

Дробот А. О.

аспірантка, Харківська державна академія  
дизайну і мистецтв

## МОЗАІЧНИЙ КОМПЛЕКС У ДОНЕЦЬКУ ГРУПИ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА ЧОЛІ З Г.СИНІЦЕЮ (МОВОЮ АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ)

*Анотація.* У статті використані матеріали з особистого архіву А.Горської, в яких йдеться про проект оздоблення екстер'єру донецької експериментальної школи № 5 1960-х років. Тексти листів і нотатки дають розуміння процесу роботи над проектом оформлення фасадів школи та художньо-естетичних принципів покладених в його основу.

**Ключові слова:** народне мистецтво, національне мистецтво, мозаїка, колорит, міф.

*Аннотация.* Дробот А.А. Мозаичный комплекс в Донецке группы украинских художников во главе с Г.Синицей (языком архивных документов). В статье использованы материалы личного архива А.Горской, которые касаются проекта оформления донецкой экспериментальной школы №5 1960-х годов. Тексты писем и записи творческого характера дают понимание процесса работы над проектом оформления фасадов школы и художественно-эстетических принципов лежащих в его основе.

**Ключевые слова:** народное искусство, национальное искусство, мозаика, колорит, миф.

*Annotation.* Drobot A. Tessellated complex in Donetsk of group of Ukrainian artists directed by G.Sinitsa (by language of the archived documents). In the article used materials of the A.Gorska personal archive of 1960-th, which touch the project of Donetsk experimental school №5 design. Tests of letters and creative character notes give understanding of the process of work on school facades design and artistically-aesthetic principles lying in its basis.

**Keywords:** folk art, national art, mosaic, coloring, myth.

**Постановка проблеми.** Широкий розмах повоєнного будівництва та наступні кардинальні зміни в архітектурі кінця 1950-1960-х років, що виявились у структурній чистоті форм і звільненні від нагромадження пластичних декоративних елементів площини стіни, сприяли зверненню до широкого застосування монументальних форм мистецтва, зокрема, мозаїчного оздоблення. Шістдесяті роки ХХ століття стали часом піднесення монументального мистецтва в Україні. Поява нових матеріалів і технік призвела до поширення використання мозаїки для оформлення не лише інтер'єрів, але й екстер'єрів як унікальних будівель, так і споруд масового призначення та житлових будинків. Серед розмаїття напрямків і стилів у середині 1960-х років актуальним стало звернення до використання мотивів українського народного мистецтва у монументальному оздобленні.

У цей час остаточно склалася мистецька концепція послідовника бойчукізму Г.Синиці, котра містить в своїй основі загальні принципи школи, надаючи пріоритетного значення давньому та сучасному українському образотворчому фольклору. «Колористична» концепція Г.Синиці отримала реалізацію в оздобленні екстер'єру донецької експериментальної школи № 5 (1965-1966 роки). Доцільним є аналіз згаданих мозаїчних панно, оскільки вони є першою спробою застосування мистецьких принципів художника у монументальній формі.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Мозаїчний комплекс школи № 5 у м. Донецьк до сьогодні не отримав належної мистецтвознавчої оцінки. Видання радянського періоду та часів незалежної України містять окремі згадки, іноді подають суперечливі факти. У статті-огляді монументального мистецтва України за період 1946-1967 років для «Історії українського мистецтва» у шести томах Ю.Белічко стисло розглядає мозаїчне оздоблення школи. Автор не дає повного переліку виконаних панно, суб'єктивно трактує сюжетно-тематичну основу творів, наголошуючи на тому, що вони «мають казковий характер» [1, с.202], подає неточні назви окремих композицій.

Особливо важливий фактологічний матеріал містять архівні документи ЦДАМЛМ, до складу яких увійшли листи, спогади, нотатки творчого характеру та статті авторів і виконавців мозаїчного комплексу, їх друзів, колег і рідних – А.Горської, О.Заливахи, В.Захарченка, Н.Світличної, О.Корова, О.Зарецького. Документи дають інформацію стосовно періоду створення проекту та про мистецькі дискусії щодо національного стилю в українському образотворчому мистецтві.

**Метадослідження.** На основі виявлених архівних документів розглянути творчі засади та мистецькі погляди засади та мистецькі погляди неконформістів, що знайшли реалізацію в оздобленні екстер'єру донецької експериментальної школи, та визначити місце цього твору у розвитку монументального мистецтва України другої половини 1960-х років.

