

Український стінопис 1960–1980-х років: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

Ukrainian wall painting of the 1960s-1980s: the evolution of the artistic language

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО
Кандидат мистецтвознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України;
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, старший науковий співробітник
Galyna2010@ukr.net

GALYNA SKLYARENKO
PhD in Art Studies,
Modern Art Research Institute of National Academy of Art of Ukraine;
The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology
of National Academy of Sciences of Ukraine, Senior Researcher
orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена аналізу одного з найпарадоксальніших явищ художньої культури пізньорадянської доби – монументально-декоративному мистецтву, яке попри програмну соціально-політичну заангажованість стало частиною «радянського модернізму», поєднавши соціальну утопію з різноманітними формально-пластичними, стилістичними, естетичними спрямуваннями, де відобразилися пошуки нової національної та індивідуально-авторської художньої мови та образності. Показово, що саме стінопис та архітектура започаткували процеси естетичного оновлення, що стали прикметами суспільно-політичної відлиги в СРСР. Зберігаючи головні завдання «ленінського плану монументальної пропаганди», стінопис в Україні перетворився на певну «естетичну нішу», де знайшли прояв широке звернення до мотивів народного мистецтва та різних спрямувань модернізму, а разом з тим і розробка нових сюжетно-композиційних схем пізньорадянської іконографії. Еволюція стінопису – від переважно площинно-декоративних рішень 1960-х років до складних образно-просторових побудов 1970-1980-х, розширення технік стінопису (мозаїки, фрески, вітражі, сграфіто, мозаїчний рельєф, енкаустика, різні види розпису та ін.) відбила показові процеси в радянському мистецтві, де через стінопис в суспільний простір входили нові образи, мови та естетика, що суттєво розширювали його офіційні канонічні виміри.

Ключові слова: стінопис, соціалістичний реалізм, радянський модернізм, ідеологія, індивідуальність художника.

Постановка проблеми. Аналіз мистецтва радянської доби в цілому та пізньорадянських десятиліть («з відлиги до перебудови») зокрема постає сьогодні як чи не найактуальніше завдання українського мистецтвознавства та культурології. Тим більше, що теперішній стан дослідження радянської культури характеризується глибокою переоцінкою традиційних підходів та уточненням самого об'єкту аналізу, що спричинено цивілізаційно-культурним зломом, який переживає людство. Це спонукає до переосмислення «двополюсної картини світу як у західній, так і у пострадянській свідомості», де «однаково

вичерпаними виявилися як радянський, так і дисидентсько-советологічний підходи до матеріалу» [24, с. 3], та до пошуків нової художньо-світоглядної моделі, що має синтезувати чи принаймні враховувати попередній досвід. Невипадковим у цьому контексті постає широкий інтерес до радянського монументально-декоративного мистецтва, яке виступає виразним феноменом доби, синтезуючим ціле гроно внутрішньо контрверсійних тенденцій та спрямувань. Український стінопис та, ширше, монументально-декоративне мистецтво 1960–1980-х років привертають в цьому плані увагу не лише величезною

кількістю творів, їхнім стилістичним та формально-пластичним різноманіттям, а й особливостями віддзеркалення в ньому змін суспільно-культурного клімату та ідеологічних коливань в країні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увага до української монументалістики пізньорадянських десятиліть відбилася у пошуків присвячених їй публікацій [12; 10; 6; 19], у виході друком альбомів з творами українського стінопису [1; 26]. Їхні спрямування значною мірою пов'язані з прагненням зберегти твори монументального мистецтва радянського часу, які з років незалежності піддаються постійному руйнуванню: спочатку — через перепрофілювання будівель, де вони розташовані, з державних на приватні, пізніше — через програму декомунізації, що «викреслює» твори радянської доби з суспільного простору. Великих втрат зазнають мистецькі твори і через руйнування від російсько-української війни. Варто зазначити, що хоча протягом 1960–1980-х років стінопис постійно перебував під увагою критики (йому були присвячені численні статті та кілька альбомів), його каталогізація проведена не була, а написані тоді на цю тему мистецтвознавчі розвідки, зрозуміло, несуть на собі відбиток радянської ідеології.

Мета статті — прослідкувати особливості еволюції художньої мови українського монументально-декоративного мистецтва з доби відлиги до 1980-х років у контексті зміни суспільно-культурних та естетичних орієнтирів в країні.

Виклад матеріалу. Показово, що зміни у культурно-мистецькому, а разом з цим і в суспільному житті чи не найрадикальніше проявилися з середини 1950-х років саме в архітектурі, а через неї — і в стінопису. Потреба у модернізації будівництва та впровадження нових технологій, а разом з ними і нових естетичних об'ємно-просторових рішень виростала з глибокої житлової кризи, яку переживала країна через десятиліття після закінчення Другої світової війни. Вже у 1954 році в Москві відбулася Всесоюзна нарада будівельників, архітекторів та працівників промисловості будівельних матеріалів, проектних та науково-дослідних організацій, на якій М. Хрущов жорстко розкритикував сталінську архітектуру за її дорожнечу та помпезність. Урядові

постанови 1954-го та 1955-го років — «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» позначили перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів і технологій. У постанові 1955 року, окрім засудження сталінського стилю та утвердження повороту до економії, пропонувалося «смівліше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва»[21]. Таким чином, «радянський модернізм» 1960-х був впроваджений «зверху», демонструючи позицію влади. При чому подібні заходи — реформа архітектури та будівництва, а разом з тим зміна «сталінського стилю» на міжнародний модернізм, свідчили не лише про економічну, технологічну, але й про політичну важливість цієї галузі. Нова архітектура мала не лише вирішити житлову проблему в країні, а й створити її новий імідж — демократичний, динамічний, такий, що відповідає руху технічного прогресу та спрямований у майбутнє. «Радянський модернізм» демонстрував радикальну зміну орієнтирів: від програмної «закритості» сталінської культури до звернення до західного досвіду. Як підкреслює його дослідниця О. Якушенко, «Європейський та американський повоєнний модернізм став моделлю для нової радянської архітектури з кінця 1950-х років. Більш того, саме в цей час радянська архітектура вклучилася у загальносвітову систему координат» [28, с. 76]. Варто зазначити: не лише увійшла у світовий контекст, а й разом з тим звернулася, хоча частково й непослідовно, до актуалізації вітчизняного модерністського минулого, зокрема доробку 1920-х — початку 1930-х років [15], що стане важливим для українського стінопису. Однак парадоксальність часу та й самого явища «радянського модернізму» полягала в тому, що, якщо залучення західних технологій заохочувалося та підтримувалося, то звернення до західних мистецьких, художніх напрямків та модерністських напрацювань сприймалося ворожо — як наступ на радянську ідеологію та засади соціалістичного реалізму. Чи не найвиразніше позначиться це протиріччя на розвитку стінопису.

