., 508, 771
 Лебедєв В., 634
 Лебедич І., 425, 737
 Лебішак Ю., 210, 211, 212
 Левада О., 120
 Левадна О., 900, 907
 Левадний О., 900, 907
 Левандовський С.-Р., 182
 Левестан В., 804
 Левинський І., 12, 45, 187, 207, 210, 211, 213, 218
 Левинський Л., 45, 210
 Левицька І., 654
 Левицька С., 161, 162
 Левицький А., 799
 Левицький Л., 127, 305, 344, 345, 521, 524, 531, 541
 Левицький М., 216
 Левич К., 555
 Левич О., 508
 Левич Я., 473, 477, 748
 Левінсон Є., 248, 268, 316
 Левітта Сол, 810
 Левків Т., 23, 716, 717, 868, 876
 Левкова Т., 717
 Левханян Л., 659
 Левченко П., 143
 Левченко Ю., 934
 Левчук М., 741
 Ледоховський І., 34, 43
 Ледоховський П., 13
 Леже Ф., 146, 166, 451, 465, 467, 480, 629, 632
 Лежогубська І., 344
 Лейдерман Ю., 755
 Лейкін А., 656
 Лека В., 670
 Лелечко Є., 817
 Лембергський А., 540
 Лемка М., 695
 Ленел В., 599
 Ленін В., 47, 189, 193, 194, 200, 203, 204, 515, 536, 540, 554, 785
 Лентулов А., 146
 Ленчик В., 528
 Леонтович В., 45, 46
 Леончук Г., 676
 Лерман З., 482, 489
 Лесів П., 841
 Лещінер М., 638
 Лерман З., 461, 472, 473, 477, 478, 484, 505
 Лигейрос Д., 760
 Ликов С., 756, 760
 Лимарев А., 478
 Лимаренко В., 396
 Лимарев А., 581
 Лимарев А., 461, 478, 479, 483, 484, 485, 642, 750
 Линдюк Г., 703, 844

Линецький О., 53
 Линьков О., 430
 Липа Г.-О., 863, 865, 879
 Липківський І., 320
 Липовка А., 810
 Липовка В., 599
 Лисенка Б., 619
 Лисенко Б., 614
 Лисенко Б., 371
 Лисенко Б., 614
 Лисенко І., 831, 832
 Лисенко М., 20, 22, 45, 192, 195, 352, 363, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 383, 384, 385, 583, 587, 588, 590, 593, 601, 611, 614, 619, 641
 Лисик А., 25
 Лисик В., 182
 Лисик Г., 863, 871
 Лисицький Е., 119, 122, 146
 Лисицький Ель, 655
 Лискова К., 371
 Листопад Т., 848
 Литвиненко В., 20, 304, 326, 327, 331, 332, 335, 336, 339, 515, 521, 558
 Литвиненко О., 785
 Литвиненко С., 177, 180, 181, 360, 384, 583
 Литвинова В., 583
 Литвинови В. та Р., 657
 Литовченко І., 632
 Литовченки І. та М., 632, 640, 654, 660, 707, 709
 Литовченки Н. та М., 662
 Литовченко Б., 465
 Литовченко І., 630, 631, 632, 641, 645, 647, 648, 650, 652, 892, 893, 895, 898
 Литовченко М., 892, 893, 895, 896, 898
 Литовченко Н., 892, 893, 898, 934
 Лихачова Р., 680
 Лихвар В., 688
 Личко О., 886
 Лишев В., 192
 Лібкнехт К., 201
 Лівшиця Б., 114
 Лідваль Й.-Ф., 38
 Лідер Д., 592
 Лілієн Е., 135
 Лілле Л., 170
 Лінденман Г., 706
 Лінецький М., 43
 Лінецький О., 270
 Лінник З., 698
 Лінович Л., 435
 Лінович О., 440
 Лісова К., 390
 Лісовський О., 758
 Лісовський Р., 15, 149, 153, 157, 158, 159
 Лісовський Ф., 215
 Літинський І., 172
 Лішанський Е., 418
 Лобановський Б., 627
 Лобановський В., 822
 Логвин Г., 285
 Лозинський В., 177
 Лозовський Л., 149, 157, 158
 Ломикіна З., 586
 Лонг, 503
 Лопата В., 577, 794
 Лопатинська Л., 192
 Лопухов О., 25, 456, 494
 Лопухова Н., 347, 521, 522, 527, 537, 555, 556, 559, 572, 573, 574, 575
 Лопухова С., 491, 493, 494, 552
 Лопушинська Е., 283
 Лопушинська Є., 448
 Лорка Г., 504
 Лоровський Л., 346
 Лоррен К., 77
 Лосєв О., 189
 Лосицький Ю., 742
 Лотман, 503
 Лоховинін Ю., 614
 Лошаков І., 432
 Лубенець А., 841
 Лубківський Г., 537
 Луговой М., 257
 Лукашко В., 436
 Лукін А., 612
 Лукіянович М., 211
 Лукомська Л., 428
 Лукомський В., 143, 430
 Лукянович М., 210
 Луначарський А., 18, 146
 Лупійчук В., 838
 Лутак-Медвецька С., 637
 Луцак В., 823
 Луцкевич М., 706
 Луцкевич Ю., 21, 461, 472, 478, 479, 480, 482, 484, 487, 489, 505
 Луцький М., 245
 Лушкевич Ю., 487
 Лушпинський О., 45, 210, 213
 Львов М., 63
 Львова У., 800
 Любий В., 791
 Любимський О., 290, 291, 325
 Любич Б., 706
 Любовець М., 262
 Любченко А., 162
 Любченко П., 271
 Люрс Л., 465
 Лябурб Ж., 665
 Лялька Г., 667, 671
 Лятуринська О., 177, 179
 Ляхов В., 556
 Ляшка К., 178, 179, 180, 187
 Ляшук Т., 540

Лящука Т., 540
М. Лисенко, 182
Магницький В., 757
Маєвська В., 420
Маєвський К., 601
Маєвський К., 619
Мазепа В., 444
Мазепа Г., 111
Мазепа І., 820
Мазуленко Ф., 55
Мазуленко Ю., 49
Майданець Л., 892, 893, 904, 907
Майданець-Саєнко Л., 892, 893, 907
Майоль, 180
Майоль А., 806
Майстренко Ю., 555, 799, 800
Макагон І., 195
Макаревич Й., 218
Макаренко М., 150
Макаров А., 480, 487
Макарова І., 480
Макарова-Вишеславська І., 473, 478
Макленнон Р., 784
Мак-Люен М., 819
Маков П., 25, 756, 790, 791
Маковський В., 186
Макогон І., 16, 613, 641
Максименко А., 25, 616
Максименко М., 25
Максименко О., 302, 303, 304
Максименко Т., 638
Максимов В., 45, 278
Максимов М., 757
Максимова Н., 912, 916
Максимович В., 72, 74, 112, 143
Максимович М., 14
Макушенко П., 285
Малабр Ж., 926
Малаков Г., 541, 557, 558
Малачинська К., 177, 178
Малевич К., 16, 112, 116, 119, 120, 121, 122,
125, 126, 161, 176, 189, 196, 198, 226,
228, 229, 231, 349, 386, 456, 465, 809
Малиновський О., 19, 275, 440
Малишенко О., 268, 419
Малишка М., 932
Малишки М. і П., 645
Малишко А., 328
Малишко М., 647, 653, 750, 778, 932, 934
Малишко П., 934
Малкін С., 269
Маловський М., 325
Малоземов І., 51
Малозьомов І., 48, 247, 251
Мальц І., 278
Мальчевський Я., 69, 134, 135, 136
Малютін С., 224
Маляренко В., 760
Мамардашвілі М., 503
Мамолат Є., 285
Мамсіков М., 771, 786, 788
Манайло Ф., 20, 22, 457, 458, 639
Манастирський А., 286, 289, 290, 292, 305,
306, 886
Манастирський В., 463
Манвелян М., 254
Мандес М., 322
Мандрич М., 779
Маневич А., 14, 17, 112, 119, 752
Мане-Кац, 145
Манізер М., 268, 315, 316, 349, 350
Манін В., 582
Манн Т., 450
Мантенья А., 78
Манучарова Н., 56
Манцу Д., 639, 778
Маракін І., 248
Марампольський А., 285
Маренко Є., 540
Маренков О., 159, 170, 171, 309, 333
Мариненко Н., 787
Маринкова Г., 738
Марино О., 920
Маринченко Є., 260, 434
Маринченко І., 272
Маринюк В., 25, 468, 469, 645, 750
Маринюка В., 656
Марінетті Ф., 176
Маріні, 819
Маріно О., 907
Марія Магдалина, 69
Маркаде Ж.-К., 467
Маркес Г.-Г., 450
Маркітан О., 504
Маркович П., 21
Марковський, 182
Марковський І., 790
Марковський Ю., 182
Маркосян Л., 508
Маркс К., 47, 190, 200, 201, 202
Маркян В., 839
Мартен Ю., 774
Мартин Б., 422
Мартинець О., 528
Мартинчик, 773
Мартинчик С., 755
Мартишук В., 406, 676
Мартос І., 359
Марушак М., 840
Марченко В., 447
Марченко Г., 637
Марченко О., 766, 772, 782
Марченко Ю., 599
Марчук І., 458, 464, 466, 482, 505, 637, 645,
652, 750
Марчук М., 824