**Результати дослідження.** Часткова лібералізація суспільного життя часів хрущовської «відлиги»

сприяла загальному національному піднесенню в Україні. В образотворчому мистецтві на цій основі сформувався прагнення до відродження національного стилю через повернення до коренів і традицій. Тенденції до втілення у творах мистецтва особливостей етнічного світогляду представників українського народу вийшли за межі соцреалістичного методу. Таке мистецтво у другій половині 1960-х років перейшло в опозицію до офіційного, утворивши один з напрямків мистецького нонконформізму. Тяжіння до традиційності національного мистецтва та фольклорного образотворення знайшло втілення як у станковому, так і у монументальному мистецтві нонконформістів.

Загальна ідея оновлення мистецтва об'єднала митців різного профілю та різних поколінь під час роботи над проектом оформлення екстер'єру донецької експериментальної школи № 5. До складу бригади увійшли – митець, учень і послідовник бойчукізму Г.Синиця, митці-станковисти А.Горська, В.Зарецький, В.Парахін, О.Коровай, Г.Марченко, І.Кулик, митець-монументаліст Г.Зубченко та філолог Н.Світлична. Бригада склалась за ініціативи Г.Зубченко, котра отримавши від Академії архітектури замовлення на оформлення середньої експериментальної школи в м. Донецьку, запросила до співпраці А.Горську та Г.Синицю, з якими підтримувала творчі стосунки з часів діяльності КТМ «Сучасник». Як більш досвідчений майстер і автор власної мистецької концепції на чолі бригади став Г.Синиця [2].

Попередні ескізи, виконані А.Горською та Г.Зубченко, не пройшли офіційного затвердження (як такі, що не відповідають соцреалістичному методу). В основу композиції центрального панно було покладено ідею А.Горської – алегоричне зображення України в образі жінки у національному строї. Задум виник у художниці ще 1962 року. Підтвердженням цього виступають збережені ескізи та один з листів А.Горської до батька, в якому вона ділиться ідеєю і дає у тексті варіант композиційної схеми майбутнього твору. «Українка, с поднятыми смуглыми руками, раздвигает колосья жита. Фон золотой. Она в белой с узорами сорочке «чохлиці» [3, с.1]. Цей опис відповідає зображенню незатвердженого ескізу для центрального панно школи. Розробляючи проект, А.Горська через листування консультувалась з О.Заливахою, з яким вже працювала над знищеним рік тому вітражем для Київського державного університету ім.Т.Шевченка. Обговорення тривало протягом 1965-1966-го років – від початку до завершення роботи над оформленням експериментальної школи. Листування А.Горської та О.Заливахи розкриває не лише особливості створення даного мозаїчного комплексу, але й дає уявлення про їх мистецькі погляди, зокрема, стосовно шляху розвитку сучасного українського мистецтва.

Авторський колектив, що виконав остаточний варіант ескізів оздоблення школи, затверджений як відповідний особливостям регіону та офіційним вимогам, сформував Г.Синиця, котрий взяв участь у розробці усіх ескізів восьми панно бічних фасадів та

центральної композиції головного фасаду, А.Горська, В.Зарецький, Г.Зубченко, Г.Марченко, О.Коровай, що виступили співавторами окремих композицій. Найвагомий внесок у розвиток задуму та його художньої реалізації в ескізах і картонах окрім Г.Синиці, належить Г.Зубченко та А.Горська. Інші представники бригади є виконавцями мозаїк у матеріалі.

Створені групою дев'ять монументальних композицій об'єднує спільна сюжетно-тематична основа міфологічного характеру. Зображення розкривають космологічні погляди праукраїнців та відтворюють давні міфи про створення світу. Композиції утворили послідовну розповідь, про що свідчить взаємне розташування та їх назви – «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Шахтарський край», або «Прометей», «Повітря», «Сонце», «Надра», «Життя», що відображають створення світу, зародження та розквіт життя. Важливо відзначити, що тогочасній мистецтвознавчій літературі вказувалося на «казковий характер» зображень бічних фасадів [1, с.202]. Пояснення цього лежить у площині сюжетно-тематичних меж офіційного образотворення та статусу будівлі як дитячого навчального закладу. Виконання проекту супроводжував постійний нагляд та контроль. Митців «запрошували» на допити до столиці, де, за спогадами О.Коровая, «шукали антирадянщини в діях і словах Опанаса (Заливахи), в моїх, в колі тих людей, з якими ми спілкувались» [9]. Через це національно-міфологічна тематика існувала приховано і була відома у вузьких колах. Офіційно композиції тлумачили як казкові або присвячені біологічній спрямованості навчального закладу.

