

# Майстерні художників на культурній мапі Києва 1960–1980-х років

## Artists' workshops on the cultural map of Kyiv in the 1960s–1980s

МАРИНА ПОЛЯКОВА

Аспірант,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

capibara73@gmail.com

MARYNA POLIAKOVA

Postgraduate student,

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0003-3379-0347

**Анотація.** В статті зроблений перший крок до системного дослідження мережі мистецьких майстерень у м. Києві у тому вигляді, в якому вона склалася впродовж 1960–1980-тих років. Майстерня художника розглянута нами у якості одного з найважливіших локусів професійної мистецької повсякденності, приміщення, де митець проводить значну частину життя, працюючи та спілкуючись із колегами. Діяльність Київського відділення Спілки художників УРСР і підпорядкованого Спілці Художнього фонду УРСР у сфері створення та надання художникам майстерень проаналізована як один із напрямків реалізації радянської культурної політики: підтримки лояльних настроїв у мистецькому середовищі через матеріальне заохочення художників, забезпечення їхніх щоденних професійних потреб. Феномен київських майстерень досліджений у міждисциплінарному полі (методами соціальної історії, історії культури тощо). Це дало можливість побачити систему майстерень як структуру: типологізувати, тобто виокремити різні види приміщень (житлові будинки з майстернями, спеціалізовані «комбінати», індивідуальні приміщення), побудувати хронологію створення та унаочнити київську географію мережі творчих майстерень.

*Ключові слова:* радянська культурна політика, майстерня художника, Спілка художників УРСР, Художній фонд.

**Постановка проблеми.** Майстерні професійних художників, створені у Києві за радянських часів завдяки Спілці художників УРСР, частково існують і сьогодні, знаходяться у власності Київської організації Національної спілки художників України. У мистецькому середовищі зберігається до них особливе ставлення — як до місць, де довелося працювати, спілкуватися з колегами, долучитися до художнього життя. Старі адреси майстерень — «Філатова», «Перспективна», «Дашавська», «Шошенка», «Смірнова-Ласточкина» — огорнуті серпанком ностальгії за минулим, легендами про видатних українських художників, які там працювали. Згадки про мистецькі майстерні ми знаходимо в мемуарах, інтерв'ю з художниками, науковій літературі, присвяченій українському мистецтву

радянської доби (А. Заварова, О. Авраменко, О. Петрова). При цьому у науковому середовищі майстерні київських художників поки що не розглядалися як окремий феномен — через призму не тільки історії мистецтва, а й інших дисциплін з акцентуванням на тих соціально-культурних процесах, які уможливили виникнення великої мережі спеціально побудованих Спілкою робочих приміщень, що надавалися художникам у довгострокову оренду на пільгових умовах.

**Мета статті** — помістити феномен майстерень професійних київських художників 1960–1980-х років до міждисциплінарного поля, де перетинаються методи дослідження соціальної історії культури, історії художньої культури, мистецтвознавства й культурології, поставити у центр уваги культурну

політику влади, розглянути важелі впливу держави на сферу мистецтва, а саме на професійну повсякденність художника, на особливості виробництва ним культурного продукту, окреслити основні типи майстерень та характер їхнього існування на культурній мапі Києва.

**Виклад основного матеріалу.** Майстерня художника виконує кілька функцій. Насамперед, це простір творчості — місце, де можна усамітнитися для роботи, а також місце збереження художніх творів. Не менш важливою є соціально-комунікативна функція — в залежності від свого темпераменту, комунікабельності власник майстерні нерідко перетворює її на подобу салону, де приймає колеги та інших гостей, влаштовує журфікси, виставки тощо. Художник значний час проводить в майстерні, обираючи власний графік роботи, а іноді й живе там, облаштувавши необхідні зручності. Натомість творча людина, яка не має майстерні, тобто виокремленого простору для роботи, переживає низку незручностей, постає обділеним у порівнянні з комфортніше улаштованими колегами.

