

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

## **Магістерська робота**

освітній ступінь - магістр

на тему: **«МОЗАЇКИ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ У ПРОСТОРІ  
СУЧАСНОГО КИЄВА»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,  
спеціальності  
8.02010101 Культурологія

Стьопкина Юлія Ігорівна

Керівник Нікіщенко Ю. І.,  
кандидат історичних наук, доцент

Рецензент Ременяка О. С.

Магістерська робота захищена  
з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

Київ 2016

## ПЛАН

ВСТУП.....	2
I. Мозаїка як вид монументального мистецтва та міський простір: визначення понять.....	8
II. Архітектура та містобудування II пол. XX ст. в СРСР та поняття «синтезу мистецтв».....	17
III. Радянські мозаїки Києва другої половини XX ст. як код.....	37
IV. Радянські мозаїки сучасного Києва: інтеграція у новий часопростір.....	46
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	73
ДОДАТКИ.....	79

## ВСТУП

Тема радянської спадщини, та монументального мистецтва зокрема, актуалізувалася після подій Євромайдану кінця 2013 — початку 2014 р. із тенденцією до позбавлення від пам'ятників радянської доби. Це явище здобуло широкий суспільний резонанс. Київські мозаїчні панно радянської доби також опинилися в суперечливій ситуації. Дане дослідження є спробою переосмислення цих творів у контексті сучасного міста.

**Актуальність теми.** У складних соціально-політичних умовах сьогодення відбувається протистояння певних символічних полів, кожне з яких прагне у власний спосіб визначити минуле України, накладаючи свої дефініції, рамки і схеми. Так, факт колишнього входження країни до складу Радянського Союзу є одним з ключових елементів у сучасній війні: не лише у безпосередньому бойовому конфлікті, а й в медійному та культурному середовищі загалом. «Радянське» набуває все більшої однозначно негативної конотації, лишаючись порожнім означником, до якого «чіпляють» значення відповідно до соціально-політичної мети. У рамках такого символічного протистояння Верховною Радою України у 2015 році був прийнятий Закон «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки», згідно з яким забороняється пропаганда відповідної символіки та встановлюється порядок ліквідації наявних символів комуністичного режиму. Так звана декомунізація стала предметом суперечок у публічній сфері, зокрема, певний опір громадськості ця тенденція боротьби із пам'ятками минулого отримала у зв'язку із монументальним мистецтвом СРСР, а саме мозаїчними панно, які розташовані на спорудах по всьому Києву, особливо через рішення Київської міської ради «Про заміну комуністичної символіки на будівлях і спорудах, які належать до комунальної власності територіальної громади міста Києва»<sup>1</sup>, згідно з яким передбачається демонтаж радянської символіки та її заміна на

---

<sup>1</sup> Рішення № 456/1320 від 14 травня 2015 року

державну українську символіку. Так, діячі культури і громадські активісти опублікували відкрите звернення до міністра культури, міського голови Києва та інших посадовців щодо запобігання знищенню пам'яток українського мистецтва ХХ століття<sup>2</sup>.

Крім того, радянські мозаїки не включені до переліку об'єктів культурної спадщини та не мають статусу пам'яток (окрім оформлення станції метро «Золоті ворота» в Києві). Відповідно, їх стан державою не контролюється, і деякі панно руйнуються під дією часу. А в приватизованих об'єктах власники чинять із цими творами монументального мистецтва на свій розсуд, зрідка їх зберігаючи.

Проте радянські мозаїки залишаються елементом сучасних українських міст, а тому тема їх існування та функціонування в умовах сьогодення має науковий потенціал та є актуальною. Ці приклади монументального мистецтва є історико-культурним документом і потребують переосмислення в контексті сьогодення.

Через загрозу знищення мозаїчних панно в Україні в рамках процесу «декомунізації» робота з каталогізації наявних в країні творів монументального мистецтва була розпочата в рамках двох проектів. Перший з них — проект фонду «Ізоляція» Soviet Mosaics in Ukraine, кураторкою якого є Євгенія Моляр. Він присвячений збору інформації про мозаїчні панно в українських містах, про їх авторів та час створення, фотографій наявних в українських містах творів. Особливо докладно цей проект працює із мозаїками Донецької області, бо раніше фонд «Ізоляція» розташовувався саме там. Зокрема, представники цього проекту у відкритому листі зверталися до мера Києва щодо недопущення знищення радянських мозаїк у київському метрополітені<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> З текстом листа можна ознайомитись за посиланням:

[http://ukr.lb.ua/news/2015/08/05/312836\\_diyachi\\_kulturi\\_ie\\_realna\\_zagroza.html](http://ukr.lb.ua/news/2015/08/05/312836_diyachi_kulturi_ie_realna_zagroza.html)

<sup>3</sup> З текстом листа можна ознайомитись за посиланням: <http://izin.com.ua/letter/>



Другий проект — Decommunised: Ukrainian Soviet Mosaics — майбутня книга-альбом, що буде надрукована у видавництві «Основи». Фотографом проекту є Євген Нікіфоров, який їздить містами України у пошуках мозаїчних творів, зокрема, він зафіксував велику кількість мозаїк в оформленні автобусних зупинок.

Крім того, щодо «декомунізації» стосовно творів монументального мистецтва широко йшлося й у ЗМІ, причому автори статей висловлювали різні точки зору з цього приводу. Так, одні з них відзначають, що мозаїки радянських часів не варто клеймити за їх ідеологічність, а слід переосмислити, до того ж саме у монументальному мистецтві українські художники в той час могли більш вільно виявити творчі пошуки<sup>4</sup>. Інші ж автори кажуть про те, що лише позбавлення від радянської символіки дозволить нібито відпустити травму минулого та розірвати зв'язки із Росією як правонаступницею СРСР<sup>5</sup>.

Тема радянської спадщини, зокрема творів монументального мистецтва, в тому числі і мозаїчних панно, є суперечливою у медійній та законодавчій площині та потребує включення у поле наукових досліджень. Тому дослідження з приводу мозаїк радянського періоду у просторі сучасного Києва є актуальним.

**Ступінь дослідженості теми.** Проблематика монументального мистецтва широко досліджувалася радянськими теоретиками мистецтва та архітектури в другій половині XX століття, саме в той час, коли ці твори в великій кількості з'являлися на громадських спорудах, житлових будинках тощо. Вони розробляли поняття «синтезу мистецтв» та «міського середовища», визначали їх характерні риси та підкріплювали теорію найбільш вдалим, з їх точки зору, творами монументального мистецтва, зазвичай не обмежуючись конкретним регіоном чи містом, де розташовувався твір. Проте деякі роботи були

---

<sup>4</sup> Стаття Євгенії Моляр «Парадокси декомунізації»: <http://life.pravda.com.ua/columns/2015/06/18/195806/>

<sup>5</sup> Стаття Романа Головенка «Що таке декомунізація публічного простору й навіщо вона потрібна»: <http://www.pravda.com.ua/columns/2015/08/21/7078532/>

присвячені саме українським монументалістам та мозаїчним панно в містах України. З розпадом Радянського Союзу теоретичні розробки на цю тему, як і практика створення мозаїчних творів, припинилися. Із прийняттям «декомунізаційного» закону та потребою переосмислення радянської спадщини мистецтвознавці стали знову звертатися до цієї теми.

**Мета та завдання.** Метою цієї роботи є дослідити, яким чином існують та функціонують мозаїки Києва радянського періоду у контексті сучасного міста та яких трансформацій вони набувають у полі символічних конфліктів сучасності. Досягнення мети роботи вимагає виконання ряду *завдань*:

- Проаналізувати ключові терміни даного дослідження: монументальне мистецтво, монументальний живопис, мозаїка, міський простір, міське середовище.
- Виявити особливості розповсюдження практики створення творів монументального мистецтва у другій половині XX століття у зв'язку зі змінами в містобудуванні та архітектурі в СРСР.
- Проаналізувати поняття «синтезу мистецтв» та теоретичні дослідження радянських мистецтвознавців щодо органічного поєднання творів монументального мистецтва із архітектурою та включити ці розробки у ширше коло урбаністичної проблематики.
- Дослідити основні структурні елементи радянських мозаїк Києва другої половини XX ст., виявити спосіб репрезентації вікового та гендерного розподілу, жіночого та чоловічого тіла, та визначити їх культурний код.
- Простежити особливості існування та проблеми функціонування радянських мозаїк у сучасному просторі міста Києва, виявити основні конфліктні точки у візуальному образі міста, пов'язані з цими творами.
- Включити мозаїчні панно до контексту урбаністичних досліджень, проблематики присутності історичної спадщини у місті, а також розглянути ці твори в межах сучасних напрямків міського мистецтва.

**Об'єкт та предмет дослідження.** *Об'єктом* даного дослідження є мозаїчні панно радянського періоду як особливий тип монументального мистецтва часів СРСР, поширення якого пов'язане із змінами у містобудівельній практиці другої половини ХХ ст. та трансформаціями архітектурного образу міста. *Предметом* роботи є мозаїки радянського періоду у просторі сучасного Києва, проблеми їх переосмислення та інтеграції у сучасний часово-просторовий контекст.

**Новизна роботи.** Новизна даного дослідження полягає в наступному:

1. Твори монументального мистецтва були включені у контекст урбаністичних досліджень в якості міського мистецтва та було виявлено за допомогою цього конфліктні точки сучасного міста як поля символічної боротьби, в яке занурені і мозаїчні твори.
2. Зроблено аналіз та порівняння наявних у Києві мозаїчних панно задля виявлення їх специфічного культурного коду та найтиповіших репрезентацій.
3. Теоретичні розробки радянських дослідників стосовно творів монументального мистецтва були розглянуті у контексті проблематики міста.

**Джерельна база.** У даній роботі ми широко залучали дослідження радянських теоретиків мистецтва та архітектури, їх статті у періодичних виданнях та монографії, присвячені різним аспектам явища монументального мистецтва та поняття «синтезу мистецтв». Це роботи С. Базазьянц, В. Афанасьєва, С. Батракової, С. Валеріус, І. Восійкової, Н. Дмитрієвої, А. Іконнікова, К. Мітрофанова, Л. Попової, Г. Степанова, А. Стригалева, В. Толстого, Ф. Уманцева та О. Швидковського. Історія використання мозаїчної техніки в якості декору громадських споруд наводиться у статті К. Чернявського, а різноманітні типи та техніки мозаїки аналізує Т. Ладан.

Крім того, ми спиралися на праці дослідників різних аспектів міської проблематики. Зокрема, ми залучали роботи Е. Аміна та Н. Тріфта, В. Глазичева, Мішеля де Серто, А. Іконнікова, А. Лефевра, Ю. Лотмана, Є. Трубіної, С. Хасієвої, Альдо Россі, К. Лінча.

Зазначимо, що в своїй роботі ми не згадуємо відомостей про художників-монументалістів, авторів мозаїчних панно (серед яких такі особистості, як А. Рибачук та В. Мельниченко, Г. Зубченко та Г. Пришедько, Л. Міщенко та А. Гайдамака, І. Литовченко, Е. Котков, В. Прядка, С. Кириченко, І. Марчук та ін.) через те, що прагнемо подивитися на твори монументального мистецтва як певне цілісне явище в міському просторі, безвідносно особливостей кожного з них та авторських інтенцій, оскільки саме так, анонімно, вони сприймаються у місті. Більше того, докладний мистецтвознавчий аналіз окремих мозаїчних творів радянських часів вже був зроблений Г. Скляренко, чиє дослідження ми також залучили до даної роботи.

Ми використали статтю О. Шаталової, присвячену рецепції радянських монументальних творів у сучасності, а також праці з історії архітектури А. Іконнікова, Н. Гуляніцького, збірку історико-будівних досліджень Києва та архітектурно-історичні нариси про Київ. Крім того, ми проаналізували кілька статей, присвячених мистецтву у просторі міста та напрямкам публік-арт і стріт-арт (роботи Е. Демпсі, Д. Костіної та Є. Южакової, С. Крилова, П. Шугурова, К. Аргіро, Д. Фішера, М. Квона, Н. Рігля).

Ми не ставили собі за мету зібрати усі наявні в Києві мозаїчні панно, хоча їх каталогізація в умовах загрози знищення є важливою. Проте в даному дослідженні ми прагнули виявити основні елементи цих творів монументального мистецтва. До свого аналізу ми залучали фотографії мозаїчних творів, зроблені Є. Нікіфоровим, Я. Кузнецовим та І. Однопозовим, а також матеріали альбомів образотворчого мистецтва Києва та монументально-декоративного мистецтва України.

**Методи.** В роботі використано методи аналізу, порівняння, узагальнення.

## **I. Мозаїка як вид монументального мистецтва та міський простір: визначення понять**

Тема даної роботи стосується мозаїк, включених у міський простір. Розглянемо основні поняття, пов'язані з цим дослідженням.

Поняття монументального мистецтва включене в об'єкт дослідження, а тому є визначальним для розробки даної теми. Овчиннікова наводить таке визначення монументального мистецтва: «Рід образотворчих та декоративних мистецтв. Означає приналежність твору до того роду просторових мистецтв, які разом з архітектурою безпосередньо беруть участь у формуванні постійного середовища» [37]. Крім того, як стверджує дослідниця, монументальне мистецтво слід відрізнити від «монументальності в мистецтві», оскільки не всі твори монументального мистецтва мають якості монументальності.

Толстой також зазначає, що ототожнювати ці поняття не можна. Під «монументальністю» твору він розуміє «особливу якість художнього образу, що може по-своєму виявлятися в різних видах мистецтва, при чому не лише пластичних» [44]. На думку дослідника, вона близька до категорії Піднесеного у естетиці через «утверджуюче начало, масштабність задуму, громадянський пафос, суспільно-значимий зміст» і залежить від світосприйняття конкретного історичного періоду [44].

Овчиннікова додає до визначення монументального мистецтва, що ці твори мають якості «великої форми», що залежить від умов їх сприйняття у цілісності оточення: здалека та зблизька, з множини точок зору. «Для цього використовуються такі якості «великої форми», як масштабність та

пропорційність, гармонія частин та цілого, загальна декоративність композиції, ясність ритмічного строю, чіткість силуету, підвищене звучання кольору» [37]. Також дослідниця перераховує основні принципи творів монументального мистецтва: «відповідність образного змісту споруди, статуї, розпису їх функціональному призначенню та місцю в архітектурному просторі, співвіднесеність твору із загальним ансамблем та водночас можливість певного виділення з цього оточення» [37].

У Великій радянській енциклопедії монументальне мистецтво визначається як різновид пластичних мистецтв, що «охоплює широке коло творів, створюваних для конкретного архітектурного середовища та відповідних йому за своїми ідейними якостями, а також візуально-архітектонічним та кольоровим строєм» [8]. До нього відносяться пам'ятники та монументи, скульптурний, живописний, мозаїчний декор споруд, вітражі, міська та паркова скульптура, фонтани та ін.

Толстой уточнює цей перелік і стверджує, що до монументального мистецтва «відносяться архітектурні репрезентативні споруди (тріумфальні арки, обеліски, мавзолеї, некрополі тощо), скульптурні пам'ятники, паркова скульптура, різні форми архітектурно-скульптурного декору (фронтони, аттики, каріатіди та інше), а також стінні і плафонні розписи, мозаїки, вітражі» [44]. На його думку, цей вид мистецтва поєднує в собі інші види, в чому полягає і певна складність у визначенні: «Виключати з поняття «монументальне мистецтво» деякі види архітектурних споруд, що мають переважно меморіальний чи репрезентативний характер так само неправильно, як і відносити до цього поняття архітектуру в цілому» [44].

Монументально-декоративне мистецтво тісно пов'язане з архітектурою та поєднує, відповідно, монументальне і декоративне мистецтво. Як зазначає Овчиннікова, до сфери цього типу мистецтва входять «всі види архітектурного декору: різні та ліпні прикраси капітелей, фризів, карнизів, тимпанів, люнетів та ін. частин споруди, декоративні розписи, вітраж, мозаїка,

вази, статуї, бюсти, призначені для прикрашення фасадів або інтер'єра, паркова, фонтанна скульптура та інші художні компоненти архітектурного цілого» [37]. У Великій радянській енциклопедії зазначено, що термін «монументально-декоративне мистецтво» вживається у двох значеннях: як синонім монументального мистецтва та для позначення напряму монументального мистецтва, в якому переважає декоративне начало [8].

Поняття «монументального живопису» входить у термін «монументальне мистецтво». Овчиннікова ототожнює його із поняттям «настінний живопис». До монументального живопису дослідниця відносить «твори живопису, що безпосередньо пов'язані з архітектурними спорудами, оформлюють стіни, стелі, склепіння, іноді підлоги, і всі види розпису по штукатурці: фреска, темперні, масляні або з іншим зв'язуючим, а також мозаїка всіх видів, панно, спеціально пристосовані для певного місця в архітектурі, вітражі, майоліка та інші форми площинно-живописного декору в архітектурі» [37]. Дослідниця додає, що характерною ознакою високої якості цих творів є їх цілісність, завершеність та приналежність до ансамблю. Монументальний живопис «покликаний брати участь у створенні постійно існуючого реального архітектурно-просторового середовища, розрахований на тривале існування у часі, звернений до багатьох» [37]. Цим, на думку Овчиннікової, він зближується з архітектурою.

Нарешті, мозаїку Овчиннікова розглядає як один з видів монументального живопису. Це зображення, утворене завдяки набору з різнокольорової смальти, а також кераміки, каменю, дерева та інших матеріалів з різним природним забарвленням [37]. У Великій радянській енциклопедії зазначається, що мозаїка складається із шматків різної форми (простої геометричної чи складної) та фіксується у шарі вапняку, цементу, мастики чи воску. Вона створюється завдяки двом прийомам набору: «прямого», коли шматки закріплюють у масі, нанесеній на поверхню, та «зворотному», коли їх наклеюють лицьовим боком вниз на картонку чи

тканину, зі зворотного боку заливають фіксуючою речовиною, а після відокремлення тимчасової основи блок монтується на поверхню [8].

Чернявський каже про мозаїку як архітектурно-художню кераміку та визначає в якості «групи виробів та творів, що характеризується тісним зв'язком з архітектурними об'єктами. Основою формоутворення керамічних виробів і творів виступає специфічність архітектурної форми. Вироби-твори несуть у собі всі якості, що характеризують архітектуру: співмірність з людиною і природним оточенням, ритмічну впорядкованість позиції, просторове і об'ємне рішення, характерне для того об'єкту архітектури, в якому знаходяться вироби, колористичну і кольорову єдність» [51].

Таким чином, визначальною рисою монументального мистецтва є його приналежність до архітектури та участь в організації середовища. Ці твори залежать від ансамблю та оточення в цілому і сприймаються з багатьох точок спостереження. Поняття монументально-декоративного мистецтва може розглядатися як синонім монументального мистецтва, або ж відсилати до такого типу монументального мистецтва, що більше пов'язано з архітектурою та орієнтоване не декорування споруди. Монументальний живопис є підвидом монументального мистецтва та означає ті живописні твори, що безпосередньо пов'язані з тою чи іншою будівлею. Мозаїка, зокрема, є одним з його типів. Вона характеризується тим, що зображення створюється завдяки поєднанню шматочків різноманітної форми з різних матеріалів (смальта, кераміка, камінь тощо), а також тісною прив'язкою до архітектурного об'єкта.

Міський простір є також ключовим поняттям для даного дослідження. Аби сформулювати основні його характеристики, звернемося спочатку до дослідження Лакоффа та Джонсона, присвяченого базовим метафорам. Автори, кажучи про просторові метафори, метафори вмістилища, стверджують, що ми сприймаємо оточуючий простір як той, що поза нами, тобто відносно власного тіла. Відповідно, ми проектуємо концепт «всередині



— ззовні» на інші матеріальні об'єкти, уявляючи їх як вмістилища. Навіть якщо немає такої очевидної фізичної межі, як у випадку із спорудою, ми прокладаємо кордони — це можуть бути огорожі, а також віртуальні лінії. Зокрема, міста ми теж уявляємо як вмістилища [30; с. 54-55]. Крім того, саме поле зору ми концептуалізуємо в якості вмістилища. «Ця цілком природня метафора мотивована тим, що коли ми дивимося на певну територію (земельну ділянку, підлогу і т.п.), поле зору визначає межу того, що ми бачимо» [30; с. 54-55]. А обмежений фізичний простір нашого поля зору уявляється як вмістилище. Трубіна зазначає про ієрархію різних вмістилищ: «тіло — кімната — дім — вулиця — район — місто — місцевість — край — країна» [45; с. 449].

А. Лефевр розуміє простір інакше, ніж вмістилище. Він стверджує, що соціальний простір є соціальним продуктом [31; с. 40]. Дослідник розглядає простір в межах соціальної практики як виробництво простору і зазначає, що кожне суспільство виробляє власний простір [31; с. 45]. Для Лефевра простір не є порожнечою навколо об'єктів чи сукупністю цих об'єктів. Пізнання простору також його виробляє. Він зазначає: «Важливий вже не простір того чи цього, але простір як ціле або глобальне, яке варто не просто аналізувати (що спричиняє нескінченні фрагментації та членування, які походять з аналітичного задуму), але й породжувати за допомогою теоретичного пізнання і в його рамках» [31; с. 50]. Лефевр закликає відмовитися від «фетишу абстрактного простору» [31; с. 104], коли простір уявляється в якості рами картини або коробки, в яку щось вкладають. Дослідник наполягає на практичному характері простору та важливості аналізу «переживань» жителів міста. «Простір — це морфологія суспільства; відповідно, для «переживання» він є тим, чим для живого організму — сама його форма, що найтісніше пов'язана із його функціями та структурами» [31; с. 104].

Іконніков натомість розглядає простір як такий, що сформований матеріальними засобами, маючи на увазі архітектуру як організований

простір. На його думку, ми сприймаємо простір через цю матеріальність: «У безпосередньому сприйнятті маса, матеріальні структури займають головне місце. Про них органи чуттів дають більш конкретну інформацію, ніж про властивості простору (...) Властивості простору ми пізнаємо через властивості мас, які обмежують та формують його» [18; с. 55]. Таким чином, визначальним для дослідника є саме архітектурний комплекс.

