

# Compositional and stylistic innovations of monumental arts in Ukraine in the 1960s

Dmytro Shynkarenko

Chair of the Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, Ukraine, Kyiv, 04053, 20, Smirnova-Lastochkina St. E-mail: dm.shinka@gmail.com

The monumental artists of 1960s understood the essence of their new creation in the decisive contrasting of artistic search to all previous principles of soviet art [4,97]. Their work was directed at achievement of three aims: renewal of the harmony of architecture and wall painting synthesis, abandonment of illusive and spatial stylistics, and attention to the content of the work of art. In the process of formation of new arts the importance of creative artist collectives was increasing, the members of group were enriching their general artistic practice with more critical, and consequently more productive composition-stylistic searches.

A landmark in the evolution of monumental art of the 1960s became a picture "Industrial labour" by Ivan and Maria Lytovchenko (Fig.1) with a collage composition method. The image is oriented at perception of separate artistic phrases which merge together in main thematic content. The stylization imitates the principles of form creation. They keep the logic of the initial construction transformation at the simultaneous high level of decorative value. Designing the mosaic image from the pieces of cut ceramic tiles laid out in directions of from development allow to use many decorative texture effects (Fig. 2). The use of image charts is also noted in the Mariupol picture "Space" (Fig. 3). Every laconic silhouette found there is the symbol of action or state. It renders the essence of the image, its content and reports the basic effect of artistic act to the spectators.

The art of the 1960s is not only an evidence of ideal environment and ideal place. Monumental art requires standardization of image base, in fact it needs the harmonious approach to a number of objects which are not architecturally unique. This period is an epoch of searches of ideological conception, stylistic model, and composition receptions. Innovations of the 1960s are the result of all creative initiatives which after a period of stagnation had to be exposed.

*Переклад виконано в Агенції перекладів РІО  
www.pereklad.lviv.ua*

# Композиційно-стилістичні інновації монументального мистецтва України 60-х років ХХст.

Дмитро Шинкаренко

Кафедра теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, УКРАЇНА, м.Київ, 04053, вул.Смірнова-Ласточкіна, 20, E-mail: dm.shinka@gmail.com

*В статті подається короткий огляд інноваційних відкриттів у галузі композиції та принципів стилізації в українському монументальному мистецтві 60-х років ХХст. Розглянуті основні твори того періоду найбільш передових художників епохи.*

**Ключові слова** – монументальний живопис, мистецтво 60-х років ХХст., колажна композиція, стилізація.

## I. Вступ

В історії розвитку монументального мистецтва України 2-ї половини ХХ ст., 60-ті роки мають особливий статус. Саме в те десятиліття відбувались кардинальні зміни форм та змісту, що вплинули на всі подальші роки радянської монументалістики. Мистецтво 60-х висуває зовсім інший підхід до трактування природи та образу, адже тепер воно покликане бути ближче до людини, в її повсякденному житті та праці. Мистецтво і краса перестають бути елітарними за суттю. Вони не є ознаками ідеального середовища та ідеального місця. Образотворча культура втрачає свою сакралізацію. Вона тепер мусить супроводжувати людину соціалізму зараз і сьогодні. Не лише в палацах культури, чи на столичних вулицях, а в кожному куточку радянської країни і для будь-якого трудівника чи селянина.



*Рис.1 Мозаїка «Індустріальна праця» 1963 р.  
автори Івана та Марія Литовченко*

## II. Передумова пошуків

За твердженням відомого дослідника В.Толстого, художники того періоду розуміли нове мистецтво, в рішучому протиставленні своєї творчості усім попереднім принципам [4,97]. Засудження «пересиченості» сталінського мистецтва ґрунтувалось на

кількох тезах. Перше, про начебто неузгоджений синтез тематичних творів в архітектурі, де поруч існує багато допоміжних декоративних елементів. Через що перші, втрачають самостійне звучання і перетворюються на ілюстративне заповнення [4,88]. Інший аргумент – спроба збагатити архітектуру шляхом використання рідкісних монументальних технік та коштовних матеріалів, підносила зовнішній ефект та відсувала на другий план ідейне значення художнього твору. Таким чином, коли архітектура виставила на передній край необхідність краси вже самої її конструкції, як головного пластичного чинника, монументальне мистецтво повинно було навчитись підкреслювати дане поняття. Це означало виявлення характеристик площинності поверхонь споруди та об'ємності її форм. Іншою складовою нового мистецтва стала відмова від стилістики, яка б націлювалась на ілюзорно-просторові ефекти.