Панно єднає не лише послідовне оповідне розкриття міфологічних сюжетів, але й загальний горизонтальний рух, присутній у кожній з композицій та почергово переходить з попередньої у наступну, надаючи цілісності мозаїчному комплексу. Оригінальність формальному розв'язанню оздоблення екстер'єру будівлі надають насичений колорит, текстурно-фактурне розмаїття, монументально-декоративне позбавлене впливу натуралізму рішення, символічність і, навіть, знаковість образів. Використання широкого спектру різнофактурного матеріалу та обрана техніка виконання свідчать про прагнення досягнення насамперед виразного декоративного ефекту.

Для монументального оздоблення споруд у другій половині ХХ століття часто використовували тематичні багатофігурні композиції оповідного характеру, що походять від загальних тенденцій радянської станкової картини. Мозаїчний комплекс донецької школи складають монументально-декоративні узагальнено-символічні композиції без введення людських постатей. Винятком виступає панно головного фасаду. Розглядаючи таке вирішення проекту О.Заливаха у листі до А.Горської 1965-го року зазначає: «Я вважаю, що підвалини новітнього українського мистецтва, зокрема монументального, заклав Бойчук. Його принцип вирішення тем – через людські постаті, через образ людини. Головна

домінанта - людина. Вельмишановний Г.Синиця пропонує модернізовану школу, що в основі своїй ґрунтується на рослино-орнаментованих принципах. Це, безперечно, теж може бути, менше конфліктів і всім може подобатись, але це ще не атака! Мистецтво - багатогранне. Я згідний і з цим поглядом Синиці. Як з першоосновою. Але більш вищий ступінь - це школа Бойчука, школа сучасного національного і соціального мистецтва» [4, арк.2].

Такі зауваження стосовно мистецької концепції Г.Синиці та проекту оформлення експериментальної школи розкривають суб'єктивний підхід О.Заливахи і його поверхове знайомство з мистецькою позицією художника та задумом мозаїчного комплексу. Проте так звані «рослинно-орнаментальні» принципи не дозволили Г.Синиці і його соратникам уникнути переслідувань з боку офіційної влади. Через «націоналістичні погляди» митцєві довелося залишити столицю, А.Горську – вбито...

Робота над оздобленням донецької школи стала підґрунтям для дискусій з приводу визначення шляхів відродження українського мистецтва. Епістолярна спадщина А.Горської та О.Заливахи свідчить про те, що актуальним було порівняння мистецьких концепцій М.Бойчука і його послідовника Г.Синиці. Погляди митців та їх учнів і послідовників єднає спільна ідейна основа. Представники бойчукізму та нонконформізму другої половини ХХ століття бачили повернення українському мистецтву втраченої самобутності через звернення до коренів. Різницю уявляли у різних мистецьких феноменах окремих історичних періодів як підґрунті для формування сучасного українського образотворення. Відмінність виявилась також у наданні пріоритетності різним формальним категоріям.

Листування А.Горської та О.Заливахи розкриває протилежні погляди на розвиток сучасного мистецтва загалом і монументального зокрема. У листі-відповіді А.Горська критично висловлюється стосовно розуміння О.Заливахою народного мистецтва як «мистецтва «орнаменту» та засад школи М.Бойчука. Порівнюючи принципи бойчукізму із принципами мистецької концепції Г.Синиці, А.Горська пише «...Бойчук підняв питання композиції в монументальному мистецтві на вищий щабель. Він розглядав композицію як образ. Вона блискуче пов'язана з архітектурою. Бойчукісти не переносили механічно композиційних схем в свої твори. Проте якщо композиція і лінія виступає у них як образ, то третій компонент синтезу мистецтва — колір — догматичний...» [5, арк.3]. Порівнюючи статус категорії кольору у мистецькій концепції М.Бойчука та Г.Синиці, А.Горська наголошує – «Тут Бойчук припускається естетичної помилки. Бойчук та його послідовники механічно переносили кольори раннього Ренесансу в наш час. Кольорове рішення монументальних робіт бойчукістів догматичне. А саме: «підмальовок вирішував усе, колір був не суттю предметів, явищ, а розкрасою». Ця штучність, позбавлена власного ґрунту, руйнувала синтетичність образу. В народному мистецтві колір завжди виступає як образ. Звідси ігнорування народного мистецтва