Отже, зміни в архітектурі, що ґрунтувалися на принципах функціональності, простоти та доцільності, типових проектах, які розроблялися не лише для житла, а й для громадських споруд (зокрема шкіл, клубів, палаців культури тощо), де головними матеріалами будівництва стали залізобетон, скло та сталь, спричинили кардинальну стильову переорієнтацію стинопісу. Його місце в архітектурі не обмежувалося лише декоративними акцентами, що підкреслювали об'ємно-просторову структуру споруди чи слугували кольорово-пластичними елементами простору. Нова архітектура не могла бути «безідейною», «ленінський план монументальної пропаганди» продовжував діяти, набуваючи у нових умовах інших вимірів. Показово, що еволюційні процеси в архітектурі та стинопісу мали чи не протилежні наслідки: якщо типове індустріальне будівництво поступово (виразно це позначилося вже у 1970-х) призвело до кризи самої професії архітектора (показовим в цьому плані є перейменування у 1959 році київського фахового журналу «Архітектура та Будівництво» на «Строительство и архитектура»), де пошукові творчі проекти поступово все частіше поступалися місцем суто інженерним рішенням, то стинопіс переживав справжній підйом, та й сама професія художника-монументаліста, яка фактично склалася в цей період, саме з 1960-х перетворилася на одну з головних в системі радянського мистецтва, обумовлена розмахом будівництва в країні, специфікою творчо-виробничої діяльності, пов'язаним з нею комплексом фахових знань та навичок.

Проте активний розвиток стинопісу в Україні живився не лише змінами в архітектурі, а й національно-культурним підйомом, який відчувала тоді країна, прагнучи відродити художні традиції, в яких монументальне малярство займало одне з цільних місць, зокрема підняти його до рівня славетної школи М. Бойчука, знищеної у 1930-ті роки. І хоча на той час повна «реабілітація» бойчукізму ще не відбулася, протягом 1960-х років поступово розширювалася можливість не тільки обговорювати творчі ідеї та стилістичні особливості цього мистецького явища, а й частково познайомитися з його доробком. Варто згадати в цьому плані 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 5-й том «Історії українського мистецтва» зі статтею І. Врони та Б. Лобановського про українське монументальне малярство 1920–1930-х років, що заново відкривала цю сторінку вітчизняної культури. Підсумком десятиліття став Об'єднаний пленум правління Спілки художників та Спілки архітекторів України 1969 року та перша велика ретроспективна виставка творів монументально-декоративного мистецтва, де були представлені світліни робіт 192–1930-х років.

...Головною проблемою стинопісу 1960-х став пошук нової художньої мови, що відповідала б стилю нової архітектури. Якщо стинопіс попереднього періоду — кінця 1940-х — початку 1950-х був перш за все інтер'єрним, виконаним в техніці олійного живопису, сюжетним, оповідним, найчастіше написаним в дусі такого собі «псевдобароко», то нова архітектура вимагала кардинальних змін. Прикладом стинопісу «сталінського стилю» є, зокрема, плафон великого залу Палацу моряків в Одесі (1952, автори С. Думенко, А. Попов, В. Токарев, О. Токарев). Історична споруда, збудована як резиденція генерал-губернатора архітектором Ф. Боффо у 1829–1830 рр., у 1924-му перетворилася на Палац моряків, але зберегла стиль інтер'єрів. Величезний плафон, що зображує багатолюдне яскраве «Свято радянських моряків» — людські фігури серед прапорів, що наче злітають у блакитне небо, — формально точно вписався у стиль інтер'єру, утворюючи загальним ілюзорно театралізоване середовище, яке мало імітувати щастя та процвітання радянського народу на тлі палацового залу ХІХ сторіччя. Враховуючи, що на той час більшість громадян країни мешкала у комунальних квартирах, а селяни не мали паспортів, подібна образність набуває особливого ідеологічного лицемірства...

На противагу цьому лаконічна, функціональна, демократична нова архітектура, в якій переважили пласкі поверхні та відкриті простори, спрямовувала стинопіс до площинності та ясності висловлювання, демонструвала кардинальні зміни у соціальній політиці — той «утопізм шістдесятих», де мистецтво

та архітектурне середовище виступали виразником та засобом суспільних перетворень. Пізніше принцип взаємодії архітектури та мистецтва 1960-х років мистецтвознавці охарактеризують як поєднання «простого з простим» [5, с. 3], де стінопис продовжував стилістику споруди.

Новий стінопис формувався у гострому протиставленні станковому мистецтву та живописній картині. Зокрема Н. Дмитрієва у 1961 році писала: «Абсолютна перевага й поширення станкових форм сталося 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» [11, с. 3]. Про перевагу монументального мистецтва з іншого, ідеологічного та прагматичного боку писав художник С. Кириченко: «Будівлі громадського призначення є трибуною, з якої образотворче мистецтво високохудожньою мовою повинно говорити з народом, тут воно має пропагувати комуністичні ідеали... Необхідно в плановому порядку визначити суспільні, державні потреби в образотворчому мистецтві. Якщо картина потрібна, вона повинна мати своє певне місце, а значить і свою тему розмір, матеріал, оточення», адже після виставки картини нікому не потрібні [14]. Виходом з цієї ситуації, на думку художника, було широке впровадження монументального мистецтва в архітектуру та перебудова художньої освіти, що має спиратися на статистичні дані: скільки і яких художників (і творів) потребує країна. На змістовно-образних аспектах монументального мистецтва наголошував В. Прокоф'єв: «Монументальний твір прагне залучити людину до великого світу — співставити її з такими масштабними одиницями, як людський колектив... вивести з кола його приватного "я". Він підносить глядача і примушує його до узагальнюючих категорій: історії, світоустрою, людського роду у просторі і у часі» [22, с. 10]. Парадокс полягав у тому, що більшість художніх творів призначалася прикрашати суто утилітарні

споруди — вокзали, ідальні, кафе, в кращому випадку — школи та куби, де подібний масштаб образів просто не відповідав життєвому середовищу. Однак художників це не зупиняло...

У пошуку нових образно-пластичних рішень художники зверталися до гострої виразності та змістової сконцентрованості та узагальнення плакату, принципів книжкової ілюстрації, де білий аркуш паперу перегукувався з умовністю архітектурної поверхні та відкривав шлях до розгорнутих багаточасткових циклів. Джерелами нової стилістики поставало й мистецтво модернізму — твори мексиканських муралістів, а також таких визначних митців, як Ф. Леже та П. Пікассо, виставки яких відбулися на початку 1960-х у Москві та репродукувалися в часописах. А поряд — і образи народного мистецтва, чия яскрава декоративність, демократизм, символічність бачилася як шлях до створення сучасного суспільно впливового національного мистецтва. Вже на Другому з'їзді Спілки художників України у квітні 1956 року було проголошено: «Декоративне мистецтво, монументальне мистецтво вимагає активної форми. Ми зараз скотилися в натуралізм, де форма пасивна, де форма — пасивне перемальовування» [25, с. 61]. Мовою стінопису стають пластичні узагальнення, символічні та алегоричні композиції, композиційна активність, площинність, кольорова декоративність.