Отже, мистецька майстерня є особливою територією, дуже важливою для професійної повсякденності художників (куди ми включаємо практики вироблення культурного продукту та групової соціалізації), а значить взагалі для художньої культури певної епохи.

В СРСР специфіка регульованого державою ринка нерухомості не передбачала вільного придбання художником у місті приміщення під майстерню. Не існувало тоді й мистецьких сквотів у самозахоплених розселених будівлях. В цих умовах надзвичайно принадливою була перспектива отримання майстерні від Спілки художників у довгострокову оренду за символічну платню. Очевидними плюсами тут була можливість значно зекономити на оренді та не працювати вдома, у власній оселі.

Високий статус художника як викладача вищої школи та/або громадського діяча, його фінансова успішність — адже немало радянських художників з високими прибутками без проблем могли б купити собі житло і майстерню в умовах вільного ринку нерухомості — не відміняли надання майже безплатної

майстерні від держави (як і інших благ на кшталт квартири, дачі). Ставлення до майстерні як до приміщення, котре держава повинна надати художнику за його труд, за його внесок у вітчизняну культуру, складалося продовж багатьох років і певною мірою зберіглося після руйнування радянської системи підтримки мистецтва. Таким чином, перспектива отримання майстерні була одним із важелів впливу на митця — ступінь його лояльності системі на пряму корелював з тими чи іншими преференціями. Разом із тим треба підкреслити, що жорсткої кореляції між якістю цієї майстерні, місцем її знаходження (в центрі міста або у віддаленому районі) та статусом митця не було.

У 1960–1980-ті роки механізм виділення майстерень художникам остаточно сформувався, діяв за чіткими правилами. Художній фонд УРСР — широко розгалужена і фінансово успішна громадська організація, створена 1940 року при Спілці художників УРСР, — займався забезпеченням професійної діяльності художників, зокрема наданням майстерень. Очевидно, що для отримання власної майстерні художнику треба було стати членом Спілки, але цей статус не означав миттєвого надання приміщення, — митців було набагато більше, ніж майстерень у розпорядженні Худфонду. Подати запит на майстерню молодий художник міг лише після того, як починав брати участь у виставках, влаштованих Спілкою, — у такий спосіб він доводив, що активно працює, створює якісний художній продукт і потребує майстерні для творчої реалізації. Одним із варіантів розв'язання проблеми «безмайстерності» членів Спілки був самостійний розшук митцем приміщення, наприклад у нежитловому фонді, яким керували ЖЕКи (підвали, мансарди тощо), — воно оформлювалося через Спілку на пільгових, надзвичайно вигідних умовах. Так, О. Агамян, дочка Б. Рапопорта й А. Файнерман, згадує, що за свою підвальну майстерню платила близько 12 рублів за рік. Нерідко пошук такого приміщення базувався на встановленні дружніх стосунків і матеріальному заохоченні відповідальних співробітників ЖЕКів.

Після Другої світової війни у Києві силами Київського відділення Спілки художників УРСР

і Художнього фонду розпочався — і тривав кілька десятків років — процес формування мистецьких кластерів, які склалися з жилих будинків художників, поєднаних з майстернями, а також окремих комплексів майстерень. З історично-географічної точки зору ядром цієї системи кластерів були найстаріші майстерні, створені задовго до війни у символічному центрі мистецького життя, Київському художньому інституті на вул. Смірнова-Ласточкина (зараз Вознесенський узвіз). Приміщення переходили поколінням за поколінням від одного викладача інституту до іншого і таким чином, можна сказати, унаочнювали тяглість мистецької традиції. Наприклад, легендарна майстерня Ф. Кричевського належала після нього О. Шовкуненку, а після смерті того 1974 року перейшла до Т. Яблонської, яка її дуже любила за просторість, особливу атмосферу, пам'ять про вчителя Кричевського, гарні види на київські пагорби. Сусідню майстерню багато років займав ще один легендарний педагог, С. Григор'єв [1]. Впродовж 1960–1980-х років в майстернях при Художньому інституті працювали Г. Григор'єва, О. Агафонов, О. Захарчук, І. Макогон, С. Молодчиков, В. Романщак, В. Будніков, О. Отрощенко, Н. Волобуєва та ін.

