

Наталія ГОРОВА

АВАНГАРДНІ ОБ'ЄКТИ КИЇВСЬКИХ НОВОБУДОВ
ПОЧАТКУ 1960-х:
АВТОВОКЗАЛ І ПАЛАЦ ПІОНЕРІВ
Участь художників

Архітектурні об'єкти, де б і коли вони не були зведені, мають властивість сприйматися навколишнім середовищем або не сприйматися. Як не парадоксально, але прикладів, коли новобудова залишилася на усе життя «чужою», достатньо багато. Переважно це трапляється з тими спорудами, які не потрапили у архітектурний простір оточуючого середовища і так і залишилися чужими.

Архітектори і художники споруди завжди ризикують, коли йдеться про втілення нового будівництва у вже сформоване середовище, особливо якщо це сформовані ансамблі минулих століть і періодів. Споконвічна дилема архітектора і художника — хто головний, певне, і до сьогодні не вирішена. Такий конфлікт присутній практично завжди. Інколи він залишається осторонь головних подій, інколи ні.

У даній розвідці ми спробуємо наблизитись до істини у розповіді про два знакових в історії української архітектури об'єкти, що були зведені на початку 1960-х. Йдеться про Центральний автовокзал та Палац піонерів та юнацтва у Києві. Це *мета* дослідження.

Межа п'ятдесятих і шістдесятих років минулого сторіччя України налічує доволі багато яскравих імен в галузі монументального мистецтва. Перш за все це Е. Катко, М. Стороженко, І. Литовченко, В. Прядка, А. Горська, В. Ламах, О. Заливаха, А. Семикіна, Г. Севрук, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько, І. Марчук, О. Рапай. Радикальних змін переживає архітектура України після партійно-урядової постанови «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» (5.11.1955). Насправді, лише зараз з чималої часової відстані можна зрозуміти авангардність тієї постанови, яку багато критикували упродовж останнього часу. Об'єктивні причини — зруйновані війною вулиці, дороги, житло, знищені інфраструктури міських мереж, остаточно не відновлене водо- та газопостачання у віддалених київських районах, наявність бараків² у яких жили люди, дисонувало з розкішшю окремих будинків, що зводилися

протягом 1950-х. Ліпні оздоблення на фасадах престижних будинків, коштовна у виконанні керамічна плитка, металева литва як прикраса були явно не тотожними загальному зубожінню мешканців. Перші литі з бетону стіни-конструкції почали випускати столичні підприємства залізобетонних конструкцій на початку 1957-го. До цього ж року відносяться і перші новобудови на тодішніх київських околицях: Відрадне, Дарниця, Чоколівка. Будинки були мало виразними з мінімальними зручностями, але квартири у переважній більшості ставали індивідуальними. Такий настрій панував в архітектурі, і тому, розмірковуючи сьогодні про оздоблення громадських споруд досліджуваного періоду, треба розуміти мистецьку політику держави, яку мусив обов'язково дотримуватися митець. Тобто: художній твір мав бути виразним, лаконічним, зрозумілим.

Така позиція унеможлилювала розкіш минулого «сталінського ампіру», а затратна частина художнього твору мусила бути мінімальною. Лаконізм у образотворчому мистецтві 1960-х простежується у графічних творах, у дизайні меблів та одягу, побутових приладів та автомобілів, фарфорових і фаянсових виробів в металопластиці.

Перерва між монументальним мистецтвом знищеної школи М. Бойчука у 1937-му і початком перших монументальних робіт у 1957-му призвела до відсутності профільних спеціалістів-художників, які б мали практику роботи на стіні будинку в екстер'єрі й інтер'єрі. До класичного монументального мистецтва почали залучатися митці з фаховою освітою живописців, скульпторів, графіків, плакатистів. Практично одночасно були засновані секція монументально-декоративного мистецтва у Київській спілці художників та кафедра монументального живопису в Київському державному художньому інституті.