Важливу роль у новій художній мові стінопису відігравали й нові матеріали та техніки його виконання. На зміну розписам попереднього періоду стінопис переходить до підкреслено декоративних матеріалів та технік: мозаїки, сграфіто, рельєфу, вітражу та ін., діапазон яких постійно розширювався. Більшість з цих технік на той час через тривале невикористання були практично забуті. Їх потрібно було відроджувати, а одночасно — модернізувати в дусі часу. В стінопису почали застосовувати кладку з кольорової силікатної цегли, вітражі з колотого скла на цементному каркасі, мозаїку з облицювальної та битої керамічної плитки, натурального каменю та ін. Художники опрацьовували нову, більш відкриту і функціональну естетику, прагнули показати красу природних матеріалів, увага до яких позначилася

й на творах декоративно-ужиткового мистецтва.

Одночасно розроблялася й нова іконографія сюжетів стінопису. Залишаючись програмно ідеологічною, вона відбивала нові реалії та події життя, залучала нових героїв та персонажів. Традиційні для радянського мистецтва теми «соціалістичної праці», «щасливого дитинства», «дружби народів», «розквіту науки та культури» не лише доповнилися темами «космосу» та «науково-технічного прогресу», а й отримали інше образне рішення через умовні алегоричні, символічні, емблематичні композиції. Новими персонажами творів поряд з робітниками та колгоспниками стали космонавти, спортсмени, науковці. Входили в стінопис і образи народного мистецтва — казкові та орнаментально-декоративні. Варто зазначити, що іконографія стінопису, яка поступово почала розроблятися найбільш активними художниками, вже в середині 1960-х набула поширення, композиційні рішення стали цитуватися та переходити з одної роботи в іншу.

Чи не найбільш активною та впливовою в монументальному мистецтві була група київських художників — В. Ламах (1925–1978), І. Литовченко (1921–1996), Е. Котков (1931–2012), чиї роботи стали етапними для українського стінопису. Одна з перших — оформлення Річкового вокзалу в Києві (1960–1961, архітектори В. Гопкало, В. Ладний, Г. Слуцький, М. Дьомін, Г. Мельничук, В. Скучаєв, скульптор І. Коломієць), що позначило «народження нового стилю в українському монументальному мистецтві» [17, с. 54]. І хоча архітектура споруди була досить еkleктичною, несла у собі відзнаки попереднього періоду, комплекс стінопису сприймався як новачиний. Розташовані в інтер'єрі та на фасаді твори були виконані в мозаїці та рельєфі. Новим було вільне співставлення масштабів зображення, площин та силуетів, сюжетних та умовних елементів, що поєднували усталені образи з радянських плакатів і нові прийоми узагальнено вільного малювання. Композиції «Богдан Хмельницький», «Дніпро — торговельний шлях», «Вся влада Радам!», «Україна», «Спорт», «Чайки над Дніпром» та ін. ілюстрували історію та сучасність міста.

Варто згадати панно з керамічної плитки «Соціалістична індустрія» для виставки «Радянська Україна» у Москві 1961 року, створене В. Ламахом, І. Литовченком, О. Кіщенком. Його можна розглядати як етапне: керамічна плитка стає найпоширенішим матеріалом у стінопису, а композиція — площинні умовні фігури робітників серед символів індустріалізації — надалі широко цитуватиметься іншими митцями. Так склався «стиль 60-х» — ідеологічний за змістом та модерністський за формою, що об'єднав у композиціях та кольорово-пластичних рішеннях широке гроно формальних напрацювань модернізму.

Етапним для українського стінопису став і комплекс мозаїк в аеропорту Бориспіль (1965, архітектори А. Добровольський, А. Малиновський, Д. Попенко), чия архітектура відповідала новим вимогам: динамічна конфігурація об'єму, відкриті назовні через широке скління стін інтер'єри, вільне перетікання внутрішнього простору. Мозаїки «Народ-будівник», «Авіація зближує народи», «Мир», «Київ», «Людина підкорює небо (Ікар)» були розташовані у вузлових місцях будівлі. Вигадливі художні техніки (поєднання бетонного рельєфу з різними видами мозаїчної кладки), виразність динамічних силуетів та фактур, яскравість кольорів надавали метафоричного звучання цілком ідеологічно витриманим мотивам, а запропоновані тут зображення робітників, сталеварів, летючих оголених фігур, спортсменів та ін. увійдуть до набору образів українського стінопису. Однак, якщо у творах І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Коткова ці композиції були новачинними, то в роботах їхніх епігонів вони перетворилися у відверті штампи...

Значне місце в українському стінопису належить і тандему В. Мельниченко — А. Рибачук, а стиль «радянського модернізму» чи не найвиразніше відбився у розробленому ними художньому оформленні Автовокзалу у Києві (1962, архітектори А. Мілецький, Е. Більський, І. Мельник). Матеріалом для мозаїчного покриття, що щільно вкриває стіни інтер'єру, куди вкравлені невеликі рельєфи з шамоту, і тут стала керамічна плитка. Умовний орнамент, на якому проступають зображення людських постатей,

автомашин, дерев та вулиць, співзвучний призначенню споруди, створює відчуття свіжості та чистоти. Відновленні та відреставровані у 2021 році, ці твори, а точніше архітектурно-художній комплекс Київського автовокзалу є на сьогодні одним з яскравих прикладів української версії «радянського модернізму» 1960-х років.

За іншим принципом були створена наступна робота цих авторів — художнє оформлення Палацу піонерів та школярів у Києві (1962–1965, архітектори Е. Більський та А. Мілецький). Витягнутий горизонтальний об'єм будівлі з широкими заксленими стрічковими вікнами відкривав внутрішній простір та «вводив» навколишній пейзаж (живописні види лівого берега Дніпра та Парк Слави) в інтер'єр, підкреслюючи динамічність та взаємопов'язаність зовнішнього та внутрішнього світу. Твори художників являють собою тут кілька різностильних мозаїчних панно, що розташовані у різних місцях споруди — «Чудесна скрипочка. Присвячення Марії Примаченко» за мотивами картин славетної мисткині, «Діти миру», що зображує дітей різних народів, об'єднаних навколо сонця, «Шахи», «Літописець Нестор, першодрукар Федоров та піонер Петя» та ін. — наповнені гумором, авторською фантазією. До комплексу художнього оформлення увійшли й мозаїки з кольоровим рельєфом «Зірки та сизир'я» у фонтані перед входом до Палацу. Показовою рисою Палацу піонерів було й те, що художники працювали над його оформленням разом з архітекторами, вирішуючи питання архітектурно-художньої взаємодії. Подібна практика тоді зустрічалася нечасто і привертала особливу увагу.