У повоєнне десятиліття почалася розбудова майстерень в різних районах. На вул. Хрещатик, 25, у висотному сталінському «будинку із зіркою», зведеному 1954 року, на дванадцятому поверсі з'явилася знаменита майстерня М. Глуценка. Вона символічно «нависала» над містом, ніби підкреслюючи своїм розташування високий статус художника-шпигуна з яскравою біографією. В. Федько, який відвідав майстерню Глуценка 1975 року, описав її як невелику за площею, але надзвичайно високу, близько восьми метрів, з кількоповерховими антресолями, де зберігалося безліч полотен самого Глуценка, а на стінах були розвішані твори старих європейських майстрів [2]. Відзначимо, що приміщення під художні майстерні — нестандартні, збільшеної висоти, з природним освітленням — були заплановані у будинках 23, 25, 27 по вул. Хрещатик ще на моменті їхнього проектування в ході повоєнної відбудови головної вулиці міста.

Збільшення кількості професійних художників у Києві привело до відчутного дефіциту як житла, так і майстерень. Задля його зниження у 1950–1960-ті роки почали зводитися так звані будинки художників, які можна назвати житлово-виробничими комплексами, — вони, складаючись одночасно з квартир і майстерень, поєднували функції проживання та професійної діяльності. До цього типу належали будинки на вул. Червоноармійській (зараз Велика Васильківська) і вул. Філатова (зараз Академіка Філатова).

У першому, на Червоноармійській, 12, зведеному у 1950-ті, весь останній восьмий поверх займали майстерні (тут, наприклад, було робоче приміщення Т. Яблонської до переїзду в Художній інститут), а на нижньому поверсі відкрився знаменитий виставковий зал — галерея «Митець». Будинок цей був настільки знаковим, репрезентативним, що 1959 року став героєм поштової листівки, яку випустила київська Фабрика кольорового друку накладом 25 000 примірників (автор світлини Г. Угрінович). Статус будинку на листівці підкреслювали чорні автівки марки «Победа», які ніби випадково шикувалися біля нього.

1958 року був зведений шестиповерховий жилий будинок художників № 10а по новопрокладеній вул. Філатова, незрівнянно нижчий за якістю та візуальними характеристиками за парадного «колегу» на Червоноармійській. П'ять його поверхів були віддані під квартири (двох-, трьох- і чотирьохкімнатні комуналки), на шостому знаходилися майстерні з великими вікнами. У різні роки там працювали С. Шишко, А. Горська, В. Зарецький, О. Лопухов, В. Ламах, Е. Котков, О. Лемберський, М. Бароянц, Л. Семикіна, В. Кушнір, Є. Волобуєв, С. Одайник, З. Самойленко-Одайник, Л. Харченко, Л. Ходченко, Ю. Балановський, І. Тартаковський, П. Яблоновський, Є. Кержнер...

За спогадами С. Бароянца, сина М. Бароянца і Л. Семикіної, на початку 1960-х тут існувала подоба мистецької комуні, де вимушена тіснота народжувала вміння безконфліктно співіснувати: «Майстерні тут не закривалися на замки спочатку. Художники працювали по двоє-троє у майстерні.

Це було правило, навіть не робили перегородки. Я пам'ятаю скляні двері з дерев'яною мережкою, які весь час були відчинені, і художники працюють за двома-трьома мольбертами, роблять свої комбінатівські "халтури". Спочатку розподілили мамі й татові одну майстерню розміром у два вікна, 26 метрів. Поруч були Зарецький і Горська, 26 метрів. Далі по коридору — Сергій Федорович Шишко, 13 метрів. 13 метрів у нього була майстерня! Потім її зайняв графік Куценко. Так що ось так ось художники тулилися. Потім тато залишився у майстерні з колегою Григорієм Шпоньком, був такий дуже цікавий художник» [3].