Поняття міського простору також близьке до терміну «міське середовище». Так, Хасієва визначає його наступним чином: «Міське середовище — це складна функціонально-просторова система нерозривно пов'язаних частин міста. У цій системі рівноправно взаємодіють як будівлі та споруди, так і простори вулиць, перехресть та площ» [50; с. 6]. Також дослідниця включає до міського середовища монументально-декоративне мистецтво і компоненти благоустрою міста. Крім того, Хасієва визначає міське середовище і як систему взаємопов'язаних відкритих просторів, які вона поділяє на ті, що орієнтують, передують, а також поведінкові та проміжні [50; с. 77].

Перша група — орієнтуючі простори — включає вулиці, площі, набережні тощо, які володіють спрямованою динамікою. «Орієнтуюча властивість полягає у постійному сприйнятті та відчутті людиною знайомого простору вулиць, усвідомленні свого знаходження не в анонімному районі, а в зоні певного впізнаваного «місця» в місті» [50; с. 77].

Поведінкові простори стосуються соціально-психологічної налаштованості індивіда у місті. Дослідниця поділяє їх на дві сукупності. Перша «викликає у людини емоційну поведінку, адекватну соціально-естетичному змісту простору» [50; с. 81]. Хасієва виокремлює у цій групі підвиди: тотожні (парадні простори та меморіальні комплекси, призначені для урочистих суспільних дій), інтимні (символізують захищеність, затишок, спокій: двори, парки, пішохідні вулиці) та ділові (простори роботи: вокзальні площі, торгівельні вулиці і т.д.) [50; с. 81]. Друга група «впливає на форму

поведінки людини за допомогою фізичних параметрів та форм, а також просторових знаків» [50; с. 81]. Її складають фізична структура простору та просторові знаки. Сюди входять своєрідні «команди», створені архітекторами та містобудівельниками та спрямовані на найбільш передбачувані поведінкові реакції людини (підйом сходами, перетин вулиці, прохід у двері тощо) [50; с. 82].

Останні два типи просторів, ті, що передують, та проміжні, готують людину до сприйняття наступної ділянки простору як візуально, так і за допомогою відчуттів. Так, проміжні простори розташовані на межі зовнішніх та внутрішніх міських просторів: це двори квартальної забудови, майданчики перед адміністративними та торговельними спорудами та будь-який «невеликий простір для відпочинку, вкраплений в орієнтуючий чи поведінковий простір» [50; с. 82]. Простори, що передують, створені для посилення ефекту сприйняття великих архітектурних об'єктів або міських площ. Серед них привокзальні, передринкові площі, майданчики перед театрами і іншими громадськими спорудами. «Рух такими площами підкреслюється кінестезичним відчуттям (пандус, сходи і т.д.), слуховим та тактильним відчуттями (квіти, фонтан і т.п.)» [50; с. 83].

Також Хасієва вводить поняття «тканини міста»: «це основний матеріально-просторовий субстрат міського організму, де локалізоване людське життя і де простір завжди має бути співмірний людському масштабу» [50; с. 61]. На думку дослідниці, на її формування впливають чотири фактори: архітектурний (масштаби, пропорції будівель, характер забудови тощо), природно-кліматичний (мікроклімат та ландшафт міста), соціально-культурний (життєдіяльність, образ життя містян, соціальне розмаїття, мобільність) та екологічний (забруднення середовища).

На нашу думку, ми можемо пізнавати міський простір лише крізь призму власного сприйняття, а не як об'єктивну реальність. Кевін Лінч присвятив працю дослідженню образу оточення, міста як оточення. «Все

сприймається не саме по собі, а стосовно оточення, пов'язаних із ним ланцюгів подій, пам'яті про попередній досвід» [32; с. 15]. Дослідник розглядає міський простір з точки зору його прочитуваності містянами.

Лінч виокремлює п'ять елементів образу міста: шляхи, межі, райони, вузли та орієнтири [32; с. 51]. Шляхами виступають вулиці, тротуари, автомагістралі, канали та залізниці. Для багатьох саме вони є ключовим елементом простору, бо відносно них будуються інші його компоненти. «Межі, або краї, — це ті лінійні елементи оточення, які спостерігач не використовує в якості шляхів і не розглядає в цій якості» [32; с. 51]. Такими можуть виступати стіни, береги, межі житлових районів тощо. Райони ж являють собою такі частини міста, в які спостерігач подумки може увійти «зсередини». Для деяких саме райони, а не шляхи, є визначальними у сприйнятті міста. Вузли — це фокусні точки, від яких та до яких рухається спостерігач та в які може потрапити [32; с. 52]. Це пункти суміщення шляхів, які відіграють роль центрів тяжіння (наприклад, перехрестя чи станції метро). Нарешті, орієнтири є точками, що залишаються зовнішніми відносно спостерігача. Вони можуть бути дистанційного типу і сприйматися з багатьох точок зору, а також локального — бути видимими в обмеженому оточенні.

Глазичев досліджує сприйняття міського простору через поняття міського середовища: «Під середовищем прийнято розуміти як предметно-просторове оточення в його чуттєво даних компонентах, так і оточення людини у суто соціальному плані, проявленому у спостережуваних ознаках розподілу ролей і позицій» [12]. Дослідник наводить ряд абстракцій, що його характеризують: замкненість, неоднорідність, щільність та насиченість, а також співмасштабність [12]. Так, щодо замкненості йдеться не про фізичну обмеженість, а про «інтер'єрність» міського простору. Глазичев зазначає, що «саме пропорція щільного матеріального поля до маси відкритого неба має принципове значення для впізнавання «справжнього» міського середовища» [12]. Кажучи про неоднорідність міського середовища, він має на увазі не

лише розмаїття об'єктів, а балансування на межі хаосу, не переступаючи її. На думку дослідника, відчуття хаосу «пов'язане лише з таким зіткненням часткових впорядкувань, в якому не вдається прочитати шляхи, вичленувати орієнтири, усвідомити переходи від одного фрагмента до іншого» [12]. Якщо ж свідомість може охопити цей конфлікт та розмежувати ці різноманітні об'єкти, то «місце хаотичності займає позитивне відчуття високого ступеню неоднорідності — складності» [12].

Під щільністю Глазичев має на увазі як відчуття густини матерії самого міста (місто як лабіринт, висічений у міській тканині, або тіло), так і людського руху в місті, натовпу. А насиченість пов'язана із тим, що людина сприймає простір всіма органами чуттів одразу (світло у місті вдень та вночі, різноманітні звуки — фоновий шум, аромати — вуличної їжі, рослин тощо, кінестетичні уявлення — рух вгору та вниз) [12].

І, нарешті, співмасштабність стосується того, що людина за допомогою шкали розмірності може інтуїтивно співвіднести себе із елементами оточення [12].

Отже, поняття міського простору є проблематичним. З одного боку, воно стосується базової метафори вмістилища, орієнтованої на сприйняття людиною оточення. Відповідно, місто виступає таким простором, що щось вміщує (архітектурні об'єкти, транспорт, дерева тощо). З іншого боку, міський простір є соціальним простором і виробляється в межах соціальних відносин та практик, тобто є процесом, перебуває у становленні. Крім того, міський простір може уявлятися як передусім архітектурний, або матеріальний. Поняття міського простору також дотичне до терміну «міське середовище». Так, воно може включати багато різноманітних просторів, які орієнтують людей, впливають на їх поведінку. Відповідно до сприйняття людьми міста, середовище набуває певних характеристик та дробиться на компоненти (шляхи, вузли, орієнтири, межі, райони).

Але ключовим питанням, що спричиняє різні погляди на міський простір та його визначення, є те, чи місто визначає людські практики та світогляд, чи навпаки. На нашу думку, це єдиний процес, який не слід розкладати. Відповідно, міський простір є багатокомпонентним, він включає як різноманітні матеріальні об'єкти, так і соціальні відношення. Так, місто впливає на людські практики, оскільки воно вже є певним чином розпланованим та запрограмованим, однак соціальні стосунки теж змінюють простір. А отже, ми можемо розглянути монументальне мистецтво з обох точок зору: з одного боку, як таке, що пов'язане з архітектурою та середовищем, а відповідно — з певним історичним періодом його створення та інвестованими у це явище теоретичними розробками; а з іншого боку — як занурене у сучасні соціальні відносини та процес трансформації візуального образу міста.

## **II. Архітектура та містобудування II пол. XX ст. в СРСР та поняття «синтезу мистецтв»**

Розвиток монументального мистецтва в цілому і розповсюдження мозаїчних панно в другій половині XX століття у Києві та інших містах Радянського Союзу були пов'язані передусім із змінами в спрямуванні архітектурної діяльності та пожвавленням містобудування у повоєнні роки. Одним з ключових моментів у цьому процесі стала постанова ЦК КПРС та Ради міністрів СРСР від 4 листопада 1955 року «Про усунення надлишків у проектуванні та будівництві» [40]. Цей документ засуджує «широке розповсюдження зовнішньо показного боку архітектури, що рясніє великими надмірностями» [40], а також «нічим не виправдані вежові надбудови, численні декоративні колонади та портики та інші архітектурні надлишки, запозичені з минулого» [40]. В постанові вказується, що таке розповсюдження

архітектурних надлишків великою мірою спричинене будівництвом за індивідуальними проектами, проте, на думку авторів документа, саме типові проекти мають технічно-економічну доцільність. Також зазначається, що архітектурні надлишки часто супроводжуються недостатньою увагою архітекторів до зручності внутрішнього планування споруд, їх економічності. На думку авторів документа, це сприяло «розвитку естетських смаків та архаїзму в архітектурі» [40].

Також у постанові звинувачуються профільні вищі навчальні заклади за те, що викладацький склад «культивує некритичне ставлення студентів до використання архітектурних прийомів та форм минулого, орієнтує студентів на розробку лише художніх завдань, чим по суті прививає їм зневажливе ставлення до зручностей планування та питань економіки» [40].

Натомість автори постанови пропонують звернутися до типового будівництва, яке вони вважають новим та прогресивним в тогочасних умовах. «Радянській архітектурі має бути властивою простота, строгість форм та економічність рішень. Привабливий вид будинку та споруди має створюватися не шляхом застосування надуманих, дорогих декоративних прикрас, а за рахунок органічного зв'язку архітектурних форм з призначенням будівель та споруд, хороших їх пропорцій, а також правильного використання матеріалів, конструкцій і деталей і високої якості робіт» [40]. Таким чином, функціоналізм утверджується в якості чільного принципу в архітектурі завдяки економічності.

Іконніков називає стиль в архітектурі 60-70-х у СРСР неофункціоналізмом і зазначає, що такі ж тенденції спостерігались тоді і в західній архітектурі. «Трансформація бачення світу, що розпочалася на межі століть під впливом кубізму, вплинула на методи формотворення та сприйняття форми в архітектурі, на те, як відчувався зв'язок між художнім об'єктом та оточуючим його просторовим і культурним полем. У Радянському Союзі такий розвиток візуальної культури був перерваний з другої половини

двадцятих років, коли художній авангард перейшов на становище андерграунду, а в естетичну свідомість стала впроваджуватися доктрина соціалістичного реалізму» [19; с. 70]. На думку дослідника, розрив у часі між авангардними 20-ми та 60-ми і зміна світогляду, а також бюрократичний контроль вплинули на те, що радянський неофункціоналізм був більш обережним, ніж західний.

Якушенко також пише про те, що архітектура в СРСР за Хрущова була орієнтована на взірці післявоєнного модернізму Європи та США, і ці запозичення не просто дозволялися, а й заохочувалися [55].

Дослідники архітектури відзначають, що визначальним фактором в тогочасному будівництві була необхідність задоволення житлових потреб населення, а відповідно — пришвидшення будівництва, для цього умовою став відхід від розробок індивідуальних проектів, тяжіння до максимальної типізації і стандартизації (що і відображено у постанові «Про усунення надлишків у проектуванні та будівництві»). Гуляніцкій зазначає, що звернення до задачі функціональної та конструктивної доцільності було співзвучним до пошуків архітекторів 20-х — початку 30-х років. «Споруди масового будівництва стали набувати найпростішої прямокутної форми, фасади звільнялись від декору; в їх композиції основного значення набули пропорції та функціонально необхідні елементи — прорізи, балкони, навіси над входом і т.п. У крупноелементних спорудах виявлена на фасадах розрізка на панелі чи блоки стала характеризувати їх нову тектоніку, що виражає особливості конструктивних систем» [2; с. 285].

Споруда в такій містобудівній системі вже не сприймалася відокремлено чи як елемент невеликого кварталу, а лише як частина забудови мікрорайону. «Декілька мікрорайонів об'єднуються у житловий район із центром, що включає громадські споруди загальнорайонного значення (кінотеатр, універмаг тощо)» [2; с. 286]. Також у мікрорайонах були



передбачені школи, дитсадки, спортивні майданчики, торгівельні споруди та інші суспільні будівлі для повсякденного користування.

Так, великими житловими масивами, що були зведені у Києві починаючи з другої половини 1950-х років, є Першотравневий, Дарницький, Русанівський, Лівобережний, Воскресенський, Лісовий та інші [21; с. 69-70].

Уманцев, протиставляючи особливості периметральної забудови міста, що була розповсюджена раніше, та сучасної тоді системи «вільних просторів», каже про різну роль торців будинків: «У минулому, коли в планувальній структурі міста панував периметральний принцип, основну роль в організації його простору відігравали головні фасади споруд. Власне з характеристик цих фасадів складався архітектурний образ міста, тому всі питання, що стосуються зовнішнього вигляду будівлі, зводилися у теорії архітектури в основному до розробки її головного фасаду. Забудова сучасного міста, як відомо, формується виходячи з системи відкритих та напіввідкритих просторів. Простори вулиць, та площ, утворюючи численні «рукави» та «лагуни», обтікають будівлю з різних її боків. При цьому виявляються стіни не лише поздовжнього фасаду, але і торця. В цьому випадку у формуванні архітектурного простору активно бере участь як фасад, так і торець споруди» [47]. Тобто декоративне оздоблення фасаду втратило свою роль у візуальному образі міста.

Подібні зміни у містобудівній практиці та спорудження великої кількості будівель, як житлових, так і громадських, що вирізнялися відсутністю декору, стали одним із факторів, що вплинули на розвиток монументального мистецтва.

Також з 1960 року в Києві розбудовується мережа станцій метрополітену, при оформленні яких враховувалося, що вони стануть точками скупчення великої кількості людей. Як зазначалося у літературі радянських часів про нову архітектуру столиці, «творцям київського метро потрібно було

розв'язати складну задачу — створити високоідейне, художньо виразне вирішення, що розкриває історичне та культурне значення столиці України, засобами, характерними для архітектури Києва» [25; с. 91]. Мозаїку широко використовували для оздоблення метрополітену, як створюючи цілісні панно (станції метро «Шулявська», «Палац Україна»), так і застосовуючи в якості декоративного орнаменту (станція метро «Хрещатик» та ін.).

На широке розповсюдження мозаїчних панно у просторі міста вплинуло і застосування керамічної плитки, що є дешевішою за смальту. Мітрофанов зазначає, що цей матеріал є економічним та доступним, через що став особливо популярним в СРСР: «Цікаво, що в жодній іншій країні світу ця техніка не знайшла настільки широкого розвитку, як у нас. Вона допомогла монументальному мистецтву «вийти на вулицю». З'явилася можливість розширити сферу застосування монументального мистецтва. Тепер вже не лише унікальні споруди, а й об'єкти масового будівництва — школи, кінотеатри, кафе, дитячі сади та інші громадські споруди стали місцями спільного докладання зусиль архітекторів та художників. Монументально-декоративні композиції з керамічної мозаїки з'явилися і на фасадах житлових будинків» [35; с. 20]. Поява мозаїчних панно в екстер'єрі, безпосередньо у просторі міста зробила їх доступними для сприйняття дуже широкого кола людей.

Восійкова зазначає, що період кінця 50-х — початку 60-х рр. був часом пошуку способів включення монументального живопису у індустріальне типове будівництво: «В кінці 50-х років розпочате масове типове будівництво, проектування цілісних мікрорайонів та різних суспільних будівель потягло за собою перехід до нового виду зодчества, де головними були конструкції, нові будівельні матеріали та елементи заводського виготовлення» [11; с. 4]. Як стверджує дослідниця, в середовищі архітекторів та теоретиків архітектури в той час існувала дискусія стосовно доцільності монументального живопису в умовах нової архітектури, деякі з них

заперечували необхідність такого типу мистецтва, посилаючись на концепцію чистої архітектури Корбюзьє. Проте прибічники монументального живопису все-таки перемогли у цій дискусії, довівши існування великого потенціалу застосування цих творів в контексті нової архітектури [11; с. 5].

Одним з орієнтирів розвитку монументального мистецтва в другій половині XX століття в СРСР був Ленінський план монументальної пропаганди 1918 року, що займав важливе місце в рамках теоретичних розробок щодо монументально-декоративного мистецтва. Луначарський у своїй книзі «Спогади та враження» переказує свій діалог з Леніним стосовно мистецтва як засобу пропаганди. Він так передає пряму мову Леніна: «Ви пам'ятаєте, що Кампанелла у своїй «Сонячній державі» каже про те, що на стінах його фантастичного соціалістичного міста намальовані фрески, які слугують для молоді наочним уроком з природознавства, історії, збуджують громадянське почуття — словом, беруть участь у справі освіти, виховання нових поколінь. Мені здається, що це далеко не наївно і з відомою зміною могло б бути нами засвоєно та здійснено тепер же» [34; с. 198]. Саме це Ленін, зі слів Луначарського, називав монументальною пропагандою. Він казав передусім про скульпторів і поетів та розташування на видноті виразних написів, що стосувались марксизму, а також пам'ятників та бюстів визначних осіб. Тим не менше теоретики монументального мистецтва застосовували цю концепцію і до мозаїк в просторі міста.

Томмазо Кампанелла у творі «Місто Сонця», на який спирався Ленін в своєму плані монументальної пропаганди, описує наявність великого числа живописних робіт, присутніх у міському просторі, що мають передусім освітню функцію. «За повелінням Мудрості у всьому місті стіни, внутрішні та зовнішні, нижні та верхні, розписані чудовим живописом, що у дивовижно стрункій послідовності відображає усі науки» [23; с. 147]. Так, на стінах Міста Сонця зображені географічні особливості світу та його областей із зазначенням звичаїв та алфавітів їх мешканців; математичні фігури з

поясненнями; рослинний та тваринний світ із детальними описами властивостей видів та можливостями їх застосування; знаряддя для ремесел із поясненням та їх винахідники; історичні особи, а також постаті, пов'язані з розвитком наук, озброєння та законодавства.

Кампанелла також каже про мимовільне засвоєння містянами інформації із зображень завдяки повсякденній взаємодії із ними, знаходженню у просторі міста: «Для всіх цих зображень є наставники, а діти легко і ніби граючи знайомляться з усіма науками наочним шляхом до досягнення десятирічного віку» [23; с. 149]. Така особливість монументального мистецтва робить його придатним для ідеологічного використання.

Одним з ключових понять в арсеналі теоретиків мистецтва та архітектури в 60-80-х роках став «синтез мистецтв». У Великій радянській енциклопедії воно визначається так: «Органічне поєднання різних мистецтв або видів мистецтва у художнє ціле, яке естетично організує матеріальне та духовне середовище буття людини. Під поняттям «С. м.» мається на увазі створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів. Їх ідейно-світоглядна, образна та композиційна єдність, спільність участі в художній організації простору та часу, узгодженість масштабів, пропорцій, ритму породжують у мистецтві якості, що здатні активізувати його сприйняття, надати йому багатоплановості, багатогранності розвитку ідеї, здійснювати на людину багатосторонній емоційно насичений вплив, звертаючись до усієї повноти її чуттів. Цим визначаються великі соціально-виховні можливості С.м.» [9]. Отже, основними характеристиками синтезу мистецтва є: участь в організації середовища життя людини; синтез не є простим складанням різних мистецтв — це якісно нове явище; апеляція до людської чуттєвості та емоцій та потенціал до соціального виховання.

Теоретичні розробки навколо цього терміну стосувались ширшого кола питань, не лише архітектури та мистецтва, а міського простору в цілому

як цілісного середовища, орієнтування та поведінки людини у ньому, її емоційного сприйняття оточення.

Так, взірцем вдалого втілення принципу синтезу мистецтв в теоретичних розробках 60-70-х називають мексиканську монументалістику (про це зазначається, зокрема, у працях А. Іконнікова, С. Валеріус, С. Батракової, В. Толстого та інших), основоположниками якої є «велика трійка»: Дієго Рівера, Ороско та Сікейрос. Їх послідовники (О'Горман, Чавес Морадо, Еппенс та інші) продовжили втілювати цей принцип у 50-х роках. Дослідниця їх творчості Жадова вважає, що на це вплинув і розвиток «нової архітектури» Мексики — мексиканського функціоналізму [16; с. 103-104]. Зокрема, університетське містечко в Мехіко (архітектори: М. Пані, Е. дель Мораль та ін.; художники: Сікейрос та О'Горман) радянські теоретики називають вдалим прикладом втілення спільної роботи архітекторів та художників-монументалістів над формуванням середовища.

Скляренко зазначає й інші джерела натхнення для художників-монументалістів [41]. Зокрема, московські виставки творів Ф. Леже, П. Пікассо 1960-х. А також на практику монументалістів вплинуло плакатне мистецтво, звідки художники запозичили лаконічність образів, дидактичний та пропагандистський потенціал. Крім того, автори орієнтувались і на книжкову ілюстрацію, завдяки її багатoelementним циклам. Народне мистецтво теж вплинуло на монументалістику. На думку Скляренко, цьому сприяли символічність традиційних образів, декоративність, а також демократизм.