Виразну сторінку в історії українського стінопису складають і твори А. Горської (1929–1970), що відобразили характерні тенденції 1960-х років. Вже перша її монументальна робота, у якій вона взяла участь — «Шевченко. Мати» (1964) стала одною з найлегендарніших в українському мистецтві. Вітраж у головному корпусі Київського державного університету, історія його створення та знищення досить детально описані у спогадах сучасників і наочно демонструють загальну атмосферу «каламутних ігор у дозволене та заборонене» (Б. Гройс),

що розпочалася з 1960-х. Створений на замовлення університету групою художників (А. Горська, О. Заливаха, Г. Зубченко, Л. Семикіна, Г. Севрук) в контексті державної програми святкування 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, він проіснував кілька годин і був знищений ще перед його відкриттям. Один з небагатьох глядачів, якому пощастило побачити твір, Р. Карагоцький, згадував: «Попри всю недосконалість самої техніки — це була імітація вітража, — твір вражав своєю духовною величчю. Водночас радувала образно-пластична мова, специфічні узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість» [13, с. 1]. Інша глядачка, М. Коцюбинська, з захопленням писала: «Враження колосальне. Замислений і гнівний Шевченко готовий обороняти жінку, Україну, що припадає до нього, шукаючи захисту. Настрій і символічний підтекст самозрозумілі. Та вони не нав'язані публіцистично, а художньо виплекані, гранично експресивні...» [3, с. 183]. Твір «не відповідав вимогам соціалістичного реалізму» не стільки за формальним вирішенням, скільки за своїм образним насиченням, змістовою спрямованістю. Суспільно активна, небайдужа до оточуючого, здатна глибоко занурюватися у громадську діяльність А. Горська у своїй творчості надихалася ідеєю «нового українського мистецтва» як суспільно активної, національної справи, що вступало у протиріччя з офіційною політикою національної нейтралізації. Показово, що у своїх нотатках вона програмно заперечувала західний модернізм: «Всі модернячі ухили — не мистецтво. Воно не оригінальне, спотворене відображення чужої культури і не має органічного коріння на нашій землі... Наша земля не має нічого спільного з Пікасізмом... Наша земля — не Франція...» [9, с. 122, 139]. І ще: «Я хочу мати українське обличчя в світі, а не обличчя Рівєри на Україні!» [9, с. 75]. Проте так чи інакше досвід модернізму, мексиканських муралістів (зокрема Д. А. Сікейроса) прозоро проступає в її мозаїці «Прапор перемоги» в музеї «Молодої гвардії» в Краснодоні (1968–1970, архітектор В. Смирнов, художники А. Горська, В. Зарецький, В. Смирнов за участі Б. Плаксія та А. Лимарева). Архетипічні для радянського стінопису образи — молоді робітники, чоловік

і жінка, у форсованому русі вперед, а поряд — поранений, що падає та дві фігури вбитих, — пронизані тут напруженим драматизмом. Цілісність загальної побудови, виразність колористичного рішення на контрастних співставленнях червоно-гарячих та синьо-білих фрагментів підкреслені фактурністю кладки, де кожний елемент був по-своєму пластично опрацьований. Застосування різних матеріалів — смальти скла, металу, шлакоциталу — насичували панно особливою виразністю, сконцентрованою емоційністю, що виходила за межі, по суті, плакатної композиції. Невипадково подібне образне звучання твору лякало керівництво та заважало працювати. Складності в роботі А. Горька детально описувала в своїх щоденниках, роблячи сумний висновок: «...сильне радянське мистецтво так само не потрібне комусь в Україні, як комусь не потрібен на Україні кращий в Радянському Союзі футбол» [2, с. 269].

Своє розуміння стінопису, в якому «сучасність» невід’ємна від «національного», художниця викладала у своїх нотатках: «І я працюю, щоб було мистецтво сучасне, українське, яке представляє свій народ» [3, с. 51]. Джерелом натхнення стали для неї виставки народних майстрів Ф. та М. Примаченків, Г. Собачко, Г. Верес, а також О. Саєнка, що проходили у 1960-і. Як наголошувала художниця, вони «мають вирішальне значення для розвитку нашого українського радянського мистецтва... Ці художники стоять на власному ґрунті, мають власну мову, дійсно репрезентують духовну красу свого народу» [9, с. 29]. Мозаїки у експериментальній школі в Донецьку (1964, архітектор Й. Каракіс, художники А. Горська, Г. Синиця, Г. Зубченко, Н. Світлична, В. Зарецький, Г. Марченко, О. Коровай, І. Кулик) із зображеннями сил природи — «Земля», «Вода», «Космос», «Вогонь», «Життя», «Надра», «Сонце», «Повітря» — та комплекс мозаїк у Мариуполі 1967 року — панно «Дерево життя» та «Боривітер» у готелі «Україна» (разом з В. Зарецьким, Г. Зубченко, Г. Пришедьком Б. Плаксієм) — розвивали ці принципи. Фольклорні мотиви, складна мозаїчна техніка з різними прийомами кладки, кольорове різноманіття, динамічність композицій поєднувалися тут із певною бароковістю,

виходили за межі стилізацій, поєднували різні образні імпульси у єдиному художньому образі.

Так несподівано попри свою програмну соціально-політичну заангажованість стінопис (у кращих своїх творах), починаючи з 1950-х років, окреслював в системі радянського мистецтва простір того «перформативного зсуву», про який проникливо пише дослідник радянської культури О. Юрчак: «У контексті пізнього соціалізму домінувало відтворення норми ідеологічного висловлювання, ритуалу або символу в першу чергу на рівні їхньої форми, при чому їхній зміст зсувався, стаючи відмінним від буквально “заявленого”» змісту [27, с. 25]. Надалі ці процеси тільки розширювалися: у стінопису, а через нього і в суспільному просторі з’являлися твори, далекі від офіційного пропагандистського дискурсу.

З відлиги монументально-декоративне мистецтво знаходилося під постійною увагою влади, підтримувалося офіційно. Окрім зазначених державних постанов середина 1950-х, що спрямували його розвиток, в дію вступили постанови «Про заходи по поліпшенню якості житлово-громадського будівництва» (Постанова КПРС та Ради Міністрів СРСР від 28 травня 1969 року), «Про заходи до поліпшення монументального та архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР» (Постанова ЦК Компартії України та Ради Міністрів УРСР від 2 квітня 1969 року). Монументально-художнє оформлення закладалося в бюджет будівництва громадських об’єктів, потребуючи, таким чином, все більше авторів, залучаючи до цієї царини широке коло митців з різних галузей творчості — графіків, скульпторів, живописців та ін.