Проживання у будинках художників не означало обов'язкове отримання там же майстерні, і навпаки. Нерідко місце проживання майстра і місце знаходження його робочого приміщення не збігалися, до того ж йшла постійна міграція — художник з якихось причин переїжджав до іншої майстерні, його приміщення передавалося новій людині, або залишалося дітям чи іншим родичам, якщо вони теж були членами Спілки художників. В дужках відмітимо важливість династичного фактору у цьому питанні — якщо художник не мав спадкоємців у професії, його майстерню, наповнену роботами, книгами, колекцією предметів для натюрмортів та іншими речами, треба було звільнити й повернути державі.

Очевидно, що поєднання в одній будівлі жилих квартир і майстерень все ж таки було не надто вигідним з точки зору зниження дефіциту приміщень для роботи, — значно «економнішим» було створення окремих комплексів майстерень. 1963 року на вул. Дашавській, 27 з'явилися жилий будинок художників (скромний «хрущовський» проект) і корпус майстерень, «флігель». Там у різні роки розміщувалися робочі приміщення З. Волковинської, Г. Малакова, Г. Мінського, В. Беяка, І. Тюхи, А. Крищенко та ін. (усього ж на початку 1970-х у будинку на вул. Дашавській проживало понад 40 художників і мистецтвознавців) [4].

В будинку під № 2в по вул. Перспективній (зараз Ігоря Брановицького), у доволі важкодоступній місцевості, спочатку був розташований Художній

фонд, а після його переїзду розмістилися майстерні членів київської організації Спілки художників, — наприклад, скульпторок Г. Кальченко і Н. Деревус. За спогадами пані Деревус, там була чудова тиха місцевість з позаміським настроєм (адже вул. Перспективна прокладена тільки в 1950-ті роки): «... пахли лимонник, обліпіха, чорноплідна горобина, женьшень, абрикос, виноград, який обвивав майже всю будівлю. Можна було відчинити вікно і, простягнувши руку, нащипати повний таз "ізабелли"». Художники жили дружньою комунією, влаштовували суботники, а після прибирання збиралися на застілля [5].

Пізніше поряд, на вул. Перспективній, 8, за активної ініціативи Г. Кальченко (у 1968–1970-х роках голови Київського відділення Спілки художників УРСР) з'явилася ще одна велика шестиповерхова будівля-фабрика з майстернями — щось на кшталт фабрики з виробництва художнього продукту, втім індивідуального, а не масового. Як зазначав художник і педагог М. Деревус, на ній добре було б встановити пам'ятну табличку «Споруджено завдяки зусиллям і здоров'ю, яке Галина Кальченко поклала на цю будівлю» [5]. Кластер на Перспективній прийняв чимало художників: О. Рапай, В. Знобу, Б. Довганя, М. Когана-Шаца, Б. Когана, Я. Мацієвську, Ю. Вайсбург, Г. Шпонька, В. Чегодара, Д. Бідношея, І. Скицюка, О. Скицюк, В. Ласкаржевського, Ю. Муллера, Г. Толпекіна, М. Тимченка, А. Лимарева, Я. Левича, Ф. Тетянич та ін. За адресою вул. Філатова, 7а, неподалік від жилого будинку художників, також був збудований комплекс майстерень.

Плюси таких «виробництв» — доволі велика площа, тісне спілкування з колегами, обмін ідеями, але очевидні мінуси — відсутність можливості усамітнитися, постійна метушня, неможливість, нарешті, втаїти свої концептуальні або технічні знахідки від публіки. Т. Яблонська, відвідуючи 1972 року в Будапешті мистецьку колонію, котра являла собою цілий район комфортних одноповерхових будинків серед зелених садів, пожалкувала, що «в нас, якщо будують для художників майстерні, то це цілі комбінати. Нам ніколи до такого рівня не дорости» [6, с. 429].