Рис.2 Мозаїка «Індустріальна праця» 1963р. (фрагмент) автори Іван та Марія Литовченко

І останній критерій – увага на ідейність твору, а не оповідність розгортання сюжету. Перед художниками виникла потреба відмовитись від реалістичних засад і звернутись до умовно-площинних принципів відтворення природи. Також, їм потрібно було наповнити ці нові зображення глибшим змістом, адже вони не повинні були залишатись зняряддям лише переповідання сюжету, але перетворитись на сукупність знаків-символів більшої суті, ніж декларував реалістичний підхід. В цьому контексті, радянське мистецтво 60-х років починає наслідувати принципи символізму, надаючи понятійні значення окремим елементам зображення. Багато груп художників, більшість яких зросла у школі соцреалізму, порізно розпочинали вирішувати методику стилізації та механізми переводу природи в форму умовно-декоративного, площинного трактування. Найцікавіші монументальні роботи 60-х належать не одноосібним авторам, а невеликим групам, адже критична оцінка твору, в умовах тільки виникаючої нової естетики, потребувала більше ніж одного професійного погляду. Це збагачувало спільну художню практику всієї групи.

### III. Розробка нової стилістики та композиційних прийомів

Говорити про інновації монументального мистецтва України в 60-х роках не можна без імені Івана Литовченка. Важливою подією для еволюції мистецтва 60-х, стало відкриття у 1963 році станції метро «Завод «Більшовик» (тепер «Шулявська»). Тут, на стіні навпроти ескалаторів, розташувалась монументальна композиція «Індустріальна праця» роботи Івана та Марії Литовченків (Рис.1). Попри те, що тема досить пересічна, цікаве її формальне вирішення. Тут застосований властивий для 60-х років колажний композиційний метод. Він має декілька специфічних ознак, які в більшій чи меншій мірі властиві усім подібним творам. По-перше, це не чітко визначені межі художньо наповнених поверхонь. Зображення часто продовжуються на інших площинах споруд. По-друге, сюжет розчленовується на окремі образні фрази, що діють узгоджено, але мають всю необхідну самостійну художню довершеність (формальну та змістовну). За таких умов надзвичайно зростають ідейні позиції фрагментів. Це незалежні, але зв'язані між собою опорні змістовні точки – художні фрази (група робітників, силует заводу). Згідно із даним принципом, композиція не зорієнтована на розкриття змісту через оповідне розгортання сюжету, але на сприйняття його «акордами». Кожна окрема художня фраза фіксує свій конкретний знак-символ, немов ієрогліф, що в сукупності разом формують головну суть.

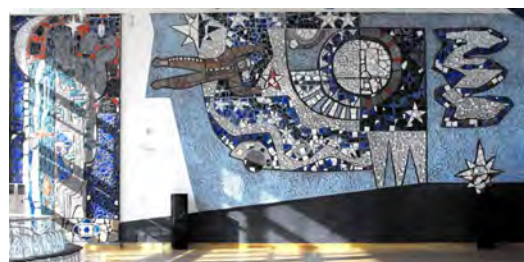


Рис.3 Панно «Космос» 1965 р. автори І. Литовченко, В.Ламах, Е.Котков

Таке мистецтво не закликає до дії, але розмовляє з підготовленим глядачем, який розуміється на значенні його мови. По-третє. Колажний принцип композиційної побудови відзначається виразною диференціацією складових елементів через колір, різницю фактур. Кордони кожного виокремленого фрагменту чітко визначені. Контраст лискучих майолікових поверхонь та шершавих ділянок сграфіто, чіткої структури мозаїки образів та хаотичного заповнення плитками фону середовища.

Стилістичні інновації 60-х років слідує шляхом формотворення. Спрощення природи відбувається від схематизації первинної конструкції. На прикладі даного твору, майстер моделює зображення, викладаючи шматки різаної керамічної плитки, за напрямками розвитку форм природи (Рис. 2). Такий принцип однозначно декоративний, але при цьому зберігає логіку трансформації вихідної фігури, що дуже важливо для художників академічної школи.