Марчук Р., 397
 Маршак Г., 189
 Маршак Й., 927
 Маршан Ж., 162
 Масальська Г., 380
 Масаутов Р., 577
 Масенко Ж. де, 181
 Масенко М., 782
 Масик В., 325
 Масих С., 273
 Маслоу А., 503
 Масляк З., 724
 Масюк В., 699
 Масюка К., 699
 Масютин В., 384
 Матвеев О., 192, 193
 Матвеев О., 363, 804
 Матвієнко І., 351, 352, 355, 362, 385
 Матвієнко Н., 908
 Матвієнко О., 736
 Матвіїв О., 447, 738
 Мате В., 161
 Матейко Я., 218
 Матійчук М., 703
 Matić, 103
 Matić A., 102, 110, 313, 451
 Матросов О., 364
 Matić, 465
 Матюх В., 378
 Махринська Г., 584
 Маценко М., 764, 765, 772, 773, 782, 783
 Мацієвський І., 886
 Маційовський З., 178
 Машкевич О., 396, 680, 893
 Машков Г., 486
 Машков І., 113
 Маяк А., 443
 Маяковський В., 127, 145, 160, 540, 542
 Маяковського В., 542
 Мегединюк М., 406
 Мегоффер Й., 218
 Мегоффер Ю., 74, 136, 137, 138, 141, 168, 179
 Медведецька Е., 483
 Медведєв В., 604
 Медведь Л., 473, 476, 477, 478, 488, 490
 Медвецька Е., 457, 640
 Медвецька Н., 670
 Медвецький М., 637
 Медведєв В., 371
 Медвідь Л., 21, 25, 464, 473, 474, 476, 491, 639
 Мединський О., 903
 Мединського О., 893
 Меженко Ю., 142
 Меживчук В., 25
 Мезенцев І., 269
 Мезенцев О., 551
 Мейерхольд В., 60
 Меламід А., 804
 Мелента О., 764
 Мелімо Г., 298
 Меліхов Г., 302, 304, 461, 478
 Меллер В., 14, 17, 117, 118, 120, 128, 157, 160, 162, 163, 317, 465
 Мельгунов І., 351, 357, 358, 379, 383
 Мельгунова І., 192
 Мельник І., 439
 Мельник Л., 850
 Мельник О., 399
 Мельника О., 648
 Мельников В., 637
 Мельников Т., 819
 Мельникова І., 816
 Мельниченк В., 634
 Мельниченко В., 453, 543, 625, 635, 706, 812
 Мельниченко М., 872, 873
 Мельничук О., 383
 Мельничук Ю., 604
 Мельніченко В., 453
 Мемлінг Х., 918
 Менкицький Р., 159, 170
 Менкіцький Р., 176
 Ментух А., 752
 Менціоне Л. Д., 183
 Мерінг Ф., 30
 Меркл Є., 135
 Меркуров С., 349, 372, 373
 Мерсьє А., 190
 Мерц, 503
 Мерц М., 777
 Метерлінк М., 72
 Мецоян Л., 257
 Мешкова Л., 653, 713
 Мигулько В., 325
 Мизін О., 94, 98, 234
 Микита В., 22, 25, 454, 457, 478, 483
 Микитенко Б., 618
 Микола І, 200
 Микола ІІ, 190
 Милавець Ю., 247
 Милимко Т., 399
 Миловзоров О., 23, 714
 Миловзорова О., 715, 716
 Минько О., 21, 676, 677
 Миргородський С., 607, 608, 618, 621
 Мирний П., 37, 375
 Мирний Панас., 345
 Мироненко Б., 172
 Мироненко В., 20, 326, 327, 328, 331, 332, 339, 340, 513, 527
 Мироненко В., 619
 Мироненко Н., 790
 Миронова Г., 381
 Миронова Є., 24
 Миронова Л., 639
 Мисковець Т., 911, 912, 913, 914
 Миськ Е., 582

Миська Є., 624
 Мисько Е., 22, 586, 886
 Мисько Є., 25, 584, 606
 Мисько Ю., 814
 Митрохін Д., 140
 Митяєва Л., 23, 724, 726, 888
 Михайлович В., 599, 814
 Михайленко І., 268
 Михайлицький О., 931
 Михайлів Ю., 79, 80, 81, 82, 143, 159
 Михайлівська О., 787
 Михайло, 14
 Михайлов Б., 555, 761, 773
 Михайльонок Л., 615
 Михайлюк А., 406, 676
 Мищенко М., 145
 Мігас О., 760
 Мікула М., 275
 Мікулеску В., 841
 Мілецький А., 415, 435, 439, 635
 Мілініс І., 48
 Міловзоров О., 640, 654
 Міловзорова О., 648, 656
 Мілютін М., 49, 51
 Мілян Н., 178, 179, 180
 Міміношвілі Г., 877
 Міненко В., 595, 598, 599
 Мінкевич В., 53
 Мінкус А., 34, 35, 38, 62
 Мінкус А. і М., 62
 Мінько О., 464, 473, 482, 490, 639
 Мінькова Є., 735
 Мінько-Мурашик І., 904
 Мірошніченко В., 819
 Мітковицер П., 193, 195, 349
 Міхалко Ю., 247
 Міхальянц О., 921
 Міщинський Т., 87
 Міцкевич А., 181
 Міщенко Л., 640, 647, 652, 653, 656, 658, 660
 Міщенко М., 115
 Міщенко О., 25
 Міщук М., 371
 Мовчун П., 371, 372, 376, 384, 587, 613
 Могилевський А., 278
 Могитич І., 448
 Модільяні А., 916, 919
 Можасв В., 620
 Можаровський Ф., 840
 Можчіль Ю., 605
 Мозалевський І., 15, 153, 159, 161, 174
 Мозговий А., 269
 Мозговий П., 443
 Мозолевський І., 209
 Мокієнко П., 446
 Мокловський К., 210, 213
 Моктаков Б., 253
 Молодожанін Л., 384
 Молодчий О., 367
 Молокін О., 48, 53, 58, 61
 Молоков Г., 279
 Молотников Ю., 706
 Молотов В., 318
 Монастирський В., 875
 Мондріан П., 465
 Монтлевич В., 252, 278
 Моргунов І., 657
 Моргунова І., 658
 Мордвінов О., 58
 Мордвішев Е., 255
 Мордкін М., 127
 Морковіна А., 653
 Моро Г., 69
 Мороз А., 653
 Мороз Л., 911
 Мороз М., 181
 Мороз О., 893, 904, 905, 906
 Мороз Т., 396, 706
 Морозов В., 428
 Морозов М., 658
 Морріс У., 148
 Морро К., 180
 Москалев Т., 159
 Москалюк В., 25
 Москвичов А., 785
 Московка Т., 888
 Мотик Я., 876
 Мотика Я., 23, 606, 717, 812, 815
 Моторин А., 276
 Моторін А., 252
 Мохнатчук Г., 701
 Мохор Ю., 540
 Мошенський О., 443
 Мудрий В., 180
 Музика Я., 21, 111, 166, 169, 170, 171, 524
 Музиченько А., 755
 Мунд Г., 159
 Мундір В., 399
 Мунк Е., 69, 134
 Мунц О., 59
 Мур, 595, 809, 819
 Мур Г., 371, 809, 931
 Муравін Л., 192, 195, 349, 352, 354, 366, 367, 373, 378, 384, 584, 624
 Муравіна Л., 648
 Муравіна О., 378
 Мурашко М., 71, 141
 Мурашко О., 14, 17, 112, 143, 386
 Муріна О., 806
 Мусієнко П., 105, 111, 235, 236
 Мусоргський М., 188
 Муха А., 133
 Муха М., 683
 Муха Т., 428
 Мухін В., 355, 356, 368, 374, 601, 613, 619, 635
 Мухіна В., 231, 349