Ада Рибачук та Володимир Мельниченко щойно (1957 р.) закінчили Художній інститут і вже встигли прославитися небаченою раніше дипломною виставкою в залах КДХІ, що стала наслідком півтора річного проживання на Півночі на о. Колгуєв, що в Баренцовому морі, серед тамтешнього населення, а також нищівною статтею «Искусство не терпит шумихи», надрукованою в газеті «Правда України» у вересні 1959-го. Враховуючи кількісний склад київського мистецького соціуму, авторство статті у художніх колах одразу стало відоме. Автором пасквілю виявився київський мистецтвознавець Портнов. Матеріал, зрозуміло, був замовлений номенклатурою, і переслідував мету знищення волелюбного дуєту митців, які працювали зовсім не в руслі тогочасних вимог до будівника комунізму.

І хоча загальна картина мистецького життя 1960-х було доволі мирна і навіть поблажлива до художників, неспокій в повітрі уже відчувався. Мистецькі спрямування переважної більшості монументалістів, чи правильніше сказати, тих митців, які працювали в архітектурі доби, що описується, були

практично ідентичними. Провідною ідеєю став творчий пошук, підтриманий окремими мистецтвознавчими розвідками і круглими столами, що проходили переважно на сторінках Московських видань. У Києві такі теми обговорювали на засіданнях секції мистецтвознавців СХУ і також у пресі. Аспекти таких обговорень часто відрізнялися між собою. Практично обов'язковою стала участь художника-професіонала у спорудженні об'єктів громадського призначення, щоправда його роль була не завжди зрозумілою державній владі і будівельному керівництву.

Можливо, першим документом — відповіддю на запитання, чи потрібен художник в архітектурі, — є стаття Ади Рибачук з аналогічною назвою: «Чи потрібний художник в архітектурі?» — «Є споруди, де художник не потрібний. Більшість споруд за певного ставлення автора може стати архітектурою. Та художник може поцікавитися, якими будуть у закінченому вигляді будівля і приміщення, де местиметься його розпис (фреска, мозаїка, рельєф — умовимося називати це розписом), художник може поцікавитися, які стіни оточуватимуть його стіну (з розписом), яка тут буде стеля чи стелі. Якого кольору, якої фактури і матеріалу. Яким буде освітлення. Які меблі стоятимуть у приміщенні. Не за порядком значення — невід'ємне питання, питання, що ніколи не знімається: хто прийде в це приміщення? Для чого прийде? З яким настроєм?.. І, врешті, може, варто поцікавитися не тільки кольором стін, і й їх, скажімо, пластикою? Чи це завдання художника-монументаліста? Чи доречно тут говорити взагалі про монументальний живопис, як це прийнято? ...Монументальним буває найтендітніше, невломиме, мінливе, неприступне для побудови — людське почуття. Та чи завдання все це для художника-монументаліста? Чи не краще йому, замість виконувати роботу дизайнера, маляра, бетонника, — робити ескізи й писати фрески? Можливо, — краще. Але що робити, якщо цю роботу треба все-таки зробити? І розв'язувати питання про те, потрібний чи не потрібний художник в архітектурі, і який художник — і в якій архітектурі».

Цей блискучий мистецтвознавчий матеріал дає стовідсоткову відповідь на події, що відбувалися і відбулися більш ніж півстоліття тому. Практично усі митці, про яких згадували вище, таку доктрину підтримували. І крім високого професіоналізму на перший план стала виходити громадянська позиція митця.

Було б нечесно і несправедливо стверджувати, що всі без виключення, хто працювали в архітектурі, були прихильники такого бачення. Тисячі монументальних замовлень по усій країні доводять прямо протилежне. Але цей меморандум, проголошений код честі митця, став творчим кредо Ади Рибачук та Володимира Мельниченка. Думаємо, що його підтримали й інші київські митці. Про це свідчать виконані у столиці твори періоду, що досліджується. Е. Катков, В. Ламах, І. Литовченко — панно в приміщенні Річкового вокзалу (1961), мо-

заїки нового міжнародного терміналу аеропорту у Борисполі, Н. Клейн, С. Кириченко — панно «Врожай» (1957), «Та не однаково мені» (1961), мозаїка в Музеї Т. Г. Шевченка (1964), Г. Зубченко, Г. Пришедько — мозаїка «Рух», оздоблення зовнішньої стіни басейну.

Центральний автовокзал у Києві. Цю споруду, без сумніву, знають усі кияни і гості міста. За півстоліття роботи Нового автовокзалу тут побували десятки мільйонів людей. Знакове місце столиці.

