

УДК 738.5:727:373(477.62)"1965/1966"

ГРИГОРІЙ СИНИЦЯ І МОЗАІЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5 М. ДОНЕЦЬКА (1965–1966)

Наталія Кукіль

У статті досліджено обставини становлення колористичного напрямку в монументальному живопису України 1960-х років, теоретичні засади якого були сформульовані Г. Синицею. Проаналізовано комплекс мозаїчних творів, виконаних упродовж 1965–1966 років групою київських художників у Донецьку.

Ключові слова: монументальний живопис, народне мистецтво, колорит, мозаїки, національний колористичний живопис.

Circumstances of a colouristic trend formation in the monumental painting of Ukraine in the 1960s are investigated in the article. Its theoretical principles have been formulated by H. Synytsia. A complex of mosaic works of 1965–1966 by a group of Kyiv artists in Donetsk is analyzed.

Keywords: monumental painting, folk art, colouring, mosaics, national colouristic painting.

Статтю присвячено дослідженню визначного мистецького доробку середини 1960-х років – ансамблю мозаїк донецької школи № 5, створеного видатними художниками-монументалістами Аллою Горською, Григорієм Синицею, Віктором Зарецьким, Галиною Зубченко, Геннадієм Марченком та ін. Це був один з перших досвідів утілення професійними художниками монументальної громадсько-визначної теми на основі виражальних засобів народного мистецтва. Теоретичні принципи нового мистецького методу були розроблені послідовником Михайла Бойчука, художником-монументалістом Г. Синицею. Зокрема, одним з основних факторів визначення національного в українському живописі він вважав колорит, заснований на певних кольорових співвідношеннях і взаємовпливах. Живопис, побудований за принципами діалектичного взаємозв'язку кольорів, дістав назву «колористичного». У подальшому на його засади спиратимуться у своїй монументальній творчості А. Горська, Г. Зубченко, Г. Пришедько та інші майстри. Але в 1960–1970-х роках через об'єктивні причини цей напрям, що ґрунтувався на кращих досягненнях світового та українського національного мистецтва, не мав широкого поширення. І до наших днів, попри великий інтерес громадськості до мозаїчного ансамблю донецької школи, відсутні наукові дослідження про цю видатну пам'ятку мистецтва художників-шістдесятників, не визначено її місце і значення

в системі координат українського монументального живопису ХХ ст.

Кінець 1950-х – середина 1960-х років – складний і водночас важливий період у вітчизняній історії. Після ХХ з'їзду КПРС (1956), з його розвінчанням «культу особи» та проголошенням «кінця епохи Сталіна», керівництво країни засудило політичні репресії, зробило кроки до лібералізації політичного режиму СРСР. У суспільстві з'явилися надії на оновлення життя, на демократичні зміни у сфері ідеології, культури, освіти. Цей період позитивних зрушень дістав назву «відлиги».

Послабилась ізольованість тодішньої радянської культури від світової – «залізна завіса» почала відкриватись. Молоді митці відвідують перші виставки сучасного західного мистецтва, які відбуваються в Москві. Особливий розголос мав VI Міжнародний фестиваль молоді та студентів 1957 року з його масштабною виставкою в Сокольниках творів молодих художників із тридцяти шести країн світу. Важливими для розширення уявлень про тенденції у сучасному мистецтві, про реальну свободу творчості були Американська національна виставка 1959 року, Французька національна виставка 1961 року та інші, що пройшли в Москві.

В Україні в продажі з'являються альбоми та монографії, присвячені творчості великим майстрам минулого і представникам новітніх течій у літературі та мистецтві. Це впливає на прискорення творчого життя, сприяє розвитку творчих пошуків,

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ. ГРИГОРІЙ СИНИЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...

експериментів. Молоді українські науковці, письменники, художники на перший план висувають проблеми історії України, її мови, літератури, мистецтва. Початок 1960-х – це час створення неформальних творчих об'єднань, діяльність шістдесятників. Тодішня компартійна влада намагається контролювати цей процес і за посередництвом ЦК ЛКСМУ створює Клуб творчої молоді (далі – КТМ) «Сучасник», який об'єднує молодих київських літераторів, театралів, науковців, художників. Останні проводять диспути, вечори, на яких звертаються до творчості видатних діячів минулого, народних майстрів, митців «розстріляного Відродження», представників школи бойчукізму. Урешті-решт, національна ідея виявилася у супереч тодішній владній верхівці – центральною у світоглядних, історіософських і творчих пошуках членів клубу, які стали потужною силою руху шістдесятників. Цьому сприяло зацікавлене вивчення спадщини народного мистецтва, творчого доробку майстрів «з народу» – Марії Приймаченко, Ганни Собачко-Шостак та інших, пам'яток історії та архітектури, що нерідко відбувалося під час цілеспрямованих подорожей по історичних місцях України.

Велику роботу з популяризації творчості народних майстрів серед художників, насамперед молодих, проводив (поряд з І. Гончаром, Г. Местечкіним та іншими) Г. Синиця. Він допомагав професійними порадами, спрямовував до підготовки персональних виставок [9, с. 445]. Зокрема, цей майстер стверджував: «Народне мистецтво – це велика філософія у народних образах. Йому чужі міщанство й стиліяжництво, огрублення форм і барвистий вінегрет <...> Воно не визнає механічної підробки під когось і не викликає різі в очах, бо воно справжнє, бо воно краса» [12, с. 4].