Мучник Л., 295
 Мушинка Г., 700
 Мюллер Р., 55, 58
 Мягков В., 655, 660
 Мясоєдов І., 72
 Набережних М., 431, 436
 Набок Ю., 430
 Набоков В., 450
 Навроцький Г., 260
 Нагірний В., 134
 Нагірний Є., 56
 Нагловська Н., 843
 Нагнибіда В., 688
 Нагорна Л., 907, 908, 916, 919
 Нагурний Д., 489, 491, 492, 493, 499, 658, 934
 Надвірна Г., 668
 Надеждін Ф., 144
 Надулічев О., 398
 Назаркевич Я., 261
 Найден Є., 481, 482, 505
 Наков А., 112, 195
 Наконечний А., 178
 Наконечний В., 819
 Налепинська-Бойчук І., 15
 Налепинська-Бойчук С., 15, 17, 150, 153, 154, 394, 515, 751
 Налепінська С., 115
 Налепінська_Бойчук С., 314
 Налепінська-Бойчук С., 313, 314, 315
 Напрієнко Г., 437
 Нарбут, 792
 Нарбут Г., 13, 15, 17, 99, 100, 111, 112, 129, 133, 143, 147, 148, 149, 153, 156, 157, 158, 161, 175, 214, 322, 346, 386, 487, 540
 Нарікян В., 398
 Наседкін Ю., 415
 Настенко Н., 281, 444
 Наумець В., 755
 Нахімов П., 184
 Недашковський М., 144
 Недзведський З., 136
 Нелєдва Г., 472, 477, 478, 479, 480, 481, 489, 505, 506
 Нелєпінська_Бойчук С., 321
 Нельговського Ю., 285
 Немоевський А., 136
 Непорожній А., 371
 Неровецький О., 247
 Нерубенко В., 311, 325
 Несиненко Г., 873
 Нескромний Я., 604
 Нестеренко О., 296
 Несторенко О., 296
 Нестурх Ф., 37
 Нечаєв С., 277
 Нечипоренко І., 675
 Нечипоренко С., 405, 674, 705
 Нечуйвітер В., 372, 613
 Нечуй-Левицький І., 535
 Недошивін Г., 496
 Нелєдва Г., 473
 Нириєберг П., 420, 423, 437
 Нідерер С., 773, 782
 Ніжинська Б., 127, 160
 Нікаро М., 266
 Ніколаєв В., 40
 Ніколаєв М., 730, 733
 Ніколаї Л., 33
 Ніколайчук Н., 555, 797, 798
 Ніконов В., 638
 Нікрітін С., 118, 119, 122, 129, 146
 Нікуленко С., 309
 Нікулін Г., 598, 599, 804, 805
 Нікуліна В., 705
 Нілус П., 75, 76
 Німенко А., 641
 Нітковський Л., 453
 Новаківський О., 14, 15, 18, 68, 69, 70, 112, 133, 153, 166, 175, 210, 387
 Новиков В., 242, 250, 268
 Новиков Л., 415
 Новиков М., 189
 Новиков С., 504
 Новикова М., 504
 Новиковський В., 537
 Новицька Л., 934
 Новобранець І., 830, 833
 Новоженець Г., 504
 Новосельський М., 349
 Новосельський Ю., 111
 Новохрещенова Г., 371
 Носенко Н., 653
 Нужин, 773
 Нужин Д., 755
 Нюрнберг А., 130
 О. Ковальов, 624
 О. Хімочка, 656
 Обмінський Т., 45, 210, 213
 Овечкін В., 654
 Овксентюк І., 447
 Оврах В., 866, 870, 871
 Овраха А, 816
 Овсійчук В., 70, 582, 910
 Овсянкін М., 616
 Овчар А., 436
 Овчаренко Г., 848
 Овчаренко Д., 325
 Овчаренко І., 619
 Овчинников В., 166, 173, 390
 Овчинніков, 927
 Огнівцев М., 325
 Одайник С., 497, 934
 Одайника С., 659
 Одарченко Г., 850

Одрехівський В., 24, 407, 581, 689
Одрехівський П., 690
Озанфан А., 178
Озар Б., 258
Озерний М., 654
Окуджава Б., 451
Окун Е., 135
Олашин В., 812
Олейник О., 360
Олександр II, 183, 200
Олексієнко М., 371
Олексієнко М., 614
Олексієнко Ф., 714, 866
Олексюк П., 701
Оленська-Петришин А., 750
Олесевиц С., 116, 130
Олесницька З., 182
Олива А., 488, 499
Оліва А Б., 777
Олійник М, 614
Олійник М., 620
Олійник О, 613, 614
Олійник О., 325, 369, 371, 372, 373, 375, 376,
384, 416, 582, 584, 588, 601, 605, 613,
662, 823, 866, 870
Олуїч Г., 547
Ольбрахт І., 345
Ольга, 184, 185
Ольшевський М., 135, 137, 176, 225
Омарчевський С., 181
Омельник О., 934
Омельченко Х., 150
Омелянєнко В., 845
Омініна Е., 279
Онацько М., 830, 831
Оначко Н., 700
Онащенко В., 202
Онищенко В., 877
Онищенко К., 705
Онищенко М., 284
Онищук О., 700
Онуфрієв О., 755
Онуфрієв С., 755
Онуфрій, 14
Оппенгейм Д., 810
Оранський В., 128
Орджонікідзе С., 192, 353, 358
Орешников Д., 760
Орехов Б, 614
Орехов В., 51, 248, 269
Орисик М., 24, 407
Орлов Г., 49, 52, 60, 272, 281
Орос В., 830
Ороско Н., 625
Орябінський В., 805
Орябінський О., 454, 473, 477
Осадца Т., 700
Осадча М., 911, 916
Осадчий В., 743
Осінчук М., 111, 166, 168, 171
Остапенко П., 641
Остафійчук І., 481, 543, 552, 642
Островський С., 177
Островський С. К., 178
Остроменська І., 791
Осьмак В., 40
Осьмако В., 260
Отрошенко О., 473, 477
Отрошенко С., 302, 303, 706
Охитович М., 49
Охрімович З., 713
Охрімович М, 225
Ошева К., 638
Павельчук Ю., 886
Павленко В., 396, 446, 725, 726
Павленко Г., 390, 399
Павленко Галина і Віра, 683
Павленко О., 15, 94, 104, 105, 108, 109, 111,
127, 130, 131, 149, 153, 154, 174, 234,
235, 314, 320, 386, 627
Павленко П., 409
Павленко-Чередниченко Г., 725
Павличко Д., 22, 551
Павлов В., 468
Павлов І., 150
Павлов М., 278
Павлов О., 465
Павлов Ю., 653, 826
Павлова М., 704
Павловська О., 521
Павловський В., 142
Павловський М., 720, 721, 722
Павлюк В., 921
Павлюкевич-Чернецька Г., 916
Пагирєв Іван, 183
Падалка, 93, 101, 102, 104, 108, 110, 111
Падалка І., 15, 94, 100, 105, 108, 127, 130, 131,
149, 150, 152, 153, 159, 162, 234, 309,
311, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320,
333, 339, 386, 393, 394, 751
Падалко Я., 653, 712
Палагута В., 281
Палій В., 701
Палладін О., 378
Пальмов В., 119, 120, 127, 386
Панасенко О., 760, 787, 788
Панасюк М., 20, 195
Панафутін Г., 37
Панич С., 777
Панич М., 440
Панич С., 504, 505, 508, 756, 764
Панкевич Ю., 133, 134, 135, 138, 153, 168, 169
Панко Ф., 409, 683
Пантеліна Є., 447
Панфілов В., 513, 527
Панчук Н., 250

Панчук Ф., 832
 Панькевич Ю., 74, 88
 Панько Г., 445, 446
 Панько Л., 841
 Панько М., 689
 Параджанов С., 21, 393, 458, 491, 500, 534, 535, 561, 562
 Паращук М., 133, 177, 181, 624
 Парусніков М., 61, 248
 Парута Д., 503, 753
 Парута_Вітрук О., 901
 Парута-Вітрук О., 900, 901, 907
 Парчевський В., 512
 Паршина Н., 666
 Пасивенка В., 657, 662
 Пасивенко В., 645, 650, 934
 Пасічна С., 876, 879
 Пастернак Б., 145
 Пастух І., 681, 682
 Пата Т., 390, 409, 410, 411, 683
 Патик В., 22, 458, 463
 Патика В., 638
 Патковський С., 211, 212
 Патон Є., 33, 248, 378
 Патона Є., 248, 281
 Патрова В., 619
 Патруга-Вітрук О., 892
 Паук Н., 639, 640, 677, 900
 Паутч Ф., 139
 Пахльовська О., 461
 Пацевич В., 371
 Пачовський В., 180
 Пашкевич Р., 706, 915
 Пашенко М., 339
 Пашенко О., 332, 338, 513, 521, 527, 634, 707
 Пелевін В., 268
 Пелліні Е., 190
 Пензель Д., 771
 Перевальський В., 22, 25, 555, 577, 791, 792
 Переверзіна М., 688
 Передерій Г., 33
 Пермінев В., 371
 Перова І., 637, 647
 Перро Ш., 547
 Персіков І., 257
 Першудчев І., 415
 Пестряков М., 14
 Петефі Ш., 542
 Петічинський Б., 283
 Петлюра С., 180, 181
 Петников Б., 145
 Петников Г., 145
 Петніков Г., 161
 Петрашевич Г., 20, 195, 367, 373, 383, 384, 385, 397
 Петренко В., 742
 Петренко Е., 750
 Петренко І., 740
 Петренко М., 266
 Петренко О., 755
 Петрицький А., 14, 118, 120, 128, 130, 131, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 204, 298, 299, 300, 301, 311, 312, 317, 327, 390, 461, 465, 478
 Петрицький С., 325
 Петрицької А., 171
 Петриця В., 181
 Петришин О., 741
 Петро І., 186
 Петров О., 275
 Петрова О., 505
 Петровський А., 886
 Петровський Д., 145
 Петрук Р., 21, 464, 584, 639, 716, 885, 886
 Петухов В., 812
 Печенізьський С., 840
 Печенюк Т., 900, 903, 907, 916, 920
 Печонов О., 435
 Печорний П., 863, 866
 Пешков В., 271
 Пешанський В., 168
 Пивоваров Г., 16, 20, 195, 353, 358, 359, 360
 Пилипенко О., 409, 411
 Пильник Є., 618
 Пимоненко М., 322
 Пиріжок О., 695
 Пирогов В., 816
 Пирожков А., 279
 Пирожков О., 606
 Писаренко А., 20, 97, 195, 349
 Писаренко Л., 325
 Письменний С., 339
 Пичет В., 144
 Пичета В., 144
 Півторацький М., 665
 Підлісний З., 419
 Пікассо, 123, 176, 491, 594, 805, 819, 916, 917
 Пікассо П., 102, 146, 198, 313, 320, 451, 480, 629, 632
 Пікулицький В., 552
 Пікульницький Б., 490
 Пікуш Н., 893, 903, 906, 907
 Пікуш О., 683
 Пінчук О., 804
 Піроженко А., 604
 Піскорський К., 14, 120, 121, 143
 Пітеляк П., 703
 Піткевич Д., 669
 Піша Л., 934
 Пішенка М., 698
 Плаксів Ю., 433, 441
 Плаксій Б., 633, 635, 639, 656
 Пламеницька Е., 283
 Пластов А., 556
 Плачинда С., 551
 Плєскач Р., 741

