

Міністерство освіти і науки України

Державний заклад

«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Зайченко Надія Іванівна

**МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО
ПОЛТАВЩИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота

за освітньою програмою «Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація»

Особистий підпис – _____ Зайченко Н.І.

Науковий керівник – _____ доцент, канд. пед. наук Н. М. Дігтяр

Зав. кафедри – _____ доцент, канд. пед. наук Н. М. Дігтяр

Старобільськ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ.	9
1.1. Передумови розвитку українського монументально- декоративного мистецтва XX століття.	9
1.2. Стилї та напрямки українського монументально- декоративного мистецтва XX століття.	30
1.3. Твори персоналії в монументально-декоративному мистецтві Полтавщини.....	41
Висновки до першого розділу	48
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ НА ТЕРИТОРІЇ ПОЛТАВЩИНИ.....	50
2.1. Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва XX століття на території Полтавщини: мозаїки на автобусних зупинках.....	50
2.2. Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва XX століття на території Полтавщини: мозаїки в містах – Полтава, Кременчук, Лубни, Миргород, Карлівка, Решетилівка.....	59
2.3. Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва XX століття на території Полтавщини: фрески, вітражі.....	66
2.4. Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва XX століття на території Полтавщини: керамічне панно (рельєф), сграфіто, виконання, рельєф з бетону.....	73
Висновки до другого розділу	81

ВИСНОВКИ	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85
ДОДАТКИ	93

ВСТУП

В історії української образотворчості ХХ-го століття монументально-декоративне мистецтво займає особливе місце. І не тільки тому, що саме на нього були покладені головні завдання ідейно-політичної пропаганди радянських цінностей, вираз естетичних та духовних цінностей. А й тому, що, мабуть, саме в його розвитку, в тому місці, яке зайняла монументальна творчість у системі вітчизняної художньої культури, відбилися головні протиріччя епохи, складні шляхи мистецького поступу, аберація суспільної та творчої свідомості. Окреслення головних спрямувань української монументалістики, аналіз етапних творів, що міцно увійшли в національний культурний доробок додає нові змісти до загальної картини часу, найтісніше пов'язаний з його ідейно-художньою проблематикою.

Яскрава декоративна сутність монументально-декоративного мистецтва у поєднанні з багатоманітністю художніх технік та матеріалів, вирізняється широким спектром мистецьких рішень в архітектурному середовищі. У більшості випадків монументально-декоративне мистецтво пов'язане зі стильовим напрямом архітектури або декоративним вирішенням інтер'єру, тому часто є відображенням провідних мистецьких течій на кожному окремому етапі розвитку, за якими можна простежити як видозмінювалося монументальне мистецтво, як з'являлися експериментальні рішення використання та поєднання нових матеріалів.

Актуальність теми. Історію розвитку монументально-декоративного мистецтва на території України частково розглянуто у наукових роботах дослідників, таких як Г. Скляренко, О. Роготченко, Т. Кара-Васильєва, Н. Литовченко, Є. Моляр, Л. Смирна, В. Січинський, Б. Лобановський, В. Ханко. В своїх працях Г. Скляренко досліджувала історію розвитку монументально-декоративного мистецтва другої половини ХХ ст. В своїх працях О. Роготченко досліджував вплив Радянського союзу та тоталітарного режиму на мистецтво та на монументально-декоративне мистецтво включно. Т. Кара-Васильєва

досліджувала культурно-історичний аспект розвитку мистецтва XX ст. Мистецтвознавиця Н. Литовченко досліджувала вплив історичного аспекта на монументальний живопис. Мистецтвознавиця Є. Моляр досліджувала монументально-декоративне мистецтво України, а саме мозаїки, в період існування Радянського Союзу, також веде активну роботу по збереженню культурної спадщини окресленого періоду. В своїх працях Л. Смирна досліджувала явище «нонконформізму» в період існування Радянського Союзу. Архітектор, науковець В. Січинський досліджував історію українського мистецтва та його вплив на вітчизняну архітектуру, в наслідок і на монументально-декоративне мистецтво. Науковець, мистецтвознавець Б. Лобановський досліджував монументально-декоративне мистецтво першої половини XX ст., а саме фрески та мозаїки. Монументально-декоративне мистецтво на території Полтавщини окресленого періоду частково розглядається в наукових працях та статях В. Ханка.

Проте донині залишаються не розв'язаними проблеми генези, становлення та формування характерних ознак та функціональних завдань монументального мистецтва України протягом XX ст. Розвиток монументального мистецтва Полтавщини XX ст. тісно пов'язаний із низкою зовнішніх та внутрішніх обставин, що доводить необхідність проведення комплексного дослідження з метою встановлення взаємозв'язків історії та мистецтва. Це допоможе виявити фактори впливу суспільного життя на розвиток монументалістики та визначити обставини формування основних напрямів художніх рішень та пріоритетних шляхів розвитку монументального мистецтва. Актуальність магістерської роботи обумовлена необхідністю встановлення ролі та місця монументалістики Полтавщини як частини мистецького процесу в контексті розвитку монументально-декоративного мистецтва України. Дослідження цієї теми дасть змогу розв'язати проблеми розвитку полтавського монументального мистецтва. Історико-культурний аналіз періодів занепаду і розквіту монументалістики протягом означеного періоду дає можливість окреслити основні фактори трансформації

функціональної та естетичної ролі монументально-декоративного мистецтва в архітектурі, значимість зовнішніх впливів на формування тематичних та образних концепцій. Фотофіксація, класифікація низки монументальних творів Полтавщини є частиною комплексу засобів збереження багатой спадщини української культури. Монументально-декоративні твори ХХ ст. були зруйновані спочатку воєнними діями, а потім хвилею перебудов. У наш час відбувається друга хвиля будівельного буму і, як наслідок, поступового знищення монументальних творів, які не вписуються у новітні архітектурні рішення. Практичні та теоретичні результати досліджуваної теми охоплюють значний шар мистецької спадщини та можуть стати ґрунтовною основою для подальших досліджень у цій сфері.

Мета дослідження – полягає у визначенні основних напрямів розвитку монументально-декоративного мистецтва та здійсненні мистецтвознавчого аналізу його художньо-стильових особливостей і класифікації творів художників-монументалістів Полтавщини протягом ХХ ст.

Об'єкт дослідження – монументально-декоративне мистецтво архітектурних споруд Полтавщини, творчість художників-монументалістів ХХ ст.

Предмет дослідження – тенденції розвитку, процес формування стильових рис монументально-декоративного мистецтва Полтавщини у контексті українського монументально-декоративного мистецтва ХХ ст.

Відповідно до предмета дослідження визначено його основні **завдання**:

- На основі аналізу літературних джерел визначити ступінь розробленості теми.
- Опрацювати історичні матеріали, які стосуються монументально-декоративного мистецтва Полтавщини в контексті України.
- Провести фотофіксацію збережених творів в архітектурі Полтавщини та систематизацію зібраних матеріалів.

- Визначити основні етапи розвитку та стильові особливості монументально-декоративного мистецтва Полтавщини в контексті України протягом ХХ ст.

- Провести мистецтвознавчий аналіз творчості ключових постатей монументалістів, що працювали на теренах Полтавщини.

Для розв'язання поставлених завдань було застосовано такі **методи дослідження**:

- *теоретичні*: комперативний – було застосовано для порівняльно-історичного аналізу у процесі вивчення історичної, технологічної, методичної та спеціальної літератури, наукових джерел із дотичної тематики для порівняння різних поглядів учених на досліджувану проблему; визначення напрямків дослідження та понятійного апарату; порівняння, узагальнення досвіду художників-монументалістів Полтавщини на різних етапах ХХ ст.;

- *емпірико-теоретичні та практичні*: спостереження, фотофіксування та опис творів монументально-декоративного мистецтва; бесіди, дискусії із викладачами, науковцями, очевидцями творчого процесу митців-монументалістів; для дослідження мистецьких монументальних творів було застосовано метод образно-стилістичного аналізу.

Наукова новизна полягає у тому, що ця робота є спробою провести класифікацію, фотофіксацію та аналіз творів монументально-декоративного мистецтва Полтавщини ХХ ст., серед яких є твори які раніше не фіксувалися; проаналізувати, вже відомі твори монументально-декоративного мистецтва Полтавщини ХХ ст.; здійснити мистецтвознавчий аналіз творів художників-монументалістів Полтавщини ХХ ст. та визначити їх художні особливості; розглянути ключові постаті монументалістів, що працювали на Полтавщині;

Практичне значення дослідження полягає у тому, що зібраний та структурований матеріал, що містить відомості про сучасний стан досліджуваної проблеми, може бути використаний як лекційний матеріал на курсах з історії української культури і українського мистецтва, технології матеріалів у профільних навчальних закладах; може бути використаний для

подальшого дослідження творчого доробку художників-монументалістів, що працювали на теренах Полтавщини; може бути використаний для загального дослідження історії українського мистецтва XX ст.

Апробація результатів магістерської роботи. Результати наукового дослідження були викладені під час доповідей на XI міжнародній науково-практичній інтернет-конференції: «Сучасні виклики і актуальні проблеми науки, освіти та виробництва: міжгалузеві диспути» (м. Київ, 11 грудня 2020 року). Тези – Особливості монументально-декоративного мистецтва XX ст. на території Полтавщини – 296-300 ст.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг становить 84 сторінки, список використаних джерел налічує 86 найменувань. Додатки складають 23 сторінки, посилання на електронну карту, збірку фотографій та аудіо записів з інтерв'ю на електронному носію.

РОЗДІЛ 1 МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ

1.1 Передумови розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття

Монументальне мистецтво є одним з видів образотворчого мистецтва, що активно впливає на формування навколишнього середовища людини, належить до найдавніших проявів її творчості. Його художня сутність полягає у репрезентації соціальних, релігійних, філософських, політичних, державотворчих ідей, що розкривають образну модель світу того чи іншого народу. У сучасній термінології терміном «монументальне мистецтво» визначають твори монументально-декоративного мистецтва (фреска, розпис, мозаїка, вітраж, рельєф тощо) та монументальної скульптури; вони існують у синтезі з архітектурою, зокрема, з архітектурним ансамблем.

Монументальне мистецтво (від лат. monumentum – пам'ятник, від monere – нагадувати, навіювати, закликати) – за класифікацією видів мистецтва, це вид образотворчого і декоративного мистецтва, що належить до просторової (статичної групи) і безпосередньо з архітектурою приймає участь у формуванні постійного середовища, яке створюється людьми для своєї життєдіяльності, відображаючи характер своєї епохи. Твори монументального мистецтва слугують водночас і для формування суспільної свідомості, і для реального предметного оточення людей [1, с. 11].

Як узагальнююче поняття термін «монументальне мистецтво» з'явився тільки в кінці XIX – на початку XX ст., хоча цей вид творчої діяльності виник у древні епохи історії людства. З давніх часів монументальне мистецтво існує у конкретних проявах: архітектурних спорудах, скульптурах, настінних розписах тощо. До монументального мистецтва належать ті види і жанри, що розраховані на простір міських площ, парків і націлені на взаємодію (синтез) одне з одним. Найбільш значні твори монументального мистецтва приналежні до художнього

осмислення світобудови, встановлюють духовне, просторове і масштабне співвідношення з людиною [2, с. 359].

Твори монументального мистецтва у певній мірі володіють якостями «великої форми», оскільки розраховані на сприйняття здалеку і зблизька, не з однієї, а з багатьох точок зору, не ізольовано, а разом із людьми і всім оточенням. Для цього використовуються такі якості «великої форми», як масштабність, пропорційність, гармонія частин і цілого, загальна декоративність композиції, ясність ритмічного ладу, чіткість силуетів, підвищене звучання кольору.

Існують основні принципи, необхідні для всіх творів монументального мистецтва: відповідність образного змісту будівлі, статуї, розпису їх функціональному призначенню і місцю в архітектурному просторі, співвіднесеність твору із загальним ансамблем і водночас можливість деякого виділення його із цього оточення. Область сучасного монументального мистецтва тяжіє до широкої палітри засобів, які задіяні в художньому перетворенні середовища, – від трагедійних і святково-репрезентативних до лірично-інтимних і декоративних [2, с. 360; 3, с. 17].

Поняттю монументального мистецтва близьке поняття **декоративного мистецтва**. Однак для декоративного мистецтва головним завданням є прикрасити архітектуру або підкреслити її кольором, малюнком, декором функціонально-конструктивні особливості. Натомість твори монументального мистецтва не тільки прикрашають, але й мають відносно самостійне ідейно-пізнавальне значення. Проте між цими видами мистецтва немає чіткої демаркації. Тому прийнято говорити також про монументально-декоративне мистецтво.

Монументально-декоративне мистецтво – це область пластичних мистецтв, що разом із архітектурою формує довкола людини матеріальне предметно-просторове середовище, надаючи йому естетичне образне начало (архітектурний декор, розписи, декоративні рельєфи, вітражі, мозаїка на фасадах і в інтер'єрах, паркова скульптура, фонтани, карбування або

виконання, сграфіто тощо) [2, с. 159]. **Монументальний живопис** належить до монументально-декоративного мистецтва, фактично це твір мистецтва, що тісно пов'язаний з архітектурою і передбачає собою площинність, включає в себе – розпис, фреску, мозаїку.

На думку Н. Литовченко монументальний живопис - головна складова частина оздоблення інтер'єру. Завдання художників, що створюють його, полягає в тому, щоб донести до своїх сучасників сенс різних історичних подій, біблійних текстів, міфологічних сюжетів тощо. Створені протягом віків монументальні розписи, які збереглися до нашого часу, є свідченням історичних та художніх змін; тому вони важливі також і в документальному плані, а відтак завдяки своїй цінності вони є невід'ємною складовою художньої спадщини України [3, с. 16].

Монументально-декоративне мистецтво розвивалося разом з іншими видами мистецтв, насамперед з архітектурою, живописом, скульптурою, декоративним мистецтвом, за рахунок своєї синтетичності. Відповідно до розвитку основних мистецьких стильових течій які в свою чергу з'являлися у відповідь на ті чи інші історичні, політичні, соціокультурні чинники. Таким чином монументально-декоративне мистецтво Полтавщини розглядається в контексті історичних подій, що відбувалися на території сучасної України та основних стильових течій періоду ХХ ст.

На початку ХХ ст. культура України, з одного боку, продовжувала розвивати народні, демократичні традиції ХІХ ст., а з іншого – йшов активний пошук нових форм, використання досягнень інших національних культур. Це виявилось у двох орієнтаціях: 1) збереження національно-культурних традицій (народницька теорія); 2) орієнтація на західноєвропейський процес в царині художньої культури («європеїзація», «космополітизм», «модернізм») [4, с. 56].

На зламі ХІХ–ХХ ст. Європа була охоплена новим стилем, що гостро протиставлений еклектиці ХІХ ст. Він дістав назву «модерн» (від фр. новітній, сучасний).

На думку В. Січинського в Україні наприкінці XIX століття склалися сприятливі умови для появи нового стилю, нових художніх напрямків та поєднання модерного з народним мистецтвом в наслідок українського національного руху того часу [5, с. 155]. У працях мистецтвознавця В. Чепелик можна часто зустріти визначення «український модерн», або «український архітектурний модерн» [6]. Слово «український» дає змогу розцінювати у даному контексті модерн не як загальноєвропейський стиль, що знайшов місце в українському мистецтві, а як самобутній напрямок в національній художній культурі, з лише йому притаманними, характерними рисами. Важливу роль у процесі відродження національних традицій, відіграла творчість В. Кричевського, С. Васильківського. Мистецький тандем В. Кричевського, С. Васильківського, М. Самокиша реалізував успішний проект монументально-декоративного оформлення будинку Полтавського губернського земства, що став яскравим прикладом «українського модерну» [5, с. 156].

Розвиток мистецьких рухів першої третини XX ст. в Україні можна поділити на два періоди. Перший охоплює 1907 – 1914 рр., і джерела його слід шукати в середовищі митців українського походження. На жаль, Перша світова війна перервала цей динамічний й багатовекторний інтелектуальний злет. Другий період розпочався наприкінці 1917 року і тривав до 1932 р., коли стався вибух творчих сил в усіх галузях мистецтва: архітектурі, графіці, малярстві, літературі, театрі. Знайомство українських митців із зразками європейських естетичних досвідів спонукали їх замислитись над своїми уявленнями про мистецтво взагалі та визначити ставлення до передових тенденцій сучасності.

Нові напрями, що виникли в художній культурі Заходу на початку XX ст., такі як **модернізм** та тісно з ним пов'язаний **авангардизм**, позначилися на діяльності когорти українських митців, що мали змогу навчатися за кордоном, у провідних мистецьких осередках Європи. Серед них варто згадати хоча б О. Мурашка, О. Новаківського, М. Бойчука, О. Екстер та інших. Саме вони привозили з Європи нові набутки й екстраполювали їх на національний ґрунт, пориваючи зі старими реалістичними постулатами. Вихідною точкою відтепер

вважалося шукання нових літературних, мистецьких, театральних форм і засобів. С. Гординський зазначав: «Проблеми нашого сучасного мистецтва вже надто складні і вимагають поважного підходу... Завдання нового українського мистецтва дати вияв своєї національної живучості і нових, зв'язаних міцно з життям поглядів на світ, наскрізь сучасних по формі і духу...» [7, с. 19 – 24].

У розвитку українського авангарду, його класичного періоду, розрізняються два етапи еволюції: перший, який захоплює пізній період модерну, сецесії, окреслюється 1908–1914 роками і переплетений генеруванням пластичних ідей Європи. Поштовх для другого етапу еволюції авангарду в Україні дали події 1917-го року, що викликали приплив нових сил у мистецтво, літературу, супроводжуваний утопічними сподіваннями про революцію в галузі мистецтва і культури.

Поняття український авангард увів у вжиток паризький мистецтвознавець О. Наков у матеріалах до виставки «Tatlin's Dream», яка відбулась 1973 р. в Лондоні. Тоді Захід уперше побачив роботи світового рівня українських авангардистів В. Єрмилова й О. Богомазова. Це змусило згадати про відомих у всьому світі майстрів, які походженням, вихованням, самосвідомістю і національними традиціями були пов'язані з Києвом, Харковом, Львовом, Одесою. Світова громадськість визнала, що авангардне мистецтво України початку XX ст. – самобутнє, оригінальне, а через те й особливо цінне відгалуження на дереві світового авангарду. Проте у зв'язку з пануванням у вітчизняній естетиці та мистецтвознавстві певних ідеологічних настанов, упродовж 1930–1980-х рр. ознайомлення з авангардним мистецтвом та його дослідження в Україні було цілковито заборонено, а на імена багатьох художників новаторів накладалося табу.

Сьогодні вивчення українського авангардного мистецтва XX ст. відбувається на основі аналізу творчості таких представників, як О. Архипенко, О. Богомазов, К. Малевич, В. Кандинський, О. Екстер, брати Бойчуки (Михайло та Тимко), Г. Нарбут, В. Пальмов, В. Татлін, К. Піскорський, брати Бурлюки (Дмитро та Володимир), А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Єрмилов

та інші. Їх зусиллями було створено багато теоретичних і художніх робіт власне авангардного, новаторського спрямування, у яких присутні елементи нашої самобутньої національної культури.

Генезу українського мистецтва авангарду можна простежити за такими основними етапами:

1. Етап зародження (1906–1909 рр.), який характеризується засвоєнням художніх принципів французького неоімпресіонізму, постімпресіонізму (В. Ван-Гога, П. Гогена, П. Сезанна) й художніх відкриттів молодих майстрів французького фовізму, кубізму, італійського футуризму (А. Матісса, П. Пікассо, Ф. Марінетті). У цей період в Україні влаштовуються кілька виставок, на яких уперше експонують твори авангардистів. Найвизначніші з них – виставка «Ланка» (Київ, 1908 р.), «Інтернаціональна виставка Салону В. Іздебського» (Одеса, 1909 р.), на яких експонували твори О. Богомазова, О. Екстер, В. Кандинського, братів Бурлюків.

2. Етап формування та інтенсивного розвитку (1909–1924 рр.). У цей період з'являються нові напрями авангардного мистецтва, які мають вагоме філософсько-естетичне підґрунтя і з часом набувають національної специфіки та самобутності. У ньому виділимо такі підперіоди:

а) перша хвиля авангарду, для якої характерна поява нових авангардних напрямів у мистецтві (1909–1915 рр.): 1909 р. – футуризм у творчості братів Бурлюків; 1909–1911 рр. – становлення школи національного неовізантивізму М. Бойчука; 1910–1912 р. – кубізм у пластиці О. Архипенка; з 1914 р. – використання ним поліхромії; 1914 р. – кубофутуризм в естетиці О. Богомазова; 1915 р. – винайдення супрематизму К. Малевичем;

б) деяке уповільнення темпів розвитку творчих новацій в українському мистецтві у зв'язку з подіями Першої світової війни (1915–1919 рр.);

в) друга хвиля авангарду, під час якої активізується розвиток власне українського авангардного мистецтва (1919–1924 рр.). У творчості митців-новаторів помітним стає вплив традицій національної культури. Особливого розвитку зазнають агітаційно-масове мистецтво (О. Богомазов, А. Петрицький,

О. Екстер), виробниче мистецтво (В. Татлін, В. Єрмилов), українська сценографія (О. Екстер, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло). Створено багато різних мистецьких об'єднань, які претендують на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»).

3. Етап штучного придушення розвитку будь-яких «формалістичних» проявів у мистецтві (1925–1932 рр.). Авангард зазнає відчайдушної критики з боку офіційної цензури як «національнобуржуазне, занепадницьке мистецтво». 1932 р. ліквідовують усі мистецькі об'єднання і створюють єдину Спілку радянських художників, а 1934-го соціалістичний реалізм проголошують єдиною можливим методом для уславлення соціалістичної дійсності. [8, с. 10].

Слід відзначити славетну школу М. Бойчука яка функціонувала в 1910–1920-х та значною мірою вплинула на розвиток монументально-декоративного мистецтва на теренах України. Концепція розвитку українського мистецтва, створена М. Бойчуком, має важливе значення для розвитку національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. З одного боку його метод базувався на органічному поєднанні й переосмисленні візантійських коренів української художньої культури, її народного мистецтва, ранньоренесансних джерел та тогочасних пошуків сучасного європейського мистецтва. Школа М. Бойчука, його мистецька система спрямована на національне відродження українського мистецтва, в 20-х роках оформилася як мистецький напрямок — «бойчукізм». Його метод полягав у розвитку всіх форм українського мистецтва в їх єдності. Це була цілісна теоретично обґрунтована концепція, яка, спираючись на досвід модерну, передбачала піднесення всіх форм у синтезі. Саме тому бойчукісти внесли нове розуміння в розвиток монументального мистецтва, живопису, графіки, впритул підійшли до створення дизайну. Вони спрямовували свої ідеї на поєднання високохудожньої творчості з виробництвом повсякденних речей — в кераміці, ткацтві, гобелені, комплексному оформленні інтер'єрів. З іншого боку слід відзначити творчі зв'язки з мексиканським монументалістом Д. А. Сікейросом та Д. Ріверою який

висвітлює соціалістичну боротьбу проти мексиканської буржуазії в своїх фресках, таких як великий цикл настінних композицій у приміщеннях Міністерства освіти в м. Мехіко. З відомих причин у 30-ті роки ідеологічний тиск на Бойчука стає дедалі сильнішим і він змушений піти на серйозні компроміси. Це відвертає від нього частину учнів, які розчаровані його конформізмом. Зрештою, ніякі поступки офіційному мистецтву не врятовують ні самого Бойчука, ні його школу. Група художників під керівництвом М. Бойчука здійснила розписи Луцьких казарм у Києві (1919), Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі (1927–1929 рр.), Червонозаводського театру Харкова (1934 – 1935 рр.). Бойчукістами здійснено перші спроби синтезу монументального живопису з новим типом архітектури. До цього напрямку належали М. Бойчук, В. Седляр, І. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, О. Павленко та інші [9, с. 56].