Близький до діяльності КТМ Г. Синиця, мистець старшого покоління, був вихованцем школи М. Бойчука. У 1930-х роках він навчався в Київському художньому інституті на факультеті монументального живопису під керівництвом М. Рокицького – учня М. Бойчука. Проте закінчити курс йому не вдалося: з початком боротьби з «буржуазним націоналізмом» та «формалізмом»

факультет було закрито, а його засновника М. Бойчука – репресовано. Усе це змусило Г. Синицю залишити інститут. Пізніше він згадував: «Продовжувати навчання я вже не міг, бо на всіх факультетах було одне і те ж: треба було присягати на вірність соціалістичному реалізму. Я ж не міг зрадити тим традиціям, які існували в школі Бойчука, тому вирішив працювати самостійно» [12, с. 1]. У своїй творчості він прагнув дотримуватися творчих настанов М. Бойчука та на новому етапі розвивати сучасний національний монументальний живопис. Саме на засіданнях КТМ, за свідченнями Б. Гориня, у квітні 1962 року, коли «...відбулося пристрасно-дискусійне обговорення виставки Сергія Отроценка із постановкою проблем національної специфіки, в дискусії вперше перед широкою аудиторією розкрив свої теоретичні засади художник Синиця» [2, с. 62–63].

Митець ще із середини 1950-х років у своїй творчості сповідував принципи колористичного живопису. Цей напрям був продовженням ідей школи Бойчука, досягнень вітчизняного народного живопису, кращих світових монументальних шкіл (починаючи від Давнього Єгипту), українського та російського іконопису. Художник стверджував: «...національний колорит – це категорія філософська, це світогляд і естетичні погляди народу. Тому сучасна колористична школа повинна спиратись в першу чергу на народне мистецтво в усіх його видах, де тільки колір виступає як естетична категорія» [12, с. 8]. Митець мріяв про український новітній живопис, що спирався би на кращі досягнення світового та народного мистецтва. Його ідеї були підтримані художниками-шістдесятниками і «...після інститутських одурманюючих студій сприймалися молодими митцями як ковток чистої води» [7, с. 224].

На початку 1960-х років теоретичні та практичні питання національного мистецтва були під пильним оком ідеологічного партійного контролю, «вписуючись у традиційну боротьбу із «українським буржуазним націоналізмом» [3, с. 206–207]. Влада була занепокоєна процесами культурного оновлення, що відбувалися в мистецькому

ІСТОРИЯ

середовищі. «Цілком слушно вона вважала, що вільнодумство естетичне рано чи пізно перекинеться й у сферу ідеології та політики, тому пильнувала дотримання догматів соціалістичного реалізму» [3, с. 206]. Будь-які відхилення жорстко каралися. Отже, після публікації статті Г. Местечкіна «У полум'ї кольору» в № 11 журналу «Зміна» за 1962 рік, у якій йшлося про велике значення колористичного живопису Г. Синиці для сучасного мистецтва, художника звинуватили у «формалізмі», автора статті в тому, що його «визначення прямо перегукуються з "теоріями" абстракціоністів» [11, с. 31]. Тяжке випробування спіткало й А. Горську, коли 1964 року її разом з Л. Семікіною виключили зі Спілки художників за вітраж «Шевченко. Мати», виконаний до 150-річчя від дня народження поета для Червоного корпусу Київського державного університету. Керівництво закладу за вказівкою місцевому КПРС знищило вітраж, а створена після цього комісія кваліфікувала його як ідейно ворожий. А. Горська та Л. Семікіна були поновлені в Спілці тільки через рік. Утисків зазнавали майже всі митці, які намагалися торувати свій шлях у мистецтві. У творчих спілках посилювався розкол між ними і служителями офіційного мистецтва. Особливо це яскраво виявлялося під час прийому робіт і планування художніх виставок. Період «відлиги» закінчувався. У 1964 році діяльність Клубу творчої молоді «Сучасник» було припинено.

Відносно вільним від заборон і обмежень залишалось екстер'єрне монументальне мистецтво, що почало швидко розвиватися після Державної постанови 1955 року «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві». При творчо-виробничому комбінаті Київського відділення Художнього фонду УРСР (КХК) створюється монументальний цех (керівник С. Кириченко).

Поява нових архітектурних форм, використання новітніх технічних матеріалів і технологій у будівництві (збірний залізобетон, металеві каркаси тощо) поставило перед художниками-монументалістами низку нових, складних проблем. Кожна нова споруда або ансамбль будівель розкривали перед художниками настільки широкі можливос-

ті просторового вирішення композицій, що вони вже не вкладалися в усталені рамки. Адже в минулому кожна художня монументальна система була пов'язана з чітко обмеженими типами будівель, і їх композиції диктувалися усталеною традицією. Зміна архітектурного стилю привела до вироблення нової, динамічної системи, яка вимагала від художника не лише високої професійної підготовки, але й розвинутого конструктивного мислення. Художник ставав до певної міри співавтором архітектурних проектів.

На початку 1960-х років широкої популярності у світі, зокрема і в СРСР, здобули досягнення мексиканських муралістів (від ісп. *mural* – настінний розпис, фреска). На Венеціанській бієнале 1956 року твори Д. Сікейроса, Х. Ороско, Д. Рівери викликали триумф, здобули загальне визнання й численних послідовників. В Україні вплив мексиканського муралізму був доволі відчутним. Проте пряме «цитуння», до якого вдавалися деякі донецькі художники, зображаючи у своїх творах «місяцеподібні голови мексиканців», новатори-шістдесятники вважали хибним [1, с. 154]. А. Горська занотувала у своїх творчих записках: «Я хочу мати українське обличчя в світі, а не обличчя Рівери на Україні» [1, с. 226]. Своє власне – національне – «я» можливо було знайти лише у зверненні до народних джерел. Своєрідним дороговказом молодим українським митцям послуговували слова самого Д. Сікейроса: «Справжній художник повинен підходити до національних традицій як дослідник їхніх основних елементів <...>, а не обряджати свої твори у традиційні національні костюми» [10, с. 14].

