

і розвиток автентичних традицій. Постійні процеси передачі традицій народного дерев'яного будівництва в муровану архітектуру України через муровано-дерев'яні оборонні церкви XIV–XVI ст. до державних храмів українського козацького бароко XVII ст., призвели до безперервності українських автентичних традицій сакральної архітектури, що зробило її дійсним національним феноменом.

Дмитро ШИНКАРЕНКО
аспірант кафедри ТІМ НАОМА

ПЛАЦ ОДРУЖЕНЬ З МІСТА ОЛЕКСАНДРІЯ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСТІ, ЯК ДжЕРЕЛО МОНУМЕНТАЛЬНОГО НОВАТОРСТВА 1960-х

Плац одружень в місті Олександрія Кіровоградської області є одним з найцікавіших об'єктів що були створені українськими монументалістами у другій половині 60-х рр. XX ст. Тут вперше на практиці були застосовані технології, що дали початок відомим і загальноживаним в майбутньому монументальним технікам. На цьому об'єкті працювало одразу троє художників. Фасадне панно «Сонце кохання», вітраж «Сім'я і батьківщина» між 1-м та 2-м поверхами та гобелен «Пісня про козака Вуса» розробляли та виконували Іван Литовченко і Володимир Прядка. До створення великого гобелену «Гімн життю», для банкетної зали, до цього тандему долучилась ще й Марія Литовченко. Даний Палац одружень має надзвичайну цінність для українського мистецтва тому, що рельєф на фасаді та вітраж, є знаковими пунктами в хронології еволюції української монументалістики.

Рельєфі «Сонце кохання» на фасаді отримав у свій час високий резонанс на загальносоюзному рівні. Володимир Прядко удвох з Іваном Литовченко вперше тут застосували експериментальну техніку мозаїки по криволінійній опуклій поверхні. Саме вона так сильно зацікавила монументалістів Радянського Союзу, що стала початком дуже поширеної згодом технології мозаїчного рельєфу. Технічне новаторство присутнє також в методі створення вітражу «Сім'я і батьківщина». Художники тут відмовились від класичного розуміння цього виду декоративного живопису й заново, знула відкривали новий метод, використовуючи товсте лите скло в оточенні з армованого бетону. Згодом, також цей спосіб підхоплять інші художники, але тоді це був не знайомий, дослідницький процес.

Мозаїчний рельєф «Сонце кохання» відображає новий напрямок тем і характерну лінію сюжетів для кінця радянських 1960-х із наголосом на розбудову, мирне зростання. Навіть в такому ліричному, за назвою, творі в зображених елементах міцних піднятих рук, потужних ший та монументальних за духом облич відчувається продовження теми індустрії та праці. Це не просто «Сонце кохання», це сонце «соціалістичного» кохання. Усі 1960-ті, це період шукання нових тем в мистецтві й нового творчого образу. В цьому панно, датованому 1968 р., присутня трудова романтика, а соціальна лірика відносин, що згодом буде характерною для подальшого періоду, лише тільки народжується. Мистецтво 1960-х вимагає нової стилістики, іншого підходу до трактування природи та образу, адже воно покликане тепер бути ближче до людини, в її повсякденному житті та праці. Мистецтво і краса не є вищою метою досягнення, як в 1950-ті, але тепер повинні супроводжувати людину соціалізму зараз і всюди. Не елітарність, а загальнодоступність мистецтва, не лише присутність в палацах культури, виключних соціальних установах чи на центральних вулицях, а в кожному куточку радянської країни, для будь-якого трудівника. Така спрямованість в монументальному мистецтві на масовість, певною мірою навіть на тиражування, потребує уніфікації образної бази, адже мусить гармонійно підходити до великої кількості далеко не унікальних об'єктів і в столиці, і в районному центрі. Багато художників по-різному підходять до цього питання, але спільною є формалістична стилізація в образі. Соціальна ставка на індустріальний розвиток, захоплення в предметній культурі та мистецтві технічним конструюванням і дизайном формує специфічну стилістику 1960-х засновану на лінійно-геометричних принципах. Тому коли І. Литовченко та В. Прядко розробляли рельєф «Сонце кохання» вони йшли типовим для того періоду стилістичним шляхом. Саме на формотворчості заснований скульптурний метод вирішення цього рельєфу. Це поєднання та перетин геометрично правильних опуклих форм. В тому як формуються різні висоти на рельєфі, межі його об'ємів, як поверхні переходять одна в іншу відчувається інженерія, немов образи не так промальовані, як прораховані та вивірені. При цьому дана стилістика не заснована на якійсь конкретній традиції. Ця робота відображає той етап, коли художники до кінця ще не дійшли до традиційності в своєму «не традиційному» мистецтві. Маю на увазі наступне. Поруч, в інтер'єрі, присутні два гобелени того ж часу виконання («Пісня про козака Вуса» та «Гімн життю»), вони виконані за всіма традиціями українського народного килимарства, як технічними, так і образно-