В 1920-х – на початку 1930-х років, в українському мистецтві відбувалися процеси, які об'єднували його зі світовими тенденціями. Митці широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувалися найновіші сучасні принципи й методи навчання. У 1919 році на базі місцевих художніх училищ у Харкові та Одесі було організовано Вільні художні майстерні. Згодом вони були перетворені в Харківський художній технікум та Одеський політехнікум образотворчих мистецтв, які існували на правах вищих навчальних закладів, а з 1928 року їх було перейменовано в художні інститути. У 1920-х роках виникла й розвинулася мережа державних середніх художніх навчальних закладів-профтехшкіл у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську. Водночас було засновано мережу вищої та середньої художньо-промислової освіти: Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми (на правах вищих навчальних закладів), художньо-промислові школи в Кам'янці-Подільському, Умані, Глинську, Опішні, навчально-виробничі майстерні в

Кролевці, Діхтярях, Решетилівці та інших місцях [9, с. 57]. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, міцніли зв'язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Посилено здійснювалися пошуки національних форм мистецтва, які в західних та східних регіонах України мали різні джерела інспірації та принципи формотворення.

Запроваджений метод соціалістичного реалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолюється від світу, хіба, окрім доробків мексиканських монументалістів на пропагандиську творчість яких звернув увагу В. І. Ленін вбачаючи в них приклад продуктивного керування свідомістю народу та втілення пропаганди соціалістичних ідей [10, с. 123]. Апелювання до мексиканської монументалістики відбуватиметься і надалі в продовж існування «Советов».

Шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від тоталітарної системи, особливо приділялася увага таким видам образотворчого мистецтва як живопис та скульптура. В декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді до штучного застосування орнаменту в станково вирішених гобеленах або плакатних тематичних панно. В монументально-декоративному мистецтві за рахунок способів і методів його втілення, та сам матеріал, наприклад мозаїка вимагали декоративних підходів та плакатних рішень композиції, що в подальшому приваблювала митців монументалістів втілювати творчі експерименти. Незважаючи на пресинг та зміцнення тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соціалістичного реалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення [11, с. 274–282].

У роки сталінського тоталітарного режиму утвердилась ідеологія культури, яка одержала назву «соціалістичний реалізм». Його вважали «творчим методом» літератури та мистецтва, але насправді це була певна

філософія життя й культури. Соціалістичний реалізм або соцреалізм як метод було проголошено 30 серпня 1934 року на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Так було продемонстровано майбутні принципи тоталітарної культури – культ вождя, що після святкування 50-річчя Й. Сталіна набирал загрозових обертів, і єднотамство у висвітлені будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод багатомільйонного радянського мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду, ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся – тому і служив [12, с. 170 – 171].

Для соціалістичного реалізму пори його народження характерні твори, що відображають героїку революційної боротьби та, особливо, діячів цієї боротьби і вже потім змальовують життя широких народних мас під впливом революційного руху. Зрозуміло, що класичне використання такого методу у другій половині 1920-х років зумовило б тільки часткове здійснення поставленої мети. Але, за пропозицією М. Горького, нове мистецтво за гуманістичними принципами мусило розподілитися на два полюси – «любов – ненависть». Любов – до народу, партії, Сталіна. Ненависть – до ворогів. Саме звідси випливає принцип класової оцінки явищ навколишнього політичного життя, що згодом повністю виправдає злочини, пов'язані зі знищенням культури, науки, релігії, окремих стилів і напрямів, а також конкретних людей – представників угруповань чи спілок, яких не сприймала офіційна влада. 10 січня 1939 року Й. Сталін направить шифровку, адресовану секретарям обкомів, ЦК національних компартій, наркомам внутрішніх справ. У документі буде розлоге пояснення, що до застосування «фізичного впливу» у практиці НКВС яке було допущено з 1937 року з дозволу ЦК ВКП(б)» [12, с. 172]. 13 липня 1937 року, енкаведисти розстріляли професора Київського художнього інституту Михайла Бойчука. Разом із ним вони розстріляли ще чотирьох «бойчукістів»: художників Івана Падалку, Василя Седяра, Івана Липківського

та Івана Орла-Орленка. 11 грудня стратили Софію Налепинську-Бойчук, українську художницю-графіка, його дружину, доньку поляка й французьки, з якою Михайло одружився під час свого паризького періоду життя. 7 травня 1938-го розстріляли Миколу Касперовича.

Ця когорта надзвичайно талановитих людей поповнила ряди «Розстріляного Відродження». Їх знищили разом із величезною кількістю інших представників національної інтелектуальної еліти. Енкаведисти убезпечували імперію на довгі десятиліття від протестів, роздумів, питань та пошуку відповідей... Більшість творів Михайла Бойчука та його послідовників було одразу ж знищено. Розписи стін терміново заштукатурені.

«Мистецьке життя й Михайла Бойчука, і «бойчукістів» було насиченим, яскравим та трагічним. Париж, який захоплено штурмує «Салон незалежних» (1910 р.) , щоб подивитись твори талановитого українця, надзвичайний успіх у Венеції та інших відомих європейських містах наприкінці 1920-х, прославлення колективізму замість індивідуалізму, новоутворений мистецький цех із «Зодчими Всесвіту», монументалізм, українське село, сповнене сакральності й смислів. Але потім митці починають про щось здогадуватись... Починають малювати правду: голод серед українців, безликих робітників та пропагандистів із ликом когось великого під стелею, скорцюблені силуети з підписом: «Пишуть гасла» і ще багато-багато всього, що не вписується в рамки так званого соціалістичного реалізму. І їм цього не пробачили.» – так висловились Тамара Куцай, заслужена журналістка України, до 83-ї річниці смерті М. Бойчука [13].

Наступний період хрущовської «відлиги» ознаменувався стрімким злетом розвитку монументально-декоративного мистецтва на теренах України, який можна окреслити починаючи з другою половиною 1950-х рр. Архітектура переходить до індустріального типового будівництва, наголошуючи перш за все на функціональності та економічності. В основу цих змін лягла потреба у найскорішому вирішенні житлово-соціальних проблем, пошуках прискорених та економічно-вигідних методів будівництва. Відмова від зайвого прикрашання,

використання функціонально застарілих архітектурних деталей, псевдокласичної ордерної системи часів сталінізму, колонад, портиків, пишних ліплень, привела не до зменшення, а навпаки, до посилення ролі монументально-декоративного мистецтва. Нова архітектура вимагала нових художніх підходів, передбачала іншу стилістику, використання інших матеріалів та технологій, що відповідала запитам часу і його новим естетичним орієнтирам [10, с. 122]. Вони відобразилися і на новій загальній ідейноестетичній програмі, що була сформульована у державній постанові «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» від 4 листопада 1955 року: перехід до функціональності, утилітарності, лаконічності, з'являються площинні вертикалі і горизонталі на ново-типових будівлях. Це призвело не зменшення, а посилення ролі монументально-декоративного мистецтва, нова архітектура вимагала нових художніх підходів, передбачала іншу стилістику, використання інших матеріалів та технологій, що відповідала запитам часу і його новим естетичним орієнтирам.

«Специфіка стінопису, умови його існування в архітектурі дозволяли, а часто й вимагали, більш різноманітних формально-пластичних прийомів, ніж ті, що використовувала ортодоксальна соціалістична естетика, яка тяжіла над іншими видами мистецтва, особливо над живописом та скульптурою. Тому робота в стінописі особливо приваблювала активних у творчому та суспільному плані художників, які прагнули вийти за межі офіційних меж, тяжіли до формальних пошуків» – зазначає Г. Складенко [14].

Велике значення в розвитку монументального живопису мало відродження його традиційних, але забутих на той час технік та професійних прийомів. Значну увагу в цьому плані привертав досвід майстрів старшого покоління, таких, наприклад, як В. Фаворський, чий статті про стінопис і техніку фрески широко друкувалися в пресі [15], а виставки творів проходили у Москві, Ленінграді, Львові. В Україні питаннями технології фрескового живопису глибоко займався учень М.Бойчука – Г. Довженко, якому належить відродження цієї техніки. Старовинна дрібно модульна смальтова мозаїка

привернула художників С. Кириченка та Н. Клейн. Їхні станкові панно, виконані цією технікою не тільки ставали прикладом високої технологічної майстерності, а й пропонували пластичні рішення, які набули популярності. Панно «Врожай» (1957), «Наша дума, наша пісня» (1960).

Для 1960-х років характерне переосмислення традицій, які б відкривали образні можливості. Також їх визначає вплив виставок мистецтва Мексики, творів Ф. Леже, П. Пікассо, що проходили на початку 60-х років у Москві. І знову прикладом для радянських монументалістів постає творчість мексиканських колег таких як Д. А. Сікейрос, Х. О'горман, Д. Рівера, що приймали участь у монументальному оформленні університетського містечка в Мехіко, Мексика (1950-1953 рр.), наприклад центральна бібліотека, що повністю вкрита мозаїкою, та панно де поєднуються мозаїка і рельєф на фасаді будинку Університетського ректорату. Головні архітектори, М. Пані, Рамос, Ровір спроектували архітектурний комплекс в стилі модернізму, що в сою чергу позначилося і на радянській архітектурі, яка постала спрощеним варіантом цього стилю. У художньому вирішенні університетського містечка можна прослідкувати активний вплив синтезу мистецтв на людину який відобразився на злитті архітектури, рельєфу, мозаїки, розпису та їх поєднанні з мексиканською традицією [10, с. 124]. У мозаїках «Народ-будівник», «Авіація зближує народи», «Мир», «Людина підкорює небо» І. Литовчека, В. Ламаха, Е. Каткова у Київському аеропорті Бориспіль (1965, архітектори А. Добровольський, А. Малиновський, Д. Попенко) знаходять риси формальних прийомів модерністського мистецтва з робіт П. Пікассо, Ф. Леже, Д. А. Сікейроса.

Однією з перших значущих робіт, що відобразила народження нового стилю в українському монументальному мистецтві Г. Складенко називає мозаїки київського Річкового вокзалу художників І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Каткова (1961, архітектори В. Гопкало, В. Ладний, Г. Слуцький, М. Дьомін, Г. Мельничук, В. Скучаєв, скульптор І. Коломієць). За словами мистецтвознавиці Є. Моляр, ці монументальні панно на той момент, були експериментальними,

адже автори окрім смальти почали використовувати керамічну плитку, кольорові цементи та поєднували різноманітні техніки.

Варто зазначити, що наприкінці 1950-х при Київському експериментальному керамічному заводі Академії будівництва і архітектури УРСР утворюються експериментальні інститути і майстерні з виробництва та обробки плитки, яка широко застосовувалася як в якості будівельного, так і декоративного матеріалу. Хоча у 1962 р. році Академію будівництва і архітектури було ліквідовано, а науково-дослідні установи і виробничі підприємства було передано до складу різних міністерств і відомств, керамічну плитку художники отримали. Фактура, колір, об'єм матеріалу використовувався художниками у пошуках нових художніх форм, нових пластичних та технологічних рішень – «зацікавленість формою була першою рисою вияву непокори» – писав київський мистецтвознавець Б. Лобановський [16].

Г. Складенко зазначає: «Можна вважати, що й сама професія художника-монументаліста як одна з головних в радянській мистецькій системі, з'явилися саме в цей час, викликана до життя специфікою творчої та суто виробничої діяльності, особливим комплексом фахових знань та навичок, розмахом будівництва, в якому різноманітні монументальні твори займали важливе місце» [14].

Сучасники відзначали, що у монументального мистецтва з'явилася матеріальна база та свобода в стосунках з архітектурою, яку можна охарактеризувати як «органічне співтовариство»: «Раніше ніж з'явилися перші більш-менш великі монументальні твори нового типу, зі сторінок журналів і з творчих трибун чітко пролунала думка про те, що наступний період повинен принести розквіт цього виду мистецтва ... монументальних творів чекали з нетерпінням ...» [16]. У той час монументальній живопис вдається до технік мозаїки, рельєфу, сграфіто, вітражу. Застосовуються нові матеріали: кладка з кольорової цегли, вітражі з колотого скла, мозаїку з битої керамічної плитки, смальти, натурального каменю.

Доцільним буде згадати слова мистецтвознавиці Т. Кочубинської, яка зазначала, що на прикладі декоративного оформлення київського метро можна простежити дві тенденції розвитку монументального мистецтва цього періоду. «..З одного боку, це мистецтво відмічене зверненням до народної традиції з її багатством кольору і орнаментальними ритмами, а з іншого боку, воно прагне до універсалізму та утвердження великого стилю, що часто втілювалися через образи революції» [17].

З середини 1960-х рр. настає новий етап розвитку українського монументально-декоративного мистецтва, період піднесення та відродження. Для мистецтва того часу характерний пошук нестандартних пластичних рішень, застосування в роботі нових матеріалів та незвичні їх поєднання. В цей час розбудовуються міста і селища, з'являються адміністративні будівлі, палаци культури, навчальні заклади, дитячі садки, бібліотеки, вокзали тощо. В 1960-х сенси оформлення споруд були більш прив'язані до їх призначення. Тому через провідну роль архітектури формувалися основні ознаки монументального живопису – узагальнений малюнок, локальний колір, яскрава декоративність, площинність, алегоричні та символічні атрибути, які замінили собою детальну розробку сюжету, стали чи не обов'язковими для монументальних творів [18].

Твори виходять за межі інтер'єрного мистецтва. Відродження традицій фрескового живопису, мистецтва мозаїки та вітражу відбиваються у творчості талановитих художників, таких як В. Зарецький, А. Бокотей, О. Мінько, Л. Медвідь, А. Горська, С. Кириченко, Г. Довженко, І. та М. Литовченко, І.-В. Задорожний, М. Стороженко та Е. Котков. В. Ламах. Низку яскравих творчих індивідуальностей продовжують молодші за віком художники: В. Прядка, В. Пасивенко, А. Гайдамака, В. Григоров, І. Марчук, О. Дубовик, М. Малишко, В. Федько, О. Володимирова, Л. та Т. Дмитренко, О. Мельник, Ю. Левченко та багато інших. Сформована школа митців-монументалістів, як то секція монументалістів в Національній спілці художників України та майстерня монументалістів в Київському художньому інституті стане продовженням національної монументалістики та задасть загальний напрямок для

майбутнього розвитку монументально-декоративного мистецтва на території сучасної України [14].

Монументально-декоративне мистецтво сприймалося тоді як новаторський вид образотворчості, який може впливати на суспільство, психологічний клімат в ньому, нести з собою демократичні та національно-культурні цінності. Тому воно протягувало багатьох художників які прагнули обійти встановлені владою канони. В 1960-ті, крім названих, в стінописі працювали Т.Яблонська, А.Базилевич, І.Скобало, М.Ілку, М.Криstopчук, І.Остафійчук, А.Лимарєв та інші. Проте в більшості твори цього часу не здатні були повністю вийти за межі офіціозу та пропаганди.

На протязі існування Радянського Союзу на противагу конформізму, постає таке явище, як нонконформізм. До першої хвилі якого дослідниця Л. Смирна відносе і школу М. Бойчука, друга хвиля ознаменувалася під час хрущовської «відлиги» та простежується вплив мексиканського мистецтва: «Приміром, спілкування Бойчука з Сікейросом та їхні взаємні мистецькі впливи, на яких наголошують мистецтвознавці (Д. Горбачов, Я. Кравченко), а також те, що у 1960-ті мексиканське мистецтво озвалося у творчості українських шістдесятників як орієнтир національно спрямованого і соціально детермінованого феномену, до якого прагнув і бойчукізм, – слід вважати одним із важливих чинників для формування мистецького нонконформізму в українському контексті.» [19, с. 57].

Термін **«нонконформізм»** походить від латинського «non conformis» – невідповідний, незгодний. Низка термінів, вживаних у мистецтвознавчій практиці, досі не мають чіткого визначення. Так, у культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд із терміном «нонконформізм» досить часто трапляються дотичні синоніми «мистецтво шістдесятників», «інше мислення», «вітчизняне дисидентство», «культура неофіційного соціуму», «мистецтво андеграунду» тощо [20, с. 50].

Для тих, хто хотів працювати, не оглядаючись на офіційні директиви, єдиною формою презентації «іншого мистецтва» ставали квартирні виставки.

До яких долучилися і ті художники, що експериментували в монументалістиці, наприклад такі як А. Горська та В. Зарецький [19, с. 132].

Третю хвилю нонконформізму – з 1963-го по 1968-й – знаменує перехід від хрущовської політики лібералізації до відродження неосталінських принципів брежнєвського «застою», з його тиском на інтелігенцію та «першою хвилею арештів» у серпні – вересні 1965-го року. Але це лише обурило громадські активні кола митців-шістдесятників і викликало хвилю невдоволень та протестних акцій [19, с. 135].

У 1968 році, після вводу військ СРСР у Чехословаччину «відлигою» у культурі та політикою лібералізації було покінчено. КПРС бачила в творчій інтелігенції загрозу. Рух «шістдесятників» було розгромлено. Згодом, в 1982 р., така доля чекала на композицію скульптурних рельєфів художників А. Рибачук і В. Мельниченка «Стіна пам'яті», яку вони розпочали у 1968 році на Байковій горі в м. Києві, стіну просто залили бетоном [21].

Ідейно ворожим та антирадянським був визнаний вітраж «Шевченко. Мати» (1964 р.) у «червоному корпусі» Київського університету імені Т. Г. Шевченка. Виготовлений А. Горською у співавторстві з О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Севрук та Г. Зубченко, він був одразу знищений університетською адміністрацією. Загинула, як вважають, від рук КДБ, А. Горська (1970 р.). Зазнала переслідувань Т. Яблонська як і кагорта митців-шістдесятників. Ставлення влади до діячів культури і мистецтва у 1960 – 1970-х відзначалося звичною жорсткістю методів, що мало чим відрізнялися від сталінських [19, с. 136].

На початку 1970-х навколо секції монументального мистецтва об'єдналися митці, творчі інтереси яких були далекими від принципів соціалістичного реалізму. Оскільки в монументально-декоративному мистецтві, як вже згадувалося раніше, через особливості його зв'язку з архітектурою, «дозволялося» більш вільне використання різноманітних стилістик, художніх мов, пластичних рішень, формальних прийомів та технологій, ніж в інших видах офіційної образотворчості. Завдяки їхнім творам

через монументальне мистецтво в суспільний простір складними, опосередкованими шляхами входили нові художні, естетичні, стилістичні ідеї. В монументальному мистецтві в той час 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. Монументально-декоративне мистецтво стало тим видом образотворчості, що найбільш активно і всебічно розвивалася в цей період [14]. На прикладі митців шістдесятників які працювали не тільки в станковому живописі, а втілювали свої «заборонені» творчі ідеї в компромісі тогочасних мистецьких канонів, виконуючи так зване «замовлення», в монументально-декоративному мистецтві 1960-1980 рр. можна простежити вагомий вплив нонконформізму.

З тим, одночасно монументальне мистецтво знаходилося в центрі державної уваги. У 1969 році були прийняті кілька офіційних постанов, що мали профінансувати його розвиток. Це надавало мистецтву необхідної матеріальної бази. Постійні державні замовлення активізували практичну діяльність. З одного боку митці втілювали свої творчі задуми по всіх містах, які стрімко розбудовувалися, запрошують митців Київської, Харківської, Львівської, Одеської шкіл монументалістики. З іншого боку привертати увагу до монументалістики багатьох художників-делітантів, що спричинило появу низки не професійних творів [14].

В 1970-1980 рр. змінюється розуміння монументального твору, до нього повертається сюжетне вирішення композиції. Розширюється і образно-емоційний діапазон творів. Так як наприкінці 1960-х було поширено камерні, станкові твори і тут не обійшлося без «квартирних виставок» «забороненого мистецтва», то в монументалістиці все більше простежується вплив станкової композиції. Видимі авторські інновації, більша безпосередність та складність художнього вислову. Принципи станкового мистецтва входять в монументалістику, урізноманітнюють і збагачують її художні можливості, що дозволило говорити про її певну «станковізацію».

З цими ж тенденціями було пов'язане використання нових технік, технологій, видів монументально-декоративного мистецтва. Наприклад, таких як мозаїчний рельєф (бетонний об'єм, вкритий дрібно модульною мозаїкою), що одні з перших застосували І.Литовченко та В.Прядка в своїх роботах, наприклад панно «Земля Донецька» на одному з житлових будинків в Донецьку (1967), що мало ще певний експериментальний характер. У 1970-му році вони створюють мозаїчний рельєф «Сонце любові» на фасаді Палацу одруження в м.Олександрія Кіровоградської області (архітектори М.Бурганов, Ю.Хорхот), який став етапним для українського монументального мистецтва. В його основу було покладене творче осмислення символів народного мистецтва. Таким чином монументальний твір виходить з площинності і трансформує архітектурні об'єми, виходячи за їхні межі в реальний простір. Мозаїчний рельєф став дуже популярним в українському монументально-декоративному мистецтві, протягом даного періоду до нього зверталось багато художників. Серед кращих творів можна згадати композицію «XX століття» В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в м. Києві (1980). Багато працював у мозаїчному рельєфі Е. Катков, використовуючи його для створення своєрідної «живописної скульптури». Багато робіт в цей час створюється в різних видах рельєфу, набувають поширення композиції з металу, дерева, кераміки (карбування, виковування, маркетрі, керамічне пано тощо).

Помітною тенденцією часу ставало включення монументальних творів в оформлення містобудівних комплексів та міських магістралей. Значна роль у містобудівному просторі призначалася і мозаїчним панно по проспекту Перемоги в Києві. Розпочаті ще у 1967 році, дві з них – «Симфонія праці» (В.Ламах, Е.Катков) та «На захист миру» (І.Литовченко, В.Прядка) несли всі ознаки «стилю 1960-х» – плакатність вирішення теми, відкритий громадський пафос, площинність декоративного рішення, потім роботи були припинені, ходили чутку, що їх мають знищити за формалізм. Відновлені роботи лише у 1980-му році, коли художники виконали ще чотири геральдичні композиції, в яких використали вже інші – суто орнаментальні мотиви.

Урізноманітнюються за допомогою монументально-декоративних творів великі житлові комплекси. Багато новаторських творів монументального мистецтва (мозаїчний рельєф) І. Литовченка застигли в часі в місті Припять, які повністю переосмислювали забудову міста, завдяки ним воно набувало художньої унікальності. В українському стінописі того часу вони стали чи не наймасштабнішими [14].

Помітною тенденцією в художній практиці ставало створення, так званих, комплексних об'єктів, що являли собою громадські споруди, в оформленні яких використовувалося багато творів мистецтва. Об'єктами комплексного оформлення найчастіше ставали Палади культури та одруження, музеї, готелі, ресторани. Подібні замовлення надавали роботу багатьом художникам, стимулювали розвиток декоративних видів мистецтва. Серед таких слід згадати палади культури в Кременчуці (1973, І.В.Задорожний, Ю.Волков) та ім. Дружби народів в Черкасах (1980, В. Білик, В. Селівестров, Н. Носенко, О. Желобчева, В. Сірий, А. Морковіна, архітектор В. Лебединцев) і т. д. [14].

За визначенням Л. Смирной – «1977–1984 роки – завершальна фаза розвитку країни, що отримала назву «розвинутий соціалізм», коли нонконформізм, перед тим як стати мейнстрімом, залишався напівлегальним явищем українського мистецтва, що намагалось вийти з підпілля. У цей час він розширює сфери впливу і по суті втрачає статус герметичного, стає визначальним феноменом не лише мистецького, а й культурно-політичного життя України та інших союзних республік.» [19, с. 155].