Подібну позицію у творчості займав і Г. Синиця, який і теоретично, і на практиці розробив основи українського національного колористичного напрямку живопису. Він став для молодих художників-шістдесятників не тільки старшим колегою, а значною мірою вчителем. Це підтверджує один із записів А. Горської: «Синиця Г. І. Велика людина. Борець. Починає нову сторінку в світовому монументальному мистецтві» [1, с. 223].

Першим об'єктом, на якому група київських художників під орудою Г. Синиці реа-

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ. ГРИГОРІЙ СИНИЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...

лізувала засади колористичного живопису, стала донецька експериментальна школа № 5, автором архітектурного проекту якої був архітектор Йосип Каракіс (прив'язка до місцевості архітекторів В. Воліка, А. Страшнова, П. Відергауза). Він одним із перших усвідомив переваги мозаїчного живопису в оформленні архітектурних будівель, у наданні індивідуальних рис типовим спорудам, у створенні мальовничих міських ансамблів. Й. Каракіс, який очолював у 1960-х роках Київський відділ проектування шкільних будівель, створив новий тип загальноосвітньої школи – школи майбутнього, новітньої споруди зі скла, сучасних будівельних матеріалів. Розрахована на 2032 учні, вона включала цілий комплекс споруд на березі мальовничої річки Кальміус. Цей за призначенням культурно-спортивний центр об'єднав просторі навчальні павільйони з актовою залою, спортзалом і переходами. Дві двоповерхові будівлі, що містилися в центрі восьми одноповерхових споруд, з'єднали комплекс у цілісний об'ємно-просторовий організм. Торцеві фасади одноповерхових будівель і головного двоповерхового будинку мали прикрашатися мозаїчними панно.

Замовлення на оформлення донецької школи одержала в Академії архітектури Г. Зубченко, яка запросила до роботи А. Горську. Разом почали виконувати ескізи. Масштаб робіт був великий: потрібно було протягом 1965–1966 років виконати велике мозаїчне панно площею у 132 м² та вісім невеликих мозаїк від 12 м² до 14 м². Працюючи над ескізами, художниці консультувалися із Г. Синицею, з яким підтримували творчі стосунки. Згодом він приєднався до проекту, а взимку 1965 року разом із ними почав працювати і Віктор Зарецький. Так склалася основна бригада майстрів, які виконали комплекс мозаїк. На різних етапах з ними співпрацювали Н. Світлична, І. Кулик, О. Каравай, В. Парахін, Г. Марченко.

Робота над мозаїками постійно супроводжувалася труднощами, різними перешкодами. Із самого початку виник скандал з приводу затвердження ескізів: вони не пройшли через небажання керівництва бачити на головному фасаді образ України.

Г. Синиця запропонував переоформити роботу через Київський художній комбінат. Г. Зубченко згадувала: «І ми втрюх [Г. Зубченко, А. Горська, Г. Синиця. – Н. К.] поїхали затверджувати ескізи в Донецьк. Тут Г. Синиця дав нам урок, як перед начальством варто захищати й відстоювати свою роботу. Ми не вміли: стояли, мовчали. А він так логічно робив, що ті, хто спершу ставився неприхильно чи вороже, ставали на наш бік. Так обкомівське начальство й архітектори почали нам допомагати. І так само він «вибив» гроші, бо на ті мізерні 5 тисяч, які ми мали, не змогли виконати й десятої частини своєї роботи. Г. Синиця взяв організацію в свої руки» [4, с. 155].

У 1965 році робота розпочалася з викладання невеликих мозаїк на одноповерхових фасадах будівель школи. Авторами і виконавцями були: Г. Синиця (керівник), Г. Зубченко, А. Горська, Н. Світлична, О. Коровай, на деяких етапах їм допомагали Г. Марченко та І. Кулик. З початком арештів в Україні донецьку школу часто відвідували підозрілі особи. Згодом О. Коровай та І. Кулик без пояснень були викликані в Київ і більше до роботи в Донецьк не повернулися. Викликали на допити також А. Горську, Н. Світличну. Утім, попри всі незгоди, майстри продовжували працювати.

Вісім невеликих мозаїк (12–14 м²) – «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Життя», «Надра», «Сонце», «Повітря» – на торцях одноповерхових будівель були виконані влітку 1965 року. Задум у створенні мозаїк ішов від прагнення художників розвивати національний професійний живопис на підвалинах народних традицій, народного розуміння світу навколо людини. Проте митці йшли не шляхом поверхової етнографії чи української тематичності, їхньою метою було створення художніх образів на основі дослідження стилістичних особливостей композиційних побудов, колориту, ритму живописних творів народних майстрів, з урахуванням сучасного розуміння простору, часу, динаміки. Прикладом були творчі досягнення О. Саєнка, М. Приймаченко, Г. Собачко-Шостак.