Белічко у статті про монументальний живопис 40-60-х в Україні пише, що у 1945-1955 роках архітектура характеризувалась декоративністю, нагромадженням пластичних елементів [22; с. 185]. Це було причиною того, що мав місце лише плафонний живопис і ці твори не були запроектовані разом зі спорудами, а виконувалися вже після їх зведення, і не могло сприяти синтезу архітектури та мистецтва. Дослідник дорікає, що для них були характерні оповідність, сюжетність та станковість [22; с. 185]. Проте після зазначеного

періоду «структурна чистота форм» архітектури стала тлом для впровадження монументальних мозаїк, особливо у 1960-ті [22; с. 185].

Афанасьєв теж протиставляє особливості монументального мистецтва в 1950-х тим творам, що були створені у 1960-70-х. «Площинність рішення композиції прийшла на зміну ілюзорному прориву стіни, підвищена декоративність, що досягається локальним застосуванням кольору, змінила спокійне світлотіньове моделювання, чіткіше зазвучав кольоровий, лінійний і пластичний ритм, експресивнішою стала композиція» [3; с. 45].

Протиставлення монументального мистецтва станковому було одним з ключових пунктів у теоретичних розробках тогочасних дослідників. Як зазначає Склярєнко, «станковізм» вважався одним з недоліків монументального мистецтва 1930-50-х. Дослідниця пише, що «монументальність трактувалася як узагальненість, площинність, відмова від оповідності. На відміну від поширення розпису у попередні роки, стінопис 1960-х переходить до підкреслено декоративних матеріалів та технік — мозаїки, рельєфу, сграфіто, вітражу, застосування нових матеріалів, палітра яких постійно розширювалася. Так в стінописі почали використовувати кладку з кольорової силікатної цегли, вітражі з колотого скла на цементному каркасі, мозаїку з битої керамічної плитки, натурального каменю та ін.» [41]. Крім того, дослідниця відзначає перехід монументального мистецтва з інтер'єру в екстер'єр, що дозволило йому стати елементом оформлення вуличного простору, візуального образу міста.

Мітрофанов зазначає, що особливістю і досягненням станкового мистецтва була розробка лінійної та повітряної перспективи, однак їх механічне перенесення у монументальне мистецтво шкодить, на думку дослідника, всій композиції, «адже найбільший ефект просторовості лінійна перспектива дає при сприйнятті її з точно визначеного місця, до того ж бажано одним оком, без врахування бінокулярності людського зору. Але те, що може бути логічним і природним у станковій картині, розрахованій на ізольоване від

середовища сприйняття з певної точки зору, з невеликих відстаней, може видатися недоречним у монументальній картині, яка передбачає сприйняття з різних відстаней, з різних точок зору, і до того ж неодмінно разом з архітектурою» [35; с. 89]. Тобто розташування мозаїк у просторі міста спонукає до розглядання їх з різних позицій, і така особливість їх перцепції відрізняється від сприйняття станкових творів.

Щодо опозиції станкового та монументального мистецтва ще на початку процесу широкого розповсюдження останнього у міському просторі в СРСР (1962 рік) Дмитрієва пише: «Існують клуби, театри, виставки досягнень народного господарства, палаци піонерів, стадіони, санаторії. Роль живопису у всіх подібних місцях може бути набагато більшою, ніж зараз, коли він займає у них малопомітне, випадкове становище. Ніби мовчки визнається, що для естетичних вражень, для сприйняття живопису як мистецтва глядач має йти до спеціальних художніх галерей, а в інших місцях живопис, якщо він і є, може слугувати просто наочним посібником чи чимось на зразок шпалер. А між тим саме у цих «інших місцях» живопис і здатен проявити максимальну естетичну ефективність: замість насильницьких та штучних об'єднань різнорідних картин тут можуть створюватися художні ансамблі дійсно цілісні і за темою, і за ідейним замислом, і за стильовим рішенням» [15]. Дослідниця підкреслює, що великі виставки станкових творів змушують глядачів до постійної концентрації уваги, своєрідного психологічного насильства над собою, складного переходу погляду між творами. Натомість монументальний ансамбль «занурює глядача в атмосферу образів, що гармонійно розгортаються, ці образи один з одним не лише не сперечаються, а й збагачують один одного: кожен окремий елемент ансамбля посилює враження, а ціле є ключем до сприйняття і розуміння окремих частин» [15].

Таким чином, мозаїчні панно ніби схоплюються мимовільно, у повсякденному режимі. Щодо цього Афанасьєв зазначає, що монументальний твір — «це органічна приналежність певного будинку, архітектурного

комплексу, і він сприймається саме в цьому комплексі як притаманна йому якість. Художній образ немовби розчиняється в оточуючому просторі, доповнюється чи, навпаки, збіднюється навколишніми архітектурними елементами, погодними умовами і таке інше, він стає по-побутовому само собою зрозумілим для людини, необхідним компонентом її життя. Саме ця особливість монументально-декоративного мистецтва є основою його життєвої і естетичної цінності» [3; с. 41].

Через свою дію в повсякденному реєстрі монументальне мистецтво отримує дієвість через організацію простору, через включення образів у неререфлексивне поле сприйняття. Так, російський художник-монументаліст Володимир Фаворський, кажучи про особливості монументальних творів, стверджує: «Монументальне мистецтво разом з архітектурою організує наш простір, організує нас. Тут його можна порівняти з музикою. Як впливає на нас, наприклад, в різному ладі марш, ми всім тілом, всім єством відчуваємо його вплив на нас, чи то сумний чи бадьорий та веселий. Так і в монументальному мистецтві є можливості змусити нас жити у певному ритмі. Якщо образотворче мистецтво може на нас морально впливати, то монументальне мистецтво, крім того, просто змінює нашу поведінку, змінює наше життя, змінює наше дихання, наш крок. Воно художньо організує наш житловий простір, пронизує його ритмом, створює у ньому змістовні моменти, що нами керують» [48; с. 99-100].

Як зазначають дослідники, у такому повсякденному режимі сприйняття монументальне мистецтво має можливість «олюднити» архітектуру, пом'якшити її масивність. Так, Воєйкова зазначає: «Індустріальність архітектури, її крупні масштаби, підвищена поверховість житлових будинків — ці характерні риси ставлять перед художником свої завдання. Головною з цих задач є створення контрасту між «рукотворністю» монументальних творів, їх внутрішнім теплом, породженим почуттям та дотиком руки художника, їх індивідуальною неповторністю та — строгістю



індустріальної архітектури. Сюди ж примикає і проблема масштабу — живописні твори, введені в архітектуру, мають стати зв'язною ланкою між величезністю архітектурних об'єктів та людиною, зняти відчуття задавленості людини грандіозними масами сучасного міста. І, нарешті, внести емоційне звучання в архітектурне середовище, надати «адресності» будівлі, підкреслити її функціональне значення» [11; с. 64]. Так ніби знімається опозиція людина — техніка. Валеріус теж підмічає цей аспект монументального мистецтва: «В умовах стрімко зростаючої висотності споруд, їх об'ємів живопис та скульптура можуть і мають сприяти створенню «людської» міри сприйняття оточуючого середовища» [10; с. 7].

У цій інтеракції людини та архітектури «призвичаювання» до індустріалізованого міського простору було одним з напрямків. Іншим стало «програмування» сприйняття та відчуттів людини у середовищі. Зокрема, Швидковський, розмірковуючи над питанням синтезу мистецтв, їх взаємодії, каже про те, що у монументальний твір вже має бути запроектоване відчуття глядача: «Змістовність може виразно бути присутньою у чисто декоративних роботах, навіть у відсторонених орнаментах, якщо вони слугують розкриттю загального задуму архітектурної споруди, сприяють створенню «планованих відчуттів». Нема сумніву в тому, що настрій — це теж ідея, закладена у твір та здійснювана за допомогою синтезу мистецтв. Саме тому не заздалегідь встановлена міра умовності або ступінь декоративності монументального розпису мають визначати художні засоби, а лише певна, кожного разу неповторна творча ситуація та загальний ідейно-художній задум можуть диктувати шляхи вирішення конкретної синтетичної за своєю сутністю задачі» [53].

Восейкова стверджує, що монументалісти разом з архітекторами мають звертати увагу на умови, в яких сприймається твір, бо, на її думку, кожній темі та образу відповідає конкретна ситуація, досвід перцепції: «Іноді складні символічні теми, виражені у крупномасштабних алегоричних фігурах,

розташовуються на торцях житлових будинків, обернених до внутрішньоквартальних проїздів чи до магістралей з активним рухом транспорту. Ці умови не відповідають характеру зображень — в одних випадках пафос монументальних композицій не відповідає побутовому, щоденному характеру життя мікрорайону, і тим самим знижується ідейна значимість твору, в інших — можливість бачити мозаїку тільки з вікна транспорту, що швидко рухається, також ускладнює її сприйняття. Питання розміщення монументального твору (і не лише живописного, але також і скульптурного) має бути дуже продумане та пов'язане з функціональним значенням не лише самої споруди, а й місця її розташування» [11; с. 65]. Тобто синтез мистецтв стосувався не лише проблематики того, що зображено, як вирішений образ, які обрано кольори тощо, а й того, як цей твір сприймається, чи створюють ці умови доречний «настрій» для взаємодії з глядачем.

Тому, на думку Воейкової, твори на героїчну тематику, крупномасштабні та алегоричні за своїм вирішенням, мають бути поміщені у спеціальну ситуацію сприйняття, яку може забезпечити меморіальний ансамбль, що передбачає необхідну налаштованість індивіда, особливо в період свят, що задають неповсякденний режим перцепції оточення [11; с. 65]. Натомість у повсякденних точках, як пише дослідниця, буде доречним інший вибір тем: «У житлових районах, на міських магістралях, по яких постійно лине потік пішоходів, автомобілів, міського транспорту, що обслуговує майже один і той самий контингент городян, монументальні твори повинні мати дещо інший характер художнього тлумачення теми і більшою мірою визначати її вибір» [11; с. 65].

На важливу функцію мозаїк у сприйнятті людиною міського простору та створенні відчуттів вказує і Уманцев, але з точки зору комфортності перцепції міського простору: «Одноманітність ритму нижніх поверхів споруди, витягнутої по горизонталі, завжди пригнічує тих, хто йде повз її фасад. Тому досвідчений архітектор зазвичай прагне у членуванні

фасаду першого (а іноді і другого) поверху простий метр замінювати складним або ритмом, збудованим на зміні різких контрастів. З цією метою він створює в окремих місцях «вузли напруги», розриваючи ланцюг метричного чергування неочікуваним включенням у нього великого інтервалу, об'єму, що різко виступає, або виразної декоративної композиції» [46]. Відповідно, мозаїчні панно і слугують такими «місцями напруги», що розбавляють монотонність споруди.

Степанов вводить проблематику синтезу мистецтв у поле просторових відношень. На його думку, розглядати монументальний твір окремо від архітектури та оточуючого середовища не варто, оскільки такий підхід не враховує потенційної здатності цих творів формувати відчуття, враження і поведінку людини. Як зазначає дослідник, «твори монументального мистецтва мають широкі можливості втілення людських почуттів. Аби обумовити їх максимальну «віддачу» глядачеві, у структуру об'ємно-просторової композиції має бути включена та запрограмована система сприйняття. Відношення часової послідовності — тривалості або неочікуваності та стислості глядацьких вражень — також один з проявів художніх якостей організованого простору». Степанов додає, що остаточною метою синтезу мистецтв є «управління поведінкою людей — від спрямування руху до формування якостей особистості» [42]. Розташовані у міському просторі твори, що є частиною повсякденних маршрутів городян, таким чином стають придатним засобом для втілення ідеологічних повідомлень.

Такий потенціал монументального мистецтва в той час високо оцінювався теоретиками, а особливо значущою рисою цих творів є колективність сприйняття, тобто можливість донесення повідомлення до мас. Так, дослідник Толстой стверджує, що «художню сутність монументального мистецтва визначають звернення до великої колективної аудиторії, філософсько-епічне осмислення дійсності» [44]. Він репрезентує художника-монументаліста як особистість, що може втілити колективні інтереси у творі,

але в персональній обробці, і в цьому відмінність, на думку дослідника, від безособовості епосу. «На зміну імперсональності древнього епосу в монументальне мистецтво нашої епохи прийшли відкрито-особисте виявлення позиції художника як виразника волі мас, уміння оцінити дійсність в широкій історичній перспективі, виходячи з інтересів прогресивного людства. Ось тому навіть при наявності найтонших і найінтимніших форм художнього пізнання (станкове мистецтво) і найдосконаліших засобів масових комунікацій монументальне мистецтво з його філософсько-епічною спрямованістю і величезною силою громадського впливу буде і надалі займати важливе місце в людській культурі» [44].

Проте, незважаючи на наявність фактору особистості в монументальному мистецтві, воно, як стверджує дослідниця Батракова, пов'язано з епосом: «Пафос гармонійної відповідності особистого та суспільного, високий пафос героїчних діянь, а пізніше — громадянськості та суспільного обов'язку складає внутрішній смисл епічного узагальнення та монументальності образу» [6]. Як епос, так і монументальний твір існують лише у полі колективності, масового сприйняття, вони звертаються до багатьох. На думку дослідниці, монументальним творам, як і епічним, притаманна урочистість та піднесеність образів, оскільки вони ґрунтуються на суспільно значимих темах. Батракова зазначає, що від епосу монументалістика запозичила образ героя, який вона активно створює та експлуатує: «В образотворчому мистецтві у повній мірі проявився такий істотний бік епічного художнього мислення, як створення образу ідеального героя. Принципи епічної характеристики героя дуже близькі принципам монументалізації: індивідуальні риси та особливості відкидаються, на перший план виступає «загальна концепція», ідеальне уявлення про велич та красу людської особистості» [6].

Деякі дослідники монументального мистецтва розуміли ці твори як один із факторів формування середовища. Так, Стригалева каже про

просторово-часові особливості монументального мистецтва, про зв'язок середовища та часу. Він називає міський простір «художнім середовищем», яке організоване колективно: архітекторами, художниками, містобудівельниками [43]. Дослідник наголошує на спільному співсприйнятті цього середовища людьми. Цей простір і створюється колективно, і використовується таким само чином. «Художнє середовище — завжди «видовище», і в цьому відношенні воно схоже на театр. Але не традиційний театр: в середовищі реалізуються принципи того театру, про який мріяли численні діячі ХХ століття, коли кожен глядач є водночас і дієвою особою. Середовище — це театр запрограмованої імпровізації» [43]. Так, монументальний твір включається у амбівалентність простору міста: хоча людина користується «запрограмованими» маршрутами, все-таки завжди лишається простір імпровізації, в тому числі це стосується взаємодії із монументальним мистецтвом.

Іконніков також уподібнює процес оформлення середовища до драматургії, що має враховувати вплив на глядача відповідно до існуючого уявлення про ідеальне суспільство: «Завдання організації середовища можна уподібнити сценографії, яка не зводиться до обробки компонентів театрального дійства, а спрямована на його цілісність. Подібно до того як декорації слугують реалізації режисерського задуму, форми середовища мають засновуватися на певній режисурі, що гармонізує форми діяльності та поведінки. Першоосновою ж буде «соціальна драматургія», що визначає цілі гармонізації відповідно до суспільного ідеалу» [20; с. 15]. Для дослідника також важлива селекція образів: до простору міста, доступного масовому сприйняттю, допускаються лише ті твори, що корелюють із ціннісними уявленнями. Він каже про «майже неминуче перебільшення деталей або властивостей, які якимось пов'язані із значеннями, важливими для світорозуміння, напрацьованого даною культурою, і з прийнятими нею цінностями. Нейтральне, байдуже в образному представленні, навпаки,

опускається. Завдяки цьому образ починає корелювати з уявленнями, що входять в ідеологію суспільства, отримує ідейний зміст і зв'язок з естетичними цінностями» [20; с. 93].

Стригальєв зазначає три часові категорії монументально-декоративного мистецтва, які разом, але по-різному впливають на образ середовища. Першу з них він називає «вічним» мистецтвом, маючи на увазі меморіальні комплекси, пам'ятники та монументи: «Це мистецтво ніби прагне до вічності. Звідси — його особливе місце в середовищі, особливі композиційні прийоми, крупні масштаби, «вічні» матеріали» [43]. Такий тип мистецтва є точкою, в якій поєднується минуле, теперішнє і майбутнє, бо він адресований до нащадків.

Друга категорія — «повсякденна»: це твори, що включені у простір житлових районів, громадських будівель масового призначення тощо. «Твори мистецтва в «повсякденному» середовищі одним зі своїх головних завдань мають якраз можливе зняття, компенсацію деяких негативних особливостей «повсякденності» — монотонності, стандарту, відірваності від природи, від крупних вогнищ духовної культури і т.д.» [43]. Також Стригальєв каже про певний безперервний характер «повсякденного» середовища в контексті його сприйняття людиною, на противагу до локальності «вічних» ансамблів. А також, на думку автора, людина поводить у «повсякденному» просторі найменш запрограмовано, індивідуально, на відміну від форм «спеціального» спілкування людини з мистецтвом, де її поведінка регламентована (музеї чи меморіальні комплекси тощо).

Остання категорія називається «короткостроковою» і стосується визначних подій, свят та тимчасових об'єктів [43]. Вона характеризується підкресленою динамікою та насиченістю, тобто розрахована на тимчасове сприйняття у дуже концентрованому виді. Вона контрастує із «стабільним» середовищем, але тим самим візуально його підкреслює.

Базазьянц зазначає, що осмислення міського простору як «середовища» є наступним етапом після «синтезу мистецтв». «Етап, що називається синтезом, коли робота архітектора і художника часто зводилася до простого сумування, змінився наступним, більш складним. В теоретичних розробках він визначається терміном — формування середовища і характеризується тим, що у взаємодію вступають більш значні сили: не лише архітектура і монументальне мистецтво, а й природа, техніка, історичні пам'ятники» [4]. Дослідниця стверджує, що такий підхід до монументального мистецтва характеризує роботи кінця 1960-х — початку 1970-х. Він передбачає, що художник спільно з архітектором розробляють кожну ділянку міста, спираючись на функціональні, ландшафтні та містобудівні аспекти [5].

Валеріус каже про дієвість монументального живопису у середовищі. За її словами, при створенні нових міст враховується роль мистецтва у формуванні нового життєвого простору. Однак і в старих містах монументальний живопис важливий: «Ми говоримо про значення монументального живопису у нових містах, але він не менш актуальний і у старих, де здійснюється корінна реконструкція та вирішуються найскладніші завдання зв'язку попередньої забудови з новою архітектурою. І тут монументальне мистецтво покликане зіграти особливу роль — виразити ідеї соціалістичної епохи і цим «омолодити» місто, сприяти створенню єдності міського комплексу, що включає як старі, так і нові райони» [10; с. 8]. Таким чином, ці твори певним чином уніфікують простір міста. А також вони ніби об'єднують елементи середовища ідеологічно: «Міська архітектура може бути чудовою, однак властиві їй специфічні засоби художньої виразності не мають здатності донести ідейно-художній, емоційний зміст з силою впливу образотворчих мистецтв» [10; с. 9]. Саме монументальне мистецтво, на думку дослідниці, має таку здатність.

Дослідниця Попова підсумовує, що така здатність монументального мистецтва оформлювати життєве середовище, міський простір разом з

архітектурою свідчить про потенціал його використання у містобудуванні: «Сучасний досвід показує, що у нашу епоху типової архітектури роль монументального живопису, як перетворювача життєвого середовища, не тільки не втратила свого смислу, але набула ще більшого значення. У співдружності практично безіменного твору зодчества та унікального живописного збільшується не тільки емоційно-естетична, а й містобудівна роль останнього. Поступово живопис, скульптура та архітектура зі стадії конгломеративної переходять у стадію «ансамблеву», коли кожен елемент архітектурно-живописного комплексу потребує співвіднесення з іншим і лише тоді досягає повної естетичної виразності» [39].

Отже, спробуємо за наведеними теоретичними розробками дослідників виокремити основні точки перетину проблематики монументального мистецтва та міського простору.

По-перше, поширення мозаїчних панно не лише в інтер'єрах громадських споруд, а й в екстер'єрі, безпосередньому середовищі вулиць зробило їх доступним для перегляду величезної аудиторії, справжнім «міським мистецтвом». І саме це спонукало митців до відмови від характерних для станкових творів прийомів, зокрема перспективи, адже включене у міський простір мистецтво спостерігається з декількох точок багатьма індивідами одночасно, що і зробило площинність основним типом вирішення образів. Крім того, екстер'єрність визначає і більш вільне поводження людини із мистецтвом, бо такі мозаїчні панно не захищені простором приміщення і включені у безпосередній повсякденний режим.

По-друге, таке винесення творів назовні, їх повсякденне сприйняття, а також доступність для широкого кола людей створюють можливості для трансляції певних ідеологічних повідомлень. Таке мистецтво покликане створювати певні відчуття, враження та навіть організувати поведінку людини. Так, місто уподібнюється, зокрема, до театру, і стверджується можливість створення драматургії життя містян. З іншого боку, цей емоційний



вплив дозволяє, як кажуть дослідники, «олюднити» індустриальну архітектуру, зробити більш комфортним її сприйняття у місті.

По-третє, кожен сюжет та образ, як стверджують деякі теоретики щодо «синтезу мистецтв», має відповідати місцю, в якому знаходиться, та умовам сприйняття. Таким чином, місто в такому контексті набуває своєрідного зонування: є зони, що характеризуються інтенсивністю сприйняття (меморіали, монументи тощо) і тягнуть за собою відповідні теми, а є повсякденні частини міста (магістралі, житлові райони тощо), які передбачають розосереджену увагу та відсутність готовності до сприйняття піднесеного. А можливості втілення героїчного образу, оформленого колективними уявленнями, зближують монументальне мистецтво з епосом.

Крім того, із таким просторовим зонуванням пов'язаний і часовий поділ. «Вічні» монументальні твори на героїчні теми передбачають, що певні ділянки міста стають комунікативними пунктами поколінь, передаючи певний посил, наділений колективним афектом. «Повсякденні» монументальні твори тягнуть за собою безперервне сприйняття у життєвому середовищі. Вони покликані долати монотонність і рутинність і передбачають більшу свободу у поводженні із ними, є частиною щоденних маршрутів містян. Тобто просторово-часовий аспект монументальних творів створює своєрідний емоційний ландшафт міста.