В цей час визначеним художнім явищем стали музейні експозиції, створені А. Гайдамакою. Експозиції були представлені як видовища, театралізовані дієства, динамічні за змістом та просторовим рішенням. У використаній ним художній мові відбивалися різноманітні тенденції мистецтва ХХ століття – традиції вітчизняного авангарду (ідеї О.Родченка, Л. Лисицького, В.Татліна). Так в умовах ідеологічної цензури знаходили вихід в суспільний простір «заборонені» традиції та знахідки новітнього мистецтва. До створення музеїв та нових музейних експозицій залучалися твори монументально-

декоративного мистецтва. Робота в музеї відкривала можливість працювати з історичним матеріалом, різноманітними стилями минулого. Для монументалістів музей ставав тим типом споруд, який відкривав можливість для більш вільних формально-просторових експериментів, пошуків нових поєднань з архітектурою, наприклад Музей суднобудівництва і флоту у Миколаєві (1978, М. Озерний, В. Семенов, Ю. Стешин), Музей історії Києва (1982, Ю. Дитинкін, Ю. Сазонов), Чернігівський історичний музей (1979, І. Левицька, архітектор Ю. Кисляченко), нове оформлення Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького (1977, В. Коротков та інші), Черкаський обласний краєзнавчий музей (1985, В. Прядка, І. та М. Литовченки, М. Борисенко, Л. Жоголь, А. Куш, архітектори Л. Кондратський, М. Бобчук, С. Фурсенко) та інші [14].

Розширення діапазону засобів художнього висловлювання підключило до монументального живопису і напрямки сучасного мистецтва, мову абстракціонізму, гіперреалізму, прийоми колажу та інших. Серед таких творів – розпис М. Морозова в Одеському інституті інженерів морського флоту (1980). Помітні зміни відбуваються і у сюжетному діапазоні монументальних творів. Окрім різноманітних алегоричних композицій в ньому з'являються жанрові мотиви, зображення історичних персонажів та сцен. Серед таких розпис в Лубенському кінотеатрі «Київська Русь» (1988, В. Колесников, Є. Курбала).

Значне місце в художній практиці 1970 – 1980-х років займає вітраж. Менш поширена в українському мистецтві техніка набуває в цей час популярності, пропонуючи широкий діапазон формальних рішень. Вітраж стає одним з найбільш виразних конструктивно-образних елементів, через які реалізувалася нова естетика та нові принципи формування художнього середовища. Серед найбільш значних явищ в цій галузі – вітражі І.-В. Задорожного, які не тільки залучили цю техніку до вітчизняної практики, а й надали їй національного звучання. Вітражі в Будинку культури у Кременчуці (1977) [14].

Суспільна перебудова середини 1980-х початку 1990-х знайшла відбиток і на монументально-декоративному мистецтві. В умовах демократизації культури, коли художня творчість звільнюється від покладених на неї в попередні часи ідеологічних функцій, монументалістика перестає відігравати свою провідну роль в мистецькій ієрархії. Переоцінюється і сама професія художника-монументаліста як виразника загально ідеологічних суспільних ідеалів. Вітчизняне монументальне мистецтво вступає в період кризи та переоцінки своїх можливостей та спрямувань.

Після утвердження незалежності художнє життя в Україні, а також ставлення до культурної спадщини зазнали глибоких змін. З 1990-х монументальне мистецтво для багатьох стало уособленням пережитків попередньої епохи. Ознакою ідеологічних змін в культурі цього періоду та помітним явищем художньої практики стають реконструкції старих та побудова нових церков та релігійних споруд, в яких знаходять місце твори монументалістів. І хоча більшість з них – це історико-художні стилізацій, проте вони відновлюють у суспільній уяві традиції релігійного мистецтва минулих епох, їх створення стає важливим явищем культурного та духовного життя країни [14].

1.2 Стилi та напрямки українського монументально-декоративного мистецтва XX століття

Функціональні та композиційні можливості просторової організації архітектурного середовища визначаються двома основними формами – об'ємом та площинною. Тому, створюючи монументально-декоративні композиції, необхідно враховувати архітектурні особливості, розміри площин, на яких буде вміщуватися твір, масштаб зображень, ритм, колір, кут зору глядачів. Зображена монументальним живописом композиція може бути просторовою, тривимірною, може активно впливати на сприйняття реального простору, доповнювати архітектурний ансамбль [22, с. 6 – 8].

Архітектурний ансамбль – це гармонійне поєднання архітектурних споруд у певному просторовому середовищі (майдан, вулиця тощо), яка відповідає певному художньо-композиційному задумові. Одна із необхідних умов для створення якого – це використання засобів монументально-декоративного мистецтва в художній єдності зі спорудами та його складових частин. Образ архітектурного ансамблю залежить від зміни освітлення, пори року, присутності людей [23].

Таким чином, спосіб реального буття та умови сприйняття архітектури, скульптури та живопису дають нам можливість виявити утворюючі їх просторові складові: для архітектури – об’єм та площа, для скульптури – об’єм та площа, для живопису – площа. Архітектура, живопис та скульптура, взаємодіючи між собою, вибудовують просторовий характер системи в цілому [24, с. 94].

На основі аналізу зібраного матеріалу визначено основні типи та види монументально-декоративних творів: типи (живопис, рельєф, живописний рельєф); види (фреска, розпис, мозаїка, вітраж, керамічне панно, сграфіто, виковування, скульптурний рельєф). В свою чергу, оскільки передбачають площинність, до живопису можна віднести: фреску, мозаїку, розпис, вітраж. До рельєфу: керамічне панно, сграфіто, виковування, скульптурний рельєф. До живописного рельєфу поєднання, синтез, між собою вище перерахованих видів, наприклад мозаїки з рельєфом.

Враховуючи архітектурний ансамбль, архітектурний стиль окремої будівлі, або ж стиль інтер’єру, визначається напрямок формування композиції монументального твору. При створенні композиції також враховуються особливості матеріалу, місце розташування, площинне чи об’ємне рішення, оскільки майбутня творча робота може внести зміни в об’ємно-просторове вирішення будівлі. Враховуючи також і історичний аспект за класифікацією О. Самойленко можна виділити такі напрямки формування композиції монументально-декоративного мистецтва:

- національний напрям (композиції тематично пов'язані з мистецькою спадщиною української культури та фольклору) – у творах використовуються елементи народного мистецтва та художні прийоми, які можна віднести до ознак національного стилю у монументальному мистецтві, застосовується також притаманна народному мистецтву кольорова палітра, у якій переважають чисті відкриті тони, символічність формальних рішень тощо.

- живописно-ліричний напрям (зображальна тематика, живописні рішення, образні сюжети – взаємодія людини і навколишнього середовища). У таких творах поряд із узагальненою монументальною структурою використовуються елементи, які є традиційними для творів станкового мистецтва, зокрема такі як: складні сюжетні композиції, просторовість, багатоплановість, використання живописних прийомів, переважання гуманістично-ліричного і філософського звучання образних рішень.

- умовно-зображальний напрям (умовно-образні композиції). Цей напрям набув розповсюдження у вирішенні таких тематичних питань «нового часу», як взаємозв'язок людини і навколишнього середовища в умовах доби техніки та індустріалізації.

- абстрактно-символічний напрям. Абстрактні-символічні композиції, побудовані на основі кольорових співвідношень та графічного рішення площини.

- експериментальний напрям. Це – твори монументально-декоративного мистецтва, у яких простежується – пошук нових засобів виразності та формоутворення. Використання нових матеріалів та їх поєднання в довільному співвідношенні [25, с. 136 – 140]

На основі досліджуваних творів монументально-декоративного мистецтва ХХ ст. на території Полтавщини можна вивести ще декілька класифікацій:

За періодом виконання: дореволюційні часи (1900-1918), часи Радянського союзу (1918-1991), пострадянські часи (1991-2000);

За технікою виконання: виконані професійними художниками, виконанні ремісниками (не несуть особливої художньої цінності);

За збереженістю: повністю знищені, ті що поступово руйнуються, ті що частково підпали під закон «про декомунізацію», задовільний стан, в гарному стані;

За рівнем дослідження: виконавці та роки створення відомі, відомі тільки виконавці, відомі тільки роки, невідомі виконавці та роки створення;

За місцем знаходження: автобусні зупинки, будівлі в аварійному стані, закинуті будівлі, будівлі державного значення (школи, дитячі садки, спортивні клуби, театри, вокзали тощо), житлові будинки;

За тематикою: індустриально-технічні мотиви, рослинні мотиви, антропоморфні мотиви, зооморфні мотиви, військова тематика, наука, спорт, історична тематика, релігійна тематика;

За вмістом радянської символіки: містять радянську символіку, не містять радянську символіку;

Більшою або меншою мірою основні стильові течії, що виникли на території України ХХ ст. вплинули на стилі монументально-декоративного мистецтва і на твори полтавської монументалістики включно. Наприклад такі як український модерн (сецесія), модернізм (авангард), бойчукізм, соціалістичний реалізм.

Український модерн (сецесія) – це один з унікальних архітектурних стилів, який виник на початку ХХ ст. на теренах України. В його основі – форми української церковної та хатньої архітектури з сильним впливом європейського модерну та українського барокко. Одною з найхарактерніших рис українського модерну є шестикутна трапецієподібна форма вікон та порталів (вхідної групи), а також наявність високих шатрових дахів (схожих на дахи народних хат). Окрім того, в українському модерні активно використовується монументально-декоративне оздоблення з майолікових виробів покриті кольоровими поливами. Одним із значних прикладів якого є будинок колишнього Полтавського земства, нині Полтавський краєзнавчий музей.

В. Чапелик виділяє характерні стильові особливості «українського модерну», доречі, дослідник один із перших запропонував цю назву в науковому просторі. Декоративні прикраси на фасадах мали вигляд керамічних вставок з узагальненими, переважно геометричними або рослинними за характером кольоровими орнаментами, побудованими на поєднанні квітів і птахів, елементів геральдики, які інколи переростали в складні мальовничі панно. Серед декоративних форм найбільшого розвитку набули тондо, розетки, трикутні вставки, фриз, кольорові смуги, ритмізовані вкраплення у вигляді окремих плиток, які значно пожвавлювали площину стіни. Застосування мальовничих живописних засобів посилювало виразність архітектури, надавало їй оригінальних рис, але таких, що відбивали суто народні уподобання, які сформувалися в процесі виконання традиційних хатніх розписів, вишивок тощо [26].

Модернізм - не просто напрям, це період в історії культури першої половини XX ст., що кардинально змінив погляди на загальнозрозумілі речі, потужний філософсько-естетичний, світоглядний пласт, комплекс усіх новітніх мистецьких явищ. Саме багатоманітність стилів і методів у культурній, мистецькій та інших сферах першої половини XX ст., що відійшли від класичних прийомів художньої творчості, отримала назву «модернізм». Він об'єднав різне творче осмислення явищ: відчуття дисгармонії світу, нестабільність людського буття, бунт проти раціоналістичного мистецтва і зростання ролі абстрактного мислення, містицизм, прагнення до новаторства [27, с. 485].

Модернізм у живописі реалізувався, насамперед, у монументальному його різновиді, адже передбачав використання великого простору і площини. Українські модерністи охоче вдавалися до принципів аналітичного кубізму, забарвлюючи його багатим українським колоритом. Вони прагнули наситити світ кубізму барвистістю, почерпнутою з народної творчості – кераміки, ікон, вишиванок, ляльок, килимів, писанок, де зберігалася близькість до таємничих стихій життя. Тут немає прямих стилізацій, проте є ясна, ритмічна мова

кольорів, які звучать дзвінко, локально, наділені силою, але зберігають при цьому вишукану палітру – синьо-фіолетові гами, одне з джерел яких – колорит стародавніх київських мозаїк.

У митців модернізму виникла потреба в символізації не лише образу, але й окремих елементів форми. Символи в мистецтві модернізму могли мати конкретну форму певного образу, або ж символічними були колір і форма. Окрім спадковості світоглядних принципів символізму та використання символу в мистецтві, у модернізмі розвивається низка типологічних рис символістської культури. Продовжується процес взаємних впливів видів мистецтва при домінуванні живопису серед просторових мистецтв. У новому мистецтві розвивається спричинений символізмом феномен багатогранної універсальної творчої особистості [28, с. 23]

Загальні риси модернізму остаточно сформувалися в першій третині ХХ ст. Серед них основними є увага до внутрішніх проблем особистості, проголошення самоцінності людини та мистецтва, прагнення до відокремлення часу й простору, осмислення загальних тенденцій духовного буття. Категорією жанрового поділу мистецтва стала не якість вигаданого світотворення і не його правдивість, а ступінь його наявності у творі. Сама ж реальність була проголошена відображенням вигадки. У такій ситуації для художника стало практично неможливо реалізувати себе як творця, бо нічого нового не існувало, тому всі роботи модерністів сповнені бунтом проти реалізму, що панував над ним, або ж рефлексією особистості, позбавленої можливості творити. Залишалося лише два шляхи - інтерпретатора або руйнівника. Для цього від художника вимагалось прагнення не лише до дії, але й до нового усвідомлення мистецтва.

Мистецтво українського модернізму, взявши на себе функцію пізнання в ті моменти, коли реалізму було вже замало, здійснило перехід до нового художнього світосприйняття, і не остання роль у цьому належить символу. Просторово-часова система живопису модернізму споріднена з символічною системою національної культури. Увага до народної традиції, котра несе в собі

глибинні пласти культурної пам'яті часто посідає у творчості живописців першої третини ХХ ст. вагоме місце.

Модернізм відмовляється від формальної естетики академізму і зосереджує увагу на абстрактних елементах творчості. Український живописний модернізм має наднаціональний характер. Однак такі його риси, як колористичне багатство (чого ми не знайдемо ні у французькому кубізмі, ні в німецькому експресіонізмі, де колір використовували здебільшого для підкреслення фактури, матеріальності предмета, стану людини), як присутність у формах елементів середньовічної ікони, а також колориту київських мозаїк і, нарешті, декоративність (запозичена з українського селянського побуту) – надають йому певної національної специфіки.

Авангард, авангардизм (фр. *avant-garde* – передовий загін) – умовний термін для означення загальних новаторських, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл у художній культурі ХХ ст., для яких характерні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових, незвичних, експериментальних засобів вираження змісту творів. Загалом авангардизм розуміють як граничне вираження ширшого явища – модернізму. Становлення останнього пов'язується, своєю чергою, з раннім періодом авангардизму, що підготував його. Інакше кажучи, модернізм й авангард – багато в чому подібні явища в мистецтві ХХ ст. Їх спільна суттєва риса – опозиція класичному мистецтву, принципове використання «сучасних», «передових» методів і прийомів творчості. Проте якщо авангард – це завжди модерне мистецтво, то модернізм не завжди буває авангардним. Більше того, деякі автори схильні вбачати в модернізмі тільки поставангардний період розвитку мистецтва, котрий характеризується лише повторенням, репродукуванням вже винайдених авангардом художніх принципів та рішень [8, с. 10].

Однак авангард початку ХХ ст. все-таки суттєво відрізняється від усіх попередніх авангардних течій. Його специфічна особливість – яскраво виражена антиакадемічна, «антисалонна» спрямованість, яка досягається в певному розриві з традиційними, передусім реалістичними методами художньої

творчості. Крім цього, в авангардизмі ХХ ст. багато дослідників виділяє такі спільні й суттєві риси, як бунтарство, епатажність, безкомпромісність, елітаризм, дистанційне випередження сучасності, переоцінка традицій, поліцентризм (унаслідок наявності багатьох рівноцінних напрямів), інтердисциплінаризм (тісні зв'язки між окремими видами мистецтва), синтетизм, програмність, «революційність», утопізм тощо.

Із часу свого виникнення і дотепер в авангардизмі домінують мотиви гіперболізації раціонального чи ірраціонального, ментального чи емотивного, «трансцендентного» чи «іманентного». Інакше кажучи, у художній мові авангарду існують образи-символи й образи-емоції, які, відповідно, знаходять місце в лінії «абстрактного» та «експресивного» мистецтва.

М. Бойчук, який заснував власну школу, також відноситься до періоду раннього авангардизму. **Бойчукізм** – це стиль який існував 1910-х – 1930-х рр. Та попри заборону та ліквідацію школи Бойчука, в період «відлиги» помітні значні впливи бойчукізму в монументально-декоративному мистецтві. Український художник-графік Г. Якутович влучно стверджував: «Кожний твір Михайла Бойчука – від самого початку. Кожна робота – це не зображення часткового, випадкового, а відстояне, сконцентроване поняття, узагальнений, чітко виіплений образ. Тут зі самого початку є синтез, а він, природно, веде до монументальності» [29].

Школа М. Бойчука означала не лише групу учнів і солідарних із ним художників, але й певну систему поглядів, ідейних принципів і методики постійного самовдосконалення. Художник-монументаліст залишався вірним своєму педагогічному настановленню – «не вчити, а спрямовувати», бо така практика дає учням змогу самим робити висновки про те, що потрібно опановувати стихію матеріалу, а вже потім вирішувати проблеми формотворчості, синтезу змісту і форми [30, с. 38]. Як згадують учні майстерні 1919-1922 рр., «коли ми малювали з натури, від нас вимагали не копіювати її, а, намагаючись представляти синтезовані форми, давати певною мірою синтез зовнішнього змісту, уникати непотрібних деталей, випадкових нехарактерних

ракурсів. Ми мали приділяти увагу культурі ліній, форм, композиції. Лінія не повинна лишатися пасивною, вона повинна жити, пластично передаючи форму, яку вона обіймала. Усі нефункціональні й невиправдані елементи відкидалися, що продуманішим був синтез, то більше обміркованою була схематизація, простота, сила і в міру потреби – велич» [31]. Основу неповторного національного стилю школи М. Бойчука становили: неовізантізм, відмова від академічних основ і зв'язок з європейським авангардним рухом, українське народне мистецтво і фольклорні традиції, неопримітив, давньоруська фреска київських соборів, монументальні розписи італійського Проторенесансу (фрески Джотто і Чимабує). За допомогою мистецтвознавчого аналізу українських народних ікон М. Бойчук у своїй творчості прийшов до монументальності композиційно-образного вирішення, до максимального спрощення іконографічної схеми з експресивними диспропорціями в зображенні постатей [32].

Для творів бойчукістів характерними є такі ознаки: масивність і декоративна та пластична узагальненість форм; вивіреність і симетричність (геральдичність) композиції; площинність, обмеження просторового пласту зображення – є лише образотворча поверхня; застосування декількох точок зору і деяких композиційних центрів, а відтак утворення поліпросторовості; використання ритму як засобу організації простору, зокрема побудови композиції, її елементів, а також колірних площин за формою «Андріївського хреста»; внутрішня організація картинної площини за допомогою використання у кожному творі геометричної абстрактної основи; переважання у зображенні вертикально-горизонтальної структури; використання динамічних ракурсів для посилення руху, за допомогою якого створюється зв'язок із глядачем; переважно фронтальне компонування постатей у картинній площині; нашарування різних за виразом пластичних форм; «деформація» змістовних зв'язків [30, с. 39]; уникнення всього зайвого та випадкового, відволікаючого увагу від основної ідеї твору; рівновага і гармонія цілого; локальність кольору;

три види ліній, що створюють певний ритм: прямо-спаралелені, закруглено-спаралелені, дзеркальні; напруженість ліній [30, с. 37].

На території України на початку століття відбувалися позитивні зрушення, що до розвитку авангардизму, але з 1930-х рр. про всі творчі методи та стилі забуто, офіційним дозволеним методом у мистецтві є тільки соціалістичний реалізм. Починаючи з 1960-х рр., багато митців монументалістів апелюють до течій модернізму. Хіба тільки більше інтуїтивною мірою, ніж інформаційною. Поняття «радянського модернізму» мало вивчене, та йдуть дискусії серед дослідників, що до часових рамок його існування. Взагалі важко вивести характерні особливості, та що відбувалося у мистецькому «підпіллі» за часів «Совєтов». То яким чином це вплинуло на монументально-декоративне мистецтво бачимо у творчості митців монументалістів.

Соціалістичний реалізм або **соцреалізм** як творчий метод на теренах радянської України охопив значний період ХХ ст., починаючи з 1930-х рр., від проголошення його, як єдиного, дозволеного методу на законному рівні Радянського Союзу і до початку 90-х рр., періоду перебудови. Дослідник О. Роготченко зазначає: «Сформований новий мистецький метод, реалізм соціалістичного спрямування, віддзеркалював головне завдання – бути рупором у класовому суспільстві.» [20, с. 44]. Для того щоб втілювати соціалістичну пропаганду, пізніше комуністичну, потрібно було зламати стереотипи мистецьких спрямувань і відродитися в єдиному образі, де стиль і метод пропонованої творчості були б поєднані в одному напрямку. За умови злиття методу зі стилем вирішувалося основне завдання: метод ставав провідним не в єдиному, а в усіх видах і жанрах образотворчого мистецтва, літератури, музики, театру, підпорядковуючи собі навіть традиційні види народної творчості, новостворену архітектуру та новітні здобутки ХХ ст. При цьому додаток «соціалістичний» до широко відомого в історії мистецтва терміна «реалізм» означав узгодження художньої творчості з марксистсько-ленінською ідеологією. Іншими словами відображення дійсності у відповідності з конкретним революційним розвитком.

Сам термін «соцреалізм» виник як альтернатива до авангардних течій у країні, де будувався соціалізм. Тож основною ознакою цього творчого методу було активне впровадження в мистецтво дещо зміненого реалізму з домінуванням соціалістичної риси. О. Роготченко зазначає: «Український мистецький простір межі тридцятих років минулого сторіччя був напрочуд потужним і самобутнім. Нищення поступального мистецького процесу з глибокими коренями сакрального, народного, модерного мистецтва призвело до руйнації перш за усе почуттєвого напрямку. Наступною заборонаю стало звернення до формалістичного та імпресіоністського мистецтва.» [20, с. 44]. Таким чином соцреалізм оформився єдиним творчим методом і стилем на протязі 60-ти років. Німецьки дослідник Х. Гюнтер, який досліджував розвиток соціалістичного реалізму і дійшов висновку з яким можна погодитися: «Тоталітарне суспільство як синтетичний твір мистецтва подібне до гладкої непроникної поверхні, для створення якої використані найрізноманітніші елементи: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. За внутрішнім станом цей синтез мистецтв – примусова гармонія, за зовнішнім проявом – агресивна героїка» [33, с. 14]. Соціалістичний реалізм як стиль і як метод мав повністю відповідати інтересам правлячого тоталітарного уряду, був побудований на засадах «класовості» та «партійності». Концептуальними принципами соцреалізму були: народність, ідейність і конкретність. При цьому під «народністю» мали на увазі зрозумілість мистецтва для простих людей, тому могли часто використовуватись елементи народної творчості. Під «ідейністю» розуміли здатність митця показувати світ крізь призму комуністичної ідеології, що практично не відповідає поняттю «реалізм» в широкому розумінні. Характерними ознаками «ідейності» в творчому методі соціалістичного реалізму було змальовування мирного щасливого життя, побуту, пошуку шляхів до світлого майбутнього, героїку вчинків заради щастя всього людства тощо. Такий підхід дещо перекликається з «романтизмом», не змальовування реальності як такої, а надання їй гіперболізованих «щасливих» рис. Використовування у творі мистецтва будь яких підтекстів або символізму

глибоко засуджувалися. Твір мусить бути зрозумілий кожному громадянину тодішньої радянської держави. Форма і зміст, як і ступінь дозволеного тоталітарною ідеологією, стають першочерговими складовими у розумінні пропонованого стилю-методу. Будь яка алегорія могла бути розцінена як прояв антирадянщини [20, с. 47 – 50]. Оскільки для творчого методу соцреалізму найголовнішою була пропаганда комуністичних ідей, твори мали говорити до народу з великих монументальних площин та втілюватися в видах мистецтва (окрім живопису та скульптури), таких як плакат та монументально-декоративне мистецтво.