У мозаїчних композиціях художники намагалися відтворити ті найважливіші, спо-

ІСТОРИЯ

конвічні природні явища та цінності, що повсякчас оточують людину в її житті та праці. Це – сонце, що зігріває і живить своїми палаючими променями весь світ, життєдайний вогонь, матінка земля, що дає пшеничний колос і соняшник, вода – з багатством риб і водяного рослинного світу. У мозаїчних панно втілені й сучасні реалії: у космосі летять «ракети-птахи», у надрах здобувають корисні копалини «гірничі комбайни-дракони». Але й ці образи відтворені через призму народного світогляду, втілені засобами народного мистецтва (узагальненість форм, кольорова гармонія яскравих, дзвінкх плям, площинність композиційних побудов, використання символічних образів, знаків-архетипів тощо). У стрілоподібних казкових «ракет-птахів» (панно «Космос») ілюмінатори зображені у вигляді розписних українських керамічних мисок, а малюнки крил немовби відтворюють інкрустації зі солонки, відомим майстром яких був художник О. Саєнко. У панно «Надра» підземні «дракони» з виглядом і характером хатніх тварин нагадують «звірів» М. Приймаченко. Мозаїчні панно, що були натхненні образами народних міфів, сповнені гармонії, краси, поезії. У мозаїці «Повітря» образ стихії вітру втілений через світлий, ліричний образ верби, що схиляє свої гнучкі гілки під його поривами – нібито струнка дівчина із заломленими руками-гілками сумує над водою. У зображеннях тварин, фантастичних істот, що часто мають індивідуальні характеристики, присутнє властиве для українського народного мистецтва почуття гумору, іронічного ставлення до зображуваного. У панно «Вода» риби напрочуд різні за характером і вдачею: спокійно й поважно пливе великий короп, злегка коливаючи хвостом, верткий вугор із тонкими вусиками кумедно позирає навкруги, а над ними цілеспрямовано, розсуваючи водорості, пливе, відкривши зуби, хижа риба. Дракони в мозаїці «Надра» теж різняться за віком, вдачею: молодий дракон в оточенні листя папороті, зігнувши лапки, подібно кошеняті, спостерігає, як більш досвідчений напарник, упираючись зігнутими лапами, розкритою пащею з гострими зубами риє землю. Світ художніх образів живописних панно

сповнений динамікою, життям – він дихає, рухається, росте. Кожна мозаїка має свій емоційний настрій, свій рівень динамічної напруги: уважно і спокійно озираються олені в панно «Життя», коливаються від сильного вітру гілки верби у мозаїці «Повітря», закручується вогняною коловертю серцевина «Сонця», розкривається палаючими пелюстками квітка «Вогню», летять із шаленою швидкістю в космічному просторі кораблі-птахи в мозаїці «Космос».

Для всіх мозаїк на фасадах будинків характерна підкреслена декоративність зображень, живописні образи напрочуд виразні. Художники намагалися засобами мозаїк передати відчуття свята, краси, що викликають уквітчані розписами українські хати. А. Горська записує в нотатках: «Вісім бокових фасадів 5 м × 2 м. Ідуть цікаво. За принципами народного мистецтва, («прикладного!»). Тобто справжнього» [1, с. 225]. Мозаїчні панно прикрашають дивовижні квіти. Дорогоцінні камінчики смальти на колосках пшениці (мозаїка «Земля»), у прикрасах султанів на головах птахів (мозаїка «Космос») виблискують наче смарагди і сапфіри. Зображення риб, птахів прикрашені українськими рослинними та геометричними орнаментами. Художники використовують і прадавні, архаїчні знаки та мотиви: у зображеннях квітів читаються сонячні символи, хвилі верхнього шару землі в панно «Надра» нагадують трипільський орнамент зі стилізованого малюнка змії. Ясні, чіткі контури зображень поєднуються з повнозвучними кольоровими плямами. Мозаїки, що заповнюють всю поверхню стіни, звучать на повний голос, виявляють свої найсильніші якості. Головний чинник їхньої виразності – колорит, вибудований за законами народного мистецтва. Про це Горська лаконічно занотовує: «Народне сприймання кольору. Холодне і тепле, темне і світле виступають в гармонії» [1, с. 238]. І далі: «Яскраве – не народне. Не яскраві, а протилежні сполуки утворюють національний колір. Ще й сучасний» [1, с. 241].

Кожне мозаїчне панно донецької школи неповторне у своєму колористичному вирішенні. Мозаїка «Життя», на якій серед прекрасних квітів зображені олені (в народ-

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ. ГРИГОРІЙ СИНИЦЯ І МОЗАІЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...

ному мистецтві уособлюють чистоту почуттів людини), побудована на співставленні та єдності великих тепло-жовтих плям на контрастному темно-зеленому тлі. У центрі панно «Земля» – зображення яскраво-жовтого декоративного соняшника в оточенні зеленого листя. Воно, як сонце ланів, що несе багатство і радість людям. Колоски пшениці, мов плетені стрічки – високі, з неповторним малюнком і кольором. Тепла, сонячна пшениця та соняшник дуже виразно виглядають на чорному тлі, що нагадує родючу українську землю. Викладене керамічною плиткою під різними кутами тло, залежно від освітлення, грає різноманітними відтінками світла, що збагачує і прикрашає живописне панно.

Мозаїка «Вогонь» є виразним прикладом того, як колорит (у поєднанні з динамікою форм і малюнком) формує композицію твору. Образ вогню втілений у вигляді гарячої велетенської квітки із палаючими пелюстками на синьо-зеленуватому тлі. Відчуття розпеченості серцевини створюється поєднанням двох протилежних кольорів – холодного білого та гарячого помаранчевого. Вони концентрують у собі найсильнішу напругу полум'я. Жовті, більш холодні червоні пелюстки, що відходять від центру, закручуючись, охолоджуються і перетворюються в блакитні, сині – приєднуються до холодного тла. Палаючий вогонь, зображений у невпинній динаміці, створює враження постійного горіння. Тло також «перебуває» весь час у русі: переливається гнучкими формами мінливих синьо-зелених барв, виблискує жовтими гострими уламками теплих променів. Колористична побудова твору на основі протилежностей холодного і гарячого (білого і помаранчевого у центрі), світлого вогню на темному фоні – робить винятковим живописний ефект мозаїки, розкриває саму суть художнього образу. Колорит впливає на форми, композиційну побудову твору: гарячі червоні, світло-жовті кольори, зображені тонкими променями, врівноважуються темно-жовтими, світло-коричневими смугами. Своїми широкими обрисами вони заспокоюють їхні вигадливі мерехтливі форми. Завдяки здатності жовтого, червоного «наближати-