Однак ця увага мала й зворотній бік: під пильним наглядом і влади і керівництва Спілки художників твори стінопису постійно підпадали під жорстку ідеологічну критику, яка призводила до драматичних наслідків. Так, зокрема, широко відома кампанія по боротьбі з впливами Заходу, що розгорнулася в країні на початку 1960-х, торкнулася й стінопису. «На жаль, і в нашому мистецькому житті були спроби протягнути абстракцію й формалізм у монументальні розписи сучасного інтер’єру, — писав О. Лопухов. — Група художників — І. Литовченко,

В. Ламах, Е. Котков, не зважаючи на критику Спілкою художників оформлення ресторану “Метро”, “увіковічують” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображуючи чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур’яну — металевої стружки» [18, с. 4]. Твори були знищені. Через «формалізм» під загрозою опинилася й мозаїка І. та М. Литовченків «Індустріальна праця» на станції метро «Завод Більшовик» (тепер «Шулявська») в Києві (1963). На щастя, її вдалося зберегти. Показово, що розроблені художниками композиційні схеми та декоративні рішення потім легко використовували інші автори для плакатів, різного роду агітаційного оформлення. Але в тому контексті офіційних заперечень вони вже не викликали.

«Модерністські впливи скрізь однакові. Щоб побачити їх, не обов’язково їхати в Москву на виставку — досить розглянути в Києві внутрішнє оформлення автовокзалу, виконане А. Рибачук та В. Мельниченком. Навмисне ігнорування законів мистецтва — рисунка, перспективи, кольору, прагнення обов’язково створити щось оригінальне — призвело її авторів до творчої поразки, — вважали П. Говдя та О. Пашенко [8, с. 24]. Однак з ними погодилися не всі. Згаданий вище архітектурно-художній комплекс автовокзалу в Києві став прикладом, «де декоративне мистецтво співвідноситься не тільки з характером архітектури, але в першу чергу з функцією споруди в цілому і кожної частини окремо... Завдання синтезу мистецтв вирішується за допомогою цілісної кольорової стихії за допомогою композиції, що підкорена музично-ритмічному кольоровому строю...» [17, с. 55–56].

Подібні «ідеологічні кампанії», які суперечили одна одній, унаочнювали контрверсійні процеси в радянському суспільстві «пізнього соціалізму». Дослідники радянської культури 1960-х П. Геніс та О. Вайль зазначають: «Жахлива за своїм розмахом кампанія проти “формалізму”, здавалося б, прямо суперечить всьому характеру 60-х років. Адже нові форми мистецтва відображували потребу суспільства у перебудові... Та й взагалі, жертвами цієї кампанії часто ставали люди, що послідовніше за інших підтримували хрущовські реформи» [7, с. 36]. До цих

людей в більшості належали саме художники. Надалі «ідеологічні чистки» та «боротьба з впливами Заходу», до яких додавалася й «боротьба з націоналізмом», продовжувалися. Серед найбільш резонансних подій — знищення розпису Б. Плаксія у київському кафе «Хрещатик» (1970). Він розміщувався вздовж сходів, зображував київські вулиці, де серед перехожих можна було побачити опальних на той час поетів В. Симоненка, І. Драча, літературознавця І. Дзюбу. Твір збили зі стін, а ім’я художника на довгі роки зникло з офіційного мистецького життя.

Трагічна доля спіткала твір А. Рибачук та В. Мельниченка «Стіна пам’яті», запроєктована для меморіального ритуального комплексу Байкового кладовища в Києві (1970–1982, архітектор А. Мілецький): у 1982 році він був похований під товщею бетону. Сповнений глибокого драматизму, присвячений вічній темі життя і смерті, величезний кольоровий рельєф, що утворював складну просторову архітектурно-скульптурну композицію, над яким автори працювали більше десятиліття, синтезував образи вітчизняного та світового мистецтва, був насичений багатозначними метафорами та символами, через які окрема людська доля розкривалася в широкому просторі життя, історії та культури. Визнаний «несумісним з принципами соціалістичного реалізму», твір був знищений [4; 16; 20].

Однак, попри ідеологічний контроль, що зачіпав як змістові, так і формальні складові творів, загальна картина розвитку стінопису свідчить про постійне розширення його образного діапазону, про появу все більшого числа творів, далеких від ілюстрації ідеологічних настанов як на рівні тематики, так і на рівні естетики та формально-пластичного рішення. Стінопис ставав різноманітнішим за художніми мовами, що особливо позначилося у практиці 1970–1980-х років.

Традиційно період з кінця 1960-х (точніше, з 1968-го — року введення радянських військ до Чехословаччини) до перебудови середини 1980-х в історії радянської культури називається «епохою застою»: після завершення реформ відлиги система консервується та застигає. Однак на справді в мистецтві та культурі в цілому в ці роки відбуваються

глибокі зміни, які так чи інакше трансформували офіційний культурний простір, насамкінець спричинивши його розпад у 1991-му. Як пише О. Юрчак: «Зрештою феномен системи пізнього соціалізму звівся до наступного: чим більше радянська система за участю всіх своїх громадян відтворювала саму себе як систему, яка здавалася монолітною і незмінною, тим більше вона мутувала, внутрішньо змінювалася, ставаала менш схожою на свій самоопис, менш зрозумілішою і передбачуваною... Чим більш незмінною система здавалася, тим більше вона змінювалася зсередини» [27, с. 581]. Українське монументально-декоративне мистецтво відбило ці процеси наочно і виразно.

Отже, розглядаючи зміни, що відбулися у монументально-декоративному мистецтві у 1970–1980-х роках, різницю зі стінописом 1960-х можна простежити за кількома позиціями. Перш за все — у принципах взаємодії з архітектурою: на відміну від попереднього періоду, коли головною умовою синтезу з архітектурою вважалася стилістична єдність та підпорядкування стінопису художнім особливостям споруди, актуальною з 1970-х років стає ідея «самоцінності» монументального твору, його власного образно-художнього значення, а також більш складні взаємозв'язки з архітектурою, що можуть здійснюватися на контрастному протиставленні, більш того — на перенесенні головних художніх функцій та монументальний твір. Змінюються й розташування творів у споруді: все більш значні за образним висловлюванням художні твори з'являються в інтер'єрах громадських споруд, де контакт з глядачем відбувається більш безпосередньо та цілеспрямовано порівняно з його сприйняттям у міському середовищі. Поява нових функціональних типів споруд урізноманітнює й їхнє художнє оформлення, образно-стилістичний та змістовий діапазон стінопису. Це стосується оформлення не лише станцій метро, що почало будуватися в Україні з початку 1960-х років, а й освітніх закладів (бібліотек, музеїв тощо) й споруд та інтер'єрів, призначених для відпочинку та громадського харчування (готелів, санаторіїв, баз відпочинку, кафе, ресторанів). Розширюються й самі засоби художньої виразності, тематика та образне