1.3. Твори персоналії в монументально-декоративному мистецтві Полтавщини.

На основі досліджених творів монументально-декоративного мистецтва вдалося встановити деякі персоналії, що працювали на Полтавщині. Серед яких були митці і з інших регіонів України, не тільки уродженці та мешканці Полтавської області.

Серед митців Полтавщини слід відзначити таких, як **Грибан М. Ф.** 1948 року народження. Працює у різних графічних техніках (ліногравюра, літографія, монотипія, туш, перо, пензель). Автор монументально-декоративних композицій (серед яких 5 мозаїчних панно на фасаді навчального корпусу ПТУ №17, м. Полтава), вітражів (в обласній бібліотеці для юнацтва імені О.Гончара «Пізнання безперервне» та «Собор», м. Полтава), оформлень громадських споруд на Полтавщині [34]. Серед позитивних моментів монументально-декоративної творчості вирізняється декоративні стилістичні прийоми, вишукані засоби виразності формування композиції, умовність, локанічність форм і ліній, цілісний образ. Серед негативних можна виділити досить стриману кольорову гамму, але в поєднанні з композицією того чи іншого твору, вона виправдана.

Самойленко Ю. О. 1946 року народження. Працює в сфері живопису, іконопису, декоративно-прикладного та монументально-прикладного мистецтва (гобелен, вітраж). Член Національного Союзу художників України з (1990). Заслужений діяч мистецтв України (2005). Серед творів: вітражі у Покровській церкві м. Полтава («Господь в силах» у вівтарі, «Святий рівноапостольний князь Володимир» і «Свята Княгиня Ольга», «Святі преподобні Антоній і Феодосій Печерські» в інтер'єрі храму, всі – 1996) [35; 36]. Серед позитивних моментів в мистецтві вітража можна виділити такі, як використання широкої кольорової гамми та вдалого поєднання кольорів, дотримання канонів іконопису та декоративне трансформування їх у вітражах. Серед негативних – досить спрощене, прямолінійне трактування форм, домальовування вітражними фарбами ликів та рук святих, проте таке рішення можна виправдати тим, що митець саме акцентує увагу на головному в образах святих.

Волик П. І. (1941 – 2018). доцент. Член НСХУ (1977). Лауреат премії ім. Івана Огієнка (2001). Займався дереворізьбленням і металопластикою. Основні твори: декоративні панно – «Весільна» (1971), «Союз неба і землі», «Триптих» (обидва – 1972), «Чари» (1973), «Маруся Чурай» (1974), «Проводи», «Солдат повернувся» (обидва – 1975), «Над Дінцем» (1983), «Полудень», «Сусідське подвір'я» (обидва – 1988), «Берегиня», «Вечір» (обидва – 1990), «Чарівне світло», «Козак Мамай» (обидва – 1996) [37; 38]. Також виконання – два панно на фасаді будинку НДІ «Емальхіммаш», панно на фронтоні ганку ПТУ №4 (всі – в м. Полтава). До позитивних моментів монументальних робіт відносяться такі, як чітко та локанічно сформована композиція ритмічно наповнена чисельними рослинними орнаментами, автор вдало інтерпретує народознавчу тематику, пов'язану із прадавніми звичаями, обрядами, народними піснями, козацькою історією, надаючи їм сучасного образного вирішення. До негативних моментів – не зовсім вдале поєднання національного стилю з соцреалізмом в роботах створених в роки існування Радянського Союзу, зрозуміло, що до таких рішень митець вдається вимушено.

Курбала Є. М. (1949). Член НСХУ. Працював у сфері живопису, іконопису. Автор живописних портретів, пейзажів, монументальних розписів, розписів церков. Автор монументальних композицій (у співавторстві з Колесниковим В. Г.): у Будинку культури с. Мартинівка Гадяцького району (1983), автовокзалу в м. Полтава (фрески – «Маруся Чурай», «Слов'яни» 1987), кінотеатру «Київська Русь» в м. Лубни (1988), стінописів у Михайлівській церкві м. Світловодськ Кіровоградської обл. (1992–1995), алтаря Покровської церкви (1997) в м. Полтава [39; 40]. Серед позитивних моментів монументальної творчості митця такі, як формування композиції з усіма ознаками монументальних прийомів. Серед негативних моментів, те що серед творчості художника важко виділити власні, авторські моменти, оскільки значна більшість творів виконана у співавторстві з Колесниковим В. Г., де чітко читаються стильові особливості останнього.

Колесников В. Г. (1951 – 2014). Член НСХУ від 1987 року. Від 2000-го – професор, завідувач кафедри рисунка, живопису та графічного дизайну Київського університету технологій та дизайну. Основні напрями творчості – монументально-декоративне мистецтво (фреска по мокрій штукатурці). Фрески (у співавторстві з Курбалою В. Г.) завдяки яким митець стає відомим – «Онкологічна барокамера» (1982), «Майбутня перемога медичної науки над хворобою рак» (1982, Українська медична стоматологічна академія), «Весна» (1984, управління комунальним господарством), «Музика квітів» (1985, будинок-інтернат), «Полтавська битва» (аеропорт, 1985), «Битва під Жовтими Водами» (1987), «Возз'єднання» (1987), «Маруся Чурай» (1987, автовокзал №1, м. Полтава), «Слов'яни» (1987, автовокзал №1, м. Полтава), «Івана Купала» (1984, Будинок культури с. Мартинівка Гадяцького р-ну), фрески кінотеатру «Київська Русь» (1988, м. Лубни) [50, с. 160; 51]. Серед позитивних моментів творчості слід зазначити те, що митець відроджує та працює в надскладній техніці фрескового живопису по сирій штукатурці з вдалим поєднанням візантійських принципів з сучасними з усіма ознаками складного станкового формування композиції. На високому хожньому рівні автор працює з

кольоровою гаммою. Серед негативних моментів – на прикладі окремих творів, таких як фрески в інтер'єрі кінотеатру «Київська Русь», м. Лубни, автор експериментує зі стилістикою, лінії широкі, роздолі, менш витончені, колористика стримана, в деяких частинах твору контурне, силуетне вирішення, хоча таке рішення може бути виправдане за рахунок об'єму виконаних робіт.

Коркішко В. І. (1939) – художник-монументаліст, живописець. Член НСХУ (2010). Виконував живописні та монументальні роботи у Художньому фонді Полтавської організації НСХУ. Автор мозаїк на будівлях палаців культури, шкіл, адміністративних споруд і житлових будинків, автобусних зупинках м. Полтави та області. Мозаїки – «Дельфін» (1976), «Хлібороби» (1980-і рр.), «Т. Шевченко» (1995) [52]. Серед позитивних моментів слід відзначити декоративні стилістичні прийоми, вишукані засоби виразності формування композиції, умовність, гармонійне вирішення поєднання кольорових плям на площині. Майстерне виконання мозаїк з керамічної, різної за розміром та формою, плиток.

Анисимов М. Т. (1935 – 2020) – художник. Заслужений художник України (2016). Від 1974 – художник монументально-декоративного мистецтва художник виробничої майстерні у м. Кременчук. Монументально-декоративні твори: «Наша пісня» (рельєф на фасаді палацу культури «Нафтохімік», 1978), «Спорт» (вітраж в інтер'єрі військової частини, 1980), «Дитинство» (мозаїка, у піонерському таборі «Зоряний»); розписи – «Весілля» (інтер'єр їдальні «АвтоКрАЗу», 1975), «Чай» (інтер'єр їдальні кондитерської фабрики, 1985), «Політ» (вестибюль штабу льотного училища, 1993; усі – м. Кременчук), «Юність» (вестибюль гірн. технікуму, м. Комсомольськ, 1985) [53; 54]. Серед позитивних моментів монументально-декоративної творчості слід відзначити характерний органічний зв'язок творів з архітектурою, гармонійна композиція і стриманий колорит. Техніка виконання – холодна або гаряча енкаустика. У вітражах характерними є – складна динамічна композиція та м'яка багата палітра.

Серед київських митців монументалістів, що працювали на Полтавщині слід відзначити таких, як **Задорожний І.-В. Ф.** (1921 – 1988) – живописець, графік і монументаліст. Державна премія України ім. Т. Шевченка (1995, посмертно). Заслужений діяч мистецтв УРСР (1960). Член СХУ (1956). Автор монументальних розписів, мозаїк, вітражів, різьблень на дереві. Монументально-декоративні твори: вітражі – «Т. Шевченко і народ» (Київський університет, 1969, співавтор), «Наша пісня – наша слава» (Палац культури м. Кременчук Полтав. обл., 1971, співавтор), «Космос» (1974), «Народження технічної думки» (1975, обидва – Палац культури м. Павлоград Дніпропетровської обл.), «Скіфія» (1980), «Легенди про Кия» (на станціях Київського фунікулера, 1983); рельєфи – «Весільне свято» (1972, Палац культури у м. Кременчук), панно «Закохані» (1978), «Криниця М. Коцюбинського» (Літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського в Чернігові, 1978 – 1982); мозаїки: «Ой ти, зіронько, ти вечірняя» (у Палаці культури с. Калита Броварського р-ну на Київщині), «моя Батьківщина» (на фасаді Будинку культури «Кредмаш», м. Кременчук, у співавторстві, 1970-1972) [55]. Працював у «суворому» стилі, реалізмі, неофольклоризмі. До позитивних моментів можна віднести те, що твори глибоко національні, відзначаються пошуками виражальних засобів, оригінальною композицією, досконалим малюнком, гармонійною кольоровою гамою, відзначаються всіма ознаками монументальної композиції.

Івахненко О. І. (1949 – 2014) – графік і живописець. Заслужений художник України (1997). Державна премія України ім. Т. Шевченка (1989). Член НСХУ (1977). Працював у галузях графіки, монументального та станкового живопису. Творчі роботи: мозаїка «Вишивальниці» (автостанція «Решетилівка», м. Решетилівка), шість монументальних розписів у вестибюлі Шевченківського національного заповідника в Каневі (1989 – 1991) [56].

Основна тематика творчості – шевченкіана. До позитивних моментів можна віднести те, що у творах помітні традиції школи бойчукістів та візантійські впливи, зацікавленість етнографією, фольклором виражається у

майстерному відтворенні національного вбрання, побутових деталей. До негативних моментів, на прикладі окремої роботи, можна віднести те, що у творі «Вишивальниці» досить помітні неспівпадіння частин мозаїки, цементні плити квадратної форми розташованні із сувом, що свідчить про недостатність досвіду в цій техніці.

Кириченко С. А. (1911 – 1988) – живописець та художник-монументаліст. Основні галузі – станковий живопис і монументально-декоративне мистецтво. Брав участь в оформленні мозаїкою Палацу Рад у Москві (1945), монументально-декоративному розписі Головного павільйону та павільйону УРСР на ВДНГ у Москві (1955). Заснував 1962 та очолив мозаїчну майстерню у Києві (згодом – секція монументального мистецтва). Творчі роботи: мозаїки – «Урожай» (1957), триптих «Наша дума, наша пісня» (1960), «Та не однаково мені» (1961), «Нічого кращого немає», «Гуцульська мелодія» (обидві – 1963), «Кобзар» (1964), на фасаді кінотеатру «Аврора» (м. Київ, 1966), «Українська пісня» (1967, фасад аптеки № 1, м. Київ), «Україна» (1969, с. Мрин Носівського р-ну Чернігівська обл.), «Лісова пісня» (1971, парк у м. Ялта, нині АР Крим), «Геній М. Гоголь» (м. Миргород, Полтавська обл., 1973, ескіз і картони спільно з сином), «Панно єдності двох братських народів – українського та грузинського» (на території курорту «Миргород», м. Миргород Полтавської обл., спільно з Н. Клейн та Р. Кириченко, 1974), на приміщенні адміністрації Ізмаїльського морського порту та Палаці культури с. Шевченкове Кілійського р-ну (обидва – Одеська обл., 1978), «Тріумф Перемоги» (1978 – 1984, Меморіальний комплекс «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр.», м. Київ) [57]. Серед позитивних моментів творчості слід відзначити, високу художню майстерність формування монументальної композиції у поєднанні з національним стилем, чітко простежується продовження традицій школи М. Бойчука, врівноважене, гармонійне поєднання різноманітної кольорової гамми.

Клейн Н. Г. (1921 – 2004) – живописець, художник-монументаліст. Дружина Кириченка С. А. Член НСХУ (1947). Із чоловіком розробила творчу

пропозицію про застосування мозаїчної золотої, срібної та інших кольорів смальти для виконання декоративних рельєфів, круглих скульптур. У монументально-декоративному мистецтві Працювала у співавторстві з Кириченком С. А. Творчі роботи: мозаїки – «Врожай» (1957), триптих «Наша дума, наша пісня», «Радянська Україна» (обидві – 1960), «Підкорювачі цілини», «Та не однаково мені» (обидві – 1961), «Нічого кращого немає», «Гуцульська мелодія» (обидві – 1963), «Кобзар» (1964), «От де, люди, наша слава, слава України» (1967), «Прощання Оксани та Яреми» (1968), «Панно єдності двох братських народів – українського та грузинського» (на території курорту «Миргород», м. Миргород Полтавської обл., спільно з С. та Р. Кириченко, 1974) «Тріумф перемоги» (1978 – 1984, Меморіальний комплекс «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.», м. Київ) [58]. До позитивних моментів монументальної творчості відноситься те, що авторка майстерно використовує різноманітні поліхромні гамми, чудово володіє принципами побудови монументальної композиції з характерними ознаками станкового живопису.

Пришедько Г. Л. (1927 – 1978) – живописець, монументаліст. У 1963 – 1965 роках був учнем мексиканського монументаліста Д. Рівери. Разом із дружиною Зубченко Г. В. виконав цілий ряд високомистецьких мозаїчних панно, які прикрашають архітектурні будівлі багатьох міст України: мозаїки – «Квітуча Україна» (в інтер'єрі гастроному «Київ» в м. Маріуполь, 1967, у співавторстві), фасади й інтер'єри Академії наук України (м. Київ), «Рух» (Палацу спорту, м. Київ), «Перемога» (Інституту рентгенології та онкології, м. Київ), «Ковалі сучасності» (Інституту ядерних досліджень НАНУ, 1972 – 1974, м. Київ), «Майстри часу», «Кібернетична квітка», «Тріумф кібернетиків» (всі – Інститут кібернетики НАНУ, 1971 – 1977, у співавторстві, м. Київ), «Жнива» (1980, Палац культури м. Лубни Полтавської обл.) [59]. До позитивних моментів монументально-декоративної творчості відносяться такі, що в роботах автор на високому мистецькому рівні використовує поєднання чистих, відкритих кольорів, згармонійоване формування монументальної композиції у

поєднанні з абстрактними вирішеннями площинні, умовні, формальні вирішення людської фігури у творах, динамічні композиції.

Зубченко Г. В. (1947 – 2000) – художниця монументально-декоративного мистецтва, живописець. Дружина Пришедька Г. Л. Член НСХУ (1965). Творчі роботи: вітражі – «Політ у космос» (дитсадок № 34 у Києві, 1961), «Т. Шевченко. Мати» (1964, у співавторстві, знищений за наказом адміністрації Київського університету як «ідейно ворожий»), керамічні панно – у кафе «Либідь» (1963, у співавторстві), ресторан готелю «Дніпро» (1964, у співавторстві, обидва – у м. Києв); панно «Квітуча Україна» (в інтер'єрі гастроному «Київ» у м. Маріуполь, 1967, у співавторстві); мозаїки – «Майстри часу» і «Кібернетична квітка» (Інститут кібернетики НАНУ, 1971 – 1977, у співавторстві, м. Київ), «Ковалі сучасності» (Інститут ядерних досліджень НАНУ, 1972 – 1974, м. Київ), «Жнива» (1980, Палац культури м. Лубни Полтавської обл.) [60]. До позитивних моментів належать такі, що мисткиня у монументальних творах орієнтувалася на українські національні традиції, сполучаючи декоративну кераміку, мозаїку, вітраж. В мозаїках використовувала різні матеріали, окрім смальти чи керамічної плитки, такі як битий фарфоровий чи скляний посуд, гранітне каміння та інше, що свідчить про експериментальний підхід.

Висновки до першого розділу

На розвиток мистецтва завжди впливали соціокультурні, військово-політичні, технологічні, економічні чинники, ХХ ст. не виключення, а особливий період різких змін у всіх аспектах людської діяльності. Складна глобально політична ситуація, дві світові війни, виникнення тоталітарних режимів та їх падіння, стрімкий розвиток технологій, освоєння космосу, початок інформаційної епохи, в наслідок виникнення нових видів та стилів мистецтва, які в свою чергу, мали свій прояв в архітектурі та монументально-декоративному мистецтві.

На основі зібраного матеріалу проаналізовано основні історичні аспекти розвитку монументально-декоративного мистецтва ХХ ст. на території України та Полтавщини включно. Шлях формування був досить складним та суперечливим, оскільки на нього вплинули такі історичні, соціо-політичні, економічні чинники як: на початку століття (1900 – 1918 рр.) – розквіт «національного руху», в наслідок поява таких стилів як «український модерн», «модернізм», «авангард», «бойчукізм»; часи існування Радянського Союзу (1918 – 1991 рр.) – поява єдиного методу та стилю мистецтва – «соцреалізм», як спосіб соціалістичної пропаганди, в наслідок заборона використовувувати всі інші методи і стилі. Фізичне знищення та переслідування видатних постатей українського мистецтва – «інакодумців». З 1955 року в період хрущовської «відлиги» перехід до індустріального типового будівництва, як наслідок злет монументально-декоративного мистецтва з новими підходами, принципами, техніками. Паралельно до конформізму існування такого явища як «нонконформізм», в якому митці апелюють до «заборонених» стилів та напрямків; період «перебудови» (1991 – 2000 рр.) – занепад монументально-декоративного мистецтва, оскільки відпала потреба в «державному замовленні». Митці які працювали під час існування Радянського Союзу, в цей період, виконують приватні замовлення. Відновлення УПЦ призвело до того, що монументалісти працюють над оформленням відбудованих церков.

РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА XX СОЛІТТЯ НА ТЕРИТОРІЇ ПОЛТАВЩИНИ

2.1 Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва XX ст. на території Полтавщини: мозаїки на автобусних зупинках.

Мозаїка (від лат. *musivum*, буквально «присвячене музам»; з грецького означає – «муза») – один з основних та древніх видів монументально-декоративного мистецтва, являє собою зображення чи візерунок, виконані з природніх матеріалів у вигляді частинок «модулів», наприклад з кольорових каменів, керамічних плиток, смальти, скла і т.д.

Мозаїка грає важливу роль в історії древнього мистецтва. Мозаїки Дворіччя відомі ще з III тис. до н. е. – це орнаменти з різнокольорових кружків глини, які вставлялися прямо в стіни. Як термін та техніка мозаїки зародилася в древній Греції, в IV ст. до н. е. ця техніка була завезена грецькими майстрами до древнього Риму. Римляни в свою чергу розповсюдили її по всій імперії, вони покривали поли будівель мозаїчними зображеннями богів, героїв та гладіаторів [61, с. 35 – 41]. В період феодалізму великою художньою цінністю відзначалися мозаїки Візантії, Франції, Німеччини, Іспанії, Середньої та Малої Азії. Також видатні пам'ятки мистецтва Київської Русі виконані в техніці мозаїки, наприклад мозаїчна підлога в Десятинній церкві (X ст.), настінні мозаїки в Софійському та Михайлівському Золотоверхому соборах (XI – XII ст.) у Києві. В Росії мистецтво мозаїки відродилося завдяки діяльності М. Ломоносова, який удосконалив техніку виготовлення смальти і створив панно «Полтавська баталія» (1762 – 1764 рр.) та інші [62, с. 71]. Слід відзначити мозаїчні роботи Н. К. Реріха, наприклад «Спас нерукотворний» (1912 р), що прикрашає вхід в церкву Святого духа в Талашкіно, Смоленська обл., Росія. Техніці мозаїки він надає певного сакрального сенсу порівнюючи її з плином часу та життям. «Мозаїка завжди була одним з найулюбленіших моїх

матеріалів. Ні в чому не можна зобразити так твердо монументальність, як мозаїчних наборів. Мозаїка дає стиль, в самому її матеріалі вже зароджується природня стилізація. Мозаїка як шматок вічності. Зрештою все наше життя наче мозаїка...» – висловлює свою думку в статті про мозаїку Н. Реріх [63].

В мозаїці можуть використовувати «модулі» – шматочки одного або різних розмірів іноді нарізані за шаблоном. Зображення складають із добре підігнаних один до одного шматочків, закріплюють їх цементом або спеціальною мастикою з подальшим шліфуванням. Для мозаїк створюють ескіз, після чого збільшують до натуральних розмірів на, так званому, картоні і набирають на ньому малюнок. В інтер'єрі мозаїку викладають на розчині цементу або суміші цементу з олією, також в екстер'єрі – на відкритих поверхнях будівель.

За способом виконання мозаїка поділяється на: прямий, зворотний набори, набірна, пластинчаста (поштучна) та флорентійська мозаїки. Під час прямого набору матеріали укладають за малюнком у нанесений на площину розчин, в свою чергу цементні плити з попередньо набраними фрагментами закріплюють на площині для створення готової композиції. Під час зворотного набору модулі наклеюють лицьовим боком на папір чи тонку тканину відповідно малюнку (картону), потім іншим боком, так щоб картон був зверху закріплюють у розчині цементу, папір чи тканину знімають і панно відповідає малюнку [61, с. 47 – 48].

В залежності від матеріалу, який використовується в мозаїці можна визначити декілька типів мозаїк: скляна, керамічна, кам'яна, металева, дерев'яна, змішана, художня. В свою чергу вони поділяються на підвиди які мають характерні особливості обробки та сполучення матеріалів [61, с. 41].

Деякі з видів набули особливого розквіту за Радянських часів починаючи з другої половини XX ст.: **серед скляної мозаїки – смальтова мозаїка**. Відрізняється від інших скляних мозаїк особливими насиченими відтінками, непрозора. Смальта – сплав скла з оксидами металів, мінеральними фарбами, наприклад солі калію або інші природні сполучення які надають їй колір.

Сучасні технології дозволяють отримати до 10 тисяч відтінків. Відрізняється своєю міцністю, морозостійкістю, жароміцністю, стійкістю до абразивного зносу. Часто використовується до облицювання місць з підвищеним навантаженням, як інтер'єрів, екстер'єрів так і басейнів або підлоги на ганку. Бокові та лицьові сторони колотих вручну модулів можуть бути нерівними, що надає смальтовій мозаїці природності, яку можна вигідно використати при укладанні малюнку.

Майже всі види керамічної мозаїки: глазурована мозаїка з мало пористою структурою, виконана з глазурованої кераміки (плиток). Може бути з різними ефектами, з мілкими тріщинами на поверхні, з вкрапленнями іншого кольору, з імітацією нерівної поверхні, кольорова гамма багата за рахунок полив які використовуються при випалі плиток. Досить міцна, вогнетривка, температуростійка. Використовується як в інтер'єрі так і в екстер'єрі, для облицювання басейнів та камінів; неглазувана мозаїка з пористою структурою, створюються з неглазуваної кераміки – теракоти. Кольорова гамма природня, кольори після опалення різних порід глини: блідо-рожевий, жовто-кремовий, сіруватий, цегляно-червоний, вишневий. Можуть використовуватися різні ефекти тиснення, рельєфу по глиняним черепкам; порцелянова мозаїка. Вироби з низькотемпературного порцеляну. Спеціально розроблена керамічна маса, в яку додають барвники, після опалення нагадує кольоровий мармур [61, с. 42 – 44].