Таким чином, широке розповсюдження монументальних творів у другій половині XX століття в СРСР стало можливим завдяки змінам у практиці містобудування та архітектурному образі міста. Позбавлені декору споруди стали придатною основою для монументального мистецтва, яке, завдяки використанню тривких матеріалів, змогло вийти у вуличний простір. Крім того, розбудова київського метрополітену також вимагала розробки візуального образу цілого ряду нових приміщень, що були призначені вміщувати велику кількість людей, і мозаїка стала тим декоративним засобом, що був поширений в інтер'єрах станцій метро. Участь мозаїчних творів у

формуванні середовища міста, у організації його простору, створенні вражень містян стало ключовим пунктом теоретичних розробок дослідників.

### **ІІІ. Радянські мозаїки Києва другої половини ХХ ст. як код**

Твори мистецтва, розташовані безпосередньо у міському просторі, є засобом комунікації із значною кількістю людей. Теоретики монументального мистецтва відзначали важливість такого потенціалу мозаїчних панно та інших творів та, відповідно, необхідність обачливого підходу до тематики і розташування зображень, їх вирішення тощо. Так, місто ставало своєрідною книгою знань, але не просто в сенсі ілюстрацій до підручника (як нанесення на стіни фрескових зображень всіх відомих фактів та свідчень про світ у «Місті Сонця» Томмазо Кампанелли), а як засіб занурення у культуру, мимовільного сприйняття важливих культурних знаків та кодів. А. Лефевр зазначає, що простір як соціальний продукт включає також символічні репрезентації соціальних стосунків (вікова, гендерна символіка тощо) [31; с. 46]. Тому спробуємо виділити основні особливості мозаїк радянського періоду в Києві, розглянути їх як культурний код, включений у цілісний текст міста, як репрезентацію соціальних стосунків.

Більшість мозаїк Києва містить фігуративні зображення. Найчастіше ключовим персонажем виступає людина, чи, скоріше, група людей, що підкреслює імператив колективізму, а також антропоцентризму. Або ж у серії панно окремі елементи можуть бути представлені однією фігурою індивіда, але в цілому ряд творів постає орієнтованим на групу, а кожен персонаж ніби робить внесок у колективну справу. Такими, зокрема, є мозаїчні панно на житловому будинку на бульварі Лесі Українки, 24 [рис. 1-4] та на спорудах по вул. Серафимовича: 3, 11, 15а [рис. 5-7]. Крім цього, на мозаїках також зустрічаються природні та технічні елементи.

Щодо особливостей репрезентації вікового розподілу у мозаїчних панно, то такі твори монументального мистецтва в Києві практично не містять фігур літніх людей. Таке візуальне виключення можна пояснити утопічним елементом зображень: смерть, біль та страждання мали бути винесені за рамки «світлого життя» у майбутньому, яке тут і зараз твориться молодими людьми та через виховання наступних поколінь. Єдиний виняток — мозаїчне панно на вул. Ломоносова, 33 [рис. 8], де зображена символічна перемога лікарів над раком. Деякі постаті з цього твору зображені із сивиною. Але в такому контексті вони виступають радше символом мудрості та знання.

Що стосується зображення дітей, то такі мозаїчні панно є елементом «дитячої» географії міста. Так, вони розташовані на школах, палацах юнацтва та творчості, а також на споруді Інституту педіатрії, акушерства і гінекології за адресою вул. Платона Майбороди, 8 [рис. 9] та Інституту гігієни та медичної екології на вул. Попудренка, 50 [рис. 10]. В останньому рельєфному мозаїчному панно дитина розташована попереду фігур чоловіка і жінки, вписана у простір між руками жіночої фігури, тобто зображення стосується класичної нуклеарної сім'ї. До того ж, дитина представлена в образі хлопчика, який візуально відсилає до фігури батька схожою жовтою футболкою. Таким чином, дитинство маркується передусім темами сім'ї та навчання. Зокрема, освіта представлена такими атрибутами: книги та літери (панно по вул. Закревського, 15Б [рис. 11]), літаки та кораблі (зображення на споруді по вул. Шолом-Алейхема, 15А [рис. 12]), музичні інструменти (панно по вул. М. Шпака, 4 [рис. 13]), хімічні колби та шкільне приладдя (панно по вул. Мілютенка, 5 [рис. 14]) тощо. Крім того, піонерська символіка також супроводжувала дитячі зображення у творах монументального мистецтва (наприклад, мозаїка на школі на бул. Олексія Давидова, 5 [рис. 15], що була зруйнована у 2015 році<sup>6</sup>). Особливим трактуванням теми дитинства

---

<sup>6</sup> Про цей випадок можна прочитати за посиланням: [http://gazeta.ua/ru/articles/history/\\_v-kieve-na-rusanovke-unichtozhayut-sovetskuyu-mozaiku/630502](http://gazeta.ua/ru/articles/history/_v-kieve-na-rusanovke-unichtozhayut-sovetskuyu-mozaiku/630502)

відрізняється панно у Палаці дітей та юнацтва (вул. Мазепи, 13 [рис. 16]). Це зображення дітей різних антропологічних типів, що втілює поняття дружби народів та миру.

Також у мозаїчних панно по Києву фігури дітей часто супроводжуються рослинами та тваринами, а на деяких зображеннях вони саджають дерева (вул. Мілютенка, 5 [рис. 14]; вул. М. Шпака, 4 [рис. 13] та ін.). З одного боку, це можна пояснити тим, що одним з елементів дитячої соціалізації є казки, в яких персонажами виступають, зокрема, тварини та рослини. А з іншого боку, дитина може уявлятися як така, що близька до природи, ще не включена остаточно у суспільство, не оформлена. Таким чином, дитина у мозаїчних панно радянського періоду в Києві представлена передусім як майбутній член дорослого суспільства, що бере участь у підтримці суспільного ладу, виконуючи певну функцію. Вона перебуває у процесі становлення, оформлення. Зображення із тим, як дитина саджає дерево, є символічними на двох рівнях: сама дитина уподібнюється цій рослині, оскільки пізніше виросте і стане повноцінним членом суспільства; але й саме суспільство можна порівняти з таким деревом, оскільки із вихованням дітей відбувається трансляція цінностей та продовжується цикл відтворення культури.

У творах монументального мистецтва простежується і доволі чіткий гендерний розподіл. Так, чоловічі і жіночі образи відрізняються як за репрезентацією тіла, так і за функціональною атрибутикою.

Майже у всіх мозаїчних панно жінка репрезентована у сукні чи спідниці. Виняток — твір із зображенням жінки-зварювальниці в робочому одязі, куртці і штанах, на житловому будинку на проспекті Перемоги, 21 [рис. 17]. До того ж, на цьому панно характер її заняття є нетиповим для всього ряду репрезентацій жінки у творах монументального мистецтва в Києві. Також відрізняється за вбранням жінки і панно на бул. Вернадського, 32 [рис. 18], де дівчата зображені у купальних костюмах, а також на вул. Кулібіна, 11 [рис.

19], де дівчина зображена у майці та шортах. Такий відхід від «канону» в останніх двох творах можна пояснити їх спортивною тематикою.

Щодо зачіски, то майже всі жіночі образи мають волосся, зібране у пучок, а також вкриту хустиною голову (наприклад, на фасаді будівлі Інституту біоорганічної хімії та нафтохімії на Харківському шосе, 50 [рис. 20]). Такими переважно зображені більш зрілі жінки. Молоді ж дівчата репрезентовані у вбранні та із зачіскою, що маркують етнічність. Так, їх зображають із розпущеним волоссям у вінках із квітів та стрічок (вул. Богдана Хмельницького, 26 [рис. 21]; вул. Серафимовича, 11 [рис. 6]; бул. І. Лепсе, 54/26 [рис. 22] та ін.). Нетиповою для жіночих образів у творах монументального мистецтва по Києву є зачіска дівчини на одному з панно на бул. Лесі Українки, 24 [рис. 1], де вона зображена із короткою стрижкою.

Стосовно конструювання самого жіночого тіла, то найчастіше у зображеннях підкреслюються стегна і груди. Жіночі образи характеризуються масивною нижньою частиною тіла, таку репрезентацію можна побачити на панно за адресами: Харківське шосе, 50 [рис. 20]; бул. Лесі Українки, 24 [рис. 1]; вул. Богдана Хмельницького, 26 [рис. 21] та ін. Крім того, образи жінок також означаються зображенням грудей через площинні кола чи півкола (панно на бул. Лесі Українки, 24 [рис. 1], вул. Ежена Потьє, 18 [рис. 23] тощо), трикутники (бул. Вернадського, 32 [рис. 18]), а також рельєф (панно на бул. І. Лепсе, 54/26 [рис. 22]).

Образ жінки, що вибивається з усього ряду репрезентацій, є на панно на вул. Миропільській, 1 [рис. 24], де зображено персонажів легенди про заснування Києва. Твір в цілому відсилає до візантійської стилістики як за вирішенням фігур, так і за золотим тлом. Княжна Либідь відрізняється від зображених чоловіків більш тендітною фігурою, проте груди і стегна зовсім не підкреслені, її образ десексуалізований.

Розглянемо атрибути, які найчастіше супроводжують жіночі образи та відсилають до уявлень про функції жінки у суспільстві. Так, одним з розповсюджених мотивів є зображення жінок із рослинами. Наприклад, на одному з панно на бул. Лесі Українки, 24 [рис. 3], а також деякі фігури з мозаїчного твору на вул. Андрія Малишка, 25/1 [рис. 25], образ дівчини, зображений на споруді на вул. Серафимовича, 11 [рис. 6] та ін. Це можна пов'язати із символічним співвіднесенням родючості землі та народження дітей. Образ жінки-матері також зустрічається у настінних зображеннях. Зокрема, образ жінки з дитиною, що дуже нагадує образи Мадонни з немовлям, на споруді, що знаходиться на вул. Андрія Малишка, 15/1 [рис. 26]. А також зображення жінки, що годує дитину грудьми, у дворі Музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків (вул. Терещенківська, 17 [рис. 27]). Крім того, образ жінки-матері зустрічається на панно на вул. Голосіївській, 17 [рис. 28] та проспекті Перемоги, 23 [рис. 29].

Інший розповсюджений жіночий образ — вчителька, такі зображення зустрічаються на школах. Одну з цих репрезентацій можна побачити на панно на вул. М. Шпака, 4 [рис. 13]. Жінка зображена сидячи із піднятою книгою в оточенні трьох дітей. Ще один образ вчительки можна побачити на панно на вул. Закревського, 15Б [рис. 11]. Її фігура розташована над фігурами дітей у динаміці, а жести рук ніби роблять жінку символічним провідником до знання, яке зображено через книги з літерами та цифрами.

Крім того, не деяких панно жінка репрезентована із атрибутами, що найчастіше асоціюються з типово «жіночою» працею. Так, ми бачимо жінку в оточенні каструль із їжею на одному з серії творів за адресою бул. Лесі Українки, 24 [рис. 1], а також жіночий образ із глечиком на панно на бул. І. Лепсе, 50 [рис. 30]. Зображення жінки з веретеном є на будинку на бул. І. Лепсе, 54/26 [рис. 22]. Єдиний твір, що демонструє жінку за «чоловічою» роботою (зварюванням) є на проспекті Перемоги, 21 [рис. 17].

Також твори монументального мистецтва у Києві репрезентують образ жінки, що танцює та грає на музичних інструментах. Такі зображення можна побачити на бул. І. Лепсе, 54/26 [рис. 22] та вул. Богдана Хмельницького, 26 [рис. 21].

Щодо репрезентації чоловіка, то майже всі зображення містять підкреслено спортивну статуру. Інколи у чоловічому образі фізична сила гіперболізується (наприклад, панно на вул. Серафимовича, 15А [рис. 7]; просп. Перемоги, 23 [рис. 29]; вул. Голосіївська, 17 [рис. 28]).

Здебільшого чоловіки зображені за важкою фізичною роботою (твори на просп. Перемоги, 21 [рис. 17]; вул. Серафимовича, 15А [рис. 7]; бул. І. Лепсе, 50 [рис. 30] та ін.), а також в якості науковців (зокрема, панно на вул. Ломоносова, 33 [рис. 8] та просп. Науки, 47 [рис. 31], де праця лікарів та фізиків-ядерників зображена у піднесеному та пафосному дусі). Крім того, зустрічаються образи шахтарів, водолазів та космонавтів (вул. Малишка, 25/1 [рис. 25], вул. Малишка, 15/1 [рис. 26], вул. Закревського, 11А [рис. 32]). Також на панно по Києву можна побачити образ чоловіка-воїна (просп. Перемоги, 23 [рис. 29] та вул. Голосіївська, 17 [рис. 28]), включаючи зображення Кия, Щека і Хорива на Театрі ляльок (вул. Миропільська, 1 [рис. 24]). Два твори демонструють чоловіків, що танцюють та грають на музичних інструментах (вул. Богдана Хмельницького, 26 [рис. 21] та бул. І. Лепсе, 54/26 [рис. 22]), а одне панно містить образ чоловіка-пастуха (бул. Лесі Українки, 24 [рис. 4]).

Отже, якщо співставити жіночі та чоловічі образи у творах монументального мистецтва в Києві, то можна помітити цілком традиційний гендерний розподіл як у тілесному аспекті, так і функціональному, з кількома винятками. Чоловіки пов'язані з важкою фізичною працею, в основному індустріальною, а також із науковою діяльністю, а жінки переважно піклуються про виховання дітей, хатні справи та є ніби ближчими до природи. Подібний функціональний розподіл є і в дитячих зображеннях, коли хлопчики репрезентуються із моделями літаків, а дівчата — з музичними інструментами,

тваринами та рослинами (вул. М. Шпака, 4 [рис. 13]; вул. Ентузіастів, 29/3 [рис. 33]; вул. Шолом-Алейхема, 15А [рис. 12] та ін.).

У радянських мозаїках також можна побачити міркування над співвідношенням людини, природи та техніки. Зокрема, це спостерігається у серії мозаїчних панно на бул. Лесі Українки, 24. Там твори із зображенням різноманітних тварин, птахів, риб та рослин [рис. 34] поєднуються із космічними супутниками та літаками [рис. 35]. Але в цілому людина виступає як підкорювач природи: або ж в якості пастуха [рис. 4], або через приготування вина з винограду [рис. 36], або через ловлю риби сітками.

Інколи у творах репрезентований виключно природний світ. Наприклад, зображення птахів на вул. Великій Васильківській, 112 [рис. 37], а також декілька панно у дворі Музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків [рис. 38] і зображення тварин на будинку на бул. І. Лепсе, 50 [рис. 30], оформлення інтер'єру станції метро «Хрещатик» [рис. 39]. Але в цілому присутність природних елементів є майже на всіх мозаїчних панно у місті. Це ніби певне орієнтування на примирення природи та індустрії, де посередником виступає людина. Також природа постає як джерело краси (наприклад, як у панно на вул. Богдана Хмельницького, 26 [рис. 21], де естетика танцю жінки підкреслюється квітами, а також у творі на вул. Серафимовича, 11 [рис. 6], де дівчина зображена в оточенні рослин).

Проте на мозаїчних панно ми спостерігаємо природу, яка є підкореною, олюдненою. Це відбувається через наукову діяльність (як у творі на фасаді Інституту біоорганічної хімії та нафтохімії [рис. 20], де рослини ніби дефрагментовані, порушена їх цілісність задля користі людини), а також індустріальне виробництво (зокрема, це можна побачити на панно на вул. Маяковського, 15А [рис. 40], де дерево, що також зображене ніби препарованим, супроводжується різноманітними металевими елементами, а птахи нагадують літаки). Крім того, образ «доброї», казкової природи є атрибутом зображень із дітьми (наприклад, зображення у Палаці дітей та



юнацтва [рис. 41], виконані у стилістиці Марії Приймаченко; на фасадах шкіл на вул. Мілютенка, 5 [рис. 14] та М. Шпака, 4 [рис. 13] й ін.). Також присутність водної стихії та мешканців підводного світу, що не виступають загрозою, а є ніби дружнім супроводом людини, можна побачити на панно на вул. Ежена Потьє, 18 [рис. 23] та бул. Вернадського, 32 [рис. 18].

Технічна тематика також широко представлена у радянських мозаїках в Києві, що вкладається у контекст прославлення науки. Так, ми бачимо абстрактне панно на Інституті кібернетики, деякі елементи якого нагадують певні апарати чи механізми (просп. Академіка Глушкова, 40 [рис. 42]). Також є твори, присвячені широкому розповсюдженню атомної енергетики, що на той час була досить прогресивною сферою (наприклад, абстрактне панно на Інституті теоретичної фізики [рис. 43], а також зображення на Інституті ядерних досліджень [рис. 31]). Крім того, у споруді Центрального автовокзалу Києва є зображення на урбаністичну тематику. Так, ми можемо бачити види Києва, Москви, а також доріг із машинами, що рухаються, та будинків із будівельними кранами [рис. 44]. Індустріальна тема також репрезентована в контексті людської праці: це панно на вул. Серафимовича, 15А [рис. 7], просп. Перемоги, 21 [рис. 17] та бул. І. Лепсе, 50 [рис. 30], а також в інтер'єрі станції метро «Шулявська» [рис. 45].

В цілому багато мозаїк присвячено прославленню людської праці, ствердженню гідності працюючої людини, її краси: починаючи від виховання дитини, яка в майбутньому стане повноцінним членом суспільства, закінчуючи зображенням робітників у героїзованому ключі [рис. 31]. Це було елементом утопічного уявлення про гармонійне майбутнє суспільство, де людство, техніка та природа мирно співіснують завдяки науці і людській діяльності загалом. Зокрема, одне з мозаїчних панно Києва [рис. 32] містить набір слів, які були ключовими для утопії: мир, щастя, добро, наука, праця, творчість, земля, дім, любов та ін. Можна припустити, що майже всі мозаїчні твори радянського періоду в Києві обігрують ці слова.

Щодо репрезентації часу, то мозаїчні панно, окрім демонстрації сцен та образів сучасності, або, скоріше, ідеального майбутнього, утопії, містять також відсилки до історичних та легендарних персонажів. Зокрема, таким є твір на вул. Миropільській, 1 [рис. 24] із персонажами легенди про заснування Києва. Крім того, в інтер'єрі Інститут теоретичної фізики є панно, що зображають діячів науки та культури XVI-XVIII століття, зокрема М. Березовський, Ш. Фіоль, Г. Сковорода та Ф. Прокопович (вул. Метрологічна, 14Б [рис. 46]). В тому ж приміщенні є і зображення Леніна, а всі ці панно разом ніби відображають наступність у розвитку науки та культури. Таким чином перекидається символічний місток між різними історичними періодами, а минуле в тому числі легітимує теперішнє. В цьому контексті також цікавим є панно на фасаді школи на вул. Академіка Курчатова, 18/1 [рис. 47], де зображена Леся Українка з книгою, по один бік якої репрезентовані козаки, а по інший — радянський матрос, червоноармійці та піонер. При цьому фігура Лесі Українки найбільш масштабна, виступає організуючим центром, а всі персонажі виступають рівноправними членами одного смислового поля, хоча й відносяться до різних історичних періодів. Також у мозаїчних панно Києва є відсилки до культури Київської Русі та Трипілья, що поєднуються із символікою Києва (зокрема, це зображення відсилає до стилістики українського художника-графіка та ілюстратора Георгія Нарбута) та УРСР у загальній композиції з чотирьох творів на торцях будинків (проспект Перемоги, 17, 19, 25, 27 [рис. 48]).

У творах монументального мистецтва радянського періоду присутній і національний елемент. Так, зустрічаються панно із персонажами, маркованими етнічною приналежністю. Зокрема, це стосується народного костюму. Такі зображення можна побачити на вул. Б. Хмельницького, 26 [рис. 21], вул. Терещенківській, 17 [рис. 27], бул. І. Лепсе, 50 [рис. 30] та 54/26 [рис. 22], вул. Серафимовича, 11 [рис. 6] та ін. Ці твори можна розцінювати як

спеціально розроблені свідчення присутності етнічної ідентичності у місті, маркування національним означником тих чи інших міських об'єктів.

Отже, мозаїчні панно радянського періоду у Києві демонструють нам те, якою на той час уявлялася красива, здорова, гармонійна людина, і як конструювався чоловічий та жіночий образ. Зображення вказують на те, що ідеальна дитина сприймалася як майбутній ідеальний член суспільства, більше того — досконалого майбутнього суспільства. Тому її образ був одразу проєктований крізь призму гендерного функціонального розподілу. Репрезентація людини супроводжувалася природними та індустріальними елементами, що демонструвалися у балансі через співприсутність. А людина виступала своєрідним приборкувачем природи на користь майбутнього людства завдяки праці. Крім того, мозаїки охоплюють різні часові пласти, які через знаходження в одному смисловому просторі отримують спільну лінію означування, що поєднує різні хронологічні періоди.

#### **IV. Радянські мозаїки сучасного Києва: інтеграція у новий часопростір**

З розпадом Радянського Союзу трансформувався і візуальний образ Києва: з'явилися нові споруди та торгівельні точки, а також багато зовнішньої реклами, пришвидшився ритм міста завдяки появі великої кількості приватних авто, а також нових типів громадського транспорту, а деякі об'єкти, навпаки, занепали і знаходяться в зруйнованому чи аварійному стані. Змінився соціокультурний контекст, що відбилося і на урбаністичній ситуації. Але залишилися радянські споруди та монументи, а також твори монументального мистецтва, що опинилися в нових умовах сприйняття, бо змінилася конфігурація часопростору. Через негативну конотацію «радянського» у сучасній соціополітичній ситуації на простір Києва, а саме — ті ділянки, що

відсилають до минулого в СРСР, накладася сітка означуваних, обумовлених засудженням цього історичного періоду. Зокрема, це відбилося і у прийнятому в 2015 році Законі «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки». Відповідно, місто перетворюється на поле символічної боротьби через співприсутність у його просторі елементів, пов'язаних з різними періодами часу. Італійський архітектор та теоретик Альдо Россі каже про напругу у місті, що існує між різними його ділянками. «Ця напруга виникає через різницю між міськими артефактами, що існують в тому ж місці та мають розглядатися не лише з точки зору простору, але й часу. Під часом я маю на увазі як історичний процес, в якому явища постійного виду присутні з усіма їх наслідками, а також чисто хронологічний процес, в якому такі явища можуть бути розглянуті стосовно урбаністичних артефактів послідовних періодів» [60; с. 96]. Отже, розглянемо, як мозаїчні панно радянських часів, які також демонструють певний культурний код, існують та функціонують у просторі сучасного Києва.