спрямування стінопису: в нього повертається розповідь, певна описовість, різні просторові рішення, що не лише підкреслюють площину стіни, а й вільно «руйнують» її, додаючи до архітектурного простору інший — художній. Якщо у 1960-ті монументально-декоративне мистецтво програмно заперечувало будь-яку «станковість» у своїй художній мові, то тепер розписи, рельєфи, мозаїки активно залучають прийоми живопису, більш того — наголошують на індивідуальності, сюжетно-тематичному різноманітті, авторській суб'єктивності образного висловлювання та емоційного звучання творів. У простір стінопису активно входять метафори, вільні змістові та пластичні асоціації, багатозначність зображення, яке в кращих роботах стає менш дидактичним, апелює до особистого досвіду глядача. Ознакою монументально-декоративного мистецтва 1970–1980-х стають і різноманітні стилізації, що вводять у сучасний простір історичні ремінісценції, фольклорні та національні образи, урізноманітнюючи художню мову стінопису. А поряд з ними — і залучення до вітчизняного мистецтва новітніх художніх практик, які додають до нього інших образно-змістових вимірів. Не дивлячись на офіційний контроль, монументально-декоративне мистецтво було на той час чи не найліберальнішим з видів образотворчості, де на вимогу архітектури «дозволялися» відмінні від соцреалізму художні рішення. Невипадково в цій царині працювало тоді багато митців, чії творчі інтереси мали власні спрямування, відмінні від соцреалістичної доктрини. В монументальному мистецтві працювали Ю. Єгоров, О. Дубовик, В. Маринюк, В. Цюпка, В. Шуревич, В. Тайбер, В. Гонтаров, В. Пасивенко, Ф. Тетянич, В. Биков, В. Григоров, І. Марчук, М. та П. Малишки та багато інших художників, станкова творчість яких належала до шару «неофіційного» чи «незаохочуваного» мистецтва.

Серед етапних творів 1970–1980-х років — новаційний для українського стінопису кольоровий рельєф І. Литовченка та В. Прядка «Сонце любові» на фасаді Палацу одружень у м. Олександрія Кіровоградської області (1970, М. Бурганов, Ю. Хорхот). В його основу було покладене творче осмислення

символів народного мистецтва, нове для того часу лірико-епічне тлумачення монументального образу. Новими були і принципи включення твору в архітектуру: протиставлення її стандартному геометричному об'єму живої пластичної форми, що повністю змінювало зовнішній вигляд споруди. В цій техніці виконали вони й панно на фасаді тресту «Ворошиловградвугілля» у Ворошиловграді (тепер — Луганську, 1972), де у драматичній напруженій композиції була представлена історія Донеччини.

Окреме місце в історії українського стінопису належить мозаїчним рельєфам І. Литовченка в місті Прип'ять поблизу Чорнобильської АЕС (1973–1981). Основою їхнього сюжетно-тематичного рішення стало художнє осмислення науково-технічного прогресу та «підкорення енергії», що розгорталося тут у великому алегоричному циклі панно на вулицях міста. Образне бачення митця виявилось прозорим — сповнені глибокого драматизму та напруження 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, художника цікавили насамперед етичні, духовні аспекти. Він звернувся до традиційних образів-символів, намагаючись представити діяльність сучасників у її історичному, загальнолюдському плані. Композиції «До світаа», «Світанок», «Створення», «Музика», «Енергія» були проникнуті глибоким філософським звучанням, викликали роздуми узагальнюючого характеру. Монументально-декоративні твори І. Литовченка повністю переосмислювали типову функціональну забудову міста, завдяки ним вона набувала художньої унікальності. В українському стінопису того часу вони стали чи не наймасштабнішими й найдраматичнішими.

Мозаїчний рельєф став дуже популярним в українському стінопису, протягом 1970–1980-х років до нього зверталося багато художників. Серед кращих творів — «XX століття» В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980) та роботи Е. Коткова, який використовував цю техніку для створення своєрідної «живописної скульптури». Серед творів останнього — 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 (архітектори І. Пonomарьов, М. Гаткер; 1985) та ін. Мозаїчні рельєфи наче «полемізували» з сухою функціональністю забудови, вносили в неї виразні кольорово-пластичні елементи, що ставали художніми акцентами в міському середовищі.

Одним з найновачітніших художніх рішень 1980-х, що наче реалізувало авангардистську програму «улиці — наши кисти, площади — наши палитры» (В. Маяковський), стало кольорове оформлення київського житлового району «Троєщина-1» (архітектори В. Єжов, В. Коломієць, В. Гопкало, Г. Гуренков та ін. за участю монументалістів В. Пасивенка та В. Прядки; 1984–1986). Запропоноване художниками рішення на той час було цілком оригінальним і не мало аналогів в Україні. В його основі — поєднання індивідуального художнього задуму і типової індустріальної архітектури, де головна роль відводилася кольору. На відміну від поширених 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, що візуально переосмислював просторову структуру забудови, надаючи їй певної скульптурності та індивідуальної виразності. Показово, що жодної радянсько-пропагандистської композиції в оформленні житлового району задіяно не було [23].

З цього приводу О. Юрчак зазначає: «Система пізнього соціалізму підлягала постійному процесу внутрішньої детериторизації, мутуючи в бік нових множинних форм «нормального життя» і збагачуючись новими змістами й можливостями, передбачити і контролювати які держава не могла. В основі цього процесу лежала не пряма опозиція

системі, а її поступове творче відозмінення... Процес детериторизації призводив до виникнення всередині системи нових типів свободи», що «вбудовувалася» у реально існуючі стосунки і «...одночасно такої, що призводила до видозмін цих контекстів та взаємодій» [27, с. 248]. Чим далі, то більше подібні процеси віддзеркалювалися саме у стінопису та монументально-декоративному мистецтві в цілому, де з'являлося все більше позаідеологічних творів та їх оформлення громадських споруд формувалося за суто естетичними, декоративними принципами.

Серед подібних комплексів — панно в Інституті теоретичної фізики в Києві (1969–1972, архітектори Р. Добровинський, П. Шкаруба, В. Сова, художники І. Марчук, М. Стороженко, А. Гайдамака, Л. Міщенко), кожне з яких у різній стилістиці та матеріалах (мозаїка, керамічний рельєф, вітраж) розповідає про історію науки; оформлення готелю «Київ» у Києві (архітектори І. Іванов, В. Єлизаров, Г. Дурново, М. Кучеренко, художники А. Гайдамака, М. Малишко, Л. Жоголь, А. Залогіна, І. Федорова, Г. Севрук, А. Шарай, Я. Падалка, В. Григоров; 1973–1974), вирішене повністю творами декоративного плану (гобеленами на тему природи, орнаментальними вітражами, декоративними композиціями з металу, кераміки та ін.); архітектурно-художнє рішення Республіканської дитячої бібліотеки у Києві (О. Міловзоров, О. Рапай, Б. Довгань, С. та Є. Кравченко, архітектори І. Цейтліна, В. Дрізо; 1978), екстер'єр та інтер'єри якої щедро прикрашені панно на тему дитячих казок, декоративними творами з кераміки та металу.