Плещинський І., 150, 151, 162, 513, 521, 527
 Плетньова Г., 496
 Плехов М., 422
 Плужник Є., 16, 386
 Плющ О., 284, 285
 Побулавець М., 176
 Повшук С., 680
 Погребняк Н., 911
 Подвиженко Є., 399
 Подервянський Л., 489, 491
 Подервянський С., 22, 461, 478
 Подільський В., 601
 Подольчак І., 756, 760, 791
 Пожарський С., 149, 165
 Пожоджук Д., 701, 844
 Пожоджук П., 701
 Позен Л., 184, 185, 186
 Покорний М., 53
 Покришкін П., 45, 46
 Покровський В., 42
 Поленов В., 224
 Поліщук В., 120, 163, 247
 Поліщук Т., 839
 Поллок Д., 463
 Поллок Дж., 464
 Полоник А., 599, 776, 805
 Полоник В., 371, 383, 583, 584, 585, 599, 612
 Полонік А., 805
 Полонік В., 590
 Полтавець В., 555
 Полторацький Е., 615
 Поляк Є., 844
 Полякова Н., 596, 597
 Помяловський М., 338
 Пономаренко А., 325, 346
 Пономаренко М., 706
 Попадинець М., 669
 Попель А., 624
 Попель М., 181
 Попель Т., 218
 Попенко А., 654
 Попов М., 183
 Попов П., 150
 Попова Л., 116, 229
 Попова-Хижинської А., 904
 Попович В., 111
 Порохова Л., 707
 Посабчук М., 675
 Посикіра Н., 624
 Посікора М., 616
 Посковська В., 727
 Постель О., 513
 Посяде А., 620
 Потієвська О., 916, 918
 Потієвської О., 912, 918, 919
 Потьомкін І., 51
 Почтенний О., 144
 Пошивайло О., 879
 Прахов А., 45
 Прахов М., 228
 Прахова О., 549, 550, 555, 791
 Преснякова Л., 706
 Претеїн В., 830
 Прибильська Є., 116, 223, 226, 227, 228, 229, 231
 Прибильська О., 230
 Пригара М., 533
 Пригодинський В., 444
 Призант Л., 542
 Прийма В., 690
 Приймак Б., 19, 51, 247, 248, 275, 416
 Приймаченко М., 390, 580, 683, 686, 687, 908, 919, 920
 Примаченко М., 635, 713
 Принада О., 886
 Приходько І., 831, 839
 Приходько Я., 296
 Причепій Євген та Тетяна, 850
 Пришедько Г., 637
 Прокопенко В., 445
 Прокопенко О., 640, 709
 Прокопов Е., 806
 Прокопов Є., 589, 596, 599, 802, 803, 812, 813
 Прокопович Ф., 800
 Прокоф'єв О., 247
 Прокофєв С., 160
 Проскуряков Л., 33
 Протас В., 596, 599, 804, 805, 812, 814
 Протасов Г., 878, 879
 Проторев Н. і В., 23
 Проторєви В та Н., 712
 Проторєви В. та Н., 711
 Прохаска В., 35, 40
 Прохоров С., 130, 290, 321
 Проців П., 700
 Процюк В., 676
 Прядка В., 22, 25, 645, 647, 650, 653, 654, 656, 660, 662, 851, 892, 934
 Прядко В., 709, 710
 Пстрак Я., 133, 139
 Пуаре П., 227
 Пузирков В., 301, 302, 303
 Пуні І., 229
 Пуня І., 116
 Пупейко В., 741
 Пуссен Н., 77
 Пустовійт В., 324
 Пустовійт Г., 20, 171
 Пустовійт К., 812
 Пустовійт С., 481, 489
 Пустовойт Г., 321
 Пустовойт С., 473, 478
 Пухова Л., 707
 Пушкарьов В., 107, 267
 Пушкарьов М., 260

Пушкаш Л., 458, 472
 Пушкін О., 183, 184, 188, 357, 359, 367, 547, 548
 Пчілка Олена., 222, 225
 Пшеничний Ю., 789
 Пшеченка Є., 225, 232
 Пшеченко Є., 126, 229, 230
 Пяніда Б., 728, 730
 Пяніда П., 23
 Рабинович І., 119, 128, 129, 130
 Рабіна С., 269
 Рабічев І., 118, 119, 146
 Работицький В., 755
 Рабцевич П., 44
 Радіонов О., 806
 Радомський О., 423
 Раду А., 873
 Радько К., 555, 799, 800, 801
 Радько С., 866, 877
 Раєвська-Іванова М., 77
 Раєвський В., 756, 757, 758, 764, 765, 783, 784, 785
 Ражба Я., 192, 349, 351, 356, 357, 367, 373, 380, 381, 385, 581, 584
 Ражби Я., 580
 Разін Я., 540
 Райхерт_Тодт Я., 177, 178, 182
 Рак А., 835
 Ралко М., 662
 Рапай М., 371, 483, 584, 591, 592, 624, 625, 813, 824
 Рапай О., 23, 637, 654, 713, 714, 727, 866, 867
 Рапай-Маркіш О., 580, 584, 813
 Рапопорт Б., 461
 Рапопорт Л., 477, 478, 480, 495, 496, 505
 Рапопорт О., 419
 Распе Е., 544
 Растреллі Б.-Ф., 270
 Ратнер Г., 472
 Раушенберг, 503
 Раушенберг Р., 915
 Рахманін Є., 25, 468
 Рева М., 927
 Рева О., 769
 Редька О., 609
 Редько А., 635
 Редько К., 118, 122, 126, 129, 130, 131, 161
 Редько О., 593, 598, 599, 620, 654, 804, 805, 812, 821
 Резниченко О., 332
 Резніченко А., 345
 Резун, 773
 Резун Л., 755
 Рейдер С., 655
 Рейзнер М., 135
 Ремінецький Я., 689
 Ренькас О., 440, 618
 Реп'ях В., 432
 Рерберг Ф., 74
 Реріх М., 14, 42, 79
 Реунов В., 461, 472
 Реунов К., 500, 507, 754, 755, 765
 Реусов В., 433
 Речаник І., 272
 Решетник І., 706
 Реунов В., 456, 485, 486
 Ржепишевський О., 43
 Ржепішевський О., 36
 Риба С., 53
 Рибак І., 118, 146
 Рибак І.-Б., 119, 127
 Рибак Н., 336, 342
 Рибальченко М., 325
 Рибачук А., 453, 625, 634, 635, 706, 812
 Рибенчук П., 844
 Риботицька О., 892, 900, 901, 907
 Рив В., 654
 Ривера Д., 625
 Рижанков В., 886
 Рижих В., 22, 25, 453, 454, 461, 472, 473, 477, 478
 Рижих О., 508
 Рик Й., 351, 356, 367, 373, 374, 380
 Рик Я., 583, 616
 Риков В., 37, 38, 40, 48, 53, 187, 255, 271
 Рильський М., 16, 386
 Ричкова Б., 604
 Рівера, 480
 Рівера Д., 99, 103, 313
 Рігер Т., 182
 Рід Г., 809, 813
 Рідний О., 807, 816, 817
 Рідний О., 599, 778, 804, 805, 807
 Ріцзоні А., 186
 Роден, 180, 188, 189, 192, 805
 Роден О., 179, 181, 189, 193
 Родін М., 513
 Родіна О., 550, 555
 Родіна-Михайлова О., 550
 Родіонов Л., 615
 Родченко О., 232, 655
 Роєнко В., 912
 Рожук Л., 738
 Розанов О., 229
 Розенберг Л., 144
 Розенквіст, 503
 Розумовський К., 734
 Ройтбурд О., 505, 508, 756, 757, 759, 763, 765
 Ройхл Д., 156
 Рокитський М., 236, 390, 393, 394
 Рокицький М., 98, 105, 110, 295, 320
 Рокицької М., 153
 Роланд К., 917
 Роман В., 812
 Романець Б., 582
 Романишин Р., 25