Візуальний образ міста визначає багато елементів, одним з яких є зовнішня реклама. На нашу думку, рекламні образи конфліктують із творами монументального мистецтва. Один з таких прикладів — сучасний стан серії панно на житловому будинку за адресою бул. Лесі Українки, 24 [рис. 49]. Ці фото демонструють, що деякі панно були або повністю закриті рекламою, або наполовину, або ж вони просто губляться серед хаотичного нагромадження вивісок, написів і рекламних стійок. Сама реклама ніби претендує на те, щоб бути мистецтвом, замінити його. Зокрема, показовим є напис на банері магазину, що закриває панно: «Насолоджуйся мистецтвом вигідних покупок». Так, фасад будинку стає віртуальним полем символічної боротьби у часі та просторі, яку виграє образ як товар. Але справа не лише у тому, що рекламні банери закривають твори монументального мистецтва — це лише один з найбільш наочних, видимих прикладів певного візуального конфлікту у місті.

Мішель де Серто стверджує, що «місто — це поле боя наративів» [13]. На його думку, «великі наративи телебачення або реклами затоптують чи ще більше атомізують маленькі наративи вулиць і кварталів» [13]. Сучасне місто дуже насичене рекламними образами. Можна сказати, що реклама майже завоювала місто, бо вона захоплює все нові простори. Так, місто перетворюється на вітрину або екран для товарного образу.

Кевін Лінч у класичній праці «Образ міста» каже про необхідність можливості легкого прочитання міста. Задля цього, на думку дослідника, його необхідно аналізувати крізь призму сприйняття людей у місті [32; с. 16]. Він описує уявлюваність образу оточення як «таку якість матеріального об'єкта, яка може викликати сильний образ у свідомості довільно обраного спостерігача. Це такі форми, колір або композиція, які здатні полегшити формування живо впізнаваних, добре впорядкованих та явно корисних образів оточення» [32; с. 21]. На нашу думку, реклама ускладнює орієнтування у місті, його прочитуваність. По-перше, вона дуже швидко застаріває і змінюється, ця тимчасовість образів не дозволяє їй бути надійною опорою ментальної мапи міста. А по-друге, реклама ніби змушує міський простір мерехтіти, перенасичуючи його візуально, тим самим вносячи не порядок, а хаос. Мозаїки ж, в свою чергу, можуть бути міськими орієнтирами, основною характеристикою яких за Лінчем є «одиничність, наявність якоїсь властивості, унікального та такого, що запам'ятовується у загальному контексті» [32; с. 76].

До того ж, реклама як основне джерело заповнення візуальності міста і мозаїчні панно конфліктують і на рівні самих образів. Особливо це кидається у вічі щодо трактування тіла людини: з одного боку, масивні, монументальні форми мозаїчних панно, що натякають на антропоцентричний та утопічний пафос; а з другого, підкреслено сексуалізовані рекламні образи. Наприклад, на тому ж банері магазину, який закриває мозаїчне панно, зображена жінка, що рекламує колготи [рис. 49]. Фактично, її тіло об'єктивоване, вона стає образом, який споживають для насолоди. Більше

того, вона є лише додатком до товару. Зовсім іншими видаються образи з мозаїк: наївними та стверджуючими цінність людини. Жіночі зображення на мозаїчних панно є досить скромними, адже їх призначенням є не зваблювати, а надихати на розбудову майбутнього утопічного суспільства. Відповідно, рекламні образи та твори монументального мистецтва спрямовані на різного глядача, на різний погляд. В той час як для перших глядач є лише потенційним споживачем товару та об'єктом зваблення, для других він є потенційним учасником спільної справи, колективної діяльності задля спільної мети.

Крім того, проблемою міського простору Києва є надмірність у оформленні вивісок магазинів та нестачі визначеного єдиного стилю для полегшеного сприйняття та орієнтування у місті. Зокрема, це можна простежити, якщо порівняти міський вид із шістьма будинками на проспекті Перемоги, які містять на фасаді панно, сфотографований у 1980-х, та сучасний вигляд цієї локації [рис. 50]. У другому випадку перенасиченість та різноманітність у оформленні торгівельних точок розсереджує увагу та дисонує із мозаїчними творами.

Особливістю творів монументального мистецтва є їх публічність та доступність у міському просторі. Вони не захищені простором музейної установи чи будь-якої іншої подібної інституції, а тому є вразливими. Особливо це стосується мозаїк в екстер'єрі. Іконніков, радянський і російський дослідник архітектури, зазначає: «Твори мистецтва, органічно включені у міське середовище, можуть змінити характер сприйняття всього його комплексу. Але і самі вони, залучені у течію життєвих процесів, набувають нової якості і починають сприйматися по-новому, без дистанції, яка виникає між глядачем та об'єктом музейної експозиції, вицлюваним з реального простору і часу» [20; с. 121]. Але якщо в музеї саме дистанція захищає об'єкт від безпосередньої маніпуляції (чи то допускає певний тип поводження, але за певних «правил гри», визначених автором), то мозаїчні панно, включені у повсякденний простір міста, зрощуються з утилітарною

функцією архітектури. Через це стає можливим таке поводження із мозаїками, як у випадку з твором на вул. Серафимовича, 11 [рис. 6], де частина зображення заклеєна оголошеннями. Фактично вона прирівнюється до стіни будинку, площини, яку можна включити у простір комерціалізації. Дослідниця Шаталова також зазначає про таку амбівалентність творів монументального мистецтва, що не можна ототожнювати ані з самою архітектурою, ані з простим декором: «Не можна відокремити від стіни, однак помислити окремо можна: це не шматок архітектури, а фактично самостійний об'єкт, — монументальні речі мають окремих авторів, каталогізуються та описуються часто незалежно від архітектурного носія» [52].

Інший проблематичний випадок існування мозаїчних творів можна побачити на будинку на бул. І. Лепсе, 50 [рис. 30], де частина мозаїки закрита утепленням, яке пофарбоване у кольори українського прапора. Такий тип поводження із мозаїкою пов'язаний із питанням співвідношення приватного і публічного у міському просторі, а саме — відсутності чіткої межі між цими полями, яка б визначала, що фасад будинку є вже не власністю мешканця чи мешканки квартири, а входить до спільного простору. Більше того, відсилка до національної ідентичності виглядає як певна компенсація за нанесення шкоди твору. Подібна ситуація сталася і з мозаїкою на фасаді школи на бул. О. Давидова, 5, яка була демонтована через те, що проводилися роботи з утеплення<sup>7</sup>.

В цілому такі явища вкладаються у проблематику відносин власності у місті. На думку дослідниць Костіної та Южакової, міський простір в якості громадського місця характеризується своєю доступністю для всіх, проте саме вона стає причиною психологічного відчуження людей від спільних просторів. «Завдяки цьому громадські простори часто маркуються у свідомості людей як

---

<sup>7</sup> З інформацією щодо цього можна ознайомитися за посиланням: <http://eveningkiev.com/article/23606>

«нічийні», що стає однією з причин хаотичного їх освоєння, в тому числі і за допомогою візуальних практик» [26].

Крім того, уявлення про відсутність цінності у мозаїк радянського періоду та їх не включеність у перелік об'єктів культурної спадщини призвели до того, що численні панно у Києві руйнуються. Зокрема, це можна бачити на спорудах на бул. Вернадського, 32 [рис. 18]; просп. Глушкова, 40 [рис. 42] та ін. Це також є наслідком незахищеності цих творів простором певного приміщення та вразливістю до впливів зовнішнього середовища. Доступність цих зображень для споглядання великою кількістю людей у міському просторі обертається їх занепадом. Але окрім відсутності захисту з боку держави ці твори не вкладаються у схему капіталізації мистецтва. Зокрема, Шаталова зазначає, що через неможливість відокремлення монументального зображення від архітектури ці твори лишаються непривласненими, їх неможливо продати, а тому вони не вписуються у схему домінуючих відносин власності [52].

І нарешті, ще один приклад ставлення до радянських мозаїк — ситуація із панно на станції метро «Палац «Україна» із зображенням червоноармійця [рис. 51], яке було закрито білою панеллю. Цей випадок вже стосується цілеспрямованої боротьби з образами СРСР і так званою «декомунізацією». По-перше, у Законі «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» сказано<sup>8</sup>, що заборона на використання символіки не поширюється на випадки її включення у твори мистецтва, створені до моменту прийняття цього нормативно-правового акту. По-друге, закриття мозаїки руйнує цілісний образ станції. А той факт, що мозаїку не знищили, а просто приховали, вказує і на певну силу і дієвість, якими, по суті, наділяють цей образ, магічне ставлення до нього, або ж страх перед ним. Ця біла порожнеча, лакуна є свідченням нестачі критичного

---

<sup>8</sup> Ст. 4 п. 3.4: «Заборона не поширюється на випадки використання символіки комуністичного тоталітарного режиму, символіки націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарного режиму у творах мистецтва, створених до набрання чинності цим Законом»



осмислення радянської спадщини, образності та способів її включення у сьогодення.

Подібна ситуація сталася і з мозаїками, що знаходяться на фасадах шкіл по вул. Закревського, 11А та 15Б. В першому випадку напис «СРСР» на шоломі зображеного космонавта було зафарбовано білим кольором [рис. 32 порівняно з рис. 52], а в другому — зафарбували зображення серпа і молота [рис. 11 порівняно з рис. 52]. Знову-таки, сам факт такого поводження із твором мистецтва надає йому символічної сили та впливовості, особливо в контексті того, що ці мозаїчні панно знаходяться у відкритому міському просторі.

Отже, мозаїчні твори радянського періоду, особливо ті, що знаходяться в екстер'єрі, фактично перебувають у підвішеному статусі. Вони є вразливими, бо не зафіксовані в якості об'єктів, що мають історико-культурну цінність, а тому руйнуються під впливами зовнішнього середовища. А з процесом «декомунізації» ці твори отримали ще додаткову негативну конотацію, яка покликана виправдати їх знищення. А також їх часто не ідентифікують окремо від архітектури. А сама споруда оцінюється лише з точки зору внутрішнього простору, приватного, проте до уваги не береться її зовнішній вигляд, який є компонентом цілісного візуального образу міста. Звісно ж, не всі мозаїки знаходяться у проблематичному становищі, проте наведені випадки вказують на певні точки розриву у цьому дискурсі «радянськості» на перетині соціальних практик, повсякденного існування міста, його візуального образу.

Натомість, більш продуктивним може стати погляд на мозаїчні твори в контексті урбанізму. Застосовуючи семіотичний підхід до міста, Лотман зазначає, що воно має «семіотичний поліглотизм», тобто містить множину гетерогенних кодів та мов і завдяки цьому виступає культурним генератором. Нова інформація з'являється через поєднання, переклад різноманітних типів кодів (соціальних, національних, стильових). «Джерелом таких семіотичних

колізій є не лише синхронне співположення різнорідних семіотичних утворень, а й діяхронія: архітектурні споруди, міські обряди та церемонії, сам план міста, найменування вулиць та тисячі інших реліктів минулих епох виступають як кодові програми, що постійно заново генерують тексти історичного минулого» [33; с. 326]. Мозаїчні панно, як релікти радянських часів, є також компонентом цієї урбаністичної калейдоскопічності. Лотман називає місто своєрідним механізмом, який здатен відтворювати своє минуле, яке розташовується із теперішнім ніби синхронно. Так, час ніби стає простором. Дослідник стверджує, що «в цьому відношенні місто, як і культура, — механізм, що протистоїть часу» [33; с. 326].

Іконніков каже про чотиривимірність міського простору: «Зв'язок старого і нового, теперішнього та того, що уходить корінням глибоко в минуле, у часові пласти, надає комплексу середовища у нашому сприйнятті певну чотиривимірність, де четвертий вимір — час» [20; с. 113]. Радянські мозаїки — це також вияв присутності часу у місті.

Мішель де Серто застосовує вираз «примари у місті», називаючи так старі споруди чи їх рештки, що є своєрідними уламками минулого, присутніми у теперішньому. «У них приховується щось жахливе, і воно проривається у будні міста» [13]. На нашу думку, мозаїчні панно також є своєрідними примарами у місті. Вони є проявом іншості у місті, оскільки втратили органічне середовище для властивих їм пафосу та утопічності та виглядають як прибульці у сьогоdnішній ситуації всебічної комерціалізації. Дослідник каже про важливість таких місць задля поліфонічності міста. На його думку, практика реставрації та реновації спрямована на включення цих «примар» у контекст вимог теперішнього, знаходження певного компромісу між захистом давнини та сучасністю. Де Серто називає їх «проходами у численних прикордонних огорожах, що відокремлюють один від одного періоди, соціальні групи та практики» [13]. Як стверджує дослідник, вони позбавляють місце однозначності: «Як їх не гримуй, вони продовжують вказувати на

еретичність минулого. Вони зберігають базовий аспект міста — його багатозначність» [13].

А на думку Шаталової, ці уламки минулого мають значний емансипуючий потенціал для майбутнього. «Монументальне мистецтво, недоречне, таке, що не має місця, видається не лише уламками минулого, а й проблизком майбутнього. Хоча мистецтво майбутнього бачиться інакше, ніж фігури в національних костюмах (або навіть з червоними прапорами) на стінах, — але принципи «цінність без ціни», «цінність без власника» та навіть «нівелювання цінностей» здаються достойними відтворення на новому витку» [52].

На нашу думку, до мозаїк радянського періоду можна застосувати і термін Фуко про «інші простори»: «Гетеротопії частіше за все пов'язані з «розкромом» часу, тобто вони відкриті у бік того, що — з чистої симетрії — можна було б назвати гетерохронією; гетеротопія починає функціонувати в повній мірі, коли люди опиняються у свого роду абсолютному розриві з їх традиційним часом» [49; с. 200]. Мозаїки присутні у місті тут і зараз, проте вони відсилають не лише до радянських часів, коли були створені, а й до своєрідного ідеального часу утопії, життя ідеального суспільства, що контрастує із сучасністю. Так і утворюється цей часовий розрив.

Альдо Россі називає місто локусом колективної пам'яті, яка, зокрема, пов'язана із об'єктами та місцями. Певні урбаністичні артефакти стають частиною пам'яті містян. Дослідник стверджує, що колективна пам'ять бере участь у трансформації простору та впливає на урбаністичну структуру. І в цьому контексті він розрізняє архітектуру та образотворче мистецтво: «Архітектура міських артефактів відрізняється від мистецтва, оскільки останнє є елементом, який існує тільки для себе, в той час як найбільші пам'ятники архітектури неминуче пов'язані тісно з містом» [60; с. 130-131]. Проте, на нашу думку, мозаїчні панно, які хоч і є як явище частиною образотворчого мистецтва, теж включені у колективну пам'ять міста. Це

відбувається завдяки їх межовій позиції та неспівпадінні, неможливості ототожнення ані з архітектурою, ані зі станковими картинами чи декором. Вони пов'язані нерозривно із місцем, в якому створені.

На нашу думку, мозаїчні панно можна розглядати і в контексті поняття аури Беньяміна. Він стверджує, що «навіть в найбільш досконалій репродукції відсутній один момент: тут і зараз твору мистецтва — його унікальне буття в тому місці, в якому воно знаходиться. На цій унікальності і ні на чому іншому трималася історія, до якої твір був долучений у своєму бутті. Сюди включені як зміни, яких протягом часу зазнавала його фізична структура, так і зміна майнових стосунків, до яких він виявлявся долученим» [7]. Звісно ж, ми можемо якісно сфотографувати мозаїчний твір, проте його матеріальність, а саме — шматочки смальти чи керамічної плитки, недоступна поза їх «тут і зараз»: у місцях безпосереднього розташування панно ми можемо до них доторкнутись і відчутти цю матеріальність. Крім того, на «тілі» цих мистецьких творів лишаються сліди часу: ми спостерігаємо руйнацію деяких панно, а також зафарбовування їх елементів (в контексті «декомунізації»), написи графіті на них тощо. Більше того, це унікальність контексту мозаїчних творів: вони прив'язані до конкретних місць у міському просторі.

Мозаїчні панно є частиною повсякденних маршрутів містян. Еш Амін та Найгель Тріфт виокремлюють три основні метафори урбанізму повсякденності: «Перша — це метафора транзитивності, що відмічає просторову та часову відкритість міста. Друга метафора зображає місто як місце, де сходяться багатоманітні ритми, що поступово карбуються у щоденних контактах та численних переживаннях часу і простору. Третя метафора вказує на місто як відбитки слідів: сліди минулого, щоденно прокладувані шляхи руху вздовж та поперек міста, а також і зв'язки за його межами» [1].

Поняття транзитивності в дослідників означає те, що не існує якогось одного визначеного, об'єктивно істинного образу міста, бо все залежить від

того, кому належить погляд, від позиції суб'єкта. Зокрема, ті колізії, що супроводжують радянські твори монументального мистецтва, також є свідченням цієї транзитивності, бо їх становище залежить від того, в яку схему бачення міського простору вони вкладаються: як простору комерціалізованого, музеєфікованого, приватного тощо.

Як зазначають Амін та Тріфт, «метафора «відбитків слідів» долає уявлення про місто як про замкнений (той, що містить) простір (...) Просторова та часова пористість міста робить його відкритим для слідів минулих та нинішніх зв'язків» [1]. Радянські мозаїчні панно також можна віднести до таких «відбитків слідів», оскільки вони містять в собі соціокультурні коди історичного періоду, в який були створені, та доступні для безпосередньої взаємодії у сучасному місті.

Можна сказати, що музеї також містять відбитки слідів. Проте відвідувач цієї установи вже налаштований на сприйняття цих об'єктів як елементів історичного поля. У вуличному просторі чи в громадських спорудах характерний інший режим сприйняття. Твори монументального мистецтва не вичленовані з місця їх створення і не перенесені в особливі умови. Вони занурені у міські ритми безпосередньо. Це ніби своєрідні пам'ятки *in situ*. Погляд перехожого у місті плаває, блукає, його увага не така зосереджена, як у просторі музею. Завдяки такому перемиканню може складатися ментальна калейдоскопічна картина міста.

Анрі Лефевр каже про три поняття, що стосуються виробництва простору: просторова практика, репрезентації простору та простір репрезентації. Просторова практика виробляє простір через повсякдення: «Вона тісно пов'язує у просторі, що сприймається, повсякденну реальність (проведення часу) та реальність міську (маршрути та мережі, що поєднують місця роботи, «приватного» життя та дозвілля» [31; с. 52]. Репрезентаціями простору дослідник називає запроектований простір міста, розроблений за концепціями планувальників, вчених, урбаністів, художників тощо та

пов'язаний із знанням [31; с. 52]. Простір же репрезентації натовість є таким, що переживається через образи та символи: «Це простір підкорений, тобто такий, що перетерплює, простір, що намагається змінити та привласнити собі уява. Вона покриває собою фізичний простір, використовуючи його об'єкти в якості символів» [31; с. 52]. Лефевр називає ці три поняття також тріадою «сприйняття — осмислення — переживання» [31; с. 54]. В контексті цих елементів виробництва простору можна розглянути і мозаїчні панно. Так, з одного боку монументальні твори сприймаються містянами під час їх повсякденного переміщення міськими маршрутами, а відповідно, вони стають фоном просторових практик. Крім того, мозаїки належать і репрезентаціям простору, оскільки створені монументалістами та включені у коло розробок та осмислення теоретиків монументального мистецтва. Нарешті, мозаїчні панно входять і у простір репрезентації, бо їх образи також сьогодні певним чином переживаються, символізуються як в негативному, так і позитивному ключі.

Мозаїчні панно, як вид монументального мистецтва, також можна розглянути в контексті сучасних напрямків *street art* та *public art*, які є міським мистецтвом, аби визначити те, що є спільним для цих явищ і в чому вони принципово відрізняються.

Західні дослідники мистецтва з 1960-х років почали вживати термін *public art*, або *site-specific art*, на позначення такого мистецтва, яке було пов'язано із конкретним місцем. Саме оточення, контекст відігравали значну роль у створенні цих робіт, які почали займати вулиці, а не музеї [14; с. 263]. В основі *public art* була закладена інтенція, що мистецтво має бути доступним усім, а не тільки привілейованим, що можуть собі дозволити похід у галерею чи музей. Відповідно, це було демократичне спрямування на нівелювання виключення у процесі сприйняття творів. В Європі та США місцева та державна влада стала фінансувати суспільні мистецькі проекти. Це передбачало також співучасть художників, архітекторів, меценатів та публіки. Ці роботи були результатом дослідження матеріального контексту,

особливостей місця, де розташовували твір, та можливостей його перетворення [14; с. 263].

Мівон Квон виокремлює три парадигми public art: мистецтво у громадських місцях; твори мистецтва як громадські місця та мистецтво у суспільних інтересах [58]. На нашу думку, мозаїчні панно цілком підпадають під категорію мистецтва у громадських місцях. На думку Квона, public art (або ж site-specific art) надає місцю, в якому розташовується, певної ідентичності та унікальності [58]. Радянські мозаїки також складають ідентичність як окремих локусів, так і міста в цілому, в якості окремого його шару чи компоненту.