Рівно через рік після опублікування горезвісної статті «Искусство не терпит шумихи», у кінці літа 1960-го, друзі А. Рибачук і В. Мельниченко — скульптори В'ячеслав Клоков та Валентин Селібер — знайомлять їх з київським архітектором Авраамом Мілецьким (1918–2004). У цей час А. Мілецький разом з І. Мельник та Ед. Більським проєктують новий київський автовокзал. Праця з першим колективом художників, які розробили ескізи і навіть виконали картони декоративного панно «Натюрморт» (2 м²) для буфету автовокзалу не склалася. Хоча художня рада ескізи затвердила, щоправда грошей митцям не заплатили. Це були Борис Отрошенко та Галина Зубченко. Але такі подробиці з'являться пізніше. На першій зустрічі, яка продовжилася на об'єкті, митці і архітектор сподобалися одне одному. До задачі будівництва державного рівня залишалось зовсім мало часу. АРВМ взяли за цю роботу і мусили працювати у дві зміни без вихідних, аби встигнути вчасно. Аду Рибачук, згідно з довідкою від 31.06.1962, яку видало СМУ-1 Тресту «Укравтотрансбуд» за підписом начальника М. Львовича для Спілки художників України, зараховують «мастером по облицовочным работам» з місячним заробітком 110 крб. (з податками на руки: 100 крб. 50 коп.: плата за 14-годинний робочий день). Інша довідка за підписом того ж М. Львовича від 25.08.1961 свідчить, що «товарищ Рыбачук А. Ф. действительно работает в Киевском Строительно-монтажном управлении треста Укравтотрансстрой на строительстве автовокзала, и в связи с сжатыми сроками ввода его в эксплуатацию работы ведутся в две смены». Те саме стосувалося і В. Мельниченка.

За два роки праці на Автовокзалі АРВМ згідно з довідкою про творчу працю в архітектурі в Інституті КИЇВПРОЕКТ виконали: дизайн, кольорову пластику, декоративно-монументальні твори, ескізи тканин (довідка засвідчена директором Інституту КИЇВПРОЕКТ В. Ковалем). За цими скупими канцелярськими словами стоїть напружена, на межі можливості людських сил, творча робота нерозлучної пари. Образ автовокзалу, мозаїки від багатометрових панно з зображенням автомобілів у русі до найскладніших мозаїчних панно, набраних з максимально дрібної смальти. Панно на історичну тему з зображенням Золотих воріт — гостинного в'їзду до столиці у минулі віки, банями московської та київської старої архітектури. А ось чорною графічною лінією

на стіні викладено потужні будівельні крани. Вони — немов у казці — невпинним рухом зводять будинки, що зображені у рожевих, блакитних, коричневих, золотавих відтінках, які так влучно і так доречно у змалюванні архітектури викладені із смальти. «Блакитний автобус» — класичний твір шестидесятників. Графіка в живопису і навпаки живопис у графіці. Лаконічно, образно. Композиція бездоганна. Автобус рухається від глядача, легковики на зустріч. Червоні ліхтарики стоп сигналів міського чуда — автобусу, бажаного і улюбленого, що кожного дня нас возить на роботу, до школи, на прогулянку, в село і в інше місто. Це туди — вгору композиції, а звідти донизу жовтогарячі фари автомобілів. З обох боків дороги нові багато поверхові будинки. Життя відродилося, життя прекрасне. Не треба бути мистецтвознавцем, аби відчуті справжню, непідробну радість, що зображена в інтер'єрі Автовокзалу. Радість і гордість за країну, за її нинішні і майбутні. З такого Автовокзалу на такому чудовому транспорті можна мандрувати з радістю і їздити з міста у місто. Бо країна перемогла, відбудувалася, дякуючи прекрасним, ширим людям, які живуть в містах і селах. Такій архітектурі, безумовно, був потрібен художник. Архітектура заспівала і набула нового звучання.

Твори АРВМ були вдалими і доречними. Вони випередили час, як і усе наступне, що зробить дует. Від дня відкриття автовокзалу і до сьогодні думки і оцінки стосовно оздоблення (роботи АРВМ) залишаються неоднозначні.