Романов В., 180
 Романюк П., 809
 Ромашук Й., 841
 Ропс Ф., 133
 Россо, 186
 Россо М., 179, 190
 Ростовцев М., 332
 Росул М., 863, 866, 879
 Рось Л 863, 879
 Рось О., 863, 879
 Ротерт П., 59
 Ротк М., 463
 Рошибюк Г., 695
 Рубан В., 653
 Рубан О., 100, 150, 172, 314, 315, 316, 599
 Рубан Ю., 590
 Рубо Ф., 37
 Рубчинський І., 735
 Руданський С., 535
 Руденко В., 577
 Руденко М., 703
 Руденко Т., 187
 Рудий Б., 819
 Рукавіцина А., 919
 Руска Л., 63
 Руставелі Ш., 576
 Рухлядев Б., 281
 Рюміна Г., 873
 Рябінін М., 375, 380, 383, 385, 579, 583, 585, 592, 598
 Рябокляч І., 336
 Рябушинський М., 78
 Рябченко В., 756, 760, 764
 Сабанєєв Л., 384
 Сабодаш М., 671, 672
 Савадов А., 507, 756, 757, 758, 763, 764, 765, 766, 767, 772
 Савельєв М., 371, 590
 Савич П., 266
 Савка-Качмар М., 870
 Савченко В., 384
 Савченко Н., 255
 Савченко С., 25, 469
 Сагайдаківський А., 760, 764
 Сагайдаківський В., 439
 Сагайдаківський М., 180
 Сагайдачний Є., 17, 149, 154
 Сагайдачний П., 820
 Сагоян Ф., 438, 622, 654
 Садловський В., 32, 182, 225
 Саєнко Н., 851, 892, 893
 Саєнко О., 232, 233, 234, 235, 693, 851, 892, 893
 Сазанов В., 468
 Сазонов Ю., 654
 Салахов Т., 497
 Салєвич І, 816
 Салитков_Шєдрін М., 336
 Саллер С., 773
 Саль Е., 185, 186
 Салок О., 704
 Саля Е., 38
 Самарська Г., 683
 Самодрига В., 48, 56, 251, 255, 272
 Самойлович В., 285
 Самокиш М., 12, 20, 207, 214, 289, 293, 296, 321
 Самсонова Т., 257
 Самум С., 311
 Самусєв Ф., 301
 Самусєв Ф., 332
 Самусь А., 635
 Сандлер Л., 436
 Сапожников М., 83
 Сарабьянов Д., 72
 Сарапова С., 726
 Сарян М., 486
 Сауленко Л., 817
 Сафаргалін А., 456
 Сафонова-Альшкіна Л., 814
 Сахаров А., 451, 501
 Сахновська О., 100, 150, 155, 172, 311, 314, 315, 515
 Сбітнєв С, 816
 Свенціцький І., 179
 Свердлов Я., 201
 Сєрєстюк Є., 451, 470
 Свенціцький І., 197
 Свенціцький Н., 344
 Свіда В., 24, 406, 407, 838
 Світко В., 426
 Свіда В., 581
 Свідєрський В., 248
 Світлицький В., 80
 Світлицький Г., 20, 289, 296, 297
 Світличний Є., 290
 Світличний І., 473
 Севера І., 16, 17, 20, 21, 181, 183, 193, 195, 369, 384, 386
 Северин І., 133, 136
 Северін С., 260
 Сєврук Г., 23, 425, 633, 653, 713, 870
 Сєгно С., 115
 Сєдляр В., 15, 94, 95, 102, 105, 108, 109, 110, 111, 127, 130, 149, 153, 154, 173, 174, 194, 234, 236, 313, 314, 318, 319, 320, 386, 393, 394, 751
 Сєзанн П., 493
 Сєзар, 197
 Сєлібер В., 372, 381, 385, 824
 Сєліванов І., 529, 557, 558, 559, 576
 Сєлівєстров В., 653
 Сєльська М., 901
 Сєльський М., 21
 Сєльський Р., 170, 886, 900, 901, 910
 Сєльські Р. і М., 458, 463

Селюченко Є., 697
 Селюченко О., 697, 712
 Семан Ф., 457, 463, 471, 480
 Семененко П., 718
 Семенко В., 115, 146, 540
 Семенко Г., 863, 868
 Семенко М., 115, 120, 146, 165, 317
 Семенюк В., 657
 Семерньов В., 654
 Семесюк М., 831
 Семиградова А., 222, 226, 227
 Семикіна Л., 458, 459, 633, 907, 908
 Семисюк Л., 606
 Семпликевич Н., 222
 Сенатович О., 550
 Сенченко Г., 507, 756, 757, 758, 763, 764, 765, 766
 Сень І., 23
 Сеня І., 730
 Серафимов С., 59
 Серафимов С., 58
 Сервантес М., 297
 Сергеев, 204
 Сергеев І., 447
 Сергієнко О., 470
 Сердюк Є., 44
 Середа А., 141, 159
 Серко Л., 39
 Серьогін Ю., 738
 Серов С., 921
 Сидор К., 607
 Сидоренко В., 25, 762
 Сидоренко Г., 778
 Сидоренко О., 635
 Сидоров О., 102
 Сизиков В., 325
 Силкін Б., 131
 Сильванський С., 142
 Сильваші Т., 756, 757
 Сильвестров П., 760
 Симоненко В., 22, 458, 633
 Симоненко Н., 841
 Сингаївський В., 454
 Сингаївський М., 550
 Сিনিця Г., 111, 637
 Синькевич Л., 816
 Синькевич Л., 812
 Синькевич Ю., 808, 809, 816
 Синькевич Ю., 371, 586, 587, 589, 594, 595, 596, 598, 599, 602, 805, 809, 812
 Синькевичі Л. і Ю., 820
 Синько О., 188
 Синько Р., 821
 Сиякова М., 15, 114, 115, 127, 144, 145, 153, 166
 Сипняк П., 755
 Сиркін М., 264
 Сироватко П., 453
 Сиротинко О., 299
 Ситемпінський В., 430
 Ситник А., 604
 Сихульський К., 136, 137, 169
 Сичов В., 753
 Сичов С., 468
 Сідак О., 705
 Сікейрос Д., 625
 Сікейроса, 632
 Сільваші Т., 489, 491, 492, 493, 497, 501, 507, 509, 770
 Сінкевич Ю., 22
 Сінькевич Є., 428
 Сінькевич Л., 271
 Сірій В., 653
 Сірошевський В., 87
 Сіхульський К., 213
 Сіхульський С., 344
 Січинський В., 17, 142, 153, 158, 159, 170, 171, 386
 Скандій В., 483
 Скаржинська К., 841
 Скачков І., 437
 Склоздра В., 385
 Складар В., 638
 Складаренко С., 575, 576
 Скобало І., 482, 642
 Скобелев О., 53
 Скобликов О., 25, 583, 587, 612
 Скобліков А., 624
 Скобліков О., 371, 372, 607, 813
 Скоблікова О., 590, 606
 Скоблікова Ю., 371, 590
 Сковорода І., 204
 Сколозда І., 833
 Скоп О., 482, 756
 Скопец Н., 675
 Скорий А., 863, 868
 Скорик Л., 741
 Скоробогатов Д., 35, 39
 Скоропадська Є., 176, 179
 Скоропадський І., 734
 Скорубський І., 655
 Скорупський І., 656
 Скочиляс В., 170
 Скрипкіна Л., 753
 Скрипник М., 17, 386, 938
 Скрипник О., 309
 Славінський Я., 846
 Сластіон О., 12, 140, 187, 207, 212, 214, 215, 221, 222, 316, 321
 Сластіона О., 143
 Слепцов Г., 598, 620
 Сліпечь С., 436
 Слісаренко О., 142, 163, 164
 Слободянюк В., 804, 839
 Словацький Ю., 346
 Слуцький В., 19

Слуцький Г., 416, 440
Сльота П., 461
Сметана В., 738
Смирнов В., 438, 635
Смирнов С., 741
Смишляев Я., 255
Сміт Т., 804
Сміян С., 23, 722, 888
Смолич Ю., 163, 317
Смольський Г., 21, 458
Снедзін Ю., 707
Сниткін П., 187, 189
Снищарев А., 601, 602, 606
Сніщарев А., 648
Собачко Г., 16, 126, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 390, 399, 683, 714
Собачко-Шостак Г., 24, 639, 683, 919
Соболевський Б., 283
Соболев Г., 248
Соболев Є. ..., 433
Собсович Л., 49
Собцов В., 822
Собчак Л., 439
Сова Д., 583
Содильський М., 346
Созанський В., 248, 274
Сойка Б., 638
Сокол О., 201
Соколенко В., 409, 683
Соколов Б., 162
Соколов Г., 281
Соколов М., 163, 164, 802
Соколов П., 186
Соколов Ф., 38
Соколов Ю., 760
Соколова М., 919
Соколюк Л., 314, 315
Солженіцин О., 451
Соловей Ю., 812
Соловійов О., 586
Соловійова Ж., 657, 863, 872
Солодов В., 655, 656
Солодовим В., 656
Солодовник Т., 435
Соломко Ю., 756, 757, 764, 777
Солонський С., 761, 773
Сопелкіна О., 638
Сопільняк В., 599
Сорока В., 603
Сорока М., 841
Сорокін О., 397, 726, 729
Сорокіна М., 706
Сорос Дж., 755, 758, 761
Сорохтей О., 166, 169, 171
Сосенко М., 14, 18, 45, 65, 66, 67, 68, 70, 88, 134, 138, 153, 210, 213, 387, 888
Сосновий Г., 436
Сосюра В., 21, 328
Соффічі А., 146
Співачук В., 441
Сталін Й., 192, 203, 204, 308, 309, 310, 311, 312, 318, 326, 330, 357, 358, 362, 367, 379, 380, 381, 513
Сталін Йосип, 450, 462
Сталін П., 272
Стамо Є., 654
Станіславський А., 51, 242, 269
Станіславський Я., 136, 298
Станько Й., 690
Старинець П., 706
Старицька А., 131
Старовойт М., 524, 525
Старосольський І., 448
Старосольського І., 283
Старух П., 760, 781, 805, 819
Старцевий О., 699
Стась-Склярська Т., 351, 361
Статива О., 409
Стаханов О., 363
Шашук З., 843
Стелл Дж., 917
Стельмах С., 542
Степаненко А., 773, 782
Степанів М., 472
Степанов М., 248, 257, 259, 428, 433, 444, 468, 584, 589, 812
Степанова В., 232
Степанова Н., 484
Степанянц І., 278
Степи А., 581
Степовик Д., 797
Стефанік В., 166
Стефанович К., 74, 138, 168
Стефанович-Ольшанська М., 225
Стефюк І., 490, 932
Стеценко О., 706
Стецько Д., 505
Стецяк І., 581
Стецяк О., 407
Шешин Ю., 654
Стиль Л., 345
Стовбур О., 750
Стовбура О., 656
Столипін, 200, 201, 202
Столипін П., 183
Столяров М., 439
Столярський, 194
Стороженко М., 22, 25, 530, 531, 544, 551, 552, 555, 648, 652, 658, 934
Стравінський Ф., 186
Стратійчук О., 555, 790, 791
Стратілат М., 796, 797
Страхов А., 20, 130, 131, 159, 162, 170, 171, 172, 176, 202, 310, 325, 352, 366, 610
Страшнов А., 257, 427
Стрельников В., 468