Дана техніка дозволяє використовувати багато ефектів від різних фактур, застосовуючи широкий спектр варіацій за масштабом, формою, кутом викладення плитки. (Чи не перші приклади проб технології відносяться до декоративних панно з ресторану «Хрещатик» у Києві, виконаних в 1962 році у співавторстві з Е.Котковим та В.Ламахом.) Вибір подібної мозаїчної техніки не випадковий для перших творів нового мистецтва. За словами самих художників, вона надавала більш широку та легку в отриманні кольорову палітру, у порівнянні з дефіцитною смальтою. Також, це природна декоративна умовність відкритих кольорів. А найголовніше – відкидання принципу живописності смальтової мозаїки 40-50-х років.



Рис. 4. Мозаїка «До сонця» 1968-70рр. автор В.Ламах

Ідентичну стратегію формування зображення застосовує І.Литовченко, разом із Е.Котковим та В.Ламахом, в тематичних панно аеропорту Бориспіль (1965р.), а також в мозаїчних циклах Маріуполя. Тут майстри виконали комплексне оформлення палацу культури «Іскра», підприємства «Азовмаш», зокрема монументальне панно «Космос» в інтер'єрі (Рис. 3). У ньому використаний той самий колажний принцип побудови композиції. Образи передані схемами. Ось схема-модель космонавта, планети, зірки, алегорії «Землі» та усіх необхідних атрибутів. Подається символ дії чи стану, в основі якого лежить не документальна моторика, а логічне формотворення. Знаходиться найлаконічніший силует-схема, що передавала б найповнішу суть образу і могла б донести до глядача основний ефект художньої дії. А вже наповнення цього силуету художники опрацьовують часто по-декоративну умовно. Важливим фактором тут є ритміка площ та рельєфних висот, структура викладання мозаїки. По-перше, це градація за масштабом. Кожна мозаїчна пляма одного кольору має в собі як мінімум три різних розміри частинок. Вони утворюють графічний ритм фактури малих та великих елементів. По-друге, це спосіб викладання цих елементів під різними кутами. Особливо чітко він простежується на деталях зірок. Тут виникає світлогінова гра рельєфних поверхонь від різноспрямованості покладених граней. Такі явні спроби наголосити на індивідуальній матеріальності обраної технології, вказують на великий вплив

дизайну на монументальне мистецтво. Варто тут згадати і використання металевих, скляних та інших не типових матеріалів (наприклад вугілля) в стінописі. Ці ж самі прийоми використовує Валерій Ламах в фасадній мозаїці «До сонця» (Рис. 4) та розписі «Земля Донецька» (Рис. 5) в Дніпродзержинському палаці культури хіміків (1968-1970рр.). Тема мозаїки досить прямо і просто втілюється малюнком, в якому подано дві фігури, чоловічу та жіночу, що рухаються назустріч сонцю. Але переключивши це на мову символів, можна висунути безліч варіантів трактовки даної алегорії. За композиційною побудовою, робота використовує принцип асиметричного колажного компонування. В процесі стилістичного спрощення образів мозаїки, В.Ламах спирається на первинність реалістичних засад, його декоративність має в основі ілюзорні принципи. Утворюється такий собі «декоративний реалізм». Він, наприклад, окреслює м'язи на фігурах там, де вони є насправді, на площину переносить вигини форм. Ставить наголос на лінійний малюнок. Ряди маленьких квадратиків плитки, шар за шаром, по периметру повторюючи обриси кожної декоративної ділянки зображення, набирають візуальну масу. Для Валерія Павловича цей дрібний модуль, що нагадує смальту, є не стільки носієм кольору, як формуючим елементом лінії, що будує зображення. Така тенденція помітна в інших його роботах (мозаїки палацу культури хімкомбінату в Тамбові, будинку культури села Мельники Канівського р-ну, композиції на корпусях Тернопільської ткацької фабрики).



Рис. 5. Настінний розпис «Земля Донецька» 1968-70рр. (фрагмент) автор В.Ламах

В інтер'єрному розписі «Земля Донецька» застосований трохи інший вид колажної композиції. Поле розпису має чітко визначені кордони і розділене на шість частин. Вони утворюються парними та одиничними фігурами, які алегорично представляють різні види господарчої діяльності краю. Всі зображені постаті композиційно розташовані ніби по синусоїді, що по центру та з боків має екстремуми підйому. Утворюється хвилеподібний, симетричний принцип компонування основних змістовних вузлів. При спогляданні, глядач повинен рухати погляд по криволінійній траєкторії та охоплювати одночасно і верхні, і нижні межі горизонтально орієнтованої композиції розпису, а таким чином сприймати досить розгалужений сюжет твору. За своєю інститутською освітою Валерій Ламах був плакатистом і йому