стилістичними, адже того вимагає логіка здавна відомої техніки декоративно-прикладного мистецтва. Натомість мозаїчний рельєф є новою технікою і не несе натяку традицій в своїх принципах стилізації. Тут немає вираженого прояву етнічного фактора. Все це прийде згодом, а зараз це насправді інтернаціональне мистецтво. Воно знаходиться на стадії пошуку, це скоріше експерименти з новою тематикою, композицією, образом і технологією. І останній чинник проявив свою дуже далекосяжну перспективу. Техніка класичної смальтової мозаїки серед українських художників була розповсюджена завдяки ініціативам дуету С. Кіщенко та Н. Клейн. Але в основному то були станкові роботи. Також в шістдесятих різні майстри працювали в техніці як класичної мозаїки так і флорентійської, та всі вони були на плоских поверхнях. І це вперше в радянській монументальній практиці І. Литовченко та В. Прядко виконали мозаїку на рельєфі. Це дозволило в майбутньому поєднувати образотворчі методи скульптури та живопису — пластичний об'єм та кольорову пляму. Такий творчий підхід отримав схвальні відгуки в художньому середовищі.

Про вітраж «Сім'я і батьківщина» необхідно сказати, по-перше, що за тематикою це повністю типовий твір свого часу. Велика фігура «червоної батьківщини» крізь символи дня та ночі оберігає молоду родину. Її увінчує вінок з колосся та зірки. Все тут вірно за ієрархічним масштабом та семантикою кольорів. Застосована проста та лаконічна симетрична композиція. Але натомість стилістична розробка образів викликає значну увагу. Такий вид монументального живопису як вітраж не часто застосовувався радянськими художниками до 1960-х. На той час не можна було говорити про якусь канонічно усталену радянську традицію і тому пошуки нової образної мови тут так само надзвичайно свіжі та цікаві. Вони тісно пов'язані з самою технологією. Товсте лите скло в широкому обрамленні з бетону не тільки дає міцність, яка прирівнює цей вітраж до прозорої стіни, але диктує дуже архітектонічну, декоративну мову образів. Окрім чіткого графічного силуету, найголовнішим засобом художньої дії в цій роботі є ритм кольорових плям. І при цьому не тільки колір скла, але й потужний тон самих перегородок утворює орнаментальну гру. Такий принцип дуже нагадує стилістику панно з керамічної плитки сумісної роботи Івана Литовченка, Е. Каткова та В. Ламаха в маріупольському будинку культури «Іскра» 1965 р. Метод кольорових мас, а не логіка форм творять фігури на вітражі. За стилем це дуже нагадує народний дереворит чи різьблену скульптуру. Тут більше традиційності, ніж в офіційному мозаїчному рельєфі на фасаді.

Технології випробувані в Олександрії згодом розвинулись та були застосовані в монументальному оформленні адміністративної споруди підприємства «Дуганськ вугілля» (1972), житлових будинків по вул. Малишка в Києві (1978), корпусів Інституту гігієни праці (1980), та інш.

Говорячи про основний напрямок розвитку нового монументального мистецтва в 1960-ті на Україні, можна прослідкувати наступні тенденції. Скупчення художніх монументальних об'єктів в промислових регіонах (Донецьк, Дніпродзержинськ, Маріуполь та ін.). Адаже саме там розгортається хвиля громадського будівництва, що приходить разом із хрущовською «відлигою». Це дає потенційні об'єкти для монументальної творчості. По-друге, стилістична спрямованість мистецтва на конструювання та дизайн, а також перевага тем індустрії та праці. Позитивність цього процесу виявляється в тому, що в області з найбільшими соціальними проблемами, викликаними швидкими темпами індустріалізації 1950-х, нарешті приходить мистецтво. Такий прояв уваги до середовища життя звичайного трудівника соціалізму говорить про суттєві якісні зміни в підходах до монументальної пропаганди. Це все ознаки перших і вдалих кроків в реалізації соціальної стратегії М. Хрущова, але парадокс в тому, що в багатьох промислових містечках України все залишилось на тому стані, з якого тоді починалось.

Анотація. Розділ містить тези доповідей, виголошених на Міжнародній науково-теоретичній конференції «Мистецтво сучасності: Конфігурація форм і смислів», яка відбулася 29 квітня 2010 р. в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Ключові слова: сучасне візуальне мистецтво, мистецтвознавство, культурологія, театр, музичне мистецтво, кінематограф, архітектура, дизайн.

Аннотация. Раздел содержит тезисы докладов, прочитанных на Международной научно-теоретической конференции «Искусство современности: Конфигурация форм и смыслов», которая состоялась в Институте проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины.

Ключевые слова: современное визуальное искусство, искусствоведение, культурология, театр, музыкальное искусство, кинематограф, архитектура, дизайн.

Summary. The section contains theses of the reports read at the International scientific-theoretical conference «The Art of Modernity: Configuration of forms and senses» which has taken place at Modern Art Research Institute of National academy of arts of Ukraine.

Keywords: modern visual art, art criticism, cultural science, theatre, musical art, a cinema, architecture, design.