ся» вперед, вони утворюють перший план картини, а кольори холодного спектру – блакитні, сині, зелені, що йдуть у глибину простору, створюють другий план. Площинна у своїй основі композиція набуває двоплановості. Композиційні побудови мозаїк різноманітні: від «килимості» у панно «Життя» – до триплановості «Космосу». Але, завжди з неглибокими просторовими вирішеннями, мозаїки підкреслюють товщу стіни, знаходяться із нею у нерозривному зв'язку. Художники-монументалісти у своїй роботі над екстер'єрними мозаїками дотримувалися головних принципів узгодження живопису з архітектурними формами – це чітка, ясна ритміка мозаїчних панно, що підкреслює архітектурні членування, горизонтальний напрям руху в композиціях мозаїк, що співзвучний із прямими лініями граней будівель. Подовжений прямокутний однаковий формат усіх восьми панно підкоряється простим архітектурним об'ємам одноповерхових будівель, їхні розміри узгоджуються з невисокими спорудами, з висотою людини, учня.

Для збагачення образного плану аналізованого архітектурно-живописного комплексу, для створення єдиного ансамблю, потрібно було надати монументальному малярству нових якостей, а саме просторовості. Про це В. Фаворський писав ще в 1930-х роках: «...фігуративний живопис повинен, не руйнуючи поверхні, нести у собі деякі елементи рельєфу, повинен бути ані ілюзорним, ані площинним, але просторовим» [13, с. 244]¹.

Г. Синиця був добре обізнаний з особливостями архітектури, із законами сприйняття поверхні архітектурних споруд у міському середовищі. Адже саме він, працюючи керівником цеху художньої теракоти в післявоєнні роки, розробив і налагодив випуск облицювальної плитки для відновлення фасадів висотних споруд Хрещатика, Васильківської (колишньої Червоноармійської) та інших центральних вулиць і проспектів Києва. Керамічні плитки Г. Синиці – багато оздоблені рельєфними емблемами, рослинними та геометричними орнаментами різні на кожній будівлі. Вони і сьогодні прикрашають будинки центру столиці, ро-

ІСТОРИЯ

блять його зовнішній вигляд святковим, унікальним. Знання й досвід майстра, винахідливість талановитих молодих художників А. Горської, Г. Зубченко допомогли використати випробувані й винайти нові засоби, прийоми в збагаченні мозаїчної кладки.

Одним із чинників створення нових якостей живопису є його фактура. Донецькі мозаїки демонструють фактурне розмаїття – поєднання мозаїчної кладки з кольоровими цементами, рівного набору керамічної плитки – з камінцями дорогої смальти, що блищить і переливається на сонці гранями, як коштовне каміння. Це – перший приклад використання смальти на той час в оздобленні фасадів будинків. Майстри донецьких мозаїк сміливо ввели в живопис рельєфну кладку. Її застосовано при відтворенні хвиль річки в панно «Повітря», планет, голів птахів у панно «Космос», променів у мозаїці «Сонце» тощо. Ці досягнення стали прикладом для подальшої роботи над головним панно.

Виготовлення мозаїчного панно «Шахтарський край» («Прометеї») улітку 1966 року площею у 132,2 м² на фасаді двоповерхової будівлі стало завершальним етапом у створенні ансамблю мозаїк експериментальної школи. Комплекс мозаїк школи склався з дев'яти композицій загальною площею 220 м².

Складною проблемою в процесі виконання великої монументальної роботи завжди є досягнення злагодженості всіх дій учасників проекту, адже це завжди колективна праця, успіх якої залежить від однакового художнього рівня, професійної майстерності та наполегливості виконавців. Г. Синиці завдяки своїй високій кваліфікації та авторитету серед художників вдалося створити колектив однодумців, спроможних виконувати найскладніші монументальні роботи – від задуму, виконання ескізів, картону і до втілення на стінці. Адже на початок роботи в Донецьку художники мали різний рівень підготовки, багато хто прийшов зі станкового живопису. Про високу вимогливість Г. Синиці до виконання робіт свідчать спогади Г. Зубченко: «У Києві разом із Г. Синицею у кінці 1965 року Алла [Горська] почала робити ескіз центрального панно для

школи в Донецьку – «Прометеїв». Весною підключились Віктор [Зарецький] і я, приїхав Геннадій Марченко із Запоріжжя, ми виклеювали ескіз усі разом <...> Поїхали в Донецьк. У школі, яку там оформлювали, ми харчувалися й жили. Дуже довго робили картон у фізкультурному залі цієї школи. Г. Синиця знімав із нас сім шкур: «Щоб тут був простір, щоб тут входило, тут виходило!» Може, так і не треба було викладатись на тому картоні <...> Поприкріплювали його на торці, перевели контур на стіну й клали мозаїку. Кожен клав свою частинку. Алла з Віктором – центральні фігури, я – орнамент праворуч, Геннадій – з лівого боку, а Г. Синиця був уже як керівник» [4, с. 156].

Ще на етапі створення ескізів для майбутньої мозаїки йшов напружений пошук композиції, здатної передати величну тему, сучасне розуміння простору, динаміки і водночас базуватися на народному підґрунті. Прикладом для художників стали композиції Г. Собачко-Шостак – видатної української народної художниці, для яких «... характерні живописно-декоративна фантазія, мажорне барвисте багатозвуччя, яке образно відтворює пафос суспільного відновлення» [6, с. 125]. Теоретична розробка, аналіз композиційних побудов творів майстрині стали основою створення композиції «Прометеї». Композиція склалася з нерухомої середини (шахтар і сталевар) і динаміки форм навколо неї (кругообіг орбіт супутників, рух земних рослин, квітів тощо). Було втілено тему величі людини-творця, його єдність з природою, вічним космосом.