Окрім вищеназваних адрес, майстерні художників були розташовані також в інших локаціях. Згадаємо деякі з них. З початку 1960-х на вул. Сошенка, 33, на самісінській околиці, у колишньому Будинку творчості художників знаходилося Київське відділення творчих майстерень Академії мистецтв СРСР. Віддаленість від центра міста і дорослий вік аспірантів, вже професійних обдарованих художників (до першого набору 1962 року потрапили О. Дубовик, І. Григор'єв, Ю. Луцкевич, З. Лерман, О. Орябинський ті ін.), створювали тут особливу атмосферу з певними проявами вільнодумства. Так, О. Дубовик згадує: керівник майстерень С. Григор'єв дійшов до того, що приносив на зайняття монографію, присвячену П. Сезанну, у ті часи, коли в СРСР ще йшла боротьба з формалізмом у мистецтві [7].

Знаковим місцем на київській культурній мапі були майстерні на території Києво-Печерської лаври. У корпусі № 30, де на початку ХХ століття знаходилася Лаврська рисувальна школа, а потім художні майстерні під керівництвом І. Іжакевича, утворився (після відбудови у 1950-х пошкодженого війною корпусу) талановитий і яскравий творчий «вулик». В різні роки тут мали майстерні М. Дерегус, В. Бородай, Г. Якутович, А. Ходченко, Б. Рапопорт, його дружина А. Файнерман і дочка А. Рапопорт, Я. Мацієвська, Г. Боня, З. Волковинська, Б. Літовченко, В. Непийпиво, М. Чернокапський, Б. Спорников, П. Сльота, Г. Зоря, В. Сингаєвський, Й. Гіллер та ін. О. Агамян згадує теплу, дружню атмосферу в тридцятomu корпусі: «Це було свого роду братерство. Усі один одного “заражали” ідеями. Раз — усі починають писати аквареллю, раптом — усі роблять гравюри. У художника Івана Миколайовича Красного брат був червонодеревником, у нього чудові інструменти, і ось всі раптом роблять полицки, табуреточки. Я знайшла в старих паперах саморобне запрошення: “Дозвольте вас запросити на відкриття нової полицки”, Ядвіга Мацієвська. Програма: доповідь про міжнародне становище, вечеря, танці. Така мила пародія на офіціоз» [8].

На тлі великих комплексів-«вуликів» окремі майстерні виглядають острівцями індивідуалізму. Точково розкидані по Києву, вони ніби пульсують окремими

змістами — адже кожна така майстерня була індивідуально зафарбована, відображала характер і рід занять власника та притягала певне коло друзів і колег художника. В науковій та мемуарній українській літературі доволі багато уваги приділено робочому простору Г. Гавриленка, одного з художників-шістдесятників. Можна навіть сказати, що нелегкий шлях цієї тихої благородної людини до такого нехитрого, по суті, блага, як маленьке власне помешкання, викликає особливо щемкі спогади у тих, хто його знав: А. Заварової, М. Кривенка, К. Рапай та ін. З великим трудом отримана 1968 року на вул. Братиславській, у новому мікрорайоні (адже лівий берег тільки почав забудовуватися у 1960-ті) однокімнатна квартира з 15-метровою «вітальною» стала на багато років графічно-живописною майстернею, де було обмаль меблів, натомість багато книг і платівок, «панувала чистота й легкість у повітрі» [9, с. 166–167], де пан Гавриленко жив аскетом і методично працював на самоті, а коли йому незаплановані гості псували робочий день, почувався хворим [10]. У виділеній нарешті майстерні на Оболоні він попрацювати не встиг через передчасну смерть.