Серед **дерев'яної мозаїки** – маркетрі. Мозаїки з фігурних пластин фанери різних порід дерева, різні за кольором та фактурою які наклеюються на основу. На території Полтавщини майже не залишилося прикладів. В Лубенському автовокзалі була заштукатурена під час ремонту. В Полтавській музичній школі №3 була зафарбована в наслідок закону «про декомунізацію» від 2014 року.

Серед **змішаних типів** мозаїки виділяють такі: механічна – суміш мозаїчних модулів різних видів та типів, наприклад: дерев'яних з кам'яними, скляними; смальтові з кам'яними, металевими модулями і т. д. Можуть поєднуватися різні матеріали в різних пропорціях і варіаціях; Хімічна – суміш

різних матеріалів, наприклад штучний граніт, який виготовляють за рахунок сполучення природної основи та частинок скла або металу. Міцний матеріал який може використовуватись для покриття підлоги, стін різних приміщень, у ванних кімнатах та басейнах.

Художня мозаїка. Поєднання мозаїки з іншими видами монументально-декоративного мистецтва, наприклад з рельєфом чи з круглою скульптурою. Також використовується змішана техніка, модулі з різних матеріалів та різні за формою і розміром. Варіанти поєднань безграничні. Художню мозаїку можна назвати ексклюзивною, вона втілює творчий задум митця. Майже завжди виконується вручну [61, с. 45 – 47].

Серед досліджуваних творів монументально-декоративного мистецтва на території Полтавщини мозаїка має значну кількісну перевагу. Більшість виконана з керамічної плитки різних видів, рідше зі смальти. Використовується як зворотна, так і пряма техніка набору. Більшість творів виконана в другій половині XX ст. за Радянських часів. Авторство багатьох мозаїк не встановлено. Твори виконувались переважно за державним замовленням, серед митців було не прийнято підписувати роботи, підписи були знайдені тільки на одиничних мозаїчних панно. Зустрічаються роботи виконані будівельниками, ремісниками, які несуть меншу художню цінність. Збереженість більшості об'єктів знаходиться в не найкращому стані, деякі частково знищенні після прийняття закону про декомунізацію, деякі руйнуються бо розташовані на будинках в аварійному стані. Є повністю знищенні.

Мозаїки на автобусних зупинках траси Полтава – Кременчук.

По трасі Полтава – Кременчук зафіксовано велику кількість автобусних зупинок оздоблених мозаїкою переважно з керамічних плиток. Період виконання і авторство не встановлено, приблизно 60-80 рр XX ст. під час існування Радянського Союзу. Зі слів В. Ханка, мистецтвознавця, науковця, то така кількість мозаїк в напрямку Кременчука, на околицях та в самому місті Кременчук була зумовлена тим, що місто індустріальне і мало кошти для державного замовлення благоустрою (Див. інтерв'ю 3.).

Автобусна зупинка «Мачухи». Напрямок полтавський. Авторство невідомо, роки виконання невідомо. Виконана в техніці мозаїки з кольорової керамічної плитки. Використовується змішана художня техніка поєднання з рельєфом. Зображено рослинні мотиви та зооморфні: соняшники та бджоли. Виконана в декоративному стилі. Кольорова гамма тепла: жовтий, охра, зелений різних відтінків, блакитний, білий. Знаходиться в гарному стані (див. дод. А, рис. 1.).

Автобусна зупинка «Лелюхівка». Напрямок полтавський. Авторство та роки створення невідомо. Виконана в синтезі з рельєфом та мозаїкою з керамічної плитки. Рослинні та зооморфні мотиви. Зображено квіти, звірі, метелики. Кольорова гамма переважно холодна, яскрава: використовуються зелений, блакитний, охрий, червоний кольори. Стиль декоративний. Знаходиться в гарному стані (див. дод. А, рис. 2.).

Автобусна зупинка «М. Кобилячок». Напрямок полтавський. Авторство та роки створення невідомо. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма тьмяна: сині, зелені, білі, пастельно-кремові, сіро-блакитні кольори. Стиль декоративно-абстракційний. Зображено рослинні мотиви та зооморфні: дерево, птахи, квіти. Стан задовільний (див. дод. А, рис. 3.).

Автобусна зупинка «Олійники». Напрямок полтавський. Авторство і роки виконання невідомо. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма тьмяна: сині, зелені, білі, чорні, коричневі, кремові кольори. Стиль декоративно-абстракційний. Поєднані рослинні, зооморфні, антропоморфні мотиви: квіти, птахи, людське обличчя наче сонце. Стан задовільний (див. дод. А, рис. 4.).

Автобусна зупинка «Дрижина гребля». Напрямок полтавський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу, вставок з колотої плитки та вставок з фаянсового битого посуду. В кольоровій гаммі

переважають світлі відтінки: білий, кремовий, жовтий. Також є зелений, синій, чорний кольори. Композиція живописно-лірична, подібна до станкового живопису. Зображено ліричний жіночий образ у взаємодії з навколишнім середовищем, в даному випадку цю роль виконують рослинні мотиви. Мозаїка поступово руйнується, є області де мозаїчні модулі частково обпали (див. дод. А, рис. 5.).

Автобусна зупинка «Дрижина гребля». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма пастельна: переважають пастельні зелені відтінки, також є пастельно-коричневі відтінки та світло-блакитний колір. Виконана в декоративному стилі з абстрактно-символічним вирішенням композиції. Зображено рослинні мотиви та предмети побуту, наприклад такі як глечик. Знаходиться в незадовільному стані, частина мозаїки зафарбована білою фарбою, можливо в наслідок закону «про декомунізацію». На мозаїці наклеєні паперові об'яви, що значно паплюжить її вигляд (див. дод. А, рис. 6.).

Автобусна зупинка «Миргородщина». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки переважно з колотих керамічних плиток, менше вставки керамічної мозаїки фіксованої величини, конвеєрного типу. Кольорова гамма світла, переважають білі, світло-блакитні кольори, також є жовті, зелені, сині, коричневі кольори. Виконана в декоративному, умовно-абстракційному стилі. Зображено переважно рослинні мотиви та геометрична абстракція. Знаходиться в незадовільному стані, частково обпала, частково заклеєна об'явами, пошкоджена «вандалізмом» у вигляді різних написів (див. дод. Б, рис. 1.).

Автобусна зупинка «Андрійки». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Деякі вставки керамічної плитки вирізані по формі зображуваних елементів. Кольорова гамма яскрава, використовуються відкриті кольори: зелений,

жовтий, синій, білий, блакитний, коричневий також пастельно-зелений, пастельно-рожевий. Виконана в декоративному стилі. Зображено дерева з білими квітами та пташками. Знаходиться в незадовільному стані, частково керамічна мозаїка обпала, наклеєні об'яви (див. дод. Б, рис. 2.).

Автобусна зупинка «Підгорівка». Напрямок полтавський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в змішаній техніці, є вставки мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини конвеєрного типу, вставок з колотої плитки, поєднана з цементним рельєфом. Частково використовується у вигляді модулів «керамзит», скоріше за все таке вирішення було зумовлено наявністю поруч «Козельщинського заводу керамзитового гравію». Кольорова гамма: білі, блакитні, зелені, жовті, коричневі, сірі кольори. Виконана в декоративному, національному стилі. Зображено рослинні орнаменти. Мозаїка знаходиться в незадовільному стані, частково зафарбована, частково наклеєні об'яви, частково обпала (див. дод. Б, рис. 3.).

Автобусна зупинка «Солониця». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з колотих керамічних плиток. Кольорова гамма холодна: сині, блакитні, світло-блакитні, білі, холодні відтінки зеленого, інколи включення червоних кольорів. Композиція виконана в абстрактно-символічному напрямку. Зображено рослинні мотиви та геометрична абстракція. Знаходиться в незадовільному стані, більшою мірою, тому що має наклеєні об'яви з усіх сторін (див. дод. Б, рис. 4.).

Автобусна зупинка «84 км». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці смальтової мозаїки. Кольорова гамма яскрава, використовуються відкриті кольори: помаранчевий, червоний, жовтий, синій, білий, блакитний, світло-блакитний, відтінки коричневого. Композиція виконана в абстрактно-символічному напрямку. Зображена абстракція з натяками на рослинні мотиви. Знаходиться в незадовільному стані, частково зафарбована білою фарбою, в деяких місцях

наклеєні об'яви, частково модулі смальти обпали, пошкоджена «вандалізмом» у вигляді різних написів (див. дод. Б, рис. 5.).

Автобусна зупинка «Базалуки». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма холодна: синій, білий, жовтий, відтінки зеленого. Виконана в декоративному стилі. Зображено рослинні мотиви та зооморфні, а саме квіти і метелики. Знаходиться в незадовільному стані, обклеєна об'явами, деякі місця зафарбовані білою фарбою (див. дод. Б, рис. 6.).

Автобусна зупинка «Аеродром». Напрямок кременчуцький. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма яскрава, використовуються відкриті кольори: синій, жовтий, блакитний, білий, чорний, відтінки зеленого. Композиція умовно-образна на індустріально-технічну тематику. Геометричне вирішення, та зображені літаки з гелікоптерами дещо кубістичні. Тема композиції не випадкова, зображуваний сюжет пов'язаний з самою назвою зупинки та тим, що поруч аеродром. Знаходиться в незадовільному стані, більша частина зупинки зафарбована, хоча судячи з побаченої композиції, то радянської символіки не передбачалося (див. дод. В, рис. 1.).

Мозаїки на автобусних зупинках траси Кременчук – Бориспіль.

Автобусна зупинка «Піщане». Напрямок бориспільський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма: переважають відтінки зеленого кольору також є жовтий, коричневий, охрий, білий кольори. Композиція абстрактно-символічна, зображено птахів та геометричні орнаменти. Також сама назва зупинки виконана в техніці мозаїки. Стан в якому знаходиться зупинка не задовільний, половина мозаїк зафарбована. В цьому випадку також не зрозуміло причину таких зафарбувань, оскільки на прикладі попередніх зупинок, в ніякій не

зустрічається радянської символіки, що могло б бути причиною (див. дод. В, рис. 2.).

Автобусна зупинка «Ялинці». Напрямок бориспільський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма тепла: більшість кольорів пастельно-коричневих відтінків, також є синій, чорний, жовтий, зелений, білий, блакитний колір. Композиція графічно-абстрактна. Стан в якому знаходиться зупинка не задовільний, в деяких місцях зафарбована та обклеєна об'явами (див. дод. В, рис. 3.).

Автобусна зупинка «Недогарки 1». Напрямок бориспільський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма тепла: більшість кольорів пастельно-коричневих відтінків, також є чорний, жовтий, зелений, пастельно-зелений, білий, блакитний колір. Виконана в декоративному стилі. Композиція абстрактно-символічна, геометричне вирішення, зображено рослинні та зооморфні мотиви: квіти, бджоли, метелики. Також є напис назви зупинки виконаний в техніці мозаїки з керамічних плиток. Стан в якому знаходиться зупинка не задовільний, майже з усіх сторін обклеєна об'явами (див. дод. В, рис. 4.).

Автобусна зупинка «Недогарки 2». Напрямок бориспільський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма яскрава, використовуються відкриті кольори: синій, жовтий, чорний, відтінки зеленого, відтінки блакитного. Виконана в декоративному стилі з національним напрямком. Зображено: українська хата та дерева на пагорбах. Стан незадовільний, частина зупинки з мозаїкою зафарбована і знову не зрозуміло мотив таких зафарбувань, також мозаїки обклеєні об'явами (див. дод. В, рис. 5.).

Автобусна зупинка «Максимівка». Напрямок бориспільський. Авторство та роки виконання не встановлено. Виконана в техніці мозаїки з

керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу та вставок з колотої плитки. Кольорова гамма яскрава більше використовуються відкриті кольори: синій, жовтий, зелений, білий, коричневий, відтінки блакитного, синьо-зелений, пастельно-рожевий кольори. Композиція геометрично-абстрактна з рослинним мотивом, Зображено квіти та геометричну абстракцію. Стан не задовільний, частина мозаїк зафарбована та обклеєна об'явами (див. дод. В, рис. 6.).

2.2 Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва ХХ ст. на території Полтавщини: мозаїки в містах – Полтава, Кременчук, Лубни, Миргород, Карлівка, Решетилівка.

Мозаїки в місті Полтава зустрічаються не часто, рівень та масштабність їх виконання значно нижчий відносно мозаїк таких міст як Кременчук, наприклад мозаїка на фасаді Будинку культури «Кредмаш» або ж чого варта мозаїка в місті Миргород «Панно єдності двох братських народів – українського та грузинського». Значною мірою це було зумовлено тим, що значні, масштабні роботи виконували запрошені митці, наприклад з київської школи монументалістики. Напрочуд полтавська школа не славилася здобутками в цій області, хоча є роботи другої половини ХХ ст. варті уваги (Див. інтерв'ю 3).

Мозаїчна композиція з п'яти панно на фасаді навчального корпусу ПТУ №17, м. Полтава. Автор М. Грибан, роки створення невідомо. Виконано в техніці мозаїки з колотої керамічної плитки та плитки фіксованої величини, конвеєрного типу. Мозаїчна композиція складається з п'яти панно. Стиль декоративно-абстракційний, близький до кубізму. Напрямок умовно-зображальний. На всіх панно абстрактно зображено різні механізми, техніку, будівництво, що відповідало напрямкам професій які вивчають в ПТУ №17. Кольорова гамма пастельна, використано пастельно-зелений, пастельно-жовтий, пастельно-блакитний, білий, синій, відтінки коричневого кольорів. Твір знаходиться в гарному стані (див. дод. Г, рис. 1.,2.).

Мозаїка на фасаді дитячої спортивної школи «Дельфін», м. Полтава.

Автор В. Коркішко, створено в 1976 році. Мозаїка виконана з колотої керамічної плитки різного розміру та форми. Має дві частини, на одній з яких зображено морське царство, риб, дельфінів в натуральну величину, що відповідає назві басейну. На іншій частині зображено емблему «Олімпіади-80» (мозаїка створювалась до олімпіади 1980 року) з п'яти кілець та факел з вогнем, виконано в експериментальній техніці, поєднано з рельєфом. Стиль декоративний, напрямок умовно-зображальний. Кольорова гамма: відтінки темно-зеленого, синього, блакитного. Також присутні кольори – білий, червоний, жовтий, чорний. Мозаїка знаходиться в гарному стані (див. дод. Г, рис. 3.,4.).

Мозаїка на фасаді дитячого садку, м. Полтава. Автор та роки створення невідомо. Виконана в техніці мозаїки з кольорової смальти. Стиль декоративний, близький до примітивізму. Зображенно альрекінів, казкові рослини та тварини. Кольорова гамма яскрава, переважають відкриті кольори на білому тлі, присутні білий, червоний, помаранчевий, чорний, зелений, світло-зелений, жовтий, рожевий кольори. Стан в якому знаходиться мозаїка – гарний (див. дод. Г, рис. 5.).

Мозаїка «моя Батьківщина» на фасаді Будинку культури «Кредмаш», м. Кременчук. Автори: І.-В. Задорожний, Б. Волков, Г. Соколенко, створено в 1970-1972 рр. Виконано в техніці мозаїки з кольорової смальти. Також автори використали техніку рельєфу, елементи композиції виступають відносно білого мозаїчного тла. Мозаїка вкриває весь передній фасад будівлі, розміри всієї композиції вражаючі. Стиль декоративний, напрямок близький до живописно-ліричного формування композиції, присутні ознаки складної сюжетної композиції але умовні монументальні вирішення переважають. Поруч з характерними сюжетами для Радянського Союзу, таких як образи солдатів Великої Вітчизняної війни та образи робочого народу, також зображено в центрі композиції Батьківщина в образі простої жінки в хустці з дитиною на руках, навколо неї литять голуби миру, вона тримає колосся. Всі ці

елементи вітворюють пережиті складні моменти історії, та надію на світле майбутнє, що є характерним для соцреалізму. Також присутні елементи у вигляді абстракційних плям. Кольорова гамма стримана, автори використовують білий, червоний, жовто-гарячий, чорний, сірий, коричневий кольори. Присутня символіка Радянського Союзу у вигляді червоних зірок на військовій формі солдатів. Стан в якому знаходиться твір – гарний (див. дод. Д, рис. 1.).

Мозаїка «Правда» на торці будинку, м. Кременчук. Автор та роки створення невідомо. Мозаїка містить напис: «XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза». З'їзд відбувся на весні 1971 року, тож можна стверджувати, що мозаїка була створена на початку 1970-х років та була присвячена з'їзду [64]. Також присутні елементи, які майже не видно, але якщо уважно придивитися видно: емблему з профілем В. І. Леніна, емблему з профілем Л. І. Брежнєва (саме в той час виконував обов'язки Генерального секретаря ЦК КПРС) та емблему «Зірки». Виконана в стилі соцреалізму з елементами декоративності які вимагав сам матеріал. Незважаючи на чисельну Радянську символіку твір виконано на високому художньому рівні, постаті солдатів та робочих виконані з повним розумінням людської анатомії та принципів монументалістики. Мозаїка займає весь торець 2-х поверхової будівлі. Різноманітна кольорова гамма: відтінки червоного, зеленого, синього, блакитного кольорів, також жовтий, охрий, коричневий, чорний, сірий, білий, рожевий кольори. Знаходиться в гарному стані (див. дод. Д, рис. 2.).

Композиція «Жнива», м. Лубни. Знаходиться на фасаді минулого Будинку культури, нині будівля в аварійному стані. Твір монументально-декоративного мистецтва потребує реставрації оскільки поступово руйнується, пласти цементу з мозаїкою обпадають частинами. Має підпис з авторами і роком виконання: подружжя Г. Пришедько, Г. Зубченко та В. Гарбуз (1980 р.). Композиція складається з двох панно розташованих на фасаді по обидва боки головного входу минулого Будинку культури. Зліва панно з зображенням жінки-жниварки, яка тримає хліб високо над головою символізуючи врожай, та

аграрні здобутки радянської держави. З права – панно із зображенням чоловіка, над яким декоративно-абстрактно зображені технології, що символізують технічний прогрес. Обидва панно виконані в декоративному стилі з абстрактними орнаментами. Зображені чоловік та жінка масивні, в центрі композицій, символізують героїзм та силу радянського народу. Кольорова гама насичена яскравими кольорами: помаранчевий, зелений, блакитний, жовтий, синій, бордовий. Мозаїка виконана в змішаній експериментальній техніці, що є характерним для того часу, використовуються модулі з колотої смальти, битого керамічного посуду, керамічної цегли, битих скляних пляшок синього та зеленого кольору та модулі з гранітного каменю. Очевидно, що створювалося панно окремо на цементних частинах, потім кріпилося в єдину композицію. Окрім того, що мозаїка потребує негайної реставрації, вона також підпала під акти, так званого, «вандалізму», на творі мистецтва є різні непристойні написи (див. дод. Е, рис. 1., 2.).

Мозаїка на військову тематику, м. Лубни. Роки створення та виконавців невідомо. Виконана в техніці мозаїки з колотої плитки. Кольорова гамма яскрава більше використовуються відкриті кольори: червоний, блакитний, жовтий, зелений, коричневий, чорний, охрий кольори. Червоний, зелений кольори відповідають військовій тематиці за часів Радянського союзу. Композиція вирішена геометрично-символічно. Зображено бюсти героїв Великої Вітчизняної Війни та Георгіївська стрічка, також небо з сонцем, що символізує перемогу і мир. Мозаїка знаходиться в задовільному стані, деякі модулі з плиткою обпали, видно також залишки фарби, що ймовірно маскували символіку Радянського Союзу у вигляді зірки (див. дод. Е, рис. 3.).

Мозаїка на військову тематику, м. Лубни. Роки створення та виконавців невідомо. Виконана в техніці мозаїки з колотої плитки та поєднання рельєфу з цементу. Кольорова гамма: червоний, блакитний, чорний кольори, відтінки пастельно-коричневих, відтінки охрих кольорів. Мозаїка присвячена пам'яті працівникам заводу «Комсомолець», нині «Лубнимаш», що віддали своє життя за незалежність в роки Великої Вітчизняної Війни з іменами, що

вказано на пам'ятній дошці. Зображено вічний вогонь та Георгіївську стрічку. Знаходиться в гарному стані (див. дод. Е, рис. 4.).

Мозаїка на торці будинку, м. Лубни. Роки створення та виконавців невідомо. Виконана в техніці мозаїки з керамічної плитки фіксованої величини, модулі відповідають розмірам стандартної конвеєрної плитки для облицювання будинків, також використовуються модулі з колотої плитки. Кольорова гамма пастельна, невиражені кольори більше подібні до кольору спеченого черепка. Також використовується полита плитка зеленого, синього, чорного кольорів. Композиція геометрично-символічна, досить умовне, декоративне вирішення сюжету, можна віднести до примітивізму. Проте в цілому має досить цікаве рішення поєднання архітектури будівлі з композицією. Не несе великої художньої цінності. Стан в якому знаходиться мозаїка – гарний (див. дод. Ж, рис. 1.).

Мозаїка в інтер'єрі гуртожитку «Будівельників», м. Лубни. Роки створення та виконавців невідомо. Виконана в техніці мозаїки в поєднанні з кольоровими штукатурками. Мозаїка не несе великої художньої цінності, її можна віднести до «примітивізму», вочевидь виконана студентами-будівельниками, для яких в радянські часи, приблизно в 1960-1980 рр. і функціонував гуртожиток. Зображено руки на яких символічно відбувається будівництво за допомогою крану. Колір керамічної плитки чорний, вона грає роль контура зображуваних об'єктів. Кольорова штукатурка тілесного, пастельно-помаранчевого, блакитного кольорів. Стан – гарний (див. дод. Ж, рис. 2.).

Мозаїка «Панно єдності двох братських народів – українського та грузинського» на території курорту «Миргород», м. Миргород. Автори: подружжя С. Кириченко та Н. Клейн та їхній син Р. Кириченко, створено в 1974 році. Виконано в техніці мозаїки з кольорової смальти та керамічної колотої плитки. Стиль декоративний, тематичний напрямок інтернаціональний, оскільки робота містить символи грузинської та української культури по обидва боки у вигляді характерних орнаментів та пейзажів. В центрі композиції

«Дерево Життя» та героїчна, лірична постать Давида Гурамівлі, який жив, творив та помер в місті Миргород. Кольорова гамма різноманітна: використовуються чорні, сині, темно-зелені, світло-зелені, відтінки червоного, жовтий, блакитний, білий, коричневі, охрі кольори. Твір має високу художню цінність, по-перше масштаби роботи вражаючі – займає всю торцеву частину 3-х поверхової будівлі, по-друге композиція, стиль, майстерність на вищому рівні. Стан збереженості – гарний (див. дод. Ж, рис. 3).

Мозаїка «Полтавські вишивальниці» на автостанції «Решитилівка» по трасі Київ-Харків. Напрямок київський. Автор О. Івахненко, створена в 1967 році. Виконано в техніці мозаїки з колотої плитки різних розмірів та з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу. Стиль декоративний, національний, також присутні всі ознаки станкової композиції. Зображено три жіночі фігури в національному українському вбранні на фоні вишитого рушника, по обидва боки рослинні орнаменти у вигляді червоних маків. На голові однієї з дівчат в центрі композиції традиційний український вінок з жовто-блакитними стрічками, що символізує прапор України. Тематика твору відповідає культурним здобуткам міста Решетилівка, оскільки місто являється осередком вишивки та килимарства. В кольоровій гаммі переважають відкриті кольори, такі як червоний, білий, зелений, синій, жовтий, блакитний. Також присутні чорний, коричневий, охрий кольори. Твір знищено восени 2020 року (див. дод. З, рис. 1).