У редакційній статті журналу «Архитектура СССР» (1963, № 1, с. 4) читаємо: «к числу прогрессивных сооружений можно отнести Павильон СССР на Всемирной выставке в Брюсселе, Волжскую гидроэлектростанцию имени XXII съезда КПСС, новый комплекс Артека, Дворец пионеров, гостиницу «Юность», кинотеатр «Россия» и выставочные здания в Сокольниках в Москве, Дворец спорта и автовокзал в Киеве, Дом проектных организаций в Вильнюсе...» Як бачимо з переліку, Київський автовокзал одержав високу професійну оцінку. Тодішня думка Москви, оприлюднена офіційно, для митця всієї імперії залишалася провідною. В Україні так не думали. Журнал «Мистецтво» (1963, № 1), автори П. Говдя, О. Пащенко: «Модерністські вправи скрізь однакові. Щоб побачити їх, не обов'язково їхати до Москви — досить розглянути у Києві внутрішнє оформлення автовокзалу, виконане художниками А. Рибачук та В. Мельниченком. Навмисне ігнорування законів мистецтва — рисунку, перспективи, кольору, прагнення обов'язково створити щось оригінальне, — призвело авторів до творчої поразки».

Неодностайність думок, щодо об'єкту не налякала митців. Були щирі вітання, було і нерозуміння. Власне, правильний мистецький процес. А. Рибачук не переймалася. «Відпрацювали автовокзал. Поїхали на Північ», — напише у щоденнику. «Північ» розуміла піонерів української образотворчості. Там їм

жилося і працювалося вільно, незважаючи на надлюдські випробування низькими температурами. «Вільно» — слово, яке потрошку почали забувати у другій половині 1960-х в Україні. Але ж треба було повертатися на Батьківщину.

1963-го АРВМ знову в Києві. Стосунки з А. Мілецьким непрості через численні сварки при закінченні Автовокзалу, але ще не розірвані. Мілецький пропонує включитися до роботи над проектом Палацу Піонерів та юнацтва. Це цілий комплекс, що мусить вирости на уже відведеній міською владою території: пагорб проти Парку слави і могили Невідомого воїна. Кращого місця не знайти. Уже з першого поверху майбутньої будівлі відкриватиметься чудовий краєвид на Лівий берег. Робота у Палаці розтягнеться на довгі п'ять років. Але перші два від 1963-го до перерізання стрічки секретарем ЦК КП України П. Шелестом — найвищим українським посадовцем — у травні 1965-го, стануть каторжними. З довідки КИЇВПРОЕКТА: «Архітектори А. Рибачук, В. Мельниченко у 1960–1981 роки працювали головними спеціалістами в Інституті КИЇВПРОЕКТ над об'єктами забудови Києва: Палац школярів та юнацтва 1963–1968. Дизайн, елементи благоустрою, монументальні твори. На 1967 рік архітектурний ансамбль Палацу визнано кращим в СРСР. Директор В. Коваль».

АРВМ роботу над проектом майбутнього Палацу молоді почали з бажання відродити народні традиції і оформити частину інтер'єру за мотивами українського народного мистецтва. Сьогодні таке важко сприйняти однозначно, але для того, щоби попрацювати у Музеї українського народного декоративного мистецтва митці мусили заручитися листом від начальника Управління музеїв та охорони пам'яток Міністерства культури УРСР.

«Директору Музею українського народного декоративного мистецтва тов. Нагаю В. Г., Директору Київського державного музею Українського мистецтва тов. Кнюху О. Т.

Для створення інтер'єру Палацу піонерів та школярів, який будується в місті Києві, прошу надати можливість групі художників та архітекторів, що працюють над оформленням Палацу, тт. В. Мельниченко, А. Рибачук, А. Кіріченко та архітекторам А. Мілецькому та Е. Більському ознайомитись з експозиціями і фондами Вашого музею та при необхідності зняти з них копії.