як першоджерела (бойчукістами). Колір, як соліст, у живописі (звичайно, і в монументальному) виступає в народному мистецтві як національна категорія» [5, арк. 3]. Висловлювання А.Горської щодо колориту свідчить про повний її перехід до нового розуміння кольору, що походить з мистецької концепції Г.Синиці та знайшло реалізацію (вперше випробувано) в монументальному мистецтві на прикладі мозаїчного комплексу донецької школи. Вона відмовилась від пріоритетності складної кольорової гами, попереднє прагнення до якої розкривають тексти листів до батька початку 1960-х років, на користь колориту, побудованого на діалектичній основі, характерного для фольклорного образотворення. Таким чином відмінною рисою монументального комплексу школи № 5 є особлива кольорова насиченість та відповідна роль кольору у створенні художнього образу.

Своєрідне бачення різного підґрунтя сучасного українського мистецтва у художніх концепціях М.Бойчука та Г.Синиці містять тексти листування А.Горської і О.Заливахи. О.Заливаха вказує на те, що «наш народ створив прекрасні зразки декоративно-прикладного мистецтва. Потім нашим предкам прищеплено християнство з його новими мистецькими формами. Получилося, таким чином, щось подібне на дві течії, з одного боку, інерція мистецтва дохристиянської доби – символи, ієрогліфи і т.д. (вишивка, орнаментика, різьба...) і мистецтво світське – культове, його розгалуження. Бойчук спирався в більшій мірі на останнє. Ви, як я розумію, опираєтеся на народне, тобто мистецтво символів. Вірніше буде, що наслідуєте його» [6, с.431]. Дохристиянське підґрунтя мистецької концепції Г.Синиці пояснює язичницьку стихію мозаїк, їх символічність, наявність у зображеннях давніх знаків і орнаментів. Відповідно як Г.Синиця, так і бойчукісти звертались до образотворчого фольклору проте орієнтуючись на різні його прояви та часові межі.

Вісім панно екстер'єру школи відтворюють давні язичницькі уявлення про створення світу – зародження через єднання вогню як чоловічого початку та води як – жіночого у первісному хаосі космічного простору земної тверді, виникнення наземного та підземного світу, життя якого підтримує зірка-Сонце. Насичений сюжетний матеріал, що поєднав численні праукраїнські міфи, для авторів не став єдиним критерієм національного. Глибока та багата міфологічна основа композицій тісно пов'язана з формальним її втіленням. З цього приводу А.Горська писала: «Колір – зміст, душа, історія народу, його лице... Сюжет не є ознакою національного. Він окремо не існує. Зміст є форма. Форма є зміст» [5, арк.4].

Формальну основу панно розкривають записи творчого характеру А.Горської. Вона найперше вказує на зародження нового монументального стилю на фольклорній основі як на неординарне явище: «Синиця Г.І. Велика людина. Борець. Починає нову сторінку в світовому монументальному мистецтві» [8, арк.3]. «Народження зовсім нового небаченого монументального мистецтва. Основи його. Природа

народного мистецтва – монументальність» [8, арк.4]. Записи А.Горської доводять народну традиційну основу як змістовного так, і формального компонентів панно бокових фасадів школи – «Вісім бокових фасадів 5 м. х 2 м. Ідуть цікаво. Принципово народні. За принципами народного мистецтва («прикладного») Тобто справжнього» [8, арк.66]. Найбільш яскраво реалізовано принцип традиційності через діалектичне розуміння колориту подібно до творів народного мистецтва, де колір виступає як образ: «Народний живопис — єдність протилежностей» [8, арк.78]. Колорит став основою формальної реалізації сюжетів народної міфології донецьких панно, про що свідчать окремі нотатки А.Горської, що ілюструють розуміння Г.Синицею та його соратниками народного сприйняття кольору.