Стрельніков В., 472
Стрелецький М., 33
Стрельніков В., 472
Струве О., 33
Струтинський О., 423
Струханчук Я., 13
Стукалов О., 601, 606
Стукалова О., 624
Ступаченко В., 419
Ступка Б., 592
Стус В., 22, 458, 470, 501
Стьопін І., 755, 773
Субангулова Л., 818
Суворов В., 739
Суворов О., 184
Судомор О., 112
Судомора О., 141, 159, 311
Судоргін В., 433
Судьїна Т., 371, 818, 825
Суетїна Г., 258
Сумбатов_Южин О., 190
Суммар А., 465, 468, 751
Сумцов М., 12, 207
Супонін Л., 428
Супрун О., 375, 384, 583, 641
Супрун С., 373
Суслов В., 655, 740
Сутін Х., 478, 496
Суторгїна В., 647
Сухані М., 907
Сухачов П., 144
Сухенко В., 371, 619
Сухенько В., 613, 614
Сухобрус Г., 741
Сухов П., 283
Суходолов М., 370, 371, 374, 385
Сухолїт О., 777, 778, 790, 802, 803, 807
Сухорський А., 24, 407, 581
Сухорські В. та А., 689
Сухоруков О., 638
Табака Т., 773
Таєнчук А., 433
Тайбер В., 645
Тальовський Т.-М., 41
Тальовським Т., 262
Тандарин Б., 419
Таранушенко С., 142
Таранченко В., 371, 822
Тарасенко М., 699
Тарасов Л., 446
Тарасович Л., 770
Тарковський А., 491
Тарнавський І., 886, 887
Тарнавський М., 720, 721
Татлевський Т., 182
Татлін, 197, 198, 199
Татлін В., 112, 114, 119, 161, 198, 199, 386, 655
Тацій О., 244, 248, 266
Тація О., 248
Твердянська Л., 351, 380, 596
Телїженко М., 819, 870, 871
Телїженко О., 850, 907
Теннер Г., 16, 195, 202, 350, 364
Теплицький Л., 266
Теремець О., 187
Терентьєв І., 129
Терентьєва О., 540
Терехов П., 278
Терешенко М., 164
Терешенко Н., 222
Терзян О., 260
Тернавська І., 912, 916, 918
Терновець Б., 196, 197
Терьохїна О., 653
Тесленко А., 358
Тесленко В., 618
Тесленко-Пономаренко Л., 907, 919
Тетянич Ф., 645, 648
Тимків І., 815
Тимків М., 24
Тимко В., 927
Тимофєєва Л., 910
Тимошенко Г., 848, 850
Тимошенко Н., 411
Тимошенко С., 45
Тимченко М., 24, 396, 683, 707, 714, 725, 726, 835, 837
Тирович Л., 159, 169, 170
Титаренко А., 799
Титаренко Е., 706
Титаренко О., 469
Титаренко Ф., 446
Титов Г., 310
Тихонова В., 540
Тихонова О., 392
Тичина П., 16, 71, 142, 158, 386
Тичини П., 580, 587, 589, 590, 609
Тишлер А., 118
Тишлер О., 119, 130, 146
Тищенко В., 614
Тищенко Ю., 158
Тїлеженко О., 846
Тїссен Д., 55
Тїстол О., 500, 507, 756, 757, 764, 765, 772, 773, 782, 783
Тїтїнюк В., 843
Тїтїнюк Ю., 843
Ткаченко А., 445
Ткаченко І., 726
Ткаченко М., 76, 77
Товстоногов Г., 592
Товстуха Л., 677
Токар І., 898, 907
Токар М., 677, 892, 900, 907, 911
Токарева О., 873
Толкачев З., 327

Толкачов З., 166, 172, 323, 325, 327, 332, 345, 346, 473
 Толкачов Ш., 130
 Толкачова І., 659
 Толстой Л., 336, 342, 542, 549
 Толстой О., 548
 Толуз Г., 364, 365
 Толь А., 258
 Томах С., 173
 Тооп Я., 134
 Топачевський А., 549
 Топуз Г., 275
 Торнбулла В., 812
 Торов Д., 41
 Тракал Л., 77
 Траутман Ю., 251
 Требушний В., 178
 Трегуб Є., 325, 339
 Трегубов В., 727
 Трегубов В. і М., 23
 Трегубов М., 727
 Трегубови В. та М., 727
 Трембицький А., 37
 Третьяков П., 186
 Тринцолин В., 886
 Трипільська Є., 187
 Троупянський Ф., 34, 38, 43
 Трохименко К., 20, 286, 289, 290, 291, 296, 298, 300, 321, 461
 Троценка В., 269
 Троценко В., 49, 50, 52, 58, 257, 267, 272
 Трубецький П., 188, 189, 190
 Трубіна В., 757
 Трубіна Т., 756
 Трудлер Г., 271
 Труш І., 13, 18, 133, 134, 176, 179, 208, 210, 289, 387
 Трушик Г., 845
 Трушик М., 845
 Тугендхольд Я., 127
 Тудор С., 334, 345
 Тулін Б., 555, 577
 Тургенєв І., 548
 Турецький Б., 504
 Турецький В., 609
 Туровська В., 232
 Тутученко С., 268
 Тюльпа Л., 418
 Удальцова Н., 229
 Удовиця І., 324
 Узунова С., 150
 Укадер Ю., 372, 583, 590, 811
 Українець І., 237
 Українка Леся., 225, 311, 315, 321, 322, 342, 558, 559, 572, 574, 575, 580, 585, 665, 671, 672, 690
 Улитько Ю., 648
 Ульянов Б., 371
 Ульянов В., 181
 Ульянов П., 192, 353, 363, 383
 Ульянова В., 577
 Улям М., 44
 Уорхол Е., 500
 Усачев А., 601
 Усачов О., 150, 172
 Усик Я., 407
 Усов В., 623
 Успенський П., 199
 Устиянович К., 215
 Уткін В., 528, 549
 Фаберже К., 923, 925, 926, 927
 Фаворський В., 99, 150, 313, 518, 534, 543, 556, 576
 Фадеїчев В., 264
 Фазіні С., 116, 130, 131
 Фалєєв М., 822
 Фальк Р., 486
 Фартух Я., 159, 172
 Фатальчук В., 346
 Федик З., 819
 Федірко М., 839
 Федічев В., 599, 806
 Федоров, 773
 Федоров І., 561, 653
 Федоров О., 375
 Федорова Н., 23, 111, 424, 425, 641, 712, 874
 Федорова О., 712
 Федорович В., 215
 Федорук В., 25, 599, 813
 Федорук О., 793
 Федорчак-Ткачова М., 24, 668, 672
 Федорчук М., 405, 406, 676
 Федченко В., 368, 374, 601, 619, 635
 Федчун Н., 490
 Федько В., 25, 640, 660, 662, 709
 Федюк М., 111, 166, 168, 171
 Федюк О., 701
 Фелінський Р., 44
 Фельгер М., 59
 Фельдман В., 37, 143
 Фельдман К., 431
 Фельдман Л., 56
 Фельс Ф., 162
 Фельштейн В., 275
 Фендрік Я., 695
 Ференчук Ю., 701
 Фетисов П., 35
 Филипенко В. і Р., 472
 Фіголь А., 407
 Фізер І., 870, 871, 931
 Філатов В., 377
 Філатова Т., 848
 Філенко Л., 438
 Філоненко 808
 Філонов І., 345
 Фіногенов А., 172