Д. Фішер зауважує, що паблік-арт та публічний простір є нерозривно пов'язаними: «Чи художній твір просто займає місце або є висловленням почуття місця, акт розміщення або виконання роботи творчого вираження в публічному просторі змінює те, як сприймають цей простір, і те, як глядачі бачать роботу; якщо вона є досить помітною та чіпляючою, то може також змінити спосіб, в який як художник, так і глядачі бачать себе та їх світи» [57]. Отже, паблік-арт має значний трансформуючий потенціал, бо може впливати на світобачення людей. Зокрема, на таку можливість монументального мистецтва натякали і радянські дослідники.

Шугуров зазначає, що термін public art застосовується до творів, враховуючи дві умови: орієнтація на конкретний простір (сайт-специфічність); адресованість «непідготованому» глядачу. Інших критеріїв, які б були принциповими для визначення цього типу мистецтва, автор не наводить і стверджує, що це можуть бути як архітектурні споруди, так і театральні постанови на площах [54]. «Сайт-специфічність лише намічає межу між «громадським» мистецтвом та станковим, називаючи рід мистецтва, яке не можна вилучити з середовища його експонування. Уточнює та остаточно відокремлює напрям public art друга умова — орієнтованість на «непідготованого глядача», привертання уваги місцевої спільноти, художня зміна звичного для обивателя перебігу подій» [54]. Під «непідготованістю»

глядача мається на увазі його неналаштованість на сприйняття мистецтва у конкретний момент. «Тобто public art ніби сам знаходить свого глядача, інколи ненав'язливо, майже зливаючись зі звичним для нього середовищем, інколи, ніби підстерігаючи його і нападаючи. Це і є головна відмінність мистецтва у громадському просторі: не публіка шукає твір, а твір сам знаходить свою публіку» [54].

Шугуров також порівнює практику public art та монументального мистецтва, стверджуючи, що останнє є «найбільш професійною областю public art» [54]. По-перше, воно не просто орієнтоване на середовище, а злите з ним. По-друге, на думку автора, монументальні твори не лише спрямовані на сприйняття «непідготованого» глядача, а призначені для втілення та пропаганди найбільш значущих соціально-філософських ідей серед населення. Крім того, основною особливістю монументального мистецтва є установка на увічнення, що простежується і в матеріалах. На нашу думку, важливо також те, що монументальне мистецтво, як і публік-арт в більшості випадків, створювалося офіційно, тобто за санкцією влади.

Керол Аргіро вважає, що публік-арт може використовуватися і в шкільній освіті як в межах занять з мистецтва, так і з історії: «Безпосередньо чи символічно, громадські твори мистецтва часто пов'язані з локальною історією і локальною ідентичністю. Почніть вивчати мистецтво, досліджуючи історію вашої спільноти. У вашій спільноті вже можуть бути скульптури, що увічнюють пам'ять історичних подій або людей. Корисно буде створити повну хронологічну лінію вашого міста, що тягнеться від першої згадки до сьогоденних подій. Існуючі твори мистецтва будуть включені у межі цієї лінії» [56]. На нашу думку, твори монументального мистецтва також можуть увійти до контексту вивчення локальної історії, історії міста, що буде сприяти ревалоризації цих творів. Особливо враховуючи те, що багато з них розташовані на шкільних спорудах.



Якщо паблік-арт в цілому можна назвати санкціонованим мистецтвом (міською чи державною владою, які можуть такі проекти фінансувати), то термін street art частіше вживається до такого мистецтва, що є нелегальним або знаходиться на межі закону. Зокрема, одними з основних напрямків вуличного мистецтва є графіті та мурали, для яких найчастіше використовується архітектура в якості робочої поверхні.

Вуличне мистецтво є протилежністю до інституційного мистецького світу. Якщо вуличні твори поміщують до галерей чи музеїв, це руйнує їх специфіку використання матеріальності вулиці, що нівелює значення та статус цих творів [59]. На думку Ніколаса Ріглі, до стріт-арту не можна застосовувати формалістичні принципи критики, бо сама вулиця має значення. «Двірні отвори, вікна, стіни, тротуари, сміттєві контейнери, знаки, ліхтарі, пішохідні переходи, вагони метро і тунелі — всі вони мають власне значення як громадських, побутових об'єктів. Вони є спільними просторами, просторами, що ігноруються, просторами практик, просторами конфлікту, політичними просторами» [59]. Тому ми не можемо в межах критики спиратися лише на естетичні якості того чи іншого твору, а мусимо мати на увазі весь мінливий міський простір.

Крилов стверджує, що «сучасне графіті виникає всередині культурної ситуації великих міст. Вуличні художники прагнуть до взаємодії, хочуть виявити, актуалізувати та озвучити існуючі проблеми сучасного суспільства, про які часто не можна казати законним чином» [28]. Він порівнює явище графіті та монументального живопису і відзначає стриманість та вибіркковість тем останнього. «Суб'єктивним моментам у монументалістиці не залишається місця, на відміну від станкового, прикладного мистецтва та стріт-арту» [28].

Дослідник розглядає декілька факторів, за якими ці явища відрізняються. Так, першою відмінністю є процес вибору місця: вуличні художники не узгоджують локацію та обирають її за доступністю, в той час як

монументалісти розробляють проект під конкретне місце та працюють на замовлення. По-друге, для професійних художників, що виконують монументальні твори, важливий етап підготовки проекту (ескізи, макети тощо), вуличні ж художники зазвичай не мають такого етапу. Третьою відмінністю є вибір матеріалів: для монументального мистецтва обирають найбільш тривкі, стріт-арт виконується фарбами по непідготовленій поверхні, що не гарантує довговічності цих творів. Відрізняється і сам процес створення мистецьких творів. Так, твори монументальні створюються за технологією, поетапно, в той час як графіті виконують максимально швидко. Останнім фактором, який зазначає Крилов, є аналіз твору. Він стверджує, що монументальний твір аналізують за такими критеріями художньої цінності: «оригінальність композиції, підбір колориту, віртуозність малюнка, образотворчий прийом, ідея твору, відповідність обраного матеріалу ідеї проекту» [28]. Основним є синтез з архітектурою. Для стріт-арту ці критерії не є важливими.

Крім того, особливістю стріт-арту є те, що через незаконність цього явища художники діють анонімно, або використовуючи псевдоніми. Лише одиниці відкривають своє справжнє ім'я, і найімовірніше це відбувається тоді, коли вуличні художники входять до інституційного світу мистецтва, прагнуть комерціалізації своїх творів [27]. Художники-монументалісти ж через санкціонованість творів не приховують своїх імен.

Крилов зазначає, що стріт-арт продовжує сприйматися як хуліганство, зокрема, через його окуповуючий характер, «завоювання» суспільних місць. Але з іншого боку, реклама теж нав'язує комерційний посил та може санкціоновано займати публічний простір [27]. На думку дослідника, вуличне мистецтво критикує культуру суспільства спектаклю та споживання, що стала домінуючою сьогодні.

На нашу думку, незважаючи на те, що мозаїчні панно були створені в рамках офіційної, домінуючої культури та були спрямовані на пропаганду та

консервацію існуючого ладу, в сучасному контексті вони можуть виступати альтернативою засиллю рекламних образів у місті, і в цьому їх спорідненість із стріт-артом.

Отже, монументальне мистецтво, як і public art та street art, є міським мистецтвом, бо розташоване у міському просторі. Як і паблік-арт, монументальне мистецтво є санкціонованим та спрямованим на особливість конкретного місця розташування (site-specific). Як і стріт-арт, монументальне мистецтво в умовах сьогодення пропонує альтернативу комерціалізації міського простору. Цінність всіх цих трьох видів мистецтва полягає в тому, що вони доступні для перегляду, знаходяться поза рамками музейних установ та інших мистецьких інституцій, орієнтовані на сприйняття у повсякденному режимі, що дозволяє «непідготованому» глядачеві виринати з рутини.

Таким чином, мозаїчні панно радянських часів у Києві, що мають на сьогодні невизначений статус через множину причин, зокрема негативну конотацію всього «радянського», процес «декомунізації» та нерозробленість монументальних творів в якості пам'яток, потребують ревалоризації, чого можна досягти через поміщення їх в більш широкий урбаністичний контекст та розгляд у межах інших сучасних практик міського мистецтва.

Радянські мозаїки є елементом тексту міста в якості свідчень історичної епохи. Поєднуючись із іншими компонентами міського середовища, вони утворюють нові смисли та демонструють візуальні конфлікти. Вони додають місту калейдоскопічності, поліфонічності та гетерогенності, позбавляють комерціалізованої уніфікації та однозначності, демонструючи присутність іншості у міському просторі, дають альтернативу відноси́нам власності.

Їх унікальність полягає і в амбівалентності: мозаїчні панно не можуть бути остаточно ототожнені ані з архітектурною спорудою-носієм, ані з декором, ані зі станковим твором. Вони прив'язані до конкретних місць у

просторі і не можуть бути відокремлені від них, не втративши щось у значенні. Елемент «тут і зараз» для творів монументального мистецтва є визначальним. Мозаїчні панно вирізняються і своєю матеріальністю, яку можна відчутися на дотик, — шматочками смальти чи керамічної плитки.

Твори монументального мистецтва характеризуються і особливістю сприйняття — в межах повсякденного режиму, поза музеєм, у полі розсередженої уваги, де погляд плаває і блукає. Вони доступні для безпосередньої інтеракції із глядачем та зовнішнім простором (враховуючи їх псування), в цьому їх вразливість, але також і цінність в опорі стратегіям приватизації та капіталізації, в приналежності до спільного простору.

## ВИСНОВКИ

Ми проаналізували основні поняття, пов'язані із темою даного дослідження. Було виявлено, що мозаїчні панно є різновидом монументального живопису, який в свою чергу є підвидом монументального мистецтва. Особливістю творів монументального мистецтва, і мозаїки зокрема, є те, що вони пов'язані із архітектурою та формуванням міського простору в цілому. Завдяки цьому особливістю такого виду мистецтва є те, що воно залежить від умов сприйняття в межах оточення. Твори монументального мистецтва створювались із розрахунком на специфіку місця їх розташування та візуальний образ середовища. Сама мозаїка визначається як зображення, що формується завдяки поєднанню різних шматків смальти, каменю, керамічної плитки та інших матеріалів та їх фіксації через «прямий» чи «зворотній» набір у шарі спеціальної речовини.

Як ми простежили, мозаїчні твори пов'язані із міським простором. Проте саме це поняття можна розглядати у різних контекстах. З одного боку, простір є вмістилищем, і тоді можна казати про те, що простір міста — це різноманітні об'єкти, архітектура, транспорт, дерева і т. ін. З іншого боку,

простір є соціальним продуктом, тобто місто є відображенням соціальних відносин, суспільних практик. Міський простір розглядають і як такий, що організований архітектурою, бо саме через неї як матеріальну структуру ми пізнаємо місто. Поняття міського простору наближується і до терміну «міське середовище», який позначає місто як багатокomпонентну систему з різними функціональними рівнями, що включає як споруди, будівлі, так і вулиці, площі, набережні, тобто відкриті простори, а також різноманітні просторові знаки. Уявлення про міський простір, його пізнання також залежать від того, як його сприймає людина, в певній мірі саме цей фактор є основним у виробництві простору міста. Так, можна казати про шляхи, межі, райони, вузли та орієнтири, які є ключовими моментами у нашій взаємодії з містом. Місто є неоднорідним, його зони по-різному насичені в емоційному плані та орієнтовані на різні поведінкові реакції містян. Міський простір також характеризується «інтер'єрністю», «тілесністю» (що стосується як матеріальності самого міста, так і присутності великої кількості людей), насиченим подразненням усіх органів чуттів. В цілому, місто як сукупність матеріальності архітектури та інших об'єктів і відкритих просторів, з одного боку, та соціальні практики, з іншого, є взаємозалежними. Так, зміни у соціальних відносинах накладають відбиток і на міське середовище та життя, що ми простежили і на прикладі радянських мозаїчних панно, які опинились в іншому соціокультурному контексті і певним чином трансформувались символічно. Але і матеріальні зміни у міському просторі впливають на образ життя містян, оскільки так чи інакше ми в наших повсякденних практиках залежимо від «запрограмованості» середовища архітекторами, владою, містобудівельниками тощо.

Аби прослідкувати розвиток монументального мистецтва в цілому і розповсюдження мозаїчних панно в другій половині XX століття у Києві, ми проаналізували зміни, що сталися в архітектурній практиці та містобудуванні в цей час. Так, після закінчення Другої світової війни виникла потреба у

будівництві великої кількості житла. Пожвавлення процесу спорудження будинків вимагало здешевлення та орієнтування на типові проекти. Ключовою в оформленні візуального образу будинків стала постанова ЦК КПРС та Ради міністрів СРСР від 4 листопада 1955 року «Про усунення надлишків у проектуванні та будівництві», якою засуджувалося зведення споруд із надмірним декором за індивідуальними проектами, які асоціювались із архітектурою минулого. Натомість пропонувалась функціональність, строгість форм та економічна доцільність. Саме функціоналізм був обраний в якості провідного архітектурного напрямку. Таке спрямування було споріднене із пошуками в архітектурі авангардних 20-х — початку 30-х, а також заохочувалося запозичення від взірців післявоєнного модернізму в Європі та США. У містобудуванні стали орієнтуватись на мікрорайонну забудову, на протиположну квартальній. Подібні зміни у містобудівній практиці та спорудження великої кількості будівель, як житлових, так і громадських, що вирізнялися відсутністю декору, стали одним із факторів, що вплинули на розвиток монументального мистецтва. А широке застосування керамічної плитки для створення мозаїчних панно здешевило процес і дозволило цим творам монументального мистецтва стати широко розповсюдженими не лише в інтер'єрі, а й в екстер'єрі міста.

Окрім трансформацій в архітектурному образі міста на розвиток монументального мистецтва вплинули й інші фактори. Одним з них був Ленінський план монументальної пропаганди, за яким саме мистецтво уявлялося як значний пропагандистський та агітаційний засіб. Він був орієнтований, зокрема, на описаний у «Сонячній державі» Томмазо Кампанелли спосіб візуального оформлення міста за допомогою фресок, які є своєрідною книгою знань та сприяють освіті дітей у міському просторі.

Іншим фактором стала розробка теоретиками поняття «синтезу мистецтв». Під ним мається на увазі не просте поєднання видів мистецтва, а створення якісно нового явища, що організує життєвий простір людини,

апелює до її почуттів та має потенціал до впливу на її поведінку, виховання. Взірцевим мистецьким явищем теоретики радянського монументального мистецтва вважали мексиканську монументалістику в якості вдалого втілення установки на спільну працю архітекторів і художників над формуванням середовища.

Хоча монументальне мистецтво почало розвиватися ще в 50-х, теоретики наполягають на тому, що саме у 60-х монументалісти змогли відійти від плафонного живопису, станковізму, лінійної перспективи та оповідності, натомість звернулися до площинності, узагальненості та локального застосування кольору, на противагу світлотіньовому моделюванню. Станковість творів була однією з характеристик, яку дослідники наділяли негативною конотацією. Зокрема, це пов'язувалося із відмінностями у сприйнятті станкових картин та монументального живопису, коли перші потребують погляду з визначеної точки та невеликої дистанції, другий передбачає розмаїття точок зору та позицій. Якщо станкові твори у галереях та музеях потребують концентрації та напруженої уваги, монументальні твори, будучи зануреними у повсякдення, є доступнішими та легшими для перцепції.

Теоретичні розробки радянських дослідників щодо монументального мистецтва і синтезу мистецтв дозволили виокремити основні точки перетину проблематики цих творів та міського простору. Одним з таких факторів є повсякденний режим сприйняття творів монументального мистецтва у місті. Зокрема, відзначається розчинення цих образів у просторі, близькість до людини, зв'язок з погодними умовами тощо. Таке включення у нерелексивне поле, реєстр буденності дозволяє монументальним творам «олюднювати» індустріальну архітектуру, при звичаювати до міського простору, а також певним чином «програмувати» людські почуття та навіть поведінку. Так, місто уподібнюється, зокрема, до театру, і стверджується можливість створення драматургії життя містян.

Кожен сюжет та образ, відповідно до розробок теоретиків, має відповідати місцю, в якому знаходиться, та умовам сприйняття. Таким чином, місто в такому контексті набуває своєрідного зонування: є зони, що характеризуються інтенсивністю сприйняття (меморіали, монументи тощо) і тягнуть за собою відповідні теми, а є повсякденні частини міста (магістралі, житлові райони тощо), які передбачають розосереджену увагу та відсутність готовності до сприйняття піднесеного. А можливості втілення героїчного образу, оформленого колективними уявленнями, зближують монументальне мистецтво з епосом.

Із таким просторовим зонуванням пов'язаний і часовий поділ. «Вічні» монументальні твори на героїчні теми передбачають, що певні ділянки міста стають комунікативними пунктами поколінь, передаючи певний посил, наділений колективним афектом. «Повсякденні» монументальні твори тягнуть за собою безперервне сприйняття у життєвому середовищі. Вони покликані долати монотонність і рутинність і передбачають більшу свободу у поводженні із ними, є частиною щоденних маршрутів містян. Тобто просторово-часовий аспект монументальних творів створює своєрідний емоційний ландшафт міста.

Ми проаналізували основні особливості мозаїк радянського періоду в Києві, розглянули їх як такі, що містять культурний код, включений у цілісний текст міста, як репрезентацію соціальних стосунків. Було виявлено, що більшість київських мозаїк є фігуративними і репрезентують саме людину, що свідчить про установку на антропоцентризм. Більше того, переважна кількість панно репрезентують не одну людину, а кілька, що підкреслює імператив колективізму, внеску окремого індивіда у спільну справу.

Особливості демонстрації вікового розподілу полягають в тому, що мозаїчні панно практично не містять зображення літніх людей, що можна пояснити прославленням «світлого життя» у майбутньому, без страждань і хвороб. Єдиний маркер старості, що був помічений нами у дослідженні,



стосується апелювання до мудрості та знання. Репрезентація дитини в монументальних творах в основному пов'язана із «дитячою» географією: школами, палацами юнацтва, профільними науковими інститутами. Дитинство на цих панно маркується як таке, що пов'язане з сім'єю, навчанням, вихованням майбутніх ідеальних членів досконалого суспільства.

Щодо гендерного розподілу у творах монументального мистецтва ми простежили, що чоловічі і жіночі образи відрізняються як за репрезентацією тіла, так і за функціональною атрибутикою. Так, жінка переважно демонструється вдягнутою у сукню чи спідницю, в деяких випадках вони мають ще й ознаку етнічності, народного костюму, із зібраним волоссям та хусткою на голові, або ж у купальнику чи шортах, якщо це марковано спортивною тематикою. І лише одне зображення в Києві репрезентує жінку у робочому одязі, штанях та куртці, за «нетиповою» працею — зварюванням. Жіноче тіло конструюється через підкреслення масивної нижньої частини та репрезентації грудей. Найрозповсюдженіші жіночі образи, які ми побачили на мозаїчних панно Києва: жінка-матір, жінка-вчителька; а також жінки за роботою, що традиційно маркується як жіноча: готування їжі, прядіння; жінка, що танцює чи грає на музичному інструменті; а також жінка в оточенні рослин, що пов'язано з її близькістю до природи стосовно «родючості».

Чоловічі тіла у проаналізованих нами творах монументального мистецтва мають в основному спортивну статуру, інколи з гіперболізованою фізичною силою. Найтипівіші образи, що зустрічаються: чоловіки за важкою роботою, чоловіки-науковці (у піднесеному характері); шахтарі, космонавти та водолази, а також воїни. Також ми побачили образ чоловіка-пастуха та чоловіків, що танцюють та грають на музичних інструментах. Подібний гендерний розподіл за діяльністю є і в дитячих зображеннях, коли хлопчики репрезентуються із моделями літаків, а дівчата — з музичними інструментами, тваринами та рослинами.

Щодо репрезентації часу, то мозаїчні панно, окрім демонстрації сцен та образів сучасності, або, скоріше, ідеального майбутнього, утопії, містять також відсилки до історичних та легендарних персонажів, так ніби перекидається символічний місток між різними історичними періодами. А також у творах монументального мистецтва радянського періоду присутній і національний елемент в якості свідчення присутності етнічної ідентичності у місті, маркування національним означником тих чи інших міських об'єктів.

Також у радянських мозаїках ми виявили репрезентацію теми співвідношенням людини, природи та техніки. В цілому природа продемонстрована як така, що гармонійно вписується у людський світ, де панує саме людина, що використовує природні елементи на свою користь. У цих творах ми побачили прагнення до примирення світу техніки та світу природи, до показу «дружньої» до людини природи. В цілому багато мозаїк присвячено прославленню людської праці, ствердженню гідності працюючої людини, її краси: починаючи від виховання дитини, яка в майбутньому стане повноцінним членом суспільства, закінчуючи зображенням робітників у героїзованому ключі. Це було елементом утопічного уявлення про гармонійне майбутнє суспільство, де людство, техніка та природа мирно співіснують завдяки науці і людській діяльності загалом.

В контексті дослідження було проаналізовано те, як мозаїчні панно радянського періоду включені у контекст сучасного міста, як вони в ньому функціонують і які проблематичні точки пов'язані із цим процесом. Так, прийняття в 2015 році Закону «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» та запуск із цим процес «декомунізації» унаочнив місто в якості поля символічної боротьби через співприсутність у його просторі елементів, пов'язаних з різними періодами часу. Так, мозаїчні панно конфліктують у міському просторі із рекламними образами, які затуляють твори монументального мистецтва, дисонують із ними на рівні

образів. Монументальні твори, як нами було проаналізовано, можуть бути альтернативою рекламі, що прагне завоювати міський простір та комерціалізувати його, надає місту хаотичності та ускладнює орієнтування в ньому.