Критичні, проте непрофесійні зауваження щодо якості втілення колористичних принципів концепції Г.Синиці у досліджуваних панно, висловлено на сторінках листів до А.Горської письменника та журналіста В.Захарченка, де він порівнює колористичні якості центрального панно школи № 5 «Прометей» та кольорове рішення наступного монументального проекту колективу Г.Синиці «Коштовність» або «Жінка-птаха» (ювелірна крамниця «Рубін» м. Донецьк): «Коли переходиш від рельєфу («Прометей») цього до «Рубіну», то Ви стаєте ще кращі з «Птицею», надзвичайна якась свіжість і чистота кольорів. Якби Вам і далі йти від «Птиці», від цієї чистоти, років через два Вас би вже не могли б замовчати, як не можна втримати водну стихію, скажімо. У «Прометейх» такої чистоти таки немає, хоч Ви бийте мене, але так. Я не знаю, але я побачив там швидше тональність у фігурах Шахтаря і Ливарника, ніж колористичність. Якась покришеність кольорів, здрибнення, а від цього й чистоти немає» [7, арк.8]. Листи та статті В.Захарченка присвячені донецьким мозаїкам дають уявлення про резонанс, який спричинило їх створення у другій половині 1960-х років і розкривають перспективність і вагу мистецької концепції Г.Синиці в українському нонконформістському образотворенні.

Через згортання процесів лібералізації та початок нової хвилі арештів інтелігенції Г.Синиця 1967 року припинив співпрацю з молодими митцями та вийшов з бригади. Відповідно це спричинило негативний вплив на розвиток запропонованого ним стилю. Мистецька концепція художника, що має національно-фольклорну основу як не відповідна офіційній спрямованості тогочасного радянського образотворення не могла бути відкрито та повністю реалізована не лише у столиці, але й у провінції. Міфологічна сюжетно-тематична основа офіційно не афішувалась, оскільки проект є державним замовленням. Офіційно композицій, котрі зображали об'єкти природи, були підпорядковані біологічній спрямованості навчального закладу. Центральне панно, що має назву «Шахтарський край», пов'язало мозаїчний комплекс із промисловими особливостями регіону, зображає дві постаті шахтаря і ливарника. Складнощі втілення мистецького задуму на національному ґрунті та необхідність «маскування»

нонконформістських ідей за відповідними офіційним вимогам критеріями, що породили подвійність як сюжету і змісту (офіційне та неофіційне тлумачення), так і сприйняття форми їх реалізації, розкривають рядки нотаток А.Горської: «Боротьба, естетичне виховання більшості через монументальне мистецтво. Естетичне виховання – громадській обов'язок кожного художника. Найбільша крамола – бути українцем в Україні» (8, арк.4). Вислови художниці відображають прагнення авторів мозаїк до виховного впливу через традиційні образи на свідомість загалу і поряд з цим розуміння неможливості вільної реалізації національних ідей.

**Висновки.** Багатий архівний матеріал періоду виконання проекту оздоблення донецької школи № 5, дає не лише вагому інформацію стосовно самого мозаїчного комплексу, але й розкриває окремі погляди нонконформістів другої половини ХХ століття стосовно розвитку сучасного ім мистецтва та школи М.Бойчука. Особисті тексти митців розкривають характер формування їх нонконформістського світогляду і є підґрунтям для вірного розуміння ідейно-формальної основи тематичного та монументально-декоративного вирішення ансамблю.

**Перспективи подальших досліджень.** Композиції екстер'єру школи потребують подальшого вивчення для виявлення характеру реалізації мистецької концепції колористичного живопису Г.Синиці у монументальній формі.

#### Література:

1. Історія українського мистецтва// том6.- Жовтень.- 1968
2. Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті/ О. Зарецький, М. Маричевський (упоряд.). К. : Спалах лтд. 1996. – 240 с.
3. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 46, 1962 рік, арк.1
4. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 49, 1965 рік, арк.2
5. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 49, 1966 рік, арк.3-4
6. Чорновіл В. В'ячеслав Чорновіл. Київ. Смолоскип, 2003, Т.2, с. 431-435
7. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 77, 1967 рік, арк.8
8. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 37, 1967 рік, арк.3-4, 65-67, 76, 78
9. Так можуть тільки сильні люди. За інтерв'ю Марти Войцеховської-Повалишин// Вечірній ІваноФранківськ, №5, 31 січня 2006 р.