Мозаїка в роздягальні «Машинобудівельного заводу», м. Карлівка. Автор та роки створення невідомо. Виконана в техніці мозаїки з кольорової смальти. Стиль декоративний з елементами абстракції, напрямок живописно-ліричний, присутні всі ознаки станкового формування композиції. Зображено жінку з дитиною на відпочинку біля водойми, образ жінки невимушений, вона читає книгу, маленька дитина в той час грає з м'ячем поруч, навколо них чисельні рослинні орнаменти та зооморфні мотиви (білки, птахи, риби). Робота виконана на високому художньому рівні. Кольорова гамма різноманітна, присутні такі кольори як червоний, помаранчевий, жовтий, відтінки зеленого,

блакитний, рожевий, відтінки синього, чорний, білий. Стан збереженості – гарний (див. дод. 3, рис. 2).

Мозаїка в кімнаті відпочинку «Машинобудівельного заводу», м. Карлівка. Автори та роки створення невідомо. Створена в техніці мозаїки з кольорової смальти. Складається з двох частин, розташована на двох перпендикулярних одна до одної стінах. Перша, більша, частина виконана в декоративному стилі, умовно-зображальний напрямок. Зображено шахові фігури, що відповідає функції кімнати. Друга частина виконана в національному, декоративному стилі, оскільки являє собою повторення картини відомої народної художниці Г. Собачко-Шостак, а саме рослинні чудернацькі орнаменти (квіти, листя) (див. дод. II, рис. 1). Кольорова гамма двох частин досить стримана, тьмяна: темно-червоний, темно-зелений, темно-синій, коричневий, охрий кольори. Стан твору задовільний, деякі модулі обпали (див. дод. II, рис. 2, рис. 3).

Мозаїка перед головним входом на «Машинобудівельний завод», м. Карлівка. Автори та роки створення невідомо. Виконана з модулів колотої керамічної плитки та плитки фіксованої величини, конвеєрного типу. Стил декоративний, напрямок умовно-зображальний. Мозаїка не несе високої художньої цінності. Містить радянську символіку, а саме зображено «серп і молот» в дещо примітивний спосіб, навколо якого зображено квіточки. Кольори які використовуються: жовтий, зелений, червоний, білий, блакитний, синій. Стан – задовільний (див. дод. II, рис. 4).

Мозаїка на території «Машинобудівельного заводу», м. Карлівка. Автори та роки створення невідомо. Мозаїка не несе високої художньої цінності. Створена з колотої керамічної плитки, плитки фіксованої величини та є вставки з кольорової смальти. Стил – примітивізм. Зображено п'ять квітів в простому, геометричному вирішенні. Кольори: білий, чорний, зелений, блакитний, жовтий, червоний. Стан збереженості в якому знаходиться мозаїка – задовільний (див. дод. K, рис. 1).

Мозаїка на фасаді будівлі ресторану «Берізка», м. Карлівка. Автори та роки створення не відомо. Виконана в техніці мозаїки з керамічних плиток фіксованої величини, конвеєрного типу. Стиль декоративний, примітивний, умовно-зображальний напрямок. Не несе високої художньої цінності. Зображено індустріальне місто, яким, доречі і є Карлівка, також частина неба з сонцем та найцікавіше – частина літаючої тарілки. Вочевидь, зображений літаючий об'єкт в творі виник не випадково, оскільки поруч з м. Карлівка знаходиться с. Федорівка звідки родом льотчик-космонавт Г. Береговий, двічі герой Радянського Союзу. Кольорова гамма тьмяна, стримана, присутні жовтий, блакитний, коричневий, чорний кольори (див. дод. К, рис. 2).

2.3 Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва XX століття на території Полтавщини: фрески, вітражі.

Техніка фрески відома в стародавньому світі, починаючи від єгипетської цивілізації. **Фреска** (італ. Fresco – свіжий) – техніка монументально-декоративного розпису, при якій фарби наносили по сирій штукатурці або левкас, а також самий твір, виконаний в такий спосіб. У новітній традиції термін «фреска» вживається в широкому вжитку як синонім усього стінопису незалежно від техніки. На українських землях у класичному вигляді фрески використовували рідко, переважав змішаний варіант, коли фрески виконували в темперно-клеєвій техніці [65].

Класична фреска – виконується фарбами по свіжій, сирій штукатурці, яка при висиханні утворює тонку прозору плівку карбонату кальцію, що закріплює фарби і робить фреску довговічною [66, с. 55]. Фресковий ґрунт складається з гашеного вапна та крейди. Гашене вапно – гідрат окислу кальцію є основною єднальною речовиною техніки фрески. Вступаючи в хімічну реакцію з вуглекислим газом повітря, на поверхні штукатурки утворюється вуглекислий кальцій – прозора скловидна структура. Ця структура, проникаючи у весь шар ґрунту і фарб, на поверхні фрескового розпису утворює тонку прозору плівку,

котра цементує весь барвистий шар фрески [67, с. 56]. Фарби повинні бути із натуральних земляних пігментів, які не вступають в хімічні сполуки з вапном. Тому палітра класичної фрески була досить стримана, пастельна. Робота виконується тільки по сирій штукатурці, тому така техніка дозволяє автору зробити невеликий об'єм розпису – декілька квадратних метрів в день. Важливу роль у фресці грають лесировки, але при великій кількості шарів колір слабшає і блідніє. Особливості роботи над фрескою потребують від автора неабияких вмінь та здібностей, адже по перше художник бачить тільки фрагмент розпису і повинен уявляти картину в цілому, по друге фресковий живопис витримує тільки незначні виправлення, переробити його не можна: невдалі місця просто збиваються і процес розпису повторюється, по третє фарби при остаточному висиханні (7-10 днів) сильно світліють, що ускладнює роботу над фрескою [66, с. 56].

Технологія виконання справжньої фрески до сьогодні майже не змінилася, вона залишається важкою у виконанні та потребує багато зусиль від автора. Але існує ще один вид фрески, спрощений, а саме «фреска а секко» (від італійського а secco – по сухому). Цей метод вирішує питання прописки по фрагментах, що дозволяє уникнути швів між ними. Він передбачає нанесення чистового шару штукатурки відразу на всю поверхню стіни. При цьому перед створенням стінопису штукатурку, що просохла, слід ретельно протерти шпателем або наждачним папером, щоб зняти з неї верхній шар вуглекислого кальцію, тобто відкрити пори всього шару штукатурки. Перед нанесенням розпису штукатурку добре змочують водою та просушують. Зазвичай для «фрески а секко» застосовуються клейово-темперні або масляні фарби [68].

Майстри XX ст. до фрески, як і монументального малярства загалом, вдавалися рідше, проте в Мексиці в 20-60 рр. XX ст. фреска стала розвиватися в роботах таких художників, як Х. К. Ороско, Д. Рівера, Д. А. Сікейрос. Ці художники, для надання «просторового динамізму» монументальному живопису, використовували прийоми кіномистецтва [69].

Досліджуючи твори на Полтавщині, можна зробити висновок, що фресковим живописом займалися такі художники як В. Колесников та Є. Курбала в 1980-1990 роках. Їхні твори зустрічаються в м. Полтава, м. Лубни та інших містах області.

Фреска «Полтавська битва» в холі міжнародного аеропорту «Полтава». Автори: В. Колесников, Є. Курбала, рік створення – 1985. Фреска створена в техніці по мокрій штукатурці. Фреска виконана на тему Полтавської битви 1709 року. В кольоровій гаммі автор використовує охристі відтінки, також відкриті кольори синього, блакитного, зеленого. Твір має високу художню цінність, оскільки має всі ознаки станкової, складної сюжетної композиції, просторовість, багатоплановість, використання живописних прийомів. Тематика історична, батальна. Чітко видно центр композиції з головними фігурами, та протистояння з двох сторін.

Нижня частина фрески була заштукатурена в наслідок ремонту, на ній було зображено автопортрет у повний зріст за роботою цієї ж фрески, верхньої частини з битвою 1709 року. Також приміщення самого аеропорту, перспективне, багатопланове вирішення, в якому сучасні люди з валізами очікують на свій рейс. Нижня частина була виконана в стилі соцреалізму, що могло послугувати ще однією причиною її знищення. Інша частина фрески в останні роки була завішена рекламним банером, нещодавно його зняли. Як повідомив керівник аеропорту Володимир Окара: «Таке рішення прийнято після припинення регулярних авіарейсів – розміщення реклами втратило сенс». Однак й після можливого відновлення рейсів фреску вже не закриватимуть, адже вважають її родзинкою аеропорту. Про необхідність її збереження розповів заслужений художник України, член НСХУ Микола Підгорний: «Техніка фрески народилася в епоху Відродження. На мокру штукатурку наносяться фарби. Я був членом художньої комісії, яка у 80-х роках минулого століття приймала цю роботу і високо її оцінила. Фреска створена з приводу відкриття нового терміналу аеропорту, який вона і прикрасила. Коли фреску закрили, то у художньому середовищі Полтави розділилися думки: хтось був

обурений цим, а хтось говорив, що там зображений Петро І. Однак це витвір мистецтва, а не пропагандистська листівка, так ставитись до культури не можна» [70]. Тож стан збереженості твору – частково знищений (див. дод. К, рис. 3).

Фреска «Маруся Чурай» в залі очікування автовокзалу №1, м. Полтава. Автори: В. Колесников, Є. Курбала, рік створення – 1987. Фреска створена в техніці по мокрій штукатурці. Тематика твору передумови з легенд про життя Марусі Чурай. Виконана в національному стилі, чітко читаються символи, атрибути, колористика, лірична направленість сюжету, що свідчить про національну ідентичність та відповідає тематиці твору. Всі образи насичені настроями та переживаннями, одяг персонажів – національне вбрання: вишиванка, вінки зі стрічками. Постають такі символічні постаті, як бандурист, хлопчик-поводир, жниварки. Мальви, петрів-батіг, українська хата, лелеки в небі також несуть характерну національну символіку. Образ Марусі ліричний, в руках вона тримає перо для письма. Її коханий, козак на коні, зрадив, покохав іншу. Саме тому образ Марусі такий самотній. Митці вдало передали настрій, символічність, національну ідентичність. З живописної точки зору всі людські постаті прописані анатомічно, босі ступні дівчат, жилисті руки бандуриста. Світло і тінь підкреслює дещо канонічні, близькі до ікони драперії одягу. Просторовість і багатоплановість, всі ці позитивні моменти свідчать про високу майстерність авторів, та сам твір має неабияку художню цінність. Кольорова гамма пастельна, що характерно для техніки фрески, автори використовують охристі відтінки, також пастельні відтінки синього, зеленого, рожевого. Стан в якому знаходиться фреска – гарний (див. дод. Л, рис. 1, рис. 2).

Фреска «Слов'яни» в залі очікування автовокзалу №1, м. Полтава. Автори: В. Колесников, Є. Курбала, рік створення – 1987. Фреска створена в техніці по мокрій штукатурці. Фреска на тему зустріч московських послів з козаками, назва твору проголошує, що русичи і козаки – всі слов'яни. Виконана в національному стилі, чітко читаються символи, атрибути, колористика. Зображені козаки з шаблями в характерних для них вбраннях,

дівчата у національному вбранні з рушниками, хлібом та калиною, що є характерним для символічного зображення української гостинності. Гамма пастельна, характерна для техніки фрески. Кольори, що використовуються: охристі відтінки, пастельно-зелені, фіолетовий, червоний. Станкове вирішення композиції, присутня просторовість, багатоплановість. Стилїстика дещо нагадує канонічні ікони, простежується вплив школи М. Бойчука. З художньої точки зору – фреска виконана на високому рівні. Живописні елементи: анатомічно прописані людські фігури, вбрання зі складками, орнаменти на кофтах, вишивки на рушниках і сорочках, гра світла і тіні. Фреска знаходиться в гарному стані (див. дод. Л, рис. 3; дод. М, рис. 1).

Комплекс фресок в кінотеатрі «Київська Русь», м. Лубни. Автори: В. Колесников, Є. Курбала, рік створення – 1988. Фрески створені в техніці по мокрій штукатурці. Оскільки твір мистецтва знаходиться в кінотеатрі під назвою «Київська Русь», то зображувана тематика в холі будівлі також на історичну тему подій за часів Київської Русі. В комплексі задіяні три стіни – фронтальна, та дві бокових. Виконана на національному, історичну тематику, чітко читаються символи, атрибути, що свідчать про національну ідентичність. В стилістичному оформленні більше переважає декоративність, умовність форм, розмашисті, широкі мазки, що надають роботі певної динамічності. Людські постаті вирішені контурно, без вимальовування деталей, дещо кубістично але анатомія зберігається. В кольоровій гаммі автори використовують охристі, зелені, червоні відтінки. Білий – це колір самої штукатурки, таке рішення як використати саму фактуру та колір штукатурки досить зменшило затрачені ресурси на створення твору та теж надало відчуття певної декоративності. Композиція має станкове вирішення. Зі слів І. Костюка, очевидця створення монументального твору, то на перших ескізах було зображення трьох списів поруч, що нагадувало український герб – «тризуб». Партійна комісія наказала прибрати цей елемент, бо вбачала в ньому прояви національного руху (див. інтерв'ю 2). Твір знаходиться в гарному стані (див. дод. М, рис. 2; дод. Н, рис. 1, рис. 2).

Вітраж (фр. vitrage, від лат. vitrum — скло) — сюжетна декоративна композиція зі скла та інших матеріалів, що пропускають світло. Виготовляється із кольорового скла, або кольорового оргскла, перетинки між такими скляними елементами з'єднуються. Для з'єднання використовували олово, свинець, як метали, що легко піддавались обробці або елементи скла можуть фіксуватись на міцній клеєвій основі. Як правило, відповідно до однієї з технік, викладається вітраж на готовому листі скла, з маленьких шматочків скла. З'єднання між шматочками скла застигають, та фарбуються в чорний колір [71].

За дослідженнями мистецтвознавиці О. Самойленко можна простежити злети і падіння розвитку вітража на теренах України: декоративний вітраж (епоха стилів модерну та історизму), 1900 – 1910-ті рр.; відродження вітража в архітектурі 1950 – 1960-х рр. в період «відлиги» (плакатність, станковість та пошук монументальної форми); нові форми та функції монументального вітража 1970 – 1980-х рр. (специфіка художніх напрямів у вітражі); сучасний вітраж 1990 – 2000-х рр. Також, встановлено, що формування комплексу художніх особливостей вітража на початку і в кінці століття відбувалися під впливом загальноєвропейських тенденцій у мистецтві, а в період Радянського Союзу – під впливом внутрішніх чинників [25, с. 47 – 68]. На Полтавщині знайдено і зафіксовано твори в техніці вітражу створені в другій половині XX ст.

Вітраж «Наша пісня, наша слава» в Міському Будинку Культури, м. Кременчук. Автор І.-В. Задорожний, створено в 1970-1971 рр. Виконаний з литого скла. Вітраж в декоративному стилі, відноситься до національного напрямку формування композиції. Тематично пов'язаний з мистецькою спадщиною української культури та фольклору, в центрі композиції незмінний образ «козака Мамає» на коні. У творі використовуються елементи та художні прийоми народного мистецтва, композиція побудована так, що нагадує народне килимарство, доречі, у автора є твори в техніці гобелену. Всі елементи вітражу можна віднести до ознак національного стилю у монументальному мистецтві, застосовується також притаманна народному мистецтву кольорова палітра, у

якій переважають чисті відкриті тони. Кольорова гамма: переважають відкриті кольори синього, жовтого, червоного. Робота масштабна – займає все панорамне вікно другого поверху будівлі, загальна площа – 150 м² [72]. Стан гарний, після створення вітражу, автора нагородили званням Заслуженого художника України (див. дод. Н, рис. 3).

Вітражна композиція присвячена 1000-річчю міста Лубни на ЖД вокзалі «Лубни». Авторство невідомо, створена в 1988 році. Композиція складається з двох вітражів один на проти одного в головному холі ЖД вокзалу. Композиція абстрактно-символічна, побудована на основі кольорових співвідношень та графічного рішення площини. Зображено герб міста, сама назва, роки заснування Лубен і створення вітражу, які свідчать про те що місту виповнилося на той момент 1000 років, всі ці символи переплітаються з абстрактними рослинними орнаментами. Кольорова гамма різноманітна, окрім відкритих синіх, зелених, червоних, жовтих, блакитних кольорів, зустрічаються також ніжні відтінки рожевих, фіолетових, жовтих, блакитних кольорів. Стан в якому знаходиться вітраж – гарний (див. дод. П, рис. 1, рис. 2).

Вітраж «Святі приподобні Антоній і Феодосій Печерські» в інтер'єрі Покровської церкви, м. Полтава. Автор Ю. Самойленко, створено в 1996 році. Тематика – релігійна. В композиції чітко читаються канони іконопису але за рахунок матеріалу і техніки віражного мистецтва образи виконані в більш декоративному, спрощеному, умовному стилі. Кольорова гамма складається з відкритих, насичених кольорів: синього, фіолетового, жовтого, помаранчевого, коричневого. Рослинні орнаменти в нижній частині святих декоративні, використовується зелений, блакитний, рожевий, жовтий кольори. Над образами святих зображені шестикрилі серафими в жовтому та помаранчевому кольорах. Очевидно, що лики та руки святих автор прописував окремо віражною фарбою, таке рішення близьке до іконопису в якому ликам та рукам надається особливе значення та увага. Вітраж містить написи церковнослов'янською мовою. Стан твору – гарний (див. дод. Р, рис. 1).

Вітраж «Свята Княгиня Ольга та Святий рівнопостальний Князь Володимир» в інтер'єрі Покровської церкви, м. Полтава. Автор Ю. Самойленко, створено в 1996 році. Тематика – релігійна. В композиції чітко читаються канони іконопису але за рахунок матеріалу образи виконані в більш декоративному стилі. Святі тримають в руках атрибути князівства за часів Київської Русі, одяг та головні убори теж є характерними для князів тих часів, що є символічно-історичним умовним зображенням. Кольорова гамма складається з відкритих, насичених кольорів: червоного, синього, фіолетового, жовтого, помаранчевого, коричневого. Рослинні орнаменти та православний хрест в верхній частині композиції – декоративні, використовується зелений, блакитний, жовтий, помаранчевий кольори. Лики та руки святих автор прописував окремо віражною фарбою. Вітраж містить написи церковнослов'янською мовою. Стан твору – гарний (див. дод. Р, рис. 2).

2.4 Дослідження монументально-декоративних творів мистецтва ХХ століття на території Полтавщини: керамічне панно (рельєф), сграфіто, виковування, рельєф з бетону.

Монументально-декоративні рельєфи – це рельєфи, які прикрашають за композиційним задумом архітектурну поверхню. Рельєф (від фр. – relief) – один із видів скульптури: на відміну від круглої скульптури, об'ємні форми рельєфу розташовуються на площині й орієнтуються на неї. Причому просторові відношення можуть передаватися умовно, скорочено, а форми відповідно робитися більш площинними. Рельєф може виступати над площиною фону (випуклий рельєф) або заглиблюватися в нього. Випуклі рельєфи – барельєф і горельєф – мають широке розповсюдження: відомі з епохи палеоліту, у мистецтві Давнього Сходу, мистецтві епохи Античності і Середньовіччя, в епоху Відродження і наступні епохи як частини архітектурного декору [2, с. 506].

Барельєф (низький рельєф) – скульптурний твір, в якому опукле зображення виступає над плоскою поверхнею менше за половину його об'єму. Горельєф (високий рельєф) – скульптурний твір, в якому опукле зображення виступає над площиною фону більш за половину його об'єму [73]. Заглиблений рельєф має два різновиди: контррельєф – свого роду негатив опуклого рельєфу, застосовується в печатках і в формах для створення барельєфних зображень; койланagliф – вид заглибленого рельєфу, що представляє собою вирізаний на площині контур і опукле моделювання.

На Полтавщині монументально-декоративні рельєфи ХХ ст. зустрічаються у вигляді керамічного панно (за винятком коли плоска керамічна плитка розписується спеціальними фарбами або поливами), панно із бетону, сграфіто та виконання (карбування). Всі перераховані види мають ознаки рельєфу, відрізняються техніками виконання та матеріалами які використовуються для їх створення. Рельєф може мати компактну композицію, займаючи частину поля стіни, або заповнювати все композиційне поле, бути чіткої геометричної форми або мати вільне окреслення.

Керамічне панно на початку століття використовували в оздобленні фасадів будівель у стилі «українського модерну» та має своє продовження у використанні за часів Радянського Союзу. Рельєфне панно із бетону, виконання або карбування та сграфіто як техніки оздоблення архітектури почали використовуватися значно пізніше, приблизно в 1960-х рр. минулого століття, коли монументалісти почали активно експериментувати з матеріалами та формами.

Керамічні панно (рельєф) можуть розташовуватися у вигляді однієї чи декількох взаємно урівноважених композиційних плям на площині стіни. Одним з основних матеріалів, що застосовуються при створенні таких рельєфів, є шамот (chamote від chambre – морська раковина). Це вогнестійка глина, що являє собою крупнозернисту масу світло-сірого кольору, груба фактура якої використовується як при оздобленні інтер'єрів так і для фасадів будівель. Може покриватися різнокольоровими ангобами, поливами, соляними розчинами.

Матеріал дозволяє створювати великі рельєфи з крупними площинами. Панно розміщують в інтер'єрі за певними принципами: на всю площину повздовжньої чи торцевої стіни; двох суміжних стін; по периметру приміщення. Це дає можливість значною мірою впливати на архітектурний образ інтер'єру або екстер'єру [74, с. 121].

Керамічні панно на фасаді будинку Губернського Земства, м. Полтава. Архітектор В. Кричевський. Створенні в 1904-1907 рр., під час будівництва, за ескізами М. С. Самокіша та В. Кричевського опішнянськими та миргородськими майстрами. Технологію розробив інженер П. К. Вакулін з Миргородської Школи [75, с. 80]. Виконані в стилі «українського модерну», іншими словами – «модерне» переосмислення традиційного українського орнаменту. Використовується техніки низького рельєфу. Панно вкриті ангобами та поливами. Основні кольори: синій, червоний, жовтий, блакитний, зелений, коричневий. Зображено рослинні орнаменти на тему «дерево життя», вазони з квітами. Стан керамічних панно гарний (див. дод. Р, рис. 3).

Керамічне панно в інтер'єрі Кооперативного інституту, м. Полтава. Панно містить напис з авторами та рік створення: «Бабенко, Рой, Петров, 1989 рік». Виконано з майолікової шамотної маси, поливи та ангоби не використовуються, залишився натуральний колір обпеченого черепка. Панно виконано з декількох взаємно урівноважених композиційних плям на площині стіни. Автори використовують прийоми барельєфу та кайланagliфу. Стил ь декоративний, на тему взаємозв'язку людини з наукою. Композиційне вирішення умовно-образне. Нажаль більша частина панно схована за банерами «мафів» та самого інституту, в загальному стан твору – гарний (див. дод. С, рис. 1, рис. 2, рис. 3).

Керамічне панно на фасаді кінотеатру «Київська Русь», м. Лубни. Автор невідомий, створено, приблизно, 1980-х рр. Панно складається з чотирьох вертикальних вставок із плиток на фасаді будинку. Використовується техніка барельєфу. Матеріали: шамотна майолікова маса та кольорові поливи. Зображено рослинні орнаменти в авторському стилі. Рослинні орнаменти

нагадують казкові, вигадані квіти з чисельними витонченими деталями. Кольорова гамма досить оригінальна, використовуються поливи глибокого темно-зеленого кольору на основній площині плиток та рожеві, жовті, блакитні кольори рослинних орнаментів. Стан панно – гарний (див. дод. Т, рис. 1, рис. 2).