В основі твору – сучасне трактування подвигу античного героя Прометея, який викрав вогонь у богів і передав його людям. У центрі мозаїки – два герої, шахтар і сталевар, які своєю працею створюють вогонь, що несе тепло і світло людям. Ці сучасні Прометеї землі донецької стали символами епохи перетворень. Вони стоять, високо піднявши руки, одягнені в сині рукавиці. Із рук б'ється здобутий вогонь, що символізує енергію вугілля та розплавленого металу. Їхній героїчний вигляд, пропорції фігур нагадують античних героїв: витягнуті вгору руки, напівзігнуті ноги, що означають готовність до дії, сходять до

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ. ГРИГОРІЙ СИНИЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...

ранньої античності, до скульптурної групи «Тиранобивці» («Гармодій і Аристокитон») скульпторів Критія і Несіота. Сучасні Прометей, на відміну від давньогрецьких героїв, мають індивідуальні риси. Молодий шахтар стоїть з високо піднятою головою, він дивиться вперед. На обличчі сталевара, зрілого чоловіка з вусами, – напружена думка: він насупив брови, трохи нахиливши голову. Лише скупі деталі вказують на професії: у сталевара на обличчі світлозахисні окуляри, у шахтаря на касці закріплений шахтарський ліхтар, на поясі – коробка акумуляторної батареї до нього.

Прометей стоять на тлі сяючого рукотворного сонця. Цей вогонь, створений їхньою працею, утворив велетенський згусток енергії, що розпочав рух усього Всесвіту. Закручуються в спіралі галактики, летять хвостаті комети, численними орбітами обертаються планети, спалахують нові зірки. Світ – єдиний. Квіти землі, морські води втягуються в цей хоровод – нескінченний рух Життя. Образи невеликих мозаїк, що уособлювали світ навколо людини, перейшли в цей величний твір. Планети з панно «Космос», квіти з мозаїки «Життя», морські рослини та тварини з панно «Вода» закружляли в нестримному хороводі, прославляючи людину-творця.

Фігури першого плану ясно прочитуються – вони вписані в рівносторонній трикутник. Чотирикутний простір панно сполучають в єдине ціле еліпсоїдні, кругові орбіти планет рожевого, перламутрово-білого кольору. Лінії орбіт перетинаються рухом у різних напрямках комет, квітів, плям морів. Це поглиблює простір другого плану, ділить його на різні шари. Дальнє тло – темно-синій Космос. Композиція врівноважена, логічно продумана, з виразною колористичною побудовою. Велике витягнуте помаранчеве вогняне коло в центрі композиції виводить фігури на перший план і визначає основний кольоровий контраст – синього і помаранчевого. Він доповнений контрастом найсвітлішої плями мозаїки – жовтувато-рожевих язиків полум'я, що ясно виділяються на темно-синьому п'єдесталі рукавиць на руках робітників. Усі деталі мозаїки подані в розвитку – їх кольори контрасту-

ють, доповнюють один одного, різноманітні форми взаємно перетинаються. Усе яскраво, виразно. Кольорова палітра звучить соковитим, повнозвучним акордом. Мозаїка стала втіленням народного відчуття єдності буття, людини і всесвіту. Вперше у вітчизняному монументальному мозаїчному живопису професійне мистецтво поєдналося з народним. Відомий графік В. Касян, який відвідав Донецьк у ті роки, так відгукнувся про живописне оздоблення донецької школи: «Авторський колектив, створюючи нове, виходить з джерел українського народного мистецтва. Тому мозаїки їхні глибоко національні і сучасні, справді український монументальний живопис» [8, с. 5].

Мозаїчне панно розташоване по всій поверхні торця двоповерхової будівлі школи – від землі до даху. Глядач може охопити поглядом усю мозаїку лише з деякої відстані – шосейної траси або з високого протилежного берега річки Кальміус. Водночас її можна оглядати й сприймати поступово, під час руху уздовж неї. Композиційна побудова з діагоналями орбіт правого й лівого кутів, постановка фігур головних героїв спрямовують увагу до центру – до обличчя шахтаря і сталевара, до вогню в їхніх руках.

Мозаїка, окрім своєї живописної та композиційної виразності, є прекрасним твором мозаїчного мистецтва. Воно цікаве кожною своєю деталлю: переплетенням квіткових орнаментів, рельєфами мозаїчної кладки, поєднанням різних матеріалів. Г. Марченко, один із виконавців мозаїки, свого часу підкреслив: «Кожна деталь мозаїки вишукано мистецька і сприймається як окрема дорогоцінність, але у зв'язку з усією композицією» [8, с. 16].

У роботі над мозаїками Г. Синиця наслідував кращі традиції школи монументального мистецтва М. Бойчука. Мозаїки викладалися так званим візантійським, або староруським методом, тобто прямим. Це дуже трудомісткий спосіб у порівнянні з «венеціанським» (зворотним) – більш легким і дешевшим. У процесі роботи візантійським методом майстри мали змогу вносити зміни, варіюючи і доповнюючи кольори. Кожна пляма кольору набувала індивідуальності, як в староруських мозаїках. Викладення

ІСТОРИЯ

плиток в малюнку під різними кутами да-ло, залежно від освітлення, різнобарвну гру світла. Майстри іноді використовували прийоми кладки флорентійської мозаїки: окремі частини мозаїчного панно «Прометеї» виконувалося фігурними, спеціально обрізаними плитками². Поєднання старовинних і нових прийомів мозаїчної кладки, застосування традиційних і сучасних матеріалів зробили мозаїчне панно «Прометеї» визначним твором мозаїчного мистецтва.