Фірчук М., 701
 Фішер Г., 162
 Фіщенко О., 338, 521, 527, 528, 530
 Флінт З., 661
 Флінта З., 21, 23, 464, 482, 490, 716
 Флоренський П., 450, 465
 Флоріан, 182
 Фогель З., 593
 Фокичева І., 248
 Фокін В., 186
 Фоменко М., 657
 Фоменко П., 840
 Фомін І., 19, 36, 244, 248, 270
 Фореггер М., 128
 Форостецький В., 373, 524
 Фрадкін, 102
 Фрадкін З., 310
 Фрадкін М., 101, 102, 111, 152, 153, 156, 171,
 314, 317, 321, 340
 Фраєрман Т., 130
 Фраєрман Ф., 116
 Франк І., 23, 864
 Франко І., 13, 97, 137, 179, 180, 181, 182, 188,
 207, 208, 222, 321, 322, 323, 334, 336,
 345, 375, 537, 542, 545, 558
 Фрейд З., 503
 Фрідган Л., 433
 Фрідкін Б., 172, 311
 Фрідлін С., 430
 Фрідман Д., 257
 Фрідман Є., 353, 358, 359, 364, 365, 376, 379, 383
 Фромантен Е., 292
 Фромм Е., 503
 Фуженко А., 589
 Фуженко А., 22, 371, 586, 587, 602, 612, 804, 807
 Фукс Г., 418
 Фукуяма, 503
 Фурсенко С., 439
 Хавкін О., 420
 Хазановський М., 310
 Хазіна Н., 118
 Хазрон Л., 740
 Хайдурова В., 790
 Ханенко В., 222
 Харечко А., 598
 Харлан В., 850
 Харченко О., 773
 Хаустов П., 51
 Хвильовий М., 17, 319, 386, 938
 Хворостецький І., 20
 Хвостенко М., 171
 Хвостенко_Хвостов О., 311, 328
 Хвостенко-Хвостов О., 128, 129, 130, 160,
 317, 326
 Хвостов-Хвостенко О., 14
 Херпворт Б., 814
 Хижинський В., 863, 868, 879
 Хижинський Л., 131, 149, 165
 Хижняк Г., 461
 Хитько А., 726
 Хівренко А., 656
 Хімяк Настя й Василина, 682
 Хімяк П., 669, 682
 Хлебников В., 145
 Хлебникова З., 19
 Хлебніков, 927
 Хлебніков В., 114
 Хлебнікова В., 114
 Хлібників В., 199
 Хмелінський Ю., 176
 Хмелько М., 302, 304
 Хмельницький Б., 45, 46, 184, 448, 736
 Хмельницький О., 25, 304, 453
 Хмельницькі А. та Н., 657
 Хмурий В., 170
 Ходлер Ф., 67, 84, 134
 Холодний П., 14, 17, 67, 68, 112, 153, 159,
 168, 180, 215, 216, 219, 386, 888
 Холостенко Є., 173
 Холостенко М., 49, 105, 256, 283, 284
 Хома П., 687
 Хоменко В., 346, 537, 907, 921, 922
 Хоменко Віт., 927
 Хомик В., 932
 Хорват Г., 581
 Хорхот Г., 740
 Хорхот О., 247
 Хотінок І., 346
 Хохряков В., 722
 Хруш В., 468, 755
 Хрушов, 450, 451
 Хрушов М., 458, 516, 517, 519, 530
 Худяков Ю., 433, 741
 Худякова Ю., 647
 Хургін М., 705
 Хусід Г., 598
 Цаголов В., 756, 757, 771, 784, 786, 787
 Цапенко М., 285
 Цапо Г., 115
 Цапок В., 127
 Цапок Г., 14, 120, 145, 162, 163, 325, 328
 Цветков І., 186
 Цветков М., 598, 599, 805
 Цвілик П., 24, 694, 695
 Цельтнер В., 457
 Цеткін К., 677
 Цибіс Б., 115, 144, 145
 Цибульова Г., 229, 231, 665
 Циміданов Д., 418
 Цівинський М., 393
 Цівчинський М., 110, 236
 Цюпка В., 645
 Цюпка І., 787
 Цюпки В., 656
 Цюпко В., 25, 468, 469, 750
 Чайка Я., 344, 384, 583, 585, 616

Чайков Й., 118, 119, 123, 146, 190, 191, 200, 201, 202, 349
Чайковський П., 381
Чапек С., 177
Чаришников Ю., 544, 547, 552
Чародід А., 436
Чаус Л., 371
Чацкін, 771
Чачковський М., 213
Чебаник В., 577, 789
Чебикін А., 22, 25, 497, 507, 544, 791, 792, 793, 794
Чебикін О., 791
Чегодаєв А., 332
Чегодаєвим А., 332
Чеканюк В., 22, 25, 456
Чеканюк К., 604
Чеканюк Ю., 602
Чекорський В., 760, 787
Чекригін В., 118, 129
Челішев П., 118, 129, 131
Чепелєв В., 825
Чепелик В., 25, 371, 598, 827
Чепелик В., 614
Чепелік В., 825, 826
Чепеліків В. і О., 822
Чепіка М., 345
Чепіль В., 701
Червинський Є., 45, 48, 58
Черемшина М., 539, 542
Череповська К., 378
Черешкевич І., 371
Черешньовський М., 178
Черешньовський М., 176, 177, 178, 179, 180
Черкес Б., 616, 741
Черкесов Е., 616
Черлинеовського Л., 269
Черненко В., 214
Черницький Ф., 695
Чернишов М., 242
Чернов В., 657
Чернов Г., 657
Чернова Г., 728, 730
Чернови О. та Л., 657
Черняк Ф., 661, 721, 880, 884, 885
Черняхівський І., 373
Черченко В., 222
Чехов А., 36, 380, 548
Чирва М., 841
Чичкан Л., 301
Чічкан І., 757, 773, 786, 788
Чкалов В., 357
Чмона О., 423
Чмутіна Н., 424, 425, 432
Чоботар О., 806
Чоботарь О., 802
Чонгар А., 247
Чонтуляк Г., 701, 844
Чорновіл Д., 267, 268
Чудна М., 850
Чуковський К., 544, 550
Чумак І., 383, 619, 621
Чуприн Л., 440
Чуприна В., 266
Чупринка Г., 158
Чурльоніс М., 79
Чурсін І., 657
Чухін Д., 279
Чухліба В., 550
Чуянов Т., 252
Шавикін В., 20, 390, 478
Шавикін Д., 172, 290, 306, 321, 340, 393, 394, 396, 461
Шаврін Ф., 140
Шагал М., 102, 146, 496
Шаляпін Ф., 188
Шамарін О., 815
Шапільський В., 267
Шаповал Б., 332, 346
Шаповал І., 369
Шаповаленко М., 440
Шаповалов Л., 36
Шаповалов М., 245
Шапран А., 371
Шарай А., 653
Шарай В., 424, 425
Шарай Г., 712
Шарапенко В., 416
Шарапов В., 422
Шарден Т. де, 506
Шаталін В., 25
Шатух В., 584, 648
Шафран А., 641
Шац Б., 325
Шашкевич М., 183, 187
Швабинський М., 151, 323, 324
Шведсько-Винецький Г., 48
Швецов В., 370, 371, 609, 654, 822, 826
Швецько-Винецький Г., 57
Шевченко В., 428
Шевченко Є., 839
Шевченко Ж., 833
Шевченко І., 444
Шевченко Л., 840
Шевченко О., 840, 886, 887
Шевченко П., 251
Шевченко Т., 31, 45, 90, 97, 103, 123, 139, 154, 182, 183, 185, 187, 200, 201, 203, 288, 295, 296, 297, 315, 316, 321, 323, 326, 338, 342, 349, 350, 351, 352, 355, 357, 358, 365, 367, 370, 375, 384, 416, 422, 424, 428, 434, 436, 445, 446, 515, 522, 536, 537, 539, 544, 555, 556, 558, 559, 575, 580, 583, 587, 612, 665, 666, 675, 676, 686, 693, 706, 719, 721, 727, 730, 820