Керамічне панно на території санаторію «Миргород», м. Миргород. Про авторів відомо тільки те, що вони були студентами Миргородського Керамічного Технікуму імені Н. В. Гоголя і що твір був їхньою дипломною роботою. Роки створення теж не відомі, приблизно 1960-1980 рр. ще з часів Радянського Союзу (див. інтерв'ю 3). Виконано з майолікової шамотної маси, поливи та ангоби не використовуються, залишився натуральний колір обпеченого черепка. Панно виконано з декількох взаємно урівноважених композиційних плям на площині стіни. Стиль декоративний, напрямок національний, в композиції зображуються мотиви тематично пов'язані з мистецькою спадщиною української культури та фольклору. А саме хлопець та дівчина в національному вбранні, грайливо закрутилися в танку, по обидва боки зображені українські музики, також є рослинні мотиви у вигляді соняхів. Стан збереженості – гарний (див. дод. Т, рис. 3).

Сграфіто – це техніка створення настінних зображень способом зшкрябування верхніх шарів штукатурки до появи нижніх, іншого кольору, в результаті з'являється кольоровий рельєфний малюнок. Дослівно з італійської (sgraffito) означає – шкрябати. Сграфіто може бути і багатокольоровим, в залежності від того скільки різних шарів за кольором було нанесено. Сграфіто використовувався переважно в Італії, в XV-XVII ст. для прикраси зовнішніх стін споруд. Техніка незамінна в вологому або північному кліматі, коли фрески можуть швидко зруйнуватися, то у випадку сграфіто – інакше, вологостійка, міцна, температуростійка, довговічна техніка. Також сграфіто економічне, не потребує великих затрат [76, с. 633]. Сграфіто активно використовується в часи Радянського Союзу починаючи з 1960-х в оздобленні фасадів будинків, зокрема в Україні [77, с. 759].

Сграфіто на фасаді будинку полтавського автовокзалу №1, м. Полтава. Архітекторка В. Богаченко, автовокзал збудовано в 1988 році, автора сграфіто невідомо, але можна засвідчити, що створено роботу також в 1988 році, оскільки на світлинах нової будівлі того року вже існує твір. Сграфіто створено з двох кольорів: білого та бордового. Біла штукатурка застосована на поверхневому шарі, бордовий колір на споді. Стиль декоративний, національний. Використовуються елементи з рослинних народних орнаментів. Також умовно зображена аграрна техніка з широкими ланами, як візитівка аграрного міста Полтава. Стан в якому знаходиться твір – задовільний, в деяких місцях штукатурка з елементами сграфіто обсіпалась, потребує реставрації (див. дод. У, рис. 1, рис. 2, рис. 3).

Сграфіто в інтер'єрі центрального поштового відділення, м. Карлівка. Автор та роки створення невідомі. Сграфіто розташовано по всій площині стіни навпроти входу в приміщення. Використовується чотири кольори, білий на споді – фоновий, поверхневі шари мають сірий, пастельно-рожевий та пастельно-коричневий кольори штукатурки. Композиція умовно-образна, зображено індустріальні здобутки міста, будівельна техніка, аграрна, видобувальна техніка, в простий, дещо примітивний спосіб, що надає більшій декоративності твору. Містить радянську символіку у вигляді дерев'яного панно в центрі композиції, яку прикривають інформаційною дошкою, інші деякі частини твору також прикриті інформаційними «банерами». Незважаючи на те, що частково твір схований, в цілому стан збереженості – гарний (див. дод. Ф, рис. 1, рис. 2, рис. 3).

Виковування або карбування – технологічний процес оброблення металів тиском, що полягає у виготовленні малюнка, напису або зображення шляхом виковування на пластині необхідного рельєфу. Рельєф на листовому металі створюють за допомогою спеціальних інструментів – чеканів і молотків, які виготовляють як з металу так і з деревини. Для карбувальних робіт застосовують метали і сплави яким властива висока пластичність срібло, золото, мідь, латунь, алюміній і сталь завтовшки від 0,2 до 1 мм. Внаслідок

появи дешевих і ковких сплавів в ХХ ст. з'явилася можливість створювати карбовані панно великих розмірів — монументально-декоративних композицій, що прикрасили фасади будівель [78]. В другій половині ХХ ст. в м. Полтава в цій техніці працював П. Волик, а в м. Лубни — М. Таран.

Виконування на фасаді дитячого садку «Золотий Ключик», м. Лубни. Автор М. Таран (див. інтерв'ю 2), роки створення невідомо, приблизно 1970-1980 рр. Твір можна віднести до барельєфу. Створено з алюмінію. Композиція живописно-лірична, зображено фрагмент та головних героїв з казки «Золотий Ключик», що цілком відповідає назві дитячого садка. Стиль авторський, декоративний. Стан збереженості — гарний (див. дод. Х, рис. 1).

Виконування на фасаді дитячого садку «Золотий Ключик», м. Лубни. Автор М. Таран (див. інтерв'ю 2), роки створення невідомо, приблизно 1970-1980 рр. Твір можна віднести до барельєфу. Створено з алюмінію. Композиція символічна. Зображено двох лелек які летять на фоні сонячного диску. Витончена робота, тонкі ший птахів, пір'я на крилах, все це свідчить про високу майстерність автора. Стан в якому знаходиться робота — гарний (див. дод. Х, рис. 2).

Виконування на фасаді будинку Музичної Школи, м. Лубни. Автор М. Таран (див. інтерв'ю 2), роки створення невідомо. Робота виконана в техніці виконування з невисоким рельєфом — барельєф. Матеріал — алюміній. Панно складається з декількох частин: чотири окремі частини на яких зображені діти з різними музичними інструментами та з декоративної частиною аркоподібної форми. Стиль авторський, декоративний. Присутні елементи національної композиції яка виражається в традиційному українському вбранні та наявністю національних музичних інструментів, таких як бандура та сопілка. В загальному напрямок формування композиції умовно-зображальний, висвітлюється взаємодія людини та музичних наук. Стан — задовільний, потребує незначної реставрації, на одному з фрагментів присутнє пошкодження металу (див. дод. Х, рис. 3).

Виконування назви кінотеатру «Київська Русь», м. Лубни. Автор М. Таран (див. інтерв'ю 2), створено в 1982 році (див. інтерв'ю 3). Виконування створено в техніці барельєфу. Основні матеріали: алюміній, кольоровий міцний пластик. Зображено напис: «Київська Русь кінотеатр». Автор відповідально підійшов до розробки шрифтів назви, можна сказати, що це розробка «логотипу». Митець апелює до старослов'янської в'язі, що відповідає назві та прописного сучасного шрифту яким написано слово – кінотеатр. Написи кольорові: червоні та жовті кольори. Для цього автор використовує вирізані по формі букв пластикові кольорові пластини. Сама конструкція має вигляд об'ємного прямокутника з виконаних фактурних пластів алюмінію. Стан – задовільний, на деяких літерах кольоровий пластик розтріскався (див. дод. Ц, рис. 1).

Виконування на фасаді НДІ «Емальхіммаш», м. Полтава. Автор П. Волик, рік створення – 1980 (див. інтерв'ю 3). Матеріал – алюміній. Створено у техніці барельєфу. Стиль декоративний, авторський. Зображено чудернацькі рослинні мотиви та емблема заводу «Емальхіммаш», по колу напис: «НИИ ЕМАЛЬХИММАШ». Стан збереженості – гарний (див. дод. Ц, рис. 2).

Виконування «Наука» на фасаді НДІ «Емальхіммаш», м. Полтава. Автор П. Волик, рік створення – 1980 (див. інтерв'ю 3). Матеріал – алюміній. Створено у техніці барельєфу. Поєднано такі стилі, як соцреалізм у вигляді жіночої впевненої, сильної фігури та декоративний, авторський стиль у вигляді оригінальних рослинних мотивів які плавно переходять в хімічне обладнання навколо жіночої постаті, також є написи у вигляді хімічних формул, що цілком відповідає діяльності НДІ. Стан твору – гарний (див. дод. Ц, рис. 3).

Рельєфні панно з бетону – це унікальна техніка, яка виникла в наслідок появи різних цементних сумішей в другій половині ХХ ст. та творчих експериментів монументалістів в Радянському Союзі. Цемент досить дешевий та міцний матеріал, стійкий до різних погодних умов, гарно тримає форму та піддається скульптурному моделюванню, такі властивості матеріалу приваблювали художників-монументалістів. Використовувались різні техніки,

такі як висікання з монолітної бетонної плити, заливка у форми і скріплювання окремих частин вже на площині стіни або заливка в спеціально підготовані за формою залізні арматури чи сітки, така техніка вважається унікальною. Одні з перших хто застосував скульптурну техніку заливки по залізним сіткам були А. Рибачук та В. Мельниченко у творі «Стіна пам'яті», м. Київ [79].

Панно «Освіта» на фронтоні ганку нового корпусу ПНПУ імені В. Г. Короленка, м. Полтава. Автори: Е. Мамедов, Г. Кашей, С. Пасічна, створено в 1975 році. Матеріал – бетон, техніка – барельєф. Композиція горизонтальна, очевидно, що твір з'єднували блоками, ледь помітні місця стиків окремих частин. Стиль декоративний. Композиція умовно-зображальна в поєднанні з абстрактними елементами. Тематика передумови зв'язків людської діяльності з наукою та освітою. Зображено людські фігури за різних часів та різними видами занять, наприклад космонавти в кабіні ракети у скафандрах або ж грецький філософ розмірковує над трактатом. Центр композиції увінчала жіноча оголена постать наче у польоті, можливо автори хотіли так привабливо і легко інтерпретувати процес освіти. Стан твору – задовільний, деякі частини потребують реставрації (див. дод. III, рис. 1, рис. 2, рис. 3).

Панно в інтер'єрі Кооперативного інституту, м. Полтава. Авторів та роки створення невідомо. Барельєф, матеріали – бетон, штукатурка, фарби, лак. Використана експериментальна техніка, вирізання та формування рельєфу по сирому бетоні, далі твір було покрито штукатуркою, наступний шар фарба та лак. Панно можна віднести до рельєфного живопису, оскільки має об'ємне та кольорове вирішення. Стиль абстрактний, зображено авторські абстрактні орнаменти на площині всієї стіни, в деяких місцях перегукується з рослинними орнаментами. Використовуються відтінки охри, та лак, який надав роботі характерний блиск. Більша частина твору схована за конструкціями «мафів». Загальний стан – добрий, є незначні ушкодження (див. дод. III, рис. 4).

Панно «Наша пісня» на фасаді Палацу культури «Нафтохімік», м. Кременчук. Автори: М. Анисимов, Г. Аристов, створено в 1978 році. Матеріал – бетон, виконано в техніці барельєфу. Стиль декоративний-абстрактний,

авторський, присутнє кубістичне вирішення зображуваних елементів, також присутні натяки на національний стиль у вигляді рослинних орнаментів. Зображено людські постаті, дерево життя, рослинні орнаменти. Загальний стан твору – гарний (див. дод. Щ, рис. 1).

Панно «Весільне свято» на фасаді Міського будинку Культури, м. Кременчук. Автор І.-В. Задорожний, створено в 1971-1972 рр. Виконано в техніці барельєфу, матеріал – бетон. Стиль декоративний, дещо умовне вирішення композиції, напрям національний, зображено сюжет тематично пов'язаний з національною культурою. Зображено людські постаті в національному вбранні та атрибути які символічно пов'язані з українською культурою. Сюжет – весілля. Твір мистецтва знаходиться в гарному стані (див. дод. Щ, рис. 2, рис. 3).

Висновки до другого розділу

Проаналізувавши досліджені твори монументально-декоративного мистецтва ХХ ст. в містах та на трасах Полтавської обл. можна зробити висновок, що окрім митців уродженців Полтавщини працювали також запрошені видатні митці з інших міст. Зустрічаються твори які мають високу художню цінність та ті, що мають меншу художню цінність, але, все одно, варті уваги. Більшість досліджуваних творів виконані в техніці мозаїки, менше зустрічаються фрески, вітражі, викування, керамічні панно, рельєфи з бетону, сграфіто. Більшість творів виконані в другій половині ХХ ст. В індустріально розвинутих містах монументально-декоративні твори зустрічаються частіше, оскільки такі міста мали кошти для «державного замовлення» в часи Радянського Союзу. Менше творів на початку століття в стилі «українського модерну» та в 1990-х роках, в період перебудови, та незалежності України, коли митці виконували приватні замовлення або оздоблювали храми в період відродження УПЦ.

На стилістику творів в більшості випадків впливали такі чинники: період виконання (вплив основних стилістичних, мистецьких тенденцій в період виконання твору); авторський (характерні особливості стилістики, що використовує окремий автор).

На тематику та техніку виконання творів в більшості випадків впливали такі чинники: місце розташування (характерні особливості місцевості, міста, села, окремої будівлі, що відображалися у творах, наявність характерних місцевості матеріалів); період виконання (ключеві події, що відбувалися під час створення твору на рівні міста, країни, світу); економічні (в залежності від економічного розвитку того чи іншого міста, наявності «державного замовлення», розміру бюджету роботи); авторський (використання технік та тем, що притаманні окремому автору).

В наш час твори які були створені в період Радянського Союзу знаходяться в занедбаному стані. Краща ситуація з творами, що були створені на початку та в кінці століття.

ВИСНОВКИ

В наш час, склалася неоднозначна ситуація, що до ставлення місцевих рад чи то приватних осіб, якщо твір знаходиться на приватній території або ж пересічного, байдужого, громадянина до монументально-декоративного мистецтва другої половини ХХ ст. Оскільки більшість робіт не мають державного реєстру як пам'ятки мистецтва, хіба тільки одиниці творів згадуються в паспорті архітектурних споруд. Тож, на разі відбувається свавілля, руйнація, знищення творів, якщо вони заважають виконанню ремонту будівель або ж знаходяться на території на яку покладено інші плани. Таку долю спіткала і мозаїку «Вишивальниці» на автостанції «Решетилівка», доречі, твір створено в 1967 році на національну тематику з прапором України, що свідчить про «національний рух» супротиву Радянській Владі та єдиному методу соцреалізму. Твір знищено восени 2020 року, за офіційними даними по

причині ремонту та розширення траси Київ-Харків, будівлю автостанції було повністю знищено. Дані надав заступник директора – Олександр Олександрович, Полтавського автовокзалу №1 (належить до обласного підприємства автобусних станцій Полтавської обл., ТДВ «Полтаваавтотранс»), на балансі якого і знаходилася автостанція. Залишається питання: чому так свавільно, без звертань, хоча б, до Управління Культури у Полтавській обл., було знищено мозаїку? Оскільки, твір можливо було б зберегти та перевезти в інше місце. Доречі, існує об'єднання не байдужих – самоорганізована ініціатива «ДеНеДе», яка пропонує творче переосмислення радянської спадщини, одна із співзасновниць якої – Є. Моляр. Одним із напрямків об'єднання – є збереження, перевезення монументальних творів, зокрема мозаїк, які можуть бити знищені [80].

І це відбувається незалежно від «закону про декомунізацію» від 2014 року, про дію якого можна написати окрему статтю. На прикладі мозаїки «Машинобудівельного заводу» з «серпом і молотом» в м. Карлівка, закон туди не дійшов, хоча зі слів начальника безпеки, музей при заводі було знищено саме в наслідок славнозвісного закону (Див. інтерв'ю 1).

Можна запропонувати декілька шляхів вирішення даної проблематики: по-перше – треба затвердити пам'ятки монументально-декоративного мистецтва на державному рівні, що стримає безчесття по відношенню до них; по-друге – на прикладі київського метрополітену, де застосували «лагідну декомунізацію», прибравши лише символіку Радянського союзу, можна вчинити так із іншими творами, що підпали під закон; по-третє – створити музеї радянського мистецтва, куди можуть бити перенесені твори. Та з цього випливає наступне питання, на яке важко дати відповідь в реаліях української держави: як і від кого отримати фінансування? Адже на процес збереження та реставрації потрібні досить великі кошти.

Не розробленість теми, відсутність чіткого розуміння основних тенденцій та течій в роки панування тоталітарного режиму, також мало вивчене таке явище як «нонконформізм», не дає розуміння більшості нораду України, що

значить монументально-декоративне мистецтво у вісі нашої національної історії.

Тож магістерська робота може внести невелике зрушення до усвідомлення існування проблеми зберігання монументально-декоративного мистецтва, щоб не забути велику частину історії, щоб не знищувати як то робилося з «забороненим» мистецтвом під час існування «Совєтов».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куліш О. А. Монументальне мистецтво: навч.-метод. посіб. / О. А. Куліш. – Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2016. – 72 с.
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / [Под общей редакцией А. М. Кантора]. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
3. Литовченко Н. Віхи історії України у сучасному монументальному живописі / Н. Литовченко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2015. – Вип. 7. – С. 16-22
4. Українське мистецтво в історичному вимірі. Навчально-методичний посібник / Ю.О. Соловйова, О.А. Мкртічян. – Харків : Точка, 2017. – 89 с.
5. Історія українського мистецтва / В. Січинський; рис. монограми і заг. П. Холодний; Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, Вільна академія наук у США, Східно-Європейський фонд. – Нью-Йорк: Наук. т-во ім. Шевченка, 1956. Т. 1 Архітектура. – 180 с.
6. Віктор Чепелик, Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.alyoshin.ru/Files/publika/4enelik/4enelik_02.html – Заголовок з екрану.
7. Вигнанець І. Михайло Бойчук / І. Вигнанець // Арка. – 1947. – Ч. 4. – С. 19–24.
8. Столярчук Н. С. Український авангард ХХ століття : навч. посіб. / Н. Столярчук. – Луцьк: Вежа-Друк. – 2015. – 180 с.
9. Тетяна Кара-Васильєва Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки / Тетяна Кара-Васильєва // Зб.-к наук. праць. – К: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – С. 53 – 64
10. Б. Лобановський. Мозаїка і фреска. – К: Мистецтво, 1966 – 152 ст.

11. Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930 – 1950-х рр. // Мистецтвознавство України. – 2003. – Вип. 3. – С. 274–282.

12. Роготченко О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР-УРСР / О. Роготченко // Мистецтвознавство України. - 2014. - Вип. 14. - С. 169-174

13. Під штукатуркою: як розстріляли Михайла Бойчука та його учнів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovopys.kubg.edu.ua/pid-shtukaturkoiu-iak-rozstrilialy-mykhaila-boichuka-ta-ioho-uchniv/> – Заголовок з екрану.

14. Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf. – Заголовок з екрану.

15. Фаворский В. Мысли о монументальном искусстве \ Московский художник. – 1958.-№7; Какой будет монументальная живопись. Беседа с В. Фаворским \ записала В. Лебедева\ \Советская культура.- 1962.-27 февраля; Как я впервые писал фреску \ Творчество.-1962.-№4.

16. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М.: Наука, 1973. - С. 32.

17. Татьяна Кочубинская. Наиболее интересные киевские мозаики 60-х годов. Українська правда. Життя 22.04.2015 [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua> – Заголовок з екрану.

18. Ревенко А. Шляхи вирішення синтезу і втілення життєвої правди в українському монументально-декоративному мистецтві [Текст] / А. Ревенко // Мистецтво і життя. — К., 1978. — С. 83.

19. Смирна Л. 100 NON — Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с., іл.

20. О. Роготченко Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги» / О. Роготченко // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 14., 2018. – С. 43 – 51
21. Літературний процес 60-90-х років XX століття [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://ukrlit.net/zno/210.html> – Заголовок з екрану.
22. Литовченко І. С. Бойчук і сучасність [Текст] / І. С. Литовченко // Образотв. мистец. – 1994. – № 2. – С. 6–8.
23. Ансамбль в архітектурі [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44389 – Заголовок з екрану.
24. Степанов Г. Пространственная концепция синтеза искусств /Г. Степанов // Советское монументальное искусство-73. – М.:«Советский художник», 1975. – С. 94-104
25. Самойленко О. Ю. Вітраж київських митців другої половини XX – початку XXI століття: типологія, художньо-стильові особливості /Самойленко О. Ю. // Дисертація. – Л.: ЛНАМ, 2018. – 216 ст. іл.
26. Архітектурний модерн Якова Паученка [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://library.kr.ua/elib/pauchenko/2/index.html> – Заголовок з екрану.
27. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. - Т. 4. - СПб: Лита, 2000. - 831 с.
28. Символизм в авангарде. - М. : Наука, 2003. - 443 с.
29. Бойчукісти – мрійники, які хотіли змінити світ [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.chasipodii.net/article/19986/> – Заголовок з екрану.
30. Юр М.В. Педагогічна система Михайла Бойчука та розвиток її принципів у сучасному живописі / Марина Юр // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн. Науково-мистецькі студії. – 2009. – Вип. 1. – С. 36-40
31. Розробка Першого уроку «Видатні українці, що змінили світ» [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://naurok.com.ua/rozrobka-pershogo->

Заголовок з екрану.

32. Школа монументального живопису М. Бойчука [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://sites.google.com/zapisp.com/mystery> – Заголовок з екрану.

33. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств //Соцреалистический канон: Сб. науч. ст. / под. ред. Х. Гюнтер, Е.Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 7–15.

34. Грибан Микола Федорович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=27054 – Заголовок з екрану.

35. Самойленко Ю.А. 194 [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://sorealizm.com.ua/gallery/artist/samoilenko-ia-1946> – Заголовок з екрану.

36. Самойленко Юрій Олексійович [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://history-poltava.org.ua/?p=6275> – Заголовок з екрану.

37. Волик Павло Іванович [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://history-poltava.org.ua/?p=1763> – Заголовок з екрану.

38. Волик Павло Іванович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=27538 – Заголовок з екрану.

39. Курбала Євген Михайлович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=51791 – Заголовок з екрану.

40. Курбала Євген Михайлович [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://history-poltava.org.ua/?p=4926> – Заголовок з екрану.

50. Грищенко І. М., Колосніченко М. В., Дубрівна А. П. Перерваний політ у просторі і часі / Грищенко І. М., Колосніченко М. В., Дубрівна А. П. // Art and Design. Науковий фаховий журнал. Мистецтвознавство. Технічні науки. – 2019. – Вип. 1. – С. 159 – 161

51. Колесников Володимир Григорович [Електронний ресурс] – Режим доступу:https://uk.wikipedia.org/wiki/Колесников_Володимир_Григорович/ – Заголовок з екрану.

52. Коркішко Василь Ілліч [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3682 – Заголовок з екрану.
53. Анисимов Микола Тихонович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44331 – Заголовок з екрану.
54. Анисимов Микола Тихонович [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Анісімов_Микола_Тихонович – Заголовок з екрану.
55. Задорожний Іван-Валентин Феодосійович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15318 – Заголовок з екрану.
56. Івахненко Олександр Іванович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13564 – Заголовок з екрану.
57. Кириченко Степан Андрійович [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=6440 – Заголовок з екрану.
58. Клейн Надія Георгіївна [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7583 – Заголовок з екрану.
59. Пришедько Григорій [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/artists/4> – Заголовок з екрану.
60. Зубченко Галина Вікторівна [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14007 – Заголовок з екрану.
61. Ладан Т. М. Мозаїка як засіб втілення поставангардної ідеї в дизайні та архітектурі / Ладан Т. М. // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – 2008. – Вип. 20. – С. 35 – 54
62. Українська радянська енциклопедія 2-ге вид: (в 12-ти т.) Т.7: Мікроклін — Олеум. 1982. Гол. ред.: Микола Бажан. К: УРЕ. 526 ст.
63. Мозаика [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.delphis.ru/journal/article/mozaika> – Заголовок з екрану.
64. XXIV з'їзд КПРС [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/XXIV_з%27їзд_КПРС – Заголовок з екрану.
65. Енциклопедія історії України. Фреска [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://resource.history.org.ua/cgi->

bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Freska – Заголовок з екрану.