Комплекс майстерень, облаштований 1983 року на Оболонському масиві, на вул. Героїв Сталінграда, 44, був пізньорадянським проектом Київського відділення Спілки художників. На новому місці у віддаленому районі складалася окрема мініспільнота художників, тоді як деякі старі зв'язки втратилися, що було доволі травматично — так, Б. Довгань згадував, що надто рідко бачився з А. Лимаревим після переїзду того з вул. Перспективної (де вони приятельські чаювали разом з О. Рапай та обговорювали роботи) на Оболонь [11].

Зазначимо, що однією з ознак київського культурного ландшафту було те, що майстерні художників-нонконформістів не перетворилися на антагоністичний офіційному полю таємний, зухвалий світ, — як сталося, наприклад, у Москві (майстерні І. Кабакова, Е. Булатова тощо). Починаючи з 1960-х років, цей світ існував за своїми законами — ззовні панували дисципліна і система заборон, а в майстернях неформальних художників проводилися підпільні виставки, туди приходили

іноземні журналісти та колекціонери нонконформного мистецтва. У київській же ситуації надмірного державного контролю за мистецькою спільнотою такі практики не сформувалися. Майже як казус можна розглядати приватну виставку художників кола Г. Григор'євої та О. Агафонова: на початку 1970-х через те, що майстрам не давали можливості виставлятися у Спілці, вони зробили це самостійно в самому серці офіційного мистецтва, в майстерні С. Григор'єва на території Київського художнього інституту. Виставку відвідували студенти інституту, інші художники, її підтримав Г. Якутович і не зрозуміла Т. Яблонська, сусідка по майстерні, зауваживши, що учасників цієї виставки «нема кому бити». Після чийогось доносу у КДБ, перевірок, гучних звинувачень у «антидержавній діяльності» і загрози виключити молодих художників зі Спілки, виставку довелося прибрати [12].

У Києві початка 1970-х як простір «фронди», дражливо вільний для офіціозу, можна однозначно маркувати невелику двокімнатну квартиру Сергія Параджанова на пр. Перемоги. Вона поєднувала функції житла і майстерні, адже свої художні твори Параджанов створював саме там. К. Рапай, котра дівчиною приятелювала з режисером, описує цю квартиру як скриньку з коштовностями: дубовий стіл і важкі церковні лави навкруги, на стінах гуцульські ікони, шоломи, прикрашені п'р'ям павича, дерев'яні янголи Растреллі та велика кількість робіт самого Параджанова. Він обожнював гостей, роздарював роботи, влаштовував багатолюдні прийоми, на яких можна було зустріти діячів культури з усього Радянського Союзу та іноземців, — хоча всі знали, що серед пристойних людей товклися й «стукачі» [9, с. 8–11].

До другої половини 1980-х років, тобто до кінця існування Радянського Союзу Київське відділення Спілки художників УРСР підійшло у надзвичайно гарній матеріальній формі, забезпечивши столичних художників житлом і майстернями так, як ні в ніякому іншому місті України. Після 1989 року, з послабленням державного контролю за сферою культури, у Києві почали виникати мистецькі сквоти — на вул. Леніна (зараз Богдана Хмельницького), Паризької Комуні (зараз Михайлівська), Великій

Житомирській, Олегівській та ін., де сформувалася характерна для того історичного періоду атмосфера творчої та комерційної свободи. Впродовж наступних років зменшувалася державна підтримка митців, руйнувалися чіткі механізми отримання майстерень, натомість самостійне винаймання їх потребувало великих затрат.