властиво поєднувати реалізм, як основу розуміння конструкції моделі, та декоративну умовність, як метод її зображення. В даному розписі він поєднує досить реалістичне трактування антропоморфних образів зі схематичним зображенням оточення. Таким чином утворюється стилістичний контраст. Виникає ефект апікації, де фігури однієї природи, інтегровані в середовище іншого характеру. Художник представляє тло, немов суцільний орнаментальний килим. Утворюється ірреальна, дуже насичена деталями декоративна поверхня. З одного боку, вона сприймається інертно до сюжетних фігур, через свою площинність.

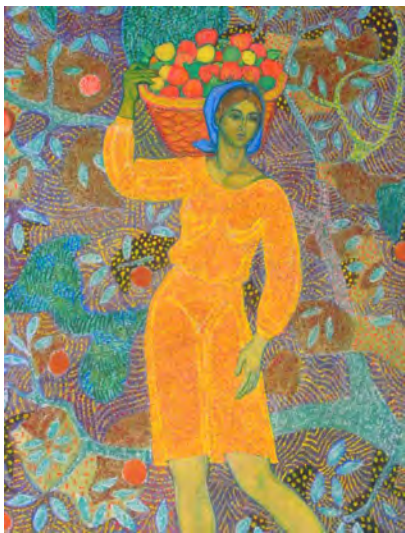


Рис.6 Настінний розпис «Земля Донецька» 1968-70рр.  
(фрагмент) автор В.Ламах

З іншого боку, одночасно не менш дієва в художньому плані через високий ступінь декоративності своїх складових (Рис. 6). Таким прийомом В.Ламах виокремлює кожну художню фразу одну від одної. Дерева, плоди, різноманітні рослини, воду, поверхню землі – В.Ламах розробляє безліччю різних декоративних поверхонь, кольорових та лінійних. Причому робить це в техніці пуантилізму, набираючи тон і колір злиттям мазків. Утворюється не суцільний «криючий», а «дихаючий» шар фарби. З художнього боку цей спосіб розкривав широкі можливості в експериментах з фактурами, підтримуючи необхідний рівень декоративної умовності та дотримуючись улюбленого майстром, ніби растрового, модулю зображення.

## Висновки

Спрямованість в монументальному мистецтві на масовість, певною мірою навіть на тиражування, потребувала уніфікації образної бази, адже мусила гармонійно підходити до великої кількості далеко не унікальних по архітектурі об'єктів в столиці і в районному центрі. Загалом, в більшості випадків, спільною рисою нової стилістики є формалістичне спрощення конструкції вихідного образу. Захоплення в предметній культурі та мистецтві технічним конструюванням і дизайном формує специфічний характер цієї стилістики, заснованої на лінійно-геометричних принципах. Виникає новий тип колажної композиції. Він відкидає оповідне розгортання сюжету, базується на ієрархічній перспективі, а від так спирається на знаково-символічне прочитання зображених образів.

Потрібно відзначити, що 60-ті роки, це епоха пошуків. Пошуків тотальних: ідейної концепції, стилістичної моделі, композиційних прийомів. Художники працюють вшир, освоюючи якомога більше зображальних методів. Вони пробують багато різних технік та матеріалів, часто їх змішуючи, та переносячи засоби виразності та прийоми одних в інші. Це формує тип художника-шестидесятника, який радше «завойовник» художніх технік, ніж «освоювач». Мистецьке життя 60-х років багате на відкриття. Цьому сприяла загальна атмосфера ідейно-культурного піднесення хрущовського періоду. І не політична компонента була тут вирішальною, але сама ця «відлига» стала результатом усіх загальнотворчих зрушень та ініціатив, котрим прийшов час розкритись після десятиліття застою.

## Література

- [1] Базазьянц С.Б. Художник, пространство, среда. – Москва, Советский художник, 1983. – 240с., ил.
- [2] Велигоцкая Н.И. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. – Киев, Будівельник, 1988. – 101с.
- [3] Роготченко О.О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України. – Київ, Фенікс, 2007. – 608с., іл.
- [4] Толстой В.П. Монументальное искусство СССР. – Москва, Советский художник, 1978. – 380с., ил.