Начальник Управління *Г. Кирилук*»

Ключове слово в цьому документі було «фонди». Саме у фондах музеїв АРВМ вперше познайомилися з «не рекомендованими» творами Марії Примаченко, Ганни Собачко-Шостак, Параски Власенко та сотнями творів невідомих майстрів. Рішення АРВМ було прийняте однозначне. Інтер'єр та екстер'єр буде складатися з сучасних сюжетів навколишнього життя й історичних подій. Велика частина мозаїк стане стилізована у розумінні і бачені традицій українських народних майстрів. А виконано за роки спорудження комплексу чи-

мало. Наведемо лише деякі: Басейн «Сонце, зорі та сузір'я» перед головним фасадом Палацу (рельєф, бетон, мозаїка) площа 713 м², Головний корпус Палацу, I поверх. «Діти світу», «Нестор Літописець та Іван Федоров», «Хлопчик з білочкою». Головний корпус Палацу, 2 поверх: «Київ — Місто-Герой», Зал казок — «Арлекін і Мальвіна», «Народна творчість». Зал Дружби народів: «Дівчинка дарує квітку Кокорі», «Знамена». У Лабораторному корпусі у холі відпочинку — триптих на тему народної творчості — «Ой співаночки мої», «Вершники на голубому та червоному», «Золоте колосся», «Чапівна скрипочка» (ця робота присвячується Марії Ксенофонтівні Примаченко — геніальній майстрині з с. Болотня Київської області). Хол домоводства. Мозаїка «Город-соняшники», емблема «Танок з масками». Зрозуміло, що це далеко не весь перелік зробленого. «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», — напише в п'ятому томі «Історії українського мистецтва» у розділі «Монументально-декоративне мистецтво» Галина Скляренко.

Висновок. Період 1960-х в історії українського мистецтва вивчений і досліджений недостатньо. Неоднозначність рішень тодішнього керівництва, нерозуміння багатьох аспектів у культурному полі у наступному періоді 1970-х призведуть до фізичного знищення багатьох прогресивних творів вітчизняного мистецтва. Тому слід привертати увагу мистецтвознавців і культурологів до співпраці з митцями того покоління, а також з прямими та дотичними документами тієї пори.

1. *Афанасьєв В. А.* Комплексне художнє оформлення селянського санаторію на Хаджибеївському лимані поблизу Одеси, 1928 // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць / ППСМ АМУ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 17–34.

2. *Бабенко М.* Что такое «бойкуизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (ч. 1) // Вечірній Київ. — 1929. — 29 трав.

3. *Белічко Ю.* Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). — К., 1975.

4. *Гельман М.* До питання про деформації в монументальній пластичі // Образотв. мистецтво. — 1939. — №1. — С. 15.

5. *Голубець О.* Нова кон'юнктура у мистецтві 1990-х // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 270–278.

6. *Горбачов Д.* Український авангард 1910–1930-х. — К., 1996.

7. *Гройс Б.* Искусство утопии. — М., 2003.

8. *Дзюба І.* Пастка: 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна. — К., 2003.

9. Історія українського мистецтва: У 6 т. / КиївНДІТІ. — К., 1968. — Т. 6.

10. Мистецтво другої половини 1930-х — першої половини 1950-х років: Графіка // Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво ХХ століття. — С. 308–348.

11. *Рибачук А., Мельниченко В.* Крик птаха. — К., 2000. — Т. I: Бронзові образи, роздуми і надії авторів; Т. II: Каталог.

Н. Горова. Авангардні об'єкти київських новобудов початку 1960-х: Автовокзал і Палац піонерів (участь художників)

Анотація. Дане дослідження мало на меті вивчити і оприлюднити матеріали мало відомі мистецькому загалу та шанувальникам мистецтва. Особливо це стосується тих об'єктів, які сьогодні уже не існують і залишаються або в ілюстраціях або у споминах.

Ключові слова: Київський автовокзал, Палац Піонерів, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко.

Н. Горова. Авангардные объекты киевских новостроек начала 1960-х: Автовокзал и Дворец пионеров (участие художников)

Аннотация. Настоящее исследование ставило целью изучить и опубликовать материалы мало известные в искусствоведении. В особенности это касается тех объектов, которые сегодня уже не существуют и остаются либо в фотографиях либо в воспоминаниях.

Ключевые слова: Киевский автовокзал, Дворец Пионеров, Ада Рыбачук, Владимир Мельниченко.

Natalya Gorovaya. The avant-garde objects Kiev buildings early 1960: Bus and the Palace of Pioneers (participation of artists)

Summary. This article has the aim to research and publish the materials little known and researched by art studies. In particular, it deals with art objects that do not exist any more and are preserved only by photos and in memory.

Keywords: Kiev bus station, Palace of Pioneers, Ada Rybatchuk, Volodymyr Melnitchenko.