Сучасна культурна мапа Києва пістрява та багатощарова. Старі майстерні, а особливо ті, що перейшли від старшого покоління художників до їхніх дітей та онуків, залишаються на ній не тільки артефактами радянської системи патерналістської культурної політики та активної діяльності Спілки художників і Художнього фонду УРСР, але й пам'ятками епохи, подобою мінімузеїв відомих художників і цілих творчих династій (приклад їхньої вдалої інституалізації — майстерня А. Рибачук і В. Мельниченка на вул. Малопадвальної, 106, перетворена на культурний осередок). Втім, після виходу постанови Кабінету міністрів України № 1209 від 10 листопада 2021 року, згідно з якою тарифи на опалення майстерень, що належать Спілці, неадекватно зросли, мапа київських майстерень, можливо, зміниться не в кращу сторону.

**Висновки.** Реконструювавши процеси формування в Києві кластерів мистецьких майстерень впродовж останніх радянських десятиліть, ми зробили першу спробу їхньої систематизації та типологізації: від індивідуальних майстерень до кількоповерхових будівель-«комбінатів», де художники працювали пліч-о-пліч зі своїми колегами, унаочнюючи радянську ідею творчості як спільної праці під наглядом відповідальних органів. Мистецька майстерня розглянута нами як надважливий локус професійної повсякденності художника, адже вона була значним важелем впливу — засобом не тільки відзначити художника серед його колег, заохотити до подальшої творчості (виділивши приміщення), але й покарати за незгоду, нелояльність (відібравши майстерню або протидіючи її отриманню). Звернення до соціальної історії культури дало нам змогу сфокусуватися на патерналістських стратегіях радянської держави щодо митця, а також на культурній політиці у сфері мистецтва.

## Література

1. Атаян Г. Запис інтерв'ю від 09.09.2021. Київ. Бесіду провела М. Полякова. Архів автора.
2. Художник Микола Глущенко і «Альбом Гітлера». URL: <https://www.facebook.com/groups/story.kiev.ua/posts/1808040202726106/> (дата звернення: 10.08.2022).
3. З. Бароянц С. Запис інтерв'ю від 04.06.2022. Київ. Бесіду провела М. Полякова. Архів автора.
4. Українські радянські художники: довідник / упор. Даскалова Р., Кучеренко З. та ін. Київ: Мистецтво, 1972. 564 с.
5. Скульптор Наталія Дерегус: «Однажды я застала Галю за обновлением дивана: она распоролa обивку, подтянула пружины, заменила поролон и обивала подушки новой тканью» // Факти. 15 сeнтябpя 2011. URL: <https://fakty.ua/ru/128138-skulptor-nataliya-deregus-odnazhdy-ya-zastala-galyu-za-obnovleniem-divana-ona-rasporola-obivku-podtyanula-pruzhiny-zamenila-porolon-i-obivala-podushki-novoj-tkanyu> (дата обращения: 23.07.2022).
6. Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упор. Г. Атаян та І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.
7. Александр Дубовик: мы были фанатиками // Інший Київ. 1 августа 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/08/aleksandr-dubovik-my-byli-fanatikami/> (дата обращения: 14.08.2022).
8. Семья, друзья, искусство: рассказывает Елена Агамян // Інший Київ. 2 февраля 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/02/semya-druzya-iskusstvo-rasskazyvaet-4/> (дата обращения: 04.08.2022).
9. Рапай К. Подвійна експозиція. Київ: Дух і Літера, 2019. 224 с.
10. Художник Григорій Гавриленко // Інший Київ. 25 августа 2018. URL: <https://inkyiv.com.ua/2018/08/khudozhnik-grigoriy-gavrilenko/> (дата звернення: 06.08.2022).
11. Чистый человек // Інший Київ. 8 апреля 2019. URL: <https://inkyiv.com.ua/2019/04/chisty-y-chelovek/> (дата обращения: 25.07.2022).
12. О времени и о себе: беседы и картины Галины Григорьевой // Контракты.UA. URL: <https://kontrakty.ua/article/180626> (дата обращения: 10.08.2022).