Образотворча мова ансамблю мозаїк поєднала колористичну, формотворчу культуру народного мистецтва з новітніми досягненнями світового професійного, створила органічний синтез із архітектурою, визначила новий національний напрям у монументальному живопису 1960-х років. Головний двоповерховий будинок школи, що своїм стрімким злетом уверх об'єднував і завершував дві лінії руху вниз (по схилу місцевості) одноповерхових учбових павільйонів, був збагачений просторово-живописною мозаїкою «Прометеї» з її кульмінацією образів стихій, підпорядкованих величному образу людини-творця. Засобами монументального живопису збагатився і розкрився архітектурний образ, що сприяло створенню цілісного динамічного просторового архітектурно-живописного комплексу експериментальної школи № 5. Школа стала окрасою Донецька, продемонструвавши перспективи нових виражальних засобів мозаїки у вирішенні містобудівних проблем естетизації навколишнього середовища.

Утім, широкого визнання новий напрям монументального живопису не швидко здобув. Одні з головних причин цього – негативне ставлення з боку тогочасного компартійного керівництва до творів національною звучання та персонально деяких авторів донецьких мозаїк, насамперед до А. Горської – як представниці опозиційного руху, відомої правозахисниці, та Г. Синиці – як послідовника «бойчукізму», що був визначений на той час «формалістичною течією». Це відчувалося і в ході роботи над мозаїками та після її закінчення. В. Захар-

ченко, автор статті «З народного кореня» – одній з небагатьох докладних статей, присвячених донецьким мозаїкам, наприкінці 1966 року в листі до Горської з прикрістю писав: «...стає образливо за Вас, що помічають і друкують бозна-що, а про Вас мовчать. А треба, щоб заговорили. Вам тоді легше буде вербувати до своєї школи людей (як митців, так і всіляких журналістів-борзописців)» [1, с. 156].

Попри утиски та замовчування, мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька, його новизна, висока майстерність виконання знаходили прихильність як серед митців, так і художніх критиків. Виступи на радіо, публікації в пресі поширювали відомості про донецькі мозаїки. Найсуттєвішим підсумком слід вважати той факт, що напрям колористичного живопису, зреалізований у 1965–1966 роках, заклав основи наступних монументальних творів А. Горської, Г. Синиці, Г. Зубченко, Г. Пришедько та інших художників³.

Примітки

¹ Як відомо, ілюзорний живопис з його тривимірністю і об'ємністю створює свій власний простір, що не має стосунку до архітектурної форми. Найчастіше, відокремлений від загальної площини стіни орнаментальною рамою, він виглядає як станкова картина на стіні. Тобто це мирне співіснування, а не взаємодія. Площинний живопис також не здатний збагатити новим змістом архітектурну форму. Його вплив обмежений: він привносить емоційність завдяки кольоровим співзвуччям, підкреслює архітектурні ритми, членує архітектурні поверхні. Лише просторовий живопис, органічно зв'язаний із архітектурними поверхнями та архітектурним простором, здатний змінити архітектурну форму, збагатити, надати їй нового змісту. Йдеться про можливість і змогу монументального живопису одночасно із архітектурою змінювати міський простір, робити середовище, в якому живе людина, багатшим – емоційно насиченим, естетично привабливішим.

² Цей спосіб, поширений у мистецтві епохи Відродження, відродив у 1940–1950-х роках О. Дейнека.

³ У Незалежній Україні (у 1992 році) Григорій Синиця був вшанований Державною премією України імені Т. Шевченка «За відродження української колористичної школи монументального живопису» і за твори останніх років циклу «Україна, життя моє».

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ. ГРИГОРІЙ СИНІЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...



В. Парахін, А. Горська, Г. Синиця, В. Зарецький біля панно «Прометеї». 1966 р.



Мозаїчне панно «Прометеї». 1966 р. 132,3 м². Смальта, керамічна плитка

ІСТОРІЯ



Мозаїчне панно «Земля». 1965 р. 13,5 м². Смальта, керамічна плитка



Мозаїчне панно «Вогонь». 1965 р. 13,7 м². Смальта, керамічна плитка



Мозаїчне панно «Надра». 1965 р. 13,2 м². Смальта, керамічна плитка

НАТАЛІЯ КУКІЛЬ, ГРИГОРІЙ СИНИЦЯ І МОЗАЇЧНИЙ КОМПЛЕКС ШКОЛИ № 5...

Джерела та література

1. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / упоряд. Л. Огнєва. Київ : Смолоскип, 2015. 71 с. : іл.
2. Горинь Б. Вибір шляху. *Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаха* / упоряд. В. В. Овсієнко; передм. М. А. Горбаль. Харків : Права людини, 2017. С. 45–66.
3. Дзюба І. М. Од «відлиги» до незалежності. (Українська культура в 1953–1990 рр.). *Історія української культури*. Т. 5. Кн. 1. Київ : Наукова думка, 2011. С. 202–232.
4. Зубченко Г. А було це так. *Червона тїнь калини. Алла Горська. Листи, спогади, статті*. Київ : Спалах, 1996. С. 148–157.
5. Местечкін Г. У полум'ї кольору. *Зміна*. 1962. № 11. С. 12.
6. Найден О. Орнамент українського народного розпису / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ : Наукова думка, 1989. 432 с.
7. Нова В., Катоша Б. «На шаблях сидіти жорстко...». *Червона тїнь калини. Алла Горська. Листи, спогади, статті*. Київ : Спалах, 1996. С. 217–229.
8. Огнєва Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. Івано-Франківськ : Лілея, 2008. 52 с., іл.
9. Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття : Книга-альбом. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 560 с.
10. Сикейрос Д. А. Национальное в искусстве. *Творчество*. 1958. № 8. С. 14–15.
11. Скаба А. Комуністичне виховання трудящих – найважливіше завдання партійних організацій. *Комуніст України*. 1963. № 5. С. 24–34.
12. Стецюк В. Бесіди з майстром. Все життя перейшло в картини. *Металлург*. 1993. № 3. С. 1–8.
13. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. Москва : Советский художник, 1988. 588 с. : ил.