Шевченко Ю., 499
 Шевчук В., 436
 Шекспір В., 380
 Шелеховський Г., 51
 Шелудько Я., 399
 Шемардяк М., 181
 Шептицький А., 13, 18, 65, 66, 86, 87, 90, 138,
 139, 153, 180, 213
 Шервуд В., 35
 Шервуд Л., 185, 192
 Шерман Л., 281
 Шерстюк С., 489, 491
 Шестов Л., 189
 Шехонін М., 255
 Шехтель Ф., 43
 Шехтман М., 97, 105, 320
 Шигимага П., 339
 Шилімова-Ганзенко Л., 863, 868, 866, 879
 Шимін Я., 755
 Шимчук Є., 812, 902, 907, 911
 Шимчук М., 463, 482, 490, 503, 756
 Шинкар К., 399
 Шинкаренко В., 727
 Широка З., 705
 Широков А., 325
 Широкоград Д., 279
 Ширшов О., 44
 Шифрін Н., 118, 122, 129, 146
 Шишко С., 20, 22, 461
 Шишов В., 589, 596, 598, 599, 802, 804, 805,
 806, 807, 812, 815, 821
 Шиян О., 698
 Шіоргіно А., 185
 Шкарапута М., 659
 Шкарлупа В., 785
 Шкаруба Л., 257
 Шкляр В., 550
 Шкоденко М., 419
 Шкрібляк Д., 692
 Шкрібляк Ф., 24
 Шкрібляк Ю., 406
 Шкрібляк-Король Н., 682
 Шкрібляк-Корпанюк К., 669
 Шкурко І., 403, 404
 Шкурупій Г., 163
 Шлаконьов Г., 19, 272
 Шлапак О., 371
 Шлейфер Г., 34, 40, 185
 Шлищ І., 215
 Шліфер М., 258, 259
 Шмаринов Д., 556
 Шмиголь Ю., 830, 833
 Шмільсон І., 611
 Шмільсона І., 608
 Шнайдер А., 893
 Шнайдер Б., 706
 Шнайдер-Сенюк М., 706, 892, 893
 Шнаuffer Р., 663
 Шніцлер А., 166
 Шовкуненко О., 20, 22, 286, 289, 298, 300,
 306, 322, 332, 461, 478
 Шоломій В., 921
 Шоломій О., 537
 Шолохов М., 338, 541, 542
 Шолтес З., 299
 Шолтес П., 483
 Шопенгавер А., 465
 Шопін А., 468
 Шор С., 118, 146
 Шостя В., 25
 Шпаніель О., 181
 Шпара І., 740
 Шпенглер, 503
 Шпол Ю., 164
 Штанко К., 550, 552
 Штейн О., 654
 Штейнберг, 271
 Штейнберг Е., 144, 167
 Штейнберг Я., 48, 57, 59, 62, 244, 248
 Штейнфаер Я., 425
 Штеп А., 24
 Штепа А., 691
 Штігліц, 187
 Штільман І., 20, 461
 Штолько В., 424
 Штурса Я., 181
 Шубін В., 741
 Шувалова О., 272
 Шульга З., 900, 907
 Шульга З., 892
 Шульга І., 289, 290
 Шульгіна Т., 601
 Шульєв І., 760
 Шульц Б., 170
 Шульце Б., 812
 Шум В., 839
 Шумак П., 399
 Шумицький О., 248
 Шумовська А., 178
 Шумський Ю., 378, 379
 Шуревич В., 645
 Шуревич Ю., 468
 Шухевич В., 13, 208
 Щеглов О., 170
 Щедрова В., 604, 653
 Щєпа А., 637
 Щєпановський С., 182
 Щєпкін М., 357
 Щєрбаківський В., 142
 Щєрбаківський Д., 12, 207
 Щєрбаков Б., В., 271
 Щєрбаков В., 266
 Щєрбаков Д., 252, 275
 Щєрбакові М., 620
 Щєрбатенко Ю., 638
 Щєрбина В., 23, 598, 727

Щербицький В., 488
 Шорс, 192
 Шорс М., 296, 359, 370, 374
 Шукін К., 53, 444
 Шуко В., 13, 319
 Шур В., 827
 Шур М., 390
 Щусев О., 42, 45, 283
 Юдін В., 436
 Юккер, 503
 Юнак М., 97, 149
 Юнг В., 150, 151
 Юнг К. Г., 503
 Юрев Ф., 465
 Юрева Ф., 823
 Юріх В., 258
 Юровський Л., 57
 Юрський С., 592
 Юрченко Б., 706
 Юрченко М., 843
 Юрченко П., 49, 244, 260, 285
 Юсупов Ф., 43
 Юськів З., 550
 Юткевич С., 118
 Юхименко П., 215
 Юхименко Ф., 215
 Яблонська Т., 20
 Яблонська О., 483
 Яблонська Т., 22, 25, 298, 304, 459, 460, 474, 483, 484, 642
 Яблонський А., 111
 Яворницький Д., 12, 207, 409
 Яворов П., 181
 Ядчук-Богомазова Т., 900, 905
 Якимович О., 496
 Якіпюк В., 839
 Якобсон І., 254
 Яковенко В., 707
 Яковина В., 833
 Яковлев К., 248
 Яковлев М., 259
 Яковлев Б., 357, 364
 Якулов Г., 116, 229
 Якунін С., 778, 812
 Якутович А., 25
 Якутович Г., 21, 22, 25, 337, 521, 523, 527, 530, 531, 532, 533, 534, 538, 543, 544, 545, 551, 552, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 575, 576, 577
 Якутович О., 547
 Якутович С., 547, 548, 552, 555, 577, 791, 794, 795, 796
 Яланський В., 346
 Яловий М., 319
 Янковський О., 884
 Яновицький Г., 48, 59
 Яновицький Л., 277
 Янович І., 508
 Яновський Г., 53
 Яновський К., 225
 Яновський Ю., 164, 312, 316, 317, 334, 559
 Яремако В., 805
 Яремич С., 140, 141
 Яремчука Л., 609, 624
 Ярич В., 756, 826
 Яровий А., 689
 Яроцький В., 136, 137, 344
 Ярош О., 700
 Ярошевич І., 23
 Ярошевич У., 717, 863, 865
 Ярошенко В., 142
 Ясиненко М., 586
 Ясинський Ф., 33
 Ястреб Л., 468, 469, 495, 750
 Яструб Л., 472
 Яфа О., 273
 Яценко І., 654
 Яшвіль Н., 223, 228
 Яшунський Є., 420

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- АЕС – атомна електростанція
АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістичної Республіки
АНУМ – Асоціація незалежних українських митців
АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України
АРУ – Асоціація революційних урбаністів архіт. – архітектор
АХР – Асоціація художників Росії
АХРР – Асоціація художників революційної Росії
АХЧУ – Асоціація художників Червоної України
Будмонумент – організація з проектування та будівництва пам'ятників і монументів та реставрації пам'яток архітектури
ВАТ – Відкрите акціонерне товариство
ВУАПМИТ – Всеукраїнська асоціація пролетарських митців
ВУАН – Всеукраїнська академія наук
ВУАПХ – Всеукраїнська асоціація пролетарських художників
ВУОПРА – Всеукраїнське об'єднання пролетарських архітекторів
ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет
га – гектар
ГЕС – гідроелектростанція
ГЗК – гірничо-збагачувальний комбінат
Держбуд – Державний комітет України з будівництва та архітектури
ДІМУ – Державний історичний музей України
Діпромисто – Український державний науково-дослідний інститут проектування міст
ДМКДУ – Державний музей книги та друкарства України
ДМУМ – Державний музей українського мистецтва
ДМУНДМ – Державний музей українського народного декоративного мистецтва
ДРЕС – державна районна електростанція
ЗАЗ – Запорізький автомобільний завод
ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського ін. – інші
інж. – інженер
кв. м – квадратний метр
КДХІ – Київський державний художній інститут
КиївЗНДІЕП – Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування
км – кілометр
КПРС – Комуністична партія Радянського Союзу
КХІ – Київський художній інститут
ЛГМ – Львівська галерея мистецтв
м – метр
МОМ – Музей образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна (Москва)
МОСХ – Московська організація Спілки художників
НАМ – Національна академія мистецтв
НАН України – Національна академія наук України
напр. – наприклад
неп – нова економічна політика
НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ
НМЛ – Національний музей у Львові
НСХУ – Національна спілка художників України
НТР – науково-технічна революція
НТШ – Наукове товариство імені Шевченка
НХМУ – Національний художній музей України
обл. – область
ОММУ – Об'єднання мистецької молоді України
ОСА – Об'єднання сучасних архітекторів
ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України
ОСНОВА – Об'єднання сучасних архітекторів України
ОСТ – Общество художников-станковистов
ОХМ – Одеський художній музей

поч. – початок
реж. – режисер
скульп. – скульптор
см – сантиметр
СОЗ – соціалістичне змагання
СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік
СССР – Союз Советских Социалистических Республік
ст. – століття
США – Сполучені Штати Америки
т – тонна
т. зв. – так званий
ТЕЦ – теплоелектроцентрально
тис. – тисяча
ТСАУ – Товариство сучасних архітекторів України
УАМ – Українська академія мистецтв
УМО – Українське мистецьке об'єднання
УНР – Українська Народна Республіка
УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка
ХЕМЗ – Харківський електромеханічний завод

ХПЗ – Харківський паровозобудівний завод
ХТЗ – Харківський тракторний завод
худож. – художник
ХХМ – Харківський художній музей
ЦДАМЛМУ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
ЦК ВКП (б) – Центральний комітет Все-союзної комуністичної партії (більшовиків)
ЦК КПРС – Центральний комітет Комуністичної партії Радянського Союзу
ЦК КПУ – Центральний комітет Комуністичної партії України
ЦК КП(б)У – Центральний комітет Комуністичної партії (більшовиків) України
ЦНДІП – Центральний науково-дослідний інститут проектування видовищних споруд
ЦУМ – Центральний універсальний магазин
ЮНЕСКО – Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури
ЮОРТГА – Южное отделение Российского телеграфного агентства

Наукове видання

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 5

Мистецтво ХХ століття

Макет *В. Тимофієнко*
Комп'ютерна верстка *А. Богород*
Художнє оформлення та редагування *А. Богород*
Комп'ютерна обробка ілюстрацій *А. Богород, Ю. Шершун*

Редактор-координатор *Н. Литвинчук*
Редактори *Н. Вашенко, Т. Зубрицька, О. Ковальова, К. Ковтун, Л. Ліхньовська, В. Лузан, Л. Мокрицька, П. Рафальський, Н. Сидяченко, Г. Тищенко, В. Чумак, О. Шербак, Л. Щириця*
Оператори *В. Абрамова, Н. Гордієнко, Т. Гудименко, С. Загнибіда*

Підписано до друку. Формат 70 × 100 / 16.
Папір крейд. Гарн. 1251 Times. Друк офс. Ум друк. арк. 85,15
Тираж 1000 прим.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про державну реєстрацію: серія ДК № 1831 від 07.06.2004 р.

ПІІ “Інтертехнологія” ТОВ
01054, м. Київ, 54, вул. Воровського 34-г
Тел.: 239-07-28, 502-41-79, 486-59-26