Окрім реклами свідченням перетворення міста на різнорідне скупчення шматків чистішої приватної власності є і хаотичне заповнення простору вивісками торгівельних точок, що не вкладаються у єдиний стиль міського середовища. Твори монументального мистецтва губляться у цьому нагромадженні. Крім того, розташування мозаїчних панно в екстер'єрі робить їх незахищеними від безпосередніх зовнішніх впливів, а також вони не мають дистанції між мистецьким об'єктом і глядачем, що характерна для музеїв та галерей. Через те, як нами було простежено, твори монументального мистецтва можуть ототожнюватися з утилітарною функцією архітектури, коли їх закривають оголошеннями. А також невизначений статус мозаїчних панно в якості історико-культурних пам'яток і те, що в міському середовищі відсутня чітка межа спільного і приватного простору, призводять до ситуації, коли мозаїки можуть демонтувати задля проведення ремонтних робіт або перекривати утепленням. Крім того, твори руйнуються і від погодних впливів. Ці всі проблематичні ситуації, пов'язані з існуванням монументальних творів, вказують на недостатність теоретичного осмислення радянської спадщини, його однозначну негативну конотацію, через що радянські мозаїки сприймаються як нецінні та можуть засуджуватися.

Окремим полем конфлікту, у яке включені радянські мозаїки Києва, є процес «декомунізації». Наявні випадки його реалізації схожі на іконоборство. Зафарбовування радянської символіки чи закриття цілих панно руйнують цілісні ансамблі, а також вказують на ставлення до цих образів як до магічних, дієвих, наділених силою, що якимось чином може втрутитися у сучасне ідеологічне поле, особливо через те, що ці твори знаходяться у відкритому міському просторі.

Натомість, більш продуктивним нам видається погляд на мозаїчні твори в контексті урбанізму. Місто є множиною різноманітних соціокультурних кодів, які разом збагачують його, роблять гетерогенним та калейдоскопічним. Їх зіткнення, співіснування продукує нові смисли, відповідно, місто виступає культурним генератором, свідченням можливості спільного простору без уніфікації. Важлива і чотиривимірність простору, тобто співприсутність в місті різних історичних реліктів, їх синхронне розташування із сучасністю. Так, мозаїки радянського періоду виступають в якості своєрідних «примар у місті», «гетеротопій» чи «відбитків слідів», що позбавляють місто однозначності, вносять елемент іншості. Твори монументального мистецтва включені у колективну пам'ять містян, бо пов'язані з повсякденними їх маршрутами, вплетені у їх сітку означування простору. Окрім цього втручання «іншого» часу у сучасність важливий і елемент сприйняття мозаїк «тут і зараз», прив'язаність до конкретних місць. Твори монументального мистецтва не вицленовані з місця їх створення і не перенесені в особливі умови, як це відбувається у просторі мистецьких інституцій. Вони занурені у міські ритми безпосередньо. Це ніби своєрідні пам'ятки *in situ*. Погляд перехожого у місті плаває, блукає, його увага не така зосереджена, як у просторі музею. Завдяки такому перемиканню може складатися ментальна калейдоскопічна картина міста. Не існує якогось одного визначеного, об'єктивно істинного образу міста, бо все залежить від того, кому належить погляд, від позиції суб'єкта. Зокрема, ті колізії, що супроводжують радянські твори монументального мистецтва, є свідченням транзитивності міста, тобто його часової і просторової проникності, бо становище мозаїк залежить від того, в яку схему бачення міського простору вони вкладаються: як простору комерціалізованого, музеєфікованого, приватного тощо.

Також в контексті дослідження ми порівняли явище монументального мистецтва із такими сучасними напрямками міського мистецтва, як *street art* та *public art*. Спільним для них є, по-перше, те, що вони

розташовані у міському просторі. З паблік-артом мозаїчні панно споріднює те, що вони мають офіційний, санкціонований характер, а також створені з розрахунком на сприйняття у конкретному місці, враховуючи його специфіку. Крім того, твори монументального мистецтва, як і паблік-арт, можуть увійти до контексту вивчення локальної історії, історії міста, що буде сприяти їх ревалоризації. Особливо враховуючи те, що багато з них розташовані на шкільних спорудах. Незважаючи на те, що мозаїчні панно були створені в рамках офіційної, домінуючої культури та були спрямовані на пропаганду та консервацію існуючого ладу, мали певне ідеологічне підґрунтя, в сучасному контексті вони можуть виступати альтернативою засиллю рекламних образів у місті, і в цьому їх спорідненість із стріт-артом. Цінність всіх цих трьох видів мистецтва полягає в тому, що вони доступні для перегляду, знаходяться поза рамками музейних установ та інших мистецьких інституцій, орієнтовані на сприйняття у повсякденному режимі, що дозволяє «непідготованому» глядачеві виринати з рутини, а також надають місцю певної впізнаваності та ідентичності.

Отже, ми виявили, що мозаїчні панно радянського періоду у Києві, як вид монументального мистецтва, створеного за певних ідеологічних умов з розрахунком на відповідний вплив на повсякденне середовище існування людини та її практики, знаходяться у кількох полях символічних конфліктів сучасного міста. Вони потребують подальших теоретичних розробок з огляду на проблематику розвитку міського мистецтва та міста загалом, а також можливостей включення об'єктів радянської спадщини у простір сучасного Києва. Радянські твори монументального мистецтва потребують ревалоризації та залучення широкого публічного обговорення щодо їх функціонування у спільному просторі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города / Эш Амин, Найгель Трифт // Логос. — 2002. — № 3-4. — С. 209-233
2. Архитектура гражданских и промышленных зданий : уч. для вузов : в 5 томах / ЦНИИ теории и истории архитектуры, Моск. инж. строит. ин-т им. В.В. Куйбышева. — М.: Стройиздат, 1984. — Т.1: История архитектуры / Гуляницкий Н. Ф. — 1984. — 334 с.
3. Афанасьев В. А. Риси сучасності: українське радянське образотворче мистецтво сьогодні / В. А. Афанасьев. — К.: «Мистецтво», 1973. — 179 с.
4. Базазьянц С. Украинские монументалисты: от количества к качеству / С. Базазьянц // Декоративное искусство СССР. — 1978. — №5. — С. 14-23
5. Базазьянц С. Художник и среда социалистических городов / С. Базазьянц // Декоративное искусство СССР. — 1976. — №1. — С. 11-16
6. Батракова С. О монументальном образе в современном искусстве// Вопросы эстетики. — 1965. — Выпуск 7: Проблемы социалистического реализма. — С. 203-221
7. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе; под ред. Ю. А. Здорова. — М.: «Медиум», 1996. — С. 15-65
8. Большая Советская Энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. — [3-е изд.] — М.: «Советская Энциклопедия», 1970-1978. — Т.16: Мёзия — Моршанск. — 1974. — 616 с.
9. Большая Советская Энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. — [3-е изд.] — М.: «Советская Энциклопедия», 1970-1978. — Т.23: Сафлор — Соан. — 1976. — 640 с.

- 10.Валериус С. С. Монументальная живопись: современные проблемы / С. С. Валериус. — М.: «Искусство», 1979. — 87 с.
- 11.Воейкова И. Н. Монументальная живопись Советской России / И. Н. Воейкова. — Ленинград: «Художник РСФСР», 1975. — 66 с.
- 12.Глазычев В.Л. Поэтика городской среды [Электронный ресурс] / Вячеслав Леонидович Глазычев. — Режим доступа: [http://www.glazychev.ru/habitations&cities/1986\\_poetika.htm](http://www.glazychev.ru/habitations&cities/1986_poetika.htm) (дата звернення 20.05.2016)
- 13.де Серто М. Призраки в городе / Мишель де Серто // Неприкосновенный запас. — 2010. — №2 (70). — С. 108-121
- 14.Демпси Э. Стили, школы, направления: путеводитель по современному искусству / Эми Демпси. — Москва: «Искусство-XXI век», 2008. — 303 с.
- 15.Дмитриева Н. Станковизм и монументальность в современном изобразительном искусстве / Н. Дмитриева // Вопросы эстетики. — 1962. — Выпуск 5: Виды искусства и современность. — С. 5-27
- 16.Жадова Л. Монументальная живопись Мексики / Л. Жадова. — М.: «Искусство», 1965. — 233 с.
- 17.Изобразительное искусство Киева / авт.-сост. Ю. В. Беличко. — М.: Советский художник, 1977. — 180 с.
- 18.Иконников А. В. Архитектура города: эстетические проблемы композиции / А. В. Иконников. — М.: Стройиздат, 1972. — 215 с.
- 19.Иконников А. В. Архитектура XX века: утопии и реальность : в 2 т. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — Т. 2. — 2002. — 672 с.
- 20.Иконников А. В. Искусство, среда, время: эстетическая организация городской среды / А. В. Иконников. — М.: «Советский художник», 1985. — 336 с.
- 21.Історико-містобудівні дослідження Києва / за ред. В. Вечерського. — Київ: Фенікс, 2011. — 312 с.

22. Історія українського мистецтва : в 6 томах / гол. ред. М. П. Бажан. — Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1966-1970. — Т. 6: Радянське мистецтво 1941-1967. — 1965.
23. Кампанелла Т. Город Солнца / Кампанелла // Утопический роман XVI-XVII веков. — М.: «Художественная литература», 1971. — 493 с.
24. Киев: архитектурно-исторический очерк / М. М. Шулькевич, Т. Д. Дмитренко. — К.: Будівельник, 1982. — 448 с.
25. Київ сьогодні: (нове в архітектурі міста) / НДІ теорії, історії та перспектив. пробл. радян. архітектури в м. Києві. — К.: Будівельник, 1973. — 116 с.
26. Костина Д. А., Южакова Е. В. Визуальные практики в городском пространстве: стратегии функционирования и тактики освоения / Д.А. Костина, Е. В. Южакова // Известия Уральского федерального университета. — 2013. — № 1 (110). — С. 141-148
27. Крылов С. Н. К вопросу формирования стрит-арта как направления в искусстве / Крылов Сергей Николаевич // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2015. — №8(51). — С. 73-80
28. Крылов С. Н. Монументальная живопись и граффити как родственные пластические искусства / С. Н. Крылов // Новое слово в науке: перспективы развития : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 15 янв. 2016 г.). — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (7). — С. 111–114
29. Ладан Т.М. Мозаїка як засіб втілення поставангардної ідеї в дизайні та архітектурі / Т.М. Ладан // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. — К.: КНУБА, 2008. — Вип. 20. — С.35-54.
30. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон [пер. з англ.] — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 256 с.



- 31.Лефевр А. Производство пространства / Анри Лефевр [пер. с фр. Ирина Стаф]. — М.: Strelka Press, 2015. — 432 с.
- 32.Линч К. Образ города / К. Линч [пер. с англ. В. Л. Глазычева]. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.
- 33.Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. — 704 с.
- 34.Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления / А. В. Луначарский. — М.: «Советская Россия», 1968. — 376 с.
- 35.Митрофанов К. М. Современная монументально-декоративная керамика / К. М. Митрофанов. — Ленинград, Москва: «Искусство», 1967. — 180 с.
- 36.Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины / Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко, Л. Попова, М. Пекаровский. — К.: Будівельник, 1975. — 94 с.
- 37.Овчинникова Л. И. Словарь терминов по реставрации произведений монументального искусства / Л. И. Овчинникова. — Томск: Издательство ТГАСУ, 2014. — 40 с.
- 38.Однопозов І. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва / Ігор Однопозов. — Київ, 2013. — 124 с.
- 39.Попова Л. Художники-монументалисты Украины/ Л. Попова // Советское монументальное искусство-73. — М.: «Советский художник», 1975. — С. 28-40
- 40.Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55/> (дата звернення 20.05.2016)
- 41.Скляренко Г. Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ ст. / Г. Скляренко // Історія українського мистецтва : у 5 томах / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г.

- Скрипник. — Київ, 2007. — Т.5: Мистецтво ХХ століття. — 2007. — С. 626-663
42. Степанов Г. Пространственная концепция синтеза искусств / Г. Степанов // Советское монументальное искусство-73. — М.: «Советский художник», 1975. — С. 94-104
43. Стригалева А. Художник, время, среда / А. Стригалева // Советское монументальное искусство-73. — М.: «Советский художник», 1975. — С. 106-111
44. Толстой В. Монументальне мистецтво і закономірності його розвитку / Володимир Толстой // Образотворче мистецтво. — 1975. — №2. — С. 20-21
45. Трубина Е. Г. Город в теории: опыты осмысления пространства / Елена Трубина. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 520 с.
46. Уманцев Ф. Ритмическая связь архитектурных форм и монументального искусства / Ф. Уманцев // Строительство и архитектура. — 1947. — №5. — С. 29-33
47. Уманцев Ф. Торцы в современной застройке города / Ф. Уманцев // Архитектура СССР. — 1974 — №7. — С. 22-25
48. Фаворский Ф. А. О художнике. О творчестве. О книге / Ф. А. Фаворский. — М.: «Молодая гвардия», 1966. — 123 с.
49. Фуко М. Другие пространства / Мишель Фуко // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью; пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2006. — Ч.3 — С. 191-204
50. Хасиева С. А. Архитектура городской среды / С. А. Хасиева. — М.: Стройиздат, 2001. — 200 с.
51. Чернявський К. В. Історичні передумови використання кераміки в архітектурі громадських споруд / К. В. Чернявський // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. — 2014. — №35. — С. 111-117

- 52.Шаталова О. Метафизика формы / Оксана Шаталова // Вернуть будущее: Альманах штаба №1: Центральноазиатское художественно-теоретическое издание. — Бишкек, 2014. — С. 100-125
- 53.Швидковский О. Искусство взаимодействия / О. Швидковский // Синтез искусств и архитектура общественных зданий. — Москва: «Советский художник», 1974. — С.7-32
- 54.Шугуров П. Монументальное искусство и public art [Электронный ресурс] / Шугуров Павел. — Режим доступа: <http://www.propublicart.ru/publication?id=14> (дата звернения 20.05.2016)
- 55.Якушенко О. В. Роль западных трансферов в советской архитектуре хрущевской «оттепели» / О. В. Якушенко // Исторический ежегодник. — 2014. — Выпуск 8. — С. 147-161
- 56.Argiro C. Teaching with Public Art / Carol Argiro // Art Education. — Vol. 57, No. 4 (Jul. 2004). — pp. 25-32
- 57.Fisher D. H. Public Art and Public Space / David H. Fisher // Soundings: An Interdisciplinary Journal. — Vol. 79, No. 1/2 (Spring/Summer 1996). — pp. 41-57
- 58.Kwon M. Public Art and Urban Identities [Электронный ресурс] / Miwon Kwon. — Режим доступа: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en> (дата звернения 20.05.2016)
- 59.Riggle N. A. Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces / Nicholas Alden Riggle // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — Vol. 68, No. 3 (Summer 2010). — pp. 243-257
- 60.Rossi A. The Architecture of the City / Rossi Aldo. — Cambridge, MA: MIT Press, 1982. — 201 p.

## ДОДАТКИ

Рис. 1

Мозаїчне панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)



Рис. 2

Мозаїчне панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)





Рис. 3

Мозаїчне панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)

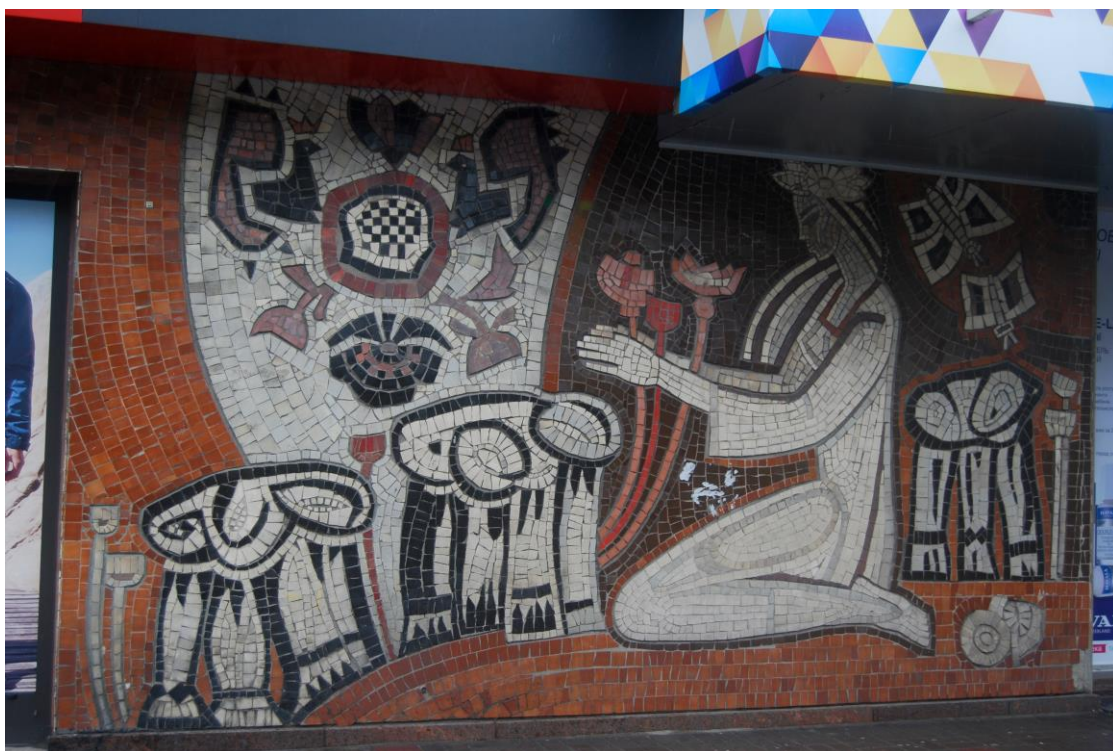


Рис. 4

Мозаїчне панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)





Рис. 5

Мозаїчне панно на вул. Серафимовича, 3а (автор І. Перова; 1960-ті)



Рис. 6

Мозаїчне панно на вул. Серафимовича, 11 (автор І. Перова; 1960-ті)





Рис. 7

Мозаїчне панно на вул. Серафимовича, 15а (автор І. Перова; 1960-ті)



Рис. 8

Мозаїчне панно на вул. Ломоносова, 33 (автори Г. Зубченко та Г. Пришедько; 1970-ті)





Рис. 9

Мозаїчне панно на вул. Платона Майбороди, 8

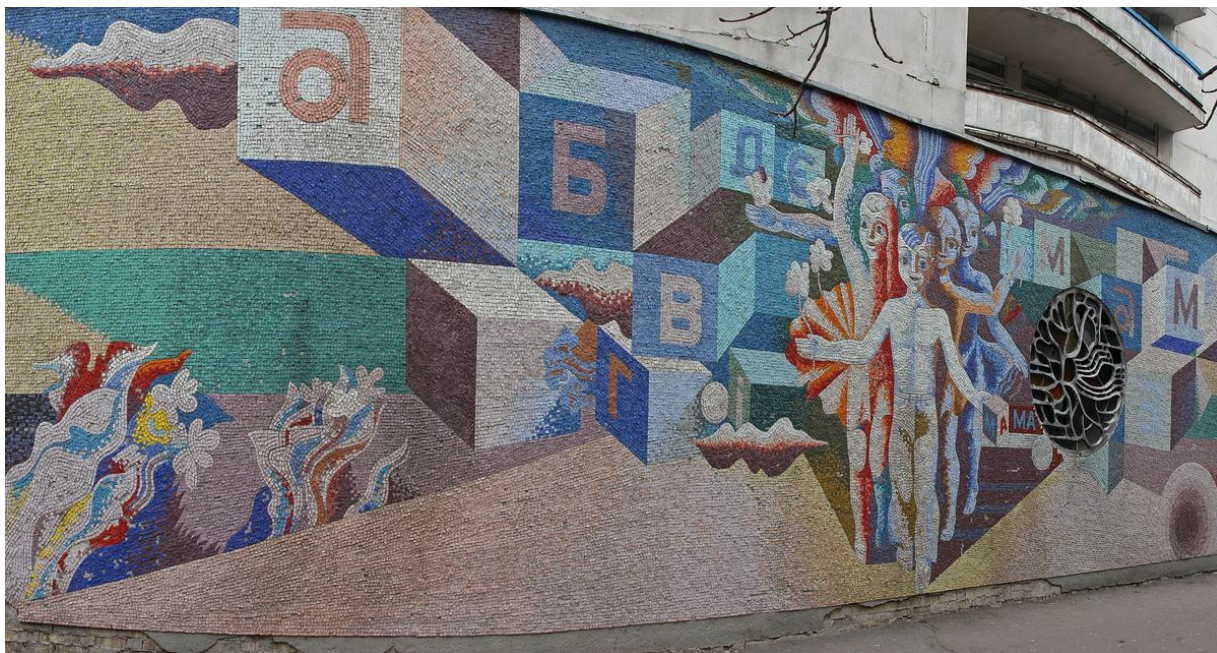


Рис. 10

Мозаїчне панно на вул. Попудренка, 50 (автор В. Бовкун; 1980-ті)







Рис. 11

Мозаїчне панно на вул. Закревського, 15Б (автор В. Прядка; 1980-ті)