Показовою тенденцією стає назване вище прагнення до суб'єктивного, відверто авторського висловлювання у стінопису не лише на рівні формально-пластичного, а й образного змісту. Прикметою стінопису 1970–1980-х років стають ліричні розписи пейзажного та камерного звучання. Зокрема, розпис В. Пасивенка «Весна» в ЗАГСі Московського району Києва (1975) або розписи О. Єрофєєвої та І. Моргунова «Світ природи» у Будинку природи в Дніпропетровську (1984, тепер — м. Дніпро). А поряд з цим — і твори широкого епічно-філософського змісту, як, наприклад, цикл розписів В. Пасивенка «Людина і природа» у науковій бібліотеці

Київського політехнічного університету (архітектор В. Лиховодов; 1978–1981). Чотири композиції — «Людина і земля», «Людина і вода», «Людина і вогонь», «Людина і космос» — відтворювали своєрідну «міфологію природного світу», де перетиналися велике і мале, реальне і вигадане. Стилїстика ж розпису з великою кількістю різномасштабних зображень перетлумачувала образи українського поетичного кіно, мексиканського муралізму, наївного малярства та гіперреалізму.

Показово, що попри програмну політику «протистояння Заходу», що декларативно зберігалася у 1970–1980-ті роки, в країні (принаймні у Москві та Ленінграді) постійно відбувалися виставки зарубіжного мистецтва, що не могло не впливати на творчість художників. А тому «більшість “нерадянських” естетичних форм матеріальних артефактів і мовних образів... з'явилося в радянському житті не всупереч державі, а значною мірою завдяки її парадоксальній ідеології і непослідовній культурній політиці» [27, с. 314].

Серед творів українського стінопису «епохи застою» — стилістично неможливий у попередній період розпис (холодна енкаустика) М. Морозова в Інституті інженерів морського флоту в Одесі (1980), у якому відверто звучить звернення до традицій абстрактного малярства; велике панно «Війна і мир» А. Гайдамаки та Л. Міщенко у київському готелі «Мир» (1982), що складається з окремих фрагментів, які візуально нагадують кольорові слайди, де в кожному розгортаються окремі сюжети, динаміка яких відтворює рух медійного простору; розпис Д. Нагурного «Голуба планета» у Палаці культури в м. Ровеньки (1984), написаний під впливом метафізичного живопису та гіперреалізму; або мозаїки О. Дубовика — «Світ техніки» на фасаді Будинку юного техника (1980), «Триумф знання» на заводі «Кристал» (1984), «Взаємодія» у Львівському фізико-математичному інституті (1986), що майже буквально відтворювали у стінопису його абстрактні станкові картини, експонувати які було тоді неможливо, і публіка побачила їх лише наприкінці 1980-х.

Однак широкий розмах стінопису в Україні відбився не лише у низці художньо-виразних

творів — він супроводжувався великою кількістю відверто кон'юнктурних, а то й непрофесійних робіт, що не лише прямо цитували ідеологічні плакатні кліше, а й були просто погано виконані: невдалі за композицією, малюнком, кольоровим рішенням.

І все ж, аналізуючи сьогодні поступ українського стінопису 1960–1980-х років, не можна не побачити, що, попри свою суспільну заангажованість, саме цей вид мистецтва, який був частиною офіційного мистецтва радянської доби, чи не найнаочніше віддзеркалив його еволюцію, де знайшов своє місце і «радянський модернізм», і індивідуальні авторські висловлювання, і стилістичне різноманіття. Можливо, саме у створених завдяки стінопису та монументально-декоративному оформленню життєвих

середовища відбивалися, а разом з цим і створювалися нові ознаки дійсності: «Реальний соціалізм в житті радянських людей на той час змінився настільки сильно, що більше не зводився лише до ідеологічних висловлювань і ритуалів партії, а став, навпаки, видом “нормального життя”, сповненого різними інтересами, змістами, стосунками й ідеалами, які держава не могла до кінця передбачити і проконтролювати» [27, с. 582]. Український стінопис пізньорадянських десятиліть є в цьому плані явищем багатозначним та показовим, що надає великий матеріал для аналізу еволюції радянського мистецтва, змін його естетичних пріоритетів та образного діапазону, які на сам кінець і визначили його вичерпаність та завершення.

Література

1. Nikiforov Yevgen. Decommunized: Ukrainian Soviet mosaics / edited by Olga Balashova, Lizaveta German. Kyiv; Berlin: Osnovy; DOM, 2017. 250 p.
2. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / упор. Л. Огнева. К.: Смолоскип, 2015. 712 с.
3. Горська Алла. Червона тінь калини: листи, спогади, статті. К.: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
4. Анрющенко Э. Прометей под бетоном. Как создавалась, погибала и возрождается «Стена памяти» в Киеве // Настоящее время. 7 сентября 2020. URL: <https://www.currenttime.tv/a/prometei-pod-betonom/30824721.html> (дата обращения: 22.10.2022).
5. Базазьянц С. Среда и монументальное искусство в координатах 80-х годов // Декоративное искусство СССР, 1986. С. 2–5.
6. Березюк Т. «Карта пам'яті»: проблеми співіснування творів монументального мистецтва // Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 38–41.
7. Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. 2-е издание. Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 328 с.
8. Говдя П., Пашенко О. З позицій реалізму // Мистецтво. 1963. № 1. С. 23–24.
9. Горська А. Нотатки 1960-х років // ЦДАМАМ. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 37. 210 с.
10. Пригоров В. Трансформації у стінописах та мозаїках Києва на зламі 1950–1960-х рр. і їхній вплив на розвиток монументального живопису // Українська Академія мистецтв: Дослідницькі та науково-методичні праці. 2019. Вип. 28. С. 90–97.
11. Дмитриева Н. Станковизм и монументальность // Декоративное искусство СССР. 1961. № 1. С. 1–3.
12. Зенькова М. Київська школа монументального мистецтва 1960–1970 рр. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 32. С. 177–188.
13. Карагоцький Р. Драма шістдесятників // Образотворче мистецтво. 1991. № 1. С. 1–3.
14. Кириченко С. Об этом шла речь на пленуме // Творчество. 1959. № 4. С. 2.
15. Конспект урбаніста: Олександр Бурлака про дослідження радянського модернізму // Хмарочос:

- сайт. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2014/12/05/konspekt-urbanista-oleksandr-burlaka-pro-doslidzhennya-radyanskogo-modernizmu/> (дата звернення: 22.10.2022).
16. Лапоногов С. А. Право на ошибку // Правда Украины. 1988. 18 июня.
 17. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. Москва: Наука, 1973. 234 с.
 18. Лопухов О. Час творити // Мистецтво. 1963. № 2. С. 3–4.
 19. Моляр Є. Стан збереження радянського монументального мистецтва. Який він? // Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 34–37.
 20. Ось що під бетоном // Культура і життя. 1988. 4 вересня.
 21. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> (дата звернення: 22.10.2021).
 22. Прокофьев В. Монументальное и станковое // Творчество. 1961. № 5. С. 8–12.
 23. Склярєнко Г. Художник и город. Проблемы формирования архитектурно-художественного ансамбля. К.: Наукова думка, 1990. 104 с.
 24. Соцреалистический канон: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 1040 с.
 25. Стенограма 2-го з'їзду художників України. 3 квітня 1956 — 7 квітня 1956 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Опис 1. Спр. 524-а. 376 с.
 26. Чернов О., Іванов С. Усі відтинки мариупільських мозаїк: Монументальний путівник. Мелітопіль: Видавничий будинок Мелітопільської міської друкарні. 2020. 64 с.
 27. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
 28. Якушенко О. Советская архитектура и Запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950–1960-х годов // Laboratorium. Москва, 2016. № 8 (2). С. 76–102.