References

1. Ohnieva L. (compiler) (2017) *Alla Horska. Dusha ukrayinskoho shistdesiatnystvva* [Alla Horska. The Heart of the Ukrainian Sixtiers]. Kyiv: Smoloskyp, 712 pp., ill.
2. Horyn B. (2017) *Vybir shliakhu* [Choosing a Way]. *Dzvonar. Zbirka statey i spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu* (Bell-ringer. A Collection of Articles and Reminiscences on Opanas Zalyvakha) (compiler V. Ovsyienko; prefaced by M. Horbal). Kharkiv: Prava liudyny, pp. 45–66.
3. Dziuba I. (2011) *Od «vidlyhy» do nezalezhnosti*. (Ukrayinska kultura v 1953–1990 rr.) [From the Thaw to Independence. (The Ukrainian Culture in 1953–1990)]. *Istoriya ukrayinskoyi kultury* [The History of Ukrainian Culture]. Kyiv: Naukova dumka, Vol. 5, Bk 1, pp. 202–232.
4. Zubchenko H. (1996) *A bulo tse tak* [The Way It Was]. *Chervona tin kalyny. Alla Horska. Lysty, spohady, statti* [A Red Shade of Guelder Rose. Alla Horska. Letters, Memoirs, and Articles]. Kyiv: Spalakh, pp. 148–157
5. Miestiechkin H. (1962) *U polumyi kolioru* [The Flame of Colour]. *Zmina* [The Change], no. 11, p. 12.
6. Nayden O. (1989) *Ornament ukrayinskoho narodnoho rozpyssu* [The Ornament of Ukrainian Folk Painting] (M. Rylskiy IASFE of the NAS of Ukraine). Kyiv: Naukova dumka, 136 pp.
7. Nova V., Katosha B. (1991) «Na shablyah sydity zhorstko...» [«It is Hard to Sit on Swords...»]. *Vitchyzna* [The Fatherland], no. 1, pp. 200–208.
8. Ohnieva L. (2008) *Perlyny ukrayinskoho monumentalnoho mystetstva na Donechchyni* [Pearls of the Ukrainian Monumental Art in Donechchyna]. Ivano-Frankivsk: Lileya, 52 pp., ill.
9. Sayenko N. (2003) *Oleksandr Sayenko: do stanovlennia i rosvytku ukrayinskoho monumentalno-dekorativnoho mystetstva XX stolittia: knyha-albom* [Oleksandr Sayenko: On the Issue of Establishing and Developing the XXth-Century Ukrainian Monumental-Decorative Art: A Book-Album]. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy, 560 pp.
10. Siqueiros D. A. (1958) *Natsyonalnoye v iskusstve* [The National in Art]. *Tvorchestvo* [Creativity], no. 8, pp. 14–15.
11. Skaba A. (1963) *Komunistychne vykhovannia trudiashchykh – nayvazhlyvishe zavdannia partynykh orhanyzatsiy* [Communist Training of Toilers is the Most Important Task of Party Units]. *Komunist Ukrayiny* [Communist of Ukraine], no. 5, pp. 24–34.
12. Stetsiuk V. (1993) *Besidy z maystrom. Vse zhyttia pereyshlo v kartyny* [Conversing with a Master. The Whole Life Has Been Transformed into Pictures]. *Metallurh* [Metallurgist], no. 3, pp. 1–8.
13. Favorskiy V. (1988) *Literaturno-teoreticheskoye naslediyе* [The Literary and Theoretical Heritage] (compilers Ye. Murina, D. Chebanova). Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 588 pp., ill.

SUMMARY

The article is dedicated to the investigation of an important achievement of Ukrainian art, which has come into being on the wave of the national revival at the beginning of 1960s – national colouristic trend in the monumental painting. Hryhoriy Synytsia (1908–1998) is known as theoretician and developer of its basic principles. He has got an artistic education at Kyiv Art Institute at the Faculty of Monumental Painting in the 1930s and remained M. Boichuk follower for the whole life. The artist has defined colour as a national, aesthetic and historical category, confirming the color top priority in the creation of works, which are national according to their form. His theory has found adherents among the artists of the sixties interested in the issues of national history, literature and art. The monumental painting is closely connected with the architecture and construction, which have experienced significant positive changes. It has given ample opportunities for the implementation of the most audacious plans. Creation of the mosaics ensemble for the facades of the Donetsk Experimental School No. 5 (architects I. Karakis, V. Volik, A. Strashnov, P. Viderhauz) has become a practical embodiment of color art theory. During two years (1965–1966) the artists have executed eight small mosaics on side-long walls and central large mosaic called *Prometheis* with a total area of 220 m². H. Synytsia (director), H. Zubchenko, A. Horska, V. Zaretskyi, H. Marchenko are known as the authors and creators. N. Svitlychna, O. Korovai, I. Kulyk, V. Parakhin have cooperated with them at separate stages. In small panels (12–14 m²) *Space, Water, Fire, Earth, Life, Depths, Sun, Air* the artists have recreated the national understanding of the unity of the person and nature. The central panel *Prometheis* (132.2 m²) on the facade of the two-storeyed building is used to embody the theme of the greatness of the person-creator, who reduces the Universe in motion. The colour is the main factor for the creation of artistic images of mosaics. It makes mosaics extremely expressive in the combination with the composition and picture. The unique bond, diverse facture as well as the insertion of the reliefs have favoured the synthesis of painting and architecture. Mosaics, which imitative language has combined the color and form-building culture of the folk art with the latest achievements of the world professional art, define a new national trend in the monumental painting of the 1960s. The architectural image has been enriched and revealed by means of monumental painting. It has contributed to the creation of the integral architectural and pictorial complex of Donetsk Experimental School No 5.

Keywords: monumental painting, folk art, colouring, mosaics, national colouristic painting.