66. Єпіхіна Д.В. Техніка та технологія монументального розпису у сучасному міському середовищі / Єпіхіна Д.В. // Проблеми розвитку міського середовища. – 2015. – Вип. 2 (14). – С. 54 – 61

67. Комаров А.А. Технология материалов стенописи: Учеб. пособие / Александр Комаров. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 240 с.: ил.

68. Живопис по сирій штукатурці фарбами [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://vbud.in.ua/zhivopis-po-sirij-shtukaturtsi-farbami/> – Заголовок з екрану.

69. Техніка фрески [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://artisthelen.com/rozrobky/tehnika-fresky-do-vyvchennya-kursu-robota-v-materiali-dlya-studentiv-spetsialnosti-023-obrazotvorche-mystetstvo-dekorativne-mystetstvo-restavratsiya-spetsializatsiyi-monumentalno-dekorativnyj-zhyvopys> – Заголовок з екрану.

70. У полтавському аеропорту відкрили фреску «Полтавська битва» художника Володимира Колесникова [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://poltava.to/news/56652/> – Заголовок з екрану.

71. Вітраж [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Вітраж> – Заголовок з екрану.

72. Кременчугский Городской дворец культуры [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kremenchug.co.ua/kremenchugskiy-gorodskoy-dvorets-kulturyi.html> – Заголовок з екрану.

73. Коршунов Д. О., Гуржій І.А. Методика вивчення рельєфної пластики на заняттях з дисципліни «Скульптура» для студентів перших курсів художніх ЗВО [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://dspace.luguniv.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/5275/1/ZNO-19.pdf> – Заголовок з екрану.

74. Чепелик О. Художня виразність при формуванні інтер'єрів засобами образотворчого мистецтва, і зокрема скульптури / Чепелик О. // Українська Академія мистецтва. – К: 2013. – Вип. 21. – С. 118 – 124

75. Колодіна К., Корнет А. В. Краєзнавчий музей – перлина Полтави / Колодіна К., Корнет // Полтавщина – земля моя свята. Збірник кращих матеріалів Х обласної краєзнавчої конференції учнівської молоді – Полтава ТОВ “Фірма “Техсервіс” 2019. – С. 80 – 81

76. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. 8: Р – С. /В. Г. Власов // – СПб.: Азбука-классика. – 2008. – 848 ст.

77. Українська радянська енциклопедія 2-ге вид: Т.10: Салют – Стогові. – Гол. ред.: Микола Бажан. – К: Головна редакція УРЕ. – 1983. – 543 ст.

78. Карбування [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Карбування> – Заголовок з екрану.

79. «Стіна пам'яті» на Байковому встає з-під «радянського» бетону [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B1%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F> – Заголовок з екрану.

80. DE NE DE @denedenede Сообщество [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.facebook.com/denedenede/?ref=page_internal – Заголовок з екрану.

81. МУЛЬТИМЕДІА Унікальні автобусні зупинки України Сообщество [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.autotravel.ua/multimedia/unikalni-zupynky-ukraine/> – Заголовок з екрану.

82. Бассейн «Дельфин» [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ru/mosaic/433> – Заголовок з екрану.

83. Оформление детского сада [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ru/mosaic/64> – Заголовок з екрану.

84. Автобусная остановка. с. Решетиловка [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ru/mosaic/306> – Заголовок з екрану.

85. Ганна Собачко (1883 –1965). Мистецтво природи, або природа мистецтва. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://be-inart.com/post/view/1032> – Заголовок з екрану.

86. Полтавская область – Старые фотографии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://fotobus.msk.ru/photo/554833/?gid=324&fbclid=IwAR33YvyXcflhe2996RIML4n1jb51omXrY4tPaM1f4wmi4HJVJd2C0td-1z60> – Заголовок з екрану.

ДОДАТКИ



Рис. 1. Автобусна зупинка «Мачухи» [81]



Рис. 2. Автобусна зупинка «Лелюхівка» [81]



Рис. 3. Автобусна зупинка «М. Кобилячок»



Рис. 4. Автобусна зупинка «Олійники»



Рис. 5. Автобусна зупинка
«Дрижина гребля»
Полт. Напрямок



Рис. 6. Автобусна зупинка
«Дрижина гребля»
Кремен. напрямок



Рис. 1. Автобусна зупинка «Миргородщина»



Рис. 2. Автобусна зупинка «Андрійки»



Рис. 3. Автобусна зупинка «Підгорівка»



Рис.4. Автобусна зупинка «Солониця»



Рис. 5. Автобусна зупинка «84 км»



Рис.6. Автобусна зупинка «Базалуки»



Рис. 1. Автобусна зупинка «Аеродром»



Рис. 2. Автобусна зупинка «Піщане»



Рис. 3. Автобусна зупинка «Ялинці»



Рис. 4. Автобусна зупинка «Недогарки 1»

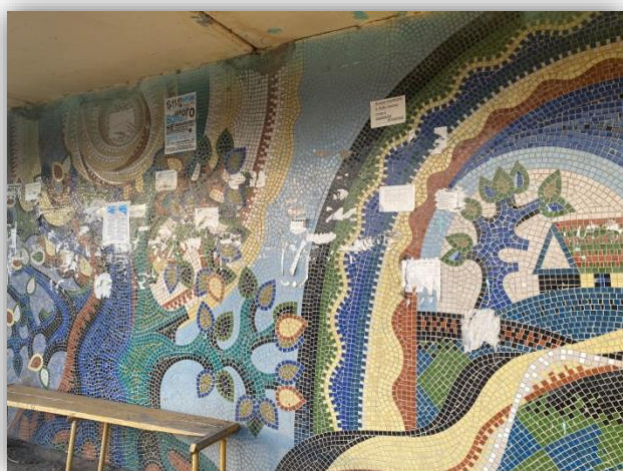


Рис. 5. Автобусна зупинка «Недогарки 2»



Рис. 6. Автобусна зупинка «Максимівка»



Рис. 1., 2. П'ять мозаїчних панно на фасаді ПТУ №17, М. Грибан



Рис. 3. Фрагмент панно «Дельфін», В. Коркішко (1976 р.) [82]



Рис. 4. Фрагмент панно «Дельфін»,
В. Коркішко (1976 р.) [82]

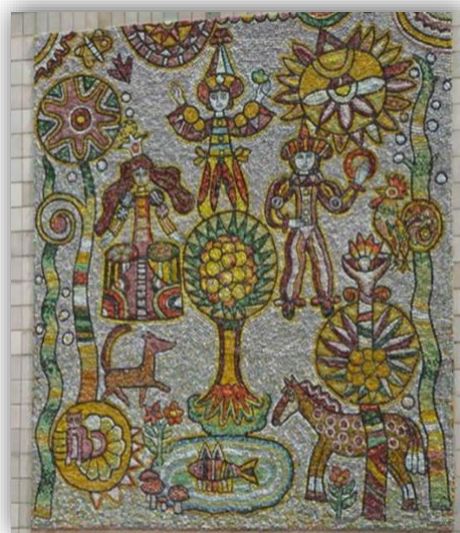


Рис. 5. Панно на фасаді ДС [83]



Рис. 1. Мозаїка «моя Батьківщина» на фасаді Будинку культури «Кредмаш»,
І.-В. Задорожний, Б. Волков, Г. Соколенко, 1970-1972 рр.

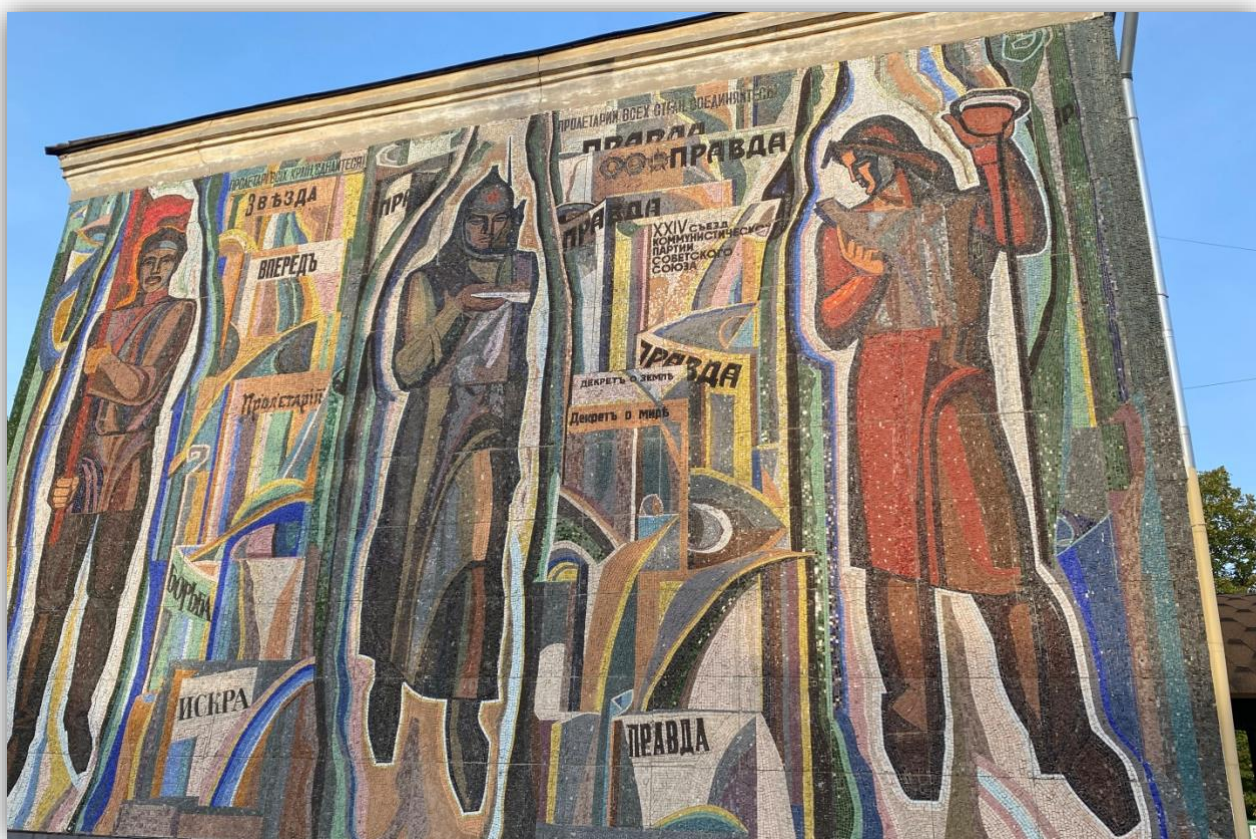


Рис. 2. Мозаїка «Правда»



Рис. 1. 2. Мозаїчна композиція «Жнива», Г. Пришєдько, Г. Зубченко, В. Гарбуз (1980 р.).



Рис. 3. Мозаїка на військову тематику



Рис. 4. Мозаїка на військову тематику



Рис. 1. Мозаїка на торці будинку



Рис. 2. Мозаїка в інтер'єрі гуртожитку
«Будівельників»



Рис. 3. Мозаїка «Панно єдності двох братських народів – українського та грузинського», С. Кириченко, Н. Клейн, Р. Кириченко (1974 р.)



Рис. 1. Мозаїка «Полтавські вишивальниці» на автостанції «Решитилівка», О. Івахненко (1967 р.) [84]



Рис. 2. Мозаїка в роздягальні «Машинобудівельного заводу»



Рис. 1. «Виноград», Г. Собачко-Шостак (1918) [85]



Рис. 2. Фрагмент мозаїки в кімнаті відпочинку
«Машинобудівельного заводу»



Рис. 3. Мозаїка в кімнаті відпочинку «Машинобудівельного заводу»



Рис. 4. Мозаїка перед головним входом на «Машинобудівельний завод»



Рис. 1. Мозаїка на території «Машинобудівельного заводу»



Рис. 2. Мозаїка на фасаді будівлі ресторану «Берізка»



Рис. 3. Фреска «Полтавська битва» в холі міжнародного аеропорту «Полтава»,
В. Колесников, С. Курбала (1985 р.)



Рис. 1. Фрагмент фрески «Маруся Чурай», В. Колесников, Є. Курбала (1987 р.)



Рис. 2. Фрагмент фрески «Маруся Чурай», В. Колесников, Є. Курбала (1987 р.)



Рис. 3. Фрагмент фрески «Слов'яни», В. Колесников, Є. Курбала (1987 р.)



Рис. 1. Фрагмент фрески «Слов'яни», В. Колесников, Є. Курбала (1987 р.)



Рис. 2. Фрагмент фрески в кінотеатрі «Київська Русь»,
В. Колесников, Є. Курбала (1988 р.)



Рис. 1. Фрагмент фрески в кінотеатрі «Київська Русь», В. Колесников, Є. Курбала (1988 р.)



Рис. 2. Фрагмент фрески в кінотеатрі «Київська Русь», В. Колесников, Є. Курбала (1988 р.)



Рис. 3. Вітраж «Наша пісня, наша слава», І.-В. Задорожний (1970-1971 рр.)

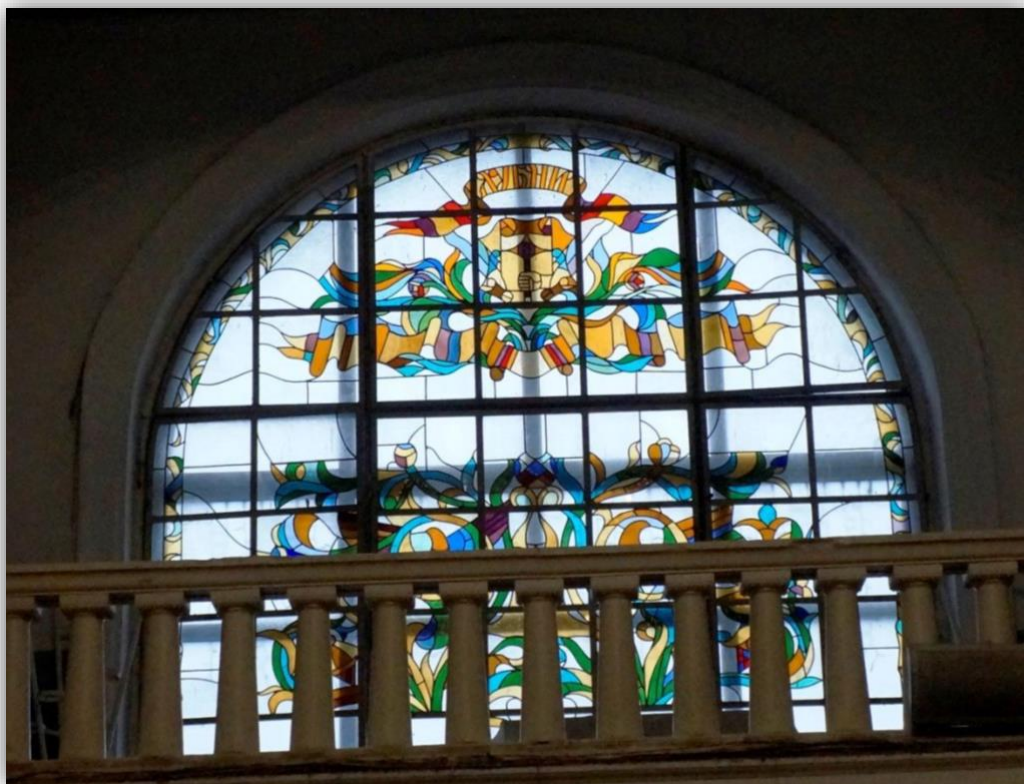


Рис. 1. Фрагмент вітражної композиції присвяченої 1000-річчю міста Лубни на ЖД вокзалі «Лубни»

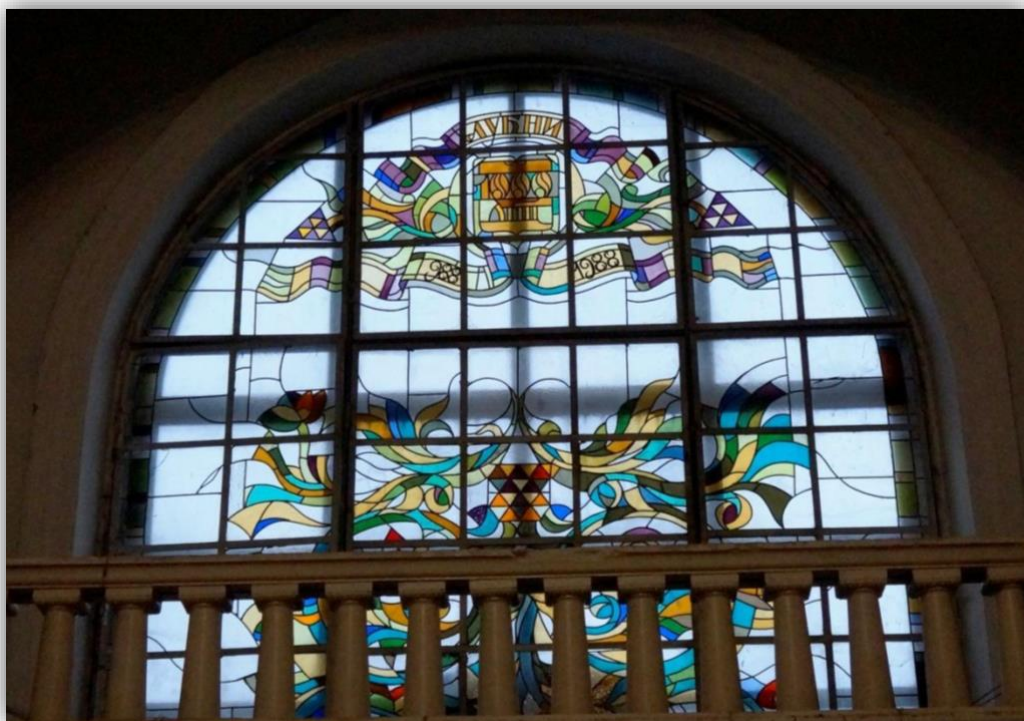


Рис. 2. Фрагмент вітражної композиції присвяченої 1000-річчю міста Лубни на ЖД вокзалі «Лубни»



Рис. 1. Вітраж «Святі приподобні
Антоній і Феодосій Печерські»,
Ю. Самойленко, (1996 р.)



Рис. 2. Вітраж ««Свята Княгиня Ольга та
Святий рівноапостольний
Князь Володимир», Ю. Самойленко, (1996 р.)



Рис. 3. Керамічні панно на фасаді будинку Губернського Земства,
архітектор В. Кричевський (1904-1907 рр.)



Рис. 1. Фрагмент керамічного панно, Бабенко, Рой, Петров (1989 р.)

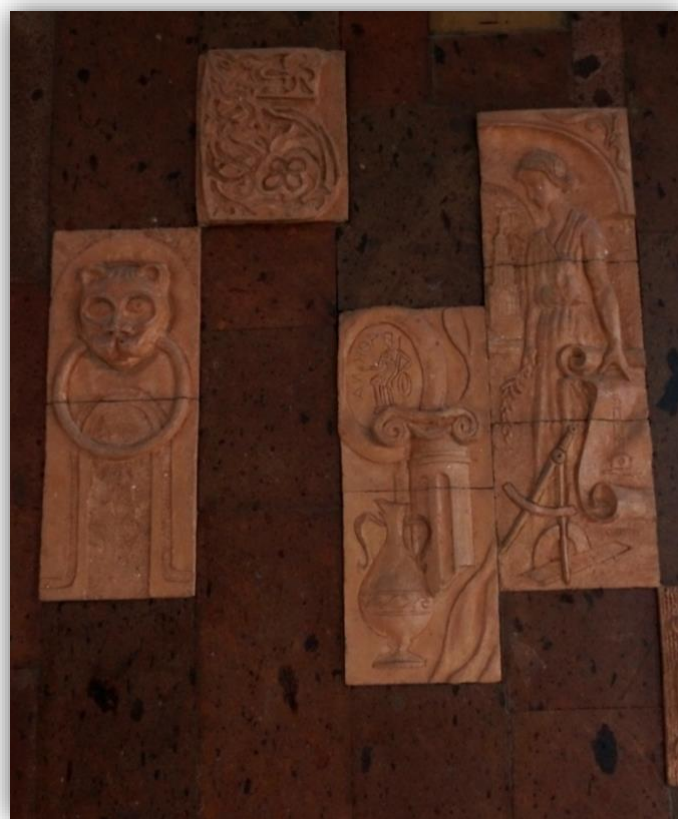


Рис. 2. Фрагмент керамічного панно, Бабенко, Рой, Петров, (1989 р.)



Рис. 3. Фрагмент керамічного панно, Бабенко, Рой, Петров (1989 р.)



Рис. 1. Фрагмент керамічного панно на фасаді кінотеатру «Київська Русь»



Рис. 2. Фрагмент керамічного панно на фасаді кінотеатру «Київська Русь»



Рис. 3. Керамічне панно на території санаторію «Миргород»



Рис. 1. Фрагмент сграфіто на фасаді будинку полтавського автовокзалу №1



Рис. 2. Фрагмент сграфіто на фасаді будинку полтавського автовокзалу №1



Рис. 3. Фото полтавського автовокзалу №1 (1988 р.) [86]



Рис. 1. Сграфіто в інтер'єрі центрального карлівського поштового відділення



Рис. 2. Фрагмент сграфіто в інтер'єрі центрального карлівського поштового відділення



Рис. 3. Фрагмент сграфіто в інтер'єрі центрального карлівського поштового відділення



Рис. 1. Виковування на фасаді ДС
«Золотий Ключик», М. Таран



Рис. 2. Виковування на фасаді ДС
«Золотий Ключик», М. Таран



Рис. 3. Виковування на фасаді будинку Музичної Школи, М. Таран



Рис. 1. Виковування назви кінотеатру «Київська Русь», М. Таран



Рис. 2. Виковування на фасаді НДІ «Емальхіммаш», П. Волик (1980 р.)



Рис. 3. Виковування на фасаді НДІ «Емальхіммаш», П. Волик (1980 р.)



Рис. 1. Фрагмент панно «Освіта» на фронтоні ганку нового корпусу ПНПУ імені В. Г. Короленка, Е. Мамедов, Г. Кашей, С. Пасічна (1975 р.)



Рис. 2. Фрагмент панно «Освіта» на фронтоні ганку нового корпусу ПНПУ імені В. Г. Короленка, Е. Мамедов, Г. Кашей, С. Пасічна (1975 р.)



Рис. 3. Фрагмент панно «Освіта» на фронтоні ганку нового корпусу ПНПУ імені В. Г. Короленка, Е. Мамедов, Г. Кашей, С. Пасічна (1975 р.)



Рис. 4. Фрагмент панно в інтер'єрі Кооперативного інституту



Рис. 1. Панно «Наша пісня» на фасаді Палацу культури «Нафтохімік»,
М. Анисимов, Г. Аристов, (1978 р.)



Рис. 2. Панно «Весільне свято» на фасаді кременчуцького Міського будинку Культури,
І.-В. Задорожний (1971-1972 рр.)



Рис. 3. Фрагмент панно «Весільне свято» на фасаді кременчуцького Міського будинку
Культури, І.-В. Задорожний (1971-1972 рр.)

Посилання на електронну карту в «он-лайн» режимі, карта може змінюватися в процесі подальшого дослідження данної теми та знаходження, фотофіксування, занесення до карти нових об'єктів монументально-декоративної творчості:

Монументально-декоративні об'єкти Полтавщини ХХ ст. [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=10rsDcZS2Q4Hg9vAJP_F1bSOJvRJTMh-2&usp=sharing — Заголовок з екрану.