References

1. Nikiforov Yevgen. Decommunized: Ukrainian Soviet mosaics / edited by Olga Balashova, Lizaveta German. Kyiv; Berlin: Osnovy; DOM, 2017. 250 p.
2. Alla Gors`ka. Dusha ukrayins`kogo shistdesyatny`chzva / upor. L. Ognjeva. K.: Smolosky`p, 2015. 712 s.
3. Gors`ka Alla. Chervona tin`kaly`ny`ly`sty`, spogady`, statti. K.: Spalax LTD, 1996. 240 s.
4. Anryuschenko E. Prometej pod betonom. Kak sozdavalas, pogibala i vozrozhdaetsya «Stena pamyati» v Kieve // Nastoyashee vremya. 7 sentyabrya 2020. URL: <https://www.currenttime.tv/a/prometei-pod-betonom/30824721.html> (last accessed: 22.10.2022).
5. Bazazyants S. Sreda i monumentalnoe iskusstvo v koordinatah 80-h godov // Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 1986. S. 2–5.
6. Berezyuk T. «Karta pam`yati»: problemy`spivisnuvannya tvoriv monumental`nogo my`stecztva // Obrazotvorche my`stecztvo. 2021. # 4. S. 38–41.
7. Vayl P., Genis A. 60-e: Mir sovetskogo cheloveka. 2-e izdanie. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 328 s.
8. Govdya P., Pashhenko O. Z pozy`cij realizmu // My`stecztvo. 1963. # 1. S. 23–24.
9. Gors`ka A. Notatky`1960-x rokov // CzDAMAM. F. 1165. Op. 1. Spr. 37. 210 s.
10. Gry`gorov V. Transformacii u stinopy`sax ta mozayikax Ky`yeva na zlami 1950–1960-x rr. i yixnij vply`v na rozvy`tok monumental`nogo zhy`vopy`su // Ukrayins`ka Akademiya my`stecztv: Doslidny`cz`ki ta naukovy`metody`chni praci. 2019. Vy`p. 28. S. 90–97.

11. Dmitrieva N. Stankovizm i monumentalnost // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1961. # 1. S. 1–3.
12. Zen'kova M. Ky'yivs'ka shkola monumental'nogo my'stecztva 1960–1970 rr. Visny'k L'vivs'koyi nacional'noyi akademiyi my'stecztv. 2017. Vy'p. 32. S. 177–188.
13. Karagocz'ky'j R. Drama shistdesyatny'kiv // Obrazotvorche my'stecztvo. 1991. # 1. S. 1–3.
14. Kirichenko S. Ob etom shla rech na plenumе // Tvorchestvo. 1959. # 4. S. 2.
15. Konspekt urbanista: Oleksandr Burlaka pro doslidzhennya radyans'kogo modernizmu // Xmarochos: sajt. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2014/12/05/konspekt-urbanista-oleksandr-burlaka-pro-doslidzhennya-radyanskogo-modernizmu/> last accessed: 10.2022).
16. Laponogov S. A. Pravo na oshibku // Pravda Ukrainyi. 1988. 18 iyunya.
17. Lebedeva V. Sovetskoe monumentalnoe iskusstvo shestidesyatyih godov. Moskva: Nauka, 1973. 234 s.
18. Lopuxov O. Chas tvory'ty' // My'stecztvo. 1963. # 2. S. 3–4.
19. Molyar Ye. Stan zberezheniya radyans'kogo monumental'nogo my'stecztva. Yaky'j vin? // Obrazotvorche my'stecztvo. 2021. # 4. S. 34–37.
20. Os`shho pid betonom // Kul'tura i zhy'ttya. 1988. 4 veresnya.
21. Postanovlenie Tsentralnogo Komiteta KPSS i Soveta Ministrov SSSR ot 4 noyabrya 1955 goda # 1871 «Ob ustraneniі izlishestv v proektirovaniі i stroitelstve». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> (last accessed: 22.10.2021).
22. Prokofev V. Monumentalnoe i stankovoe // Tvorchestvo. 1961. # 5. S. 8–12.
23. Sklyarenko G. Hudozhnik i gorod. Problemy formirovaniya arhitekturno-hudozhestvennogo ansamblya. K.: Naukova dumka, 1990. 104 s.
24. Sotsrealisticheskyy kanon: sbornik statey / pod obsch. red. H. Gyuntera i E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskyy projekt, 2000. 1040 s.
25. Stenograma 2-go z'yizdu xudozhny'kiv Ukrayiny`. 3 kvitnya 1956 — 7 kvitnya 1956 // CzDAMLM. F. 581. Opy`s 1. Spr. 524-a. 376 s.
26. Chernov O., Ivanov S. Usi vidtinky` mariupil`s'ky`x mozayik: Monumental`ny`j putivny`k. Melitopil`: Vy`davny`chy`j budy`nok Mely`topil`s'koyi mis'koyi drukarni. 2020. 64 s.
27. Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos. Poslednee sovetskoe pokolenie. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 664 s.
28. Yakushenko O. Sovetskaya arhitektura i Zapad: otkrytie i assimilyatsiya zapadnogo opyita v sovetskoy arhitekture kontsa 1950–1960-h godov // Laboratorium. Moskva, 2016. # 8 (2). S. 76–102.

Galyna Sklyarenko. Ukrainian wall painting of the 1960s-1980s: the evolution of the artistic language

Abstract. The article is devoted to the analysis of one of the most paradoxical phenomena of artistic culture of the late Soviet era - monumental and decorative art, which, despite its programmatic socio-political involvement, became part of “Soviet modernism”, combining social utopia with a variety of formal, plastic, stylistic, aesthetic directions, which reflected the search for a new national and individual author's artistic language and imagery. Significant, that exactly murals and architecture put beginning to the processes of the aesthetic updating, that became the signs of social and political thaw in the USSR. Keeping the main tasks “ of leninist plan of monumental propaganda”, monumental -decorative art in Ukraine grew into a certain “aesthetic niche”, where found a display wide address to reasons of folk art and different aspirations of modernism, and at the same time and development of new withcomposition charts of late Soviet iconography. The evolution of wall painting – from mainly planar and decorative solutions of the 1960s to complex figurative and spatial constructions of the 1970s and 1980s, the expansion of wall painting techniques (mosaics, frescoes, stained glass windows, sgraf-fito, mosaic reliefs, encaustics, various types of painting, etc.) reflected the demonstration processes in Soviet art, where through wall painting new images, languages and aesthetics entered the public space, which significantly expanded its official canonical dimensions.

Keywords: wall painting, socialist realism, Soviet modernism, ideology, individuality of the artist.