## References

1. Atayan G. Zapy`s interv`yu vid 09.09.2021. Ky`yiv. Besidu provela M. Polyakova. Arxiv avtora.
2. Xudozhny`k My`kola Glushhenko i «Al`bom Gitlera». URL: <https://www.facebook.com/groups/story.kiev.ua/posts/1808040202726106/> (last accessed: 10.08.2022).
3. Baroyancz S. Zapy`s interv`yu vid 04.06.2022. Ky`yiv. Besidu provela M. Polyakova. Arxiv avtora.
4. Ukrayins`ki radyans`ki xudozhny`ky`: dovidny`k / upor. Daskalova R., Kucherenko Z. ta in. Ky`yiv: My`stecztvo, 1972. 564 s.
5. Skulptor Nataliya Deregus: «Odnazhdy ya zastala Galyu za obnovleniem divana: ona rasporola obivku, podtyanula pruzhiny, zamenila porolon i obivala podushki novoy tkanyu» // Fakti. 15 sentyabrya 2011. URL: <https://fakty.ua/ru/128138-skulptor-nataliya-deregus-odnazhdy-ya-zastala-galyu-za-obnovleniem-divana-ona-rasporola-obivku-podtyanula-pruzhiny-zamenila-porolon-i-obivala-podushki-novoj-tkanyu> (last accessed: 23.07.2022).
6. Yablons`ka T. Shhodenny`ky`, spogady`, rozdumy` / upor. G. Atayan ta I. Zajceva. Ky`yiv: Rodovid, 2020. 584 s.

7. Aleksandr Dubovik: myi byli fanatikami // Inshiy KiYiv. 1 avgusta 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/08/aleksandr-dubovik-my-byli-fanatikami/> (last accessed: 14.08.2022).
8. Semya, druzya, iskusstvo: rasskazyvaet Elena Agamyana // Inshiy KiYiv. 2 fevralya 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/02/semya-druzya-iskusstvo-rasskazyvaet-4/> (last accessed: 04.08.2022).
9. Rapaj K. Podvijna ekspozy`ciya. Ky`yiv: Dux i Litera, 2019. 224 s.
10. 10. Xudozhny`k Gry`gorij Gavry`lenko // Inshy`j Ky`yiv. 25 avgusta 2018. URL: <https://inkyiv.com.ua/2018/08/khudozhnik-grigoriy-gavrilenko/> (last accessed: 06.08.2022).
11. Chistyiy chelovek // Inshiy KiYiv. 8 aprelya 2019. URL: <https://inkyiv.com.ua/2019/04/chistyiy-chelovek/> (last accessed: 25.07.2022).
12. O vremeni i o sebe: besedy i kartiny Galinyi Grigorevoy // Kontrakti.UA. URL: <https://kontrakty.ua/article/180626> (last accessed: 10.08.2022).

#### ***Maryna Poliakova. Artists' workshops on the cultural map of Kyiv in the 1960s–1980s***

**Abstract.** The article takes the first step towards a systematic study of the network of art workshops in the city of Kyiv as it developed during the 1960s and 1980s. The artist's workshop is presented by us as one of the main loci of professional artistic ubiquity, a room where the artist spends a significant part of his life, working and communicating with colleagues. The activities of the Kyiv branch of the Union of Artists of the Ukrainian SSR and the Art Fund of the Ukrainian SSR subordinated to the Union in the field of creating and providing artists with skills are analyzed as one of the directions of the implementation of the Soviet cultural policy: maintaining loyal attitudes in the artistic environment through the material support of artists, ensuring their daily professional needs. The phenomenon of Kyiv research workshops in the interdisciplinary field (using the methods of social history, cultural history, etc.). This made it possible to see the system of workshops as a structure: to typologize, that is, to distinguish different types of premises (residential buildings with workshops, specialized "combinations", individual premises), to build a chronology of creation and visualize the Kyiv geography of the network of creative workshops.

*Keywords:* Soviet cultural policy, artist's workshop, Union of Artists of the Ukrainian SSR, Art Foundation.