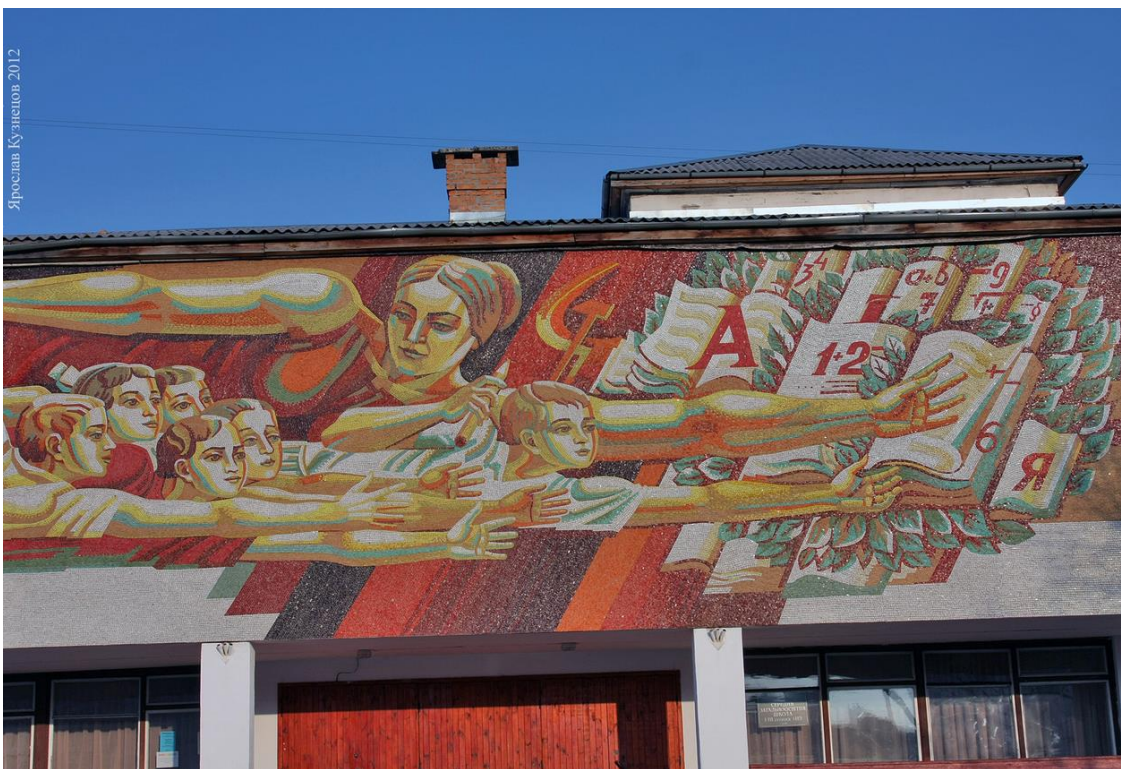




Рис. 12

Мозаїчні панно на вул. Шолом-Алейхема, 15а



Рис. 13

Мозаїчне панно на вул. М. Шпака, 4 (автор І. Марчук; 1960-ті)





Рис. 14

Мозаїчне панно на вул. Мілютенка, 5



Рис. 15

Мозаїчне панно на бул. О. Давидова, 5





Рис. 16

Мозаїчне панно у Палаці дітей та юнацтва на вул. І. Мазепи, 13 (автори А. Рибачук та В. Мельниченко; 1960-ті)



Рис. 17

Мозаїчне панно на пр. Перемоги, 21 (автори В. Ламах та Е. Котков; 1960-ті)





Рис. 18

Мозаїчне панно на бул. Вернадського, 32 (автори Г. Зубченко та Г. Пришєдько; 1960-ті)



Рис. 19

Мозаїчне панно на вул. Кулібіна, 11





Рис. 20

Мозаїчне панно на Харківському шосе, 50



Рис. 21

Мозаїчне панно на вул. Б. Хмельницького, 26

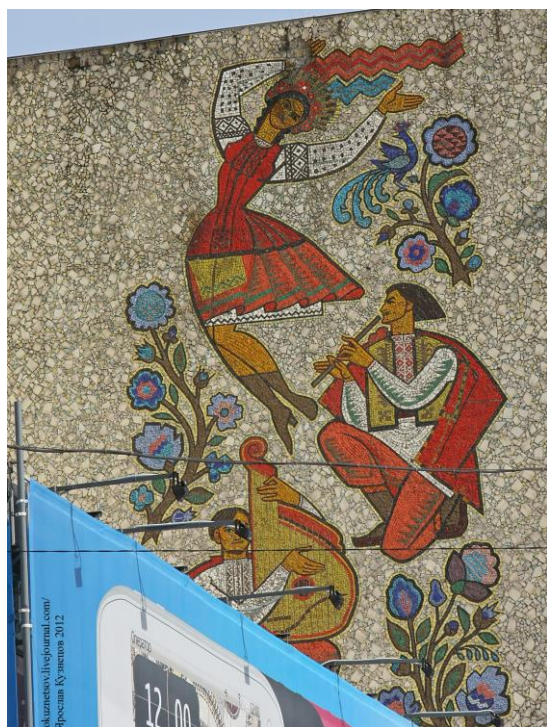




Рис. 22

Мозаїчні панно на бул. І. Лепсе, 54/26 (автор В. Карась; 1960-ті)





Рис. 23

Мозаїчне панно на вул. Е. Потьє, 18



Рис. 24

Мозаїчне панно на вул. Миропільська, 1 (автор Г. Довженко, 1970-ті)

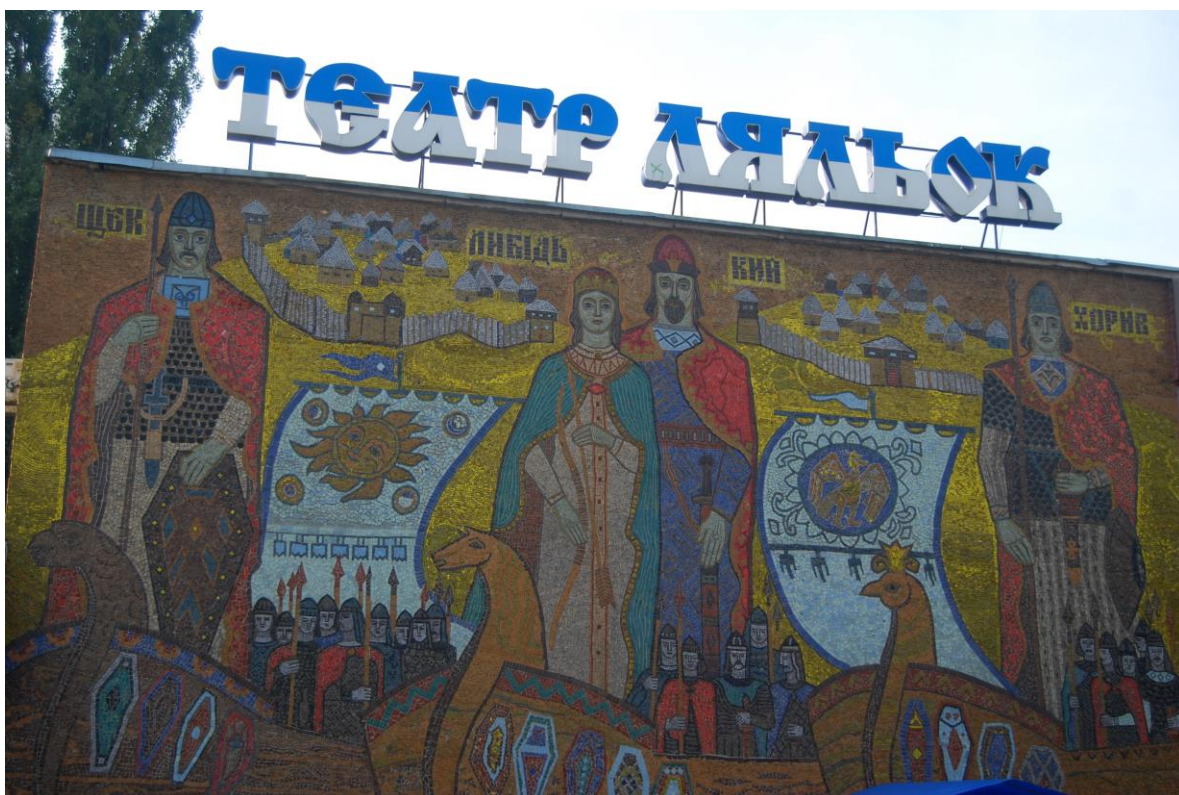




Рис. 25

Мозаїчне панно на вул. А. Малишка, 25/1 (автор М. Стороженко, 1970-ті)

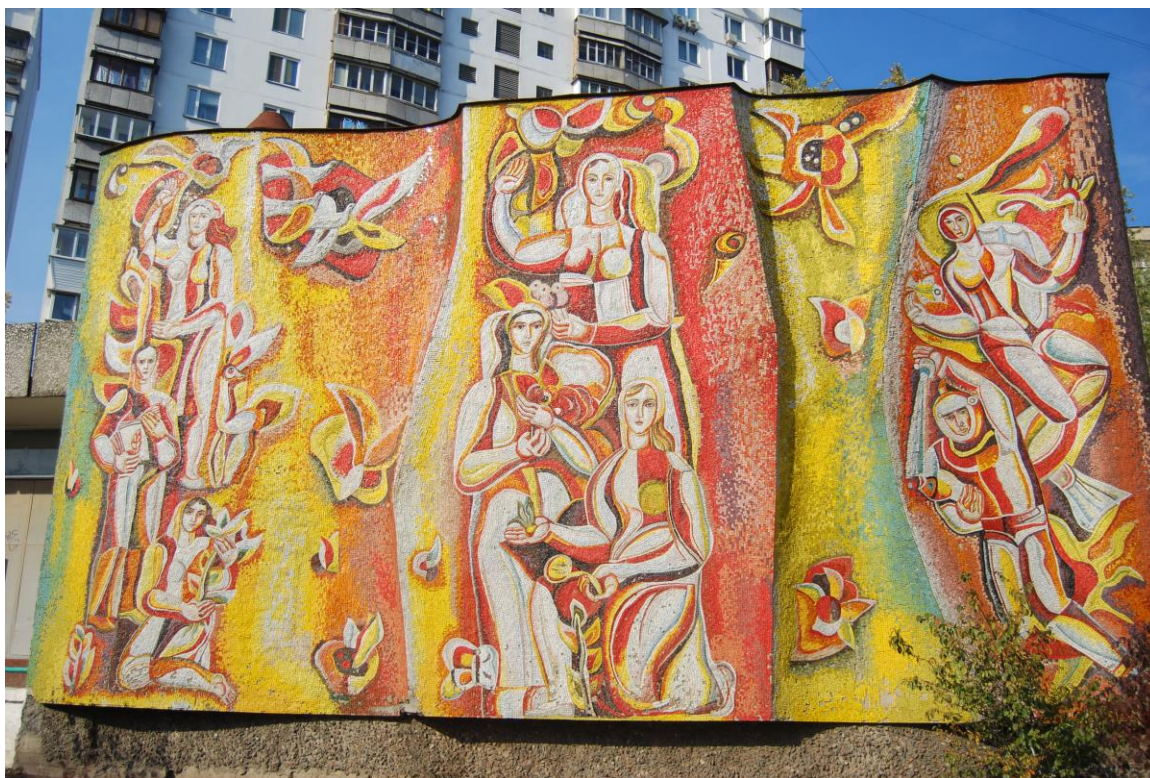


Рис. 26

Мозаїчне панно на вул. А. Малишка, 15/1 (автор М. Стороженко, 1970-ті)





Рис. 27

Мозаїчне панно на вул. Терещенківська, 17 (автор В. Овчинніков)



Рис. 28

Мозаїчне панно на вул. Голосіївська, 17





Рис. 29

Мозаїчне панно на пр. Перемоги, 23 (автори В. Прядка та І. Литовченко; 1960-ті)

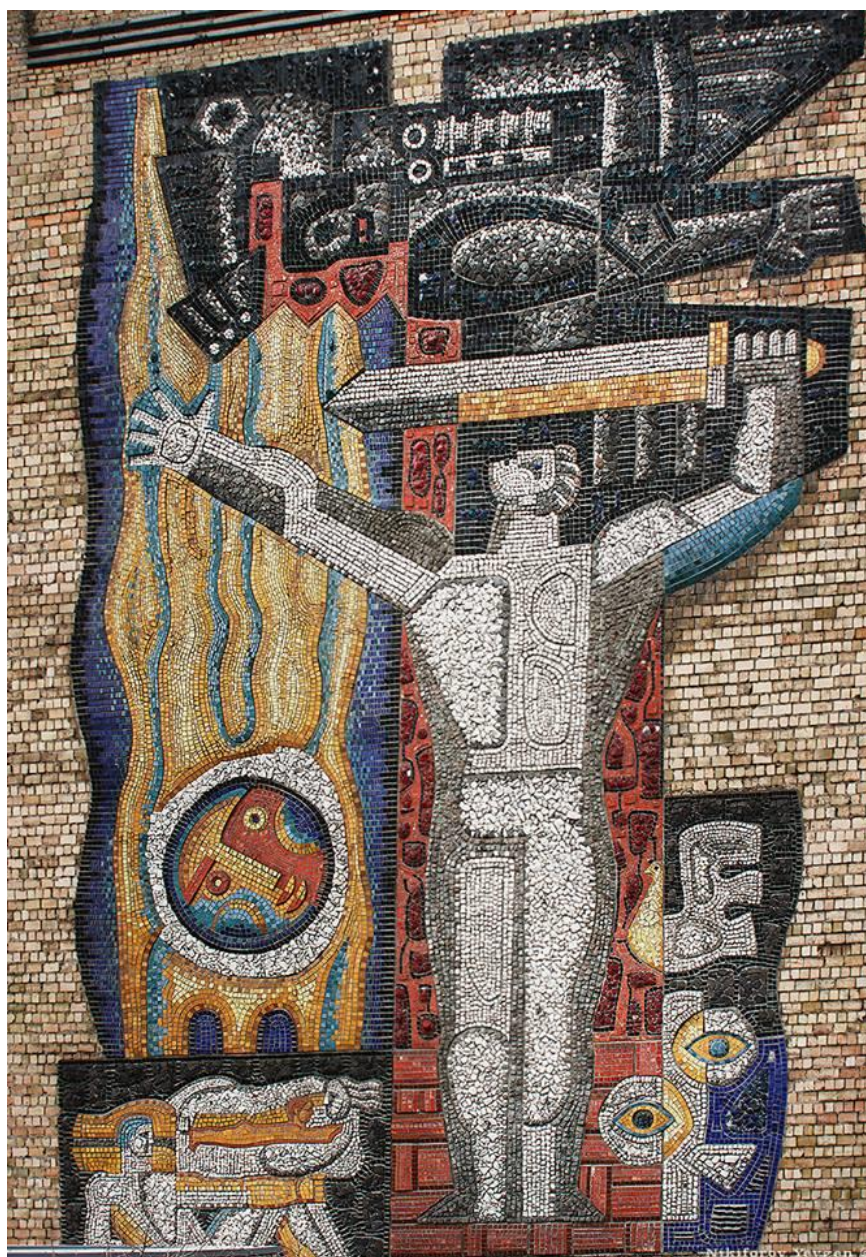




Рис. 30

Мозаїчні панно на бул. Лепсе, 50 (автор В. Карась; 1960-ті)





Рис. 31

Мозаїчне панно на пр. Науки, 47 (автори Г. Зубченко, Г. Пришедько; 1970-ті)



Рис. 32

Мозаїчне панно на вул. Закревського, 11а (автор В. Прядка; 1980-ті)







Рис. 33

Мозаїчне панно на вул. Ентузіастів, 29/3

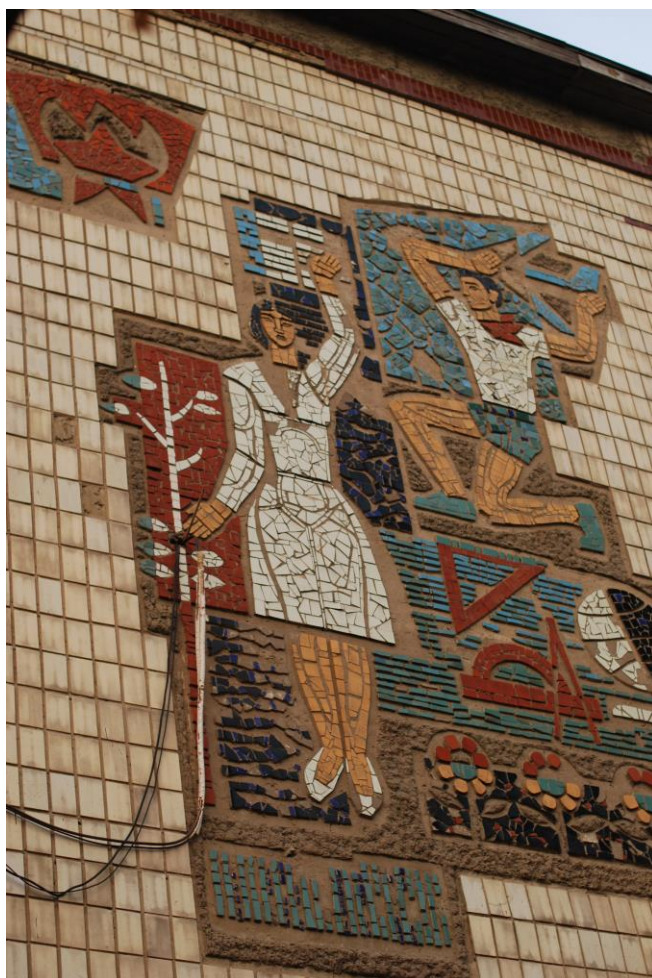
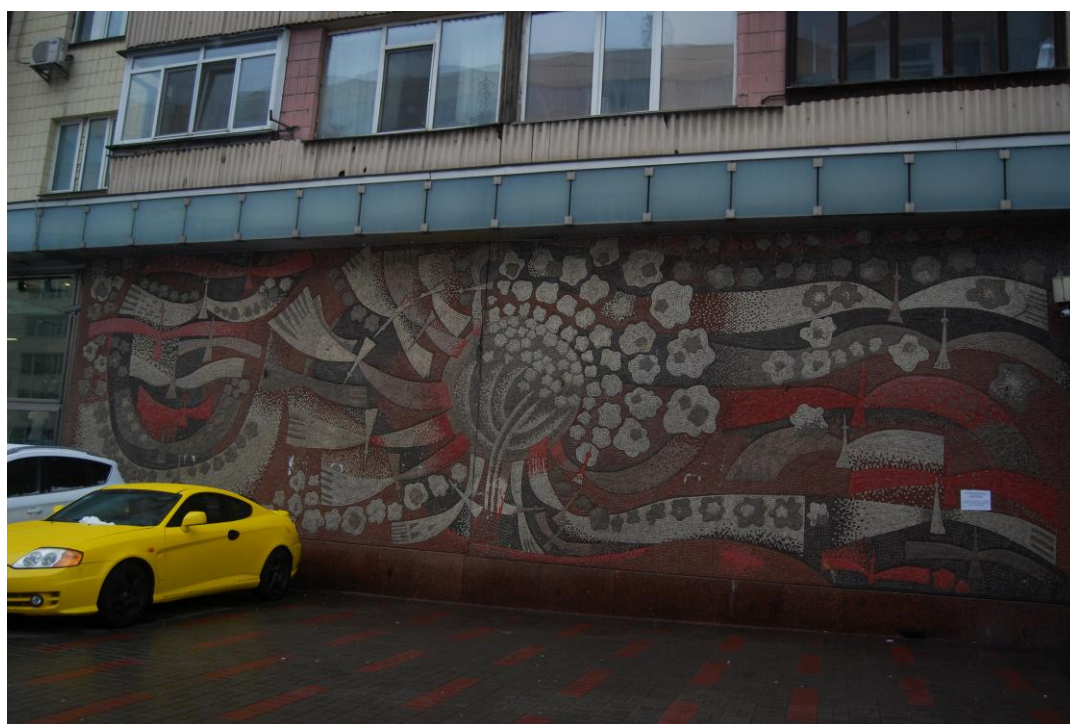




Рис. 34

Зображення природного світу на мозаїчних панно на бул. Лесі Українки, 24  
(автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)





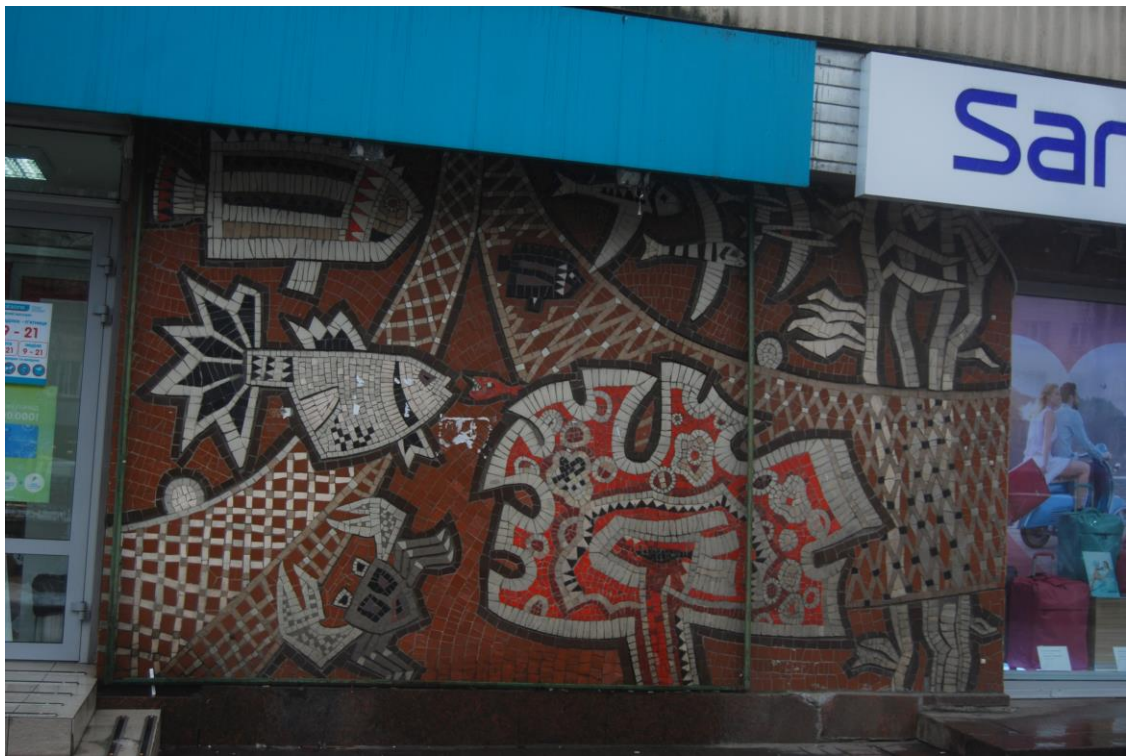


Рис. 35

Мозаїчне панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)





Рис. 36

Мозаїчне панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)



Рис. 37

Мозаїчне панно на вул. Великій Васильківській, 112 (М. Пати́ковський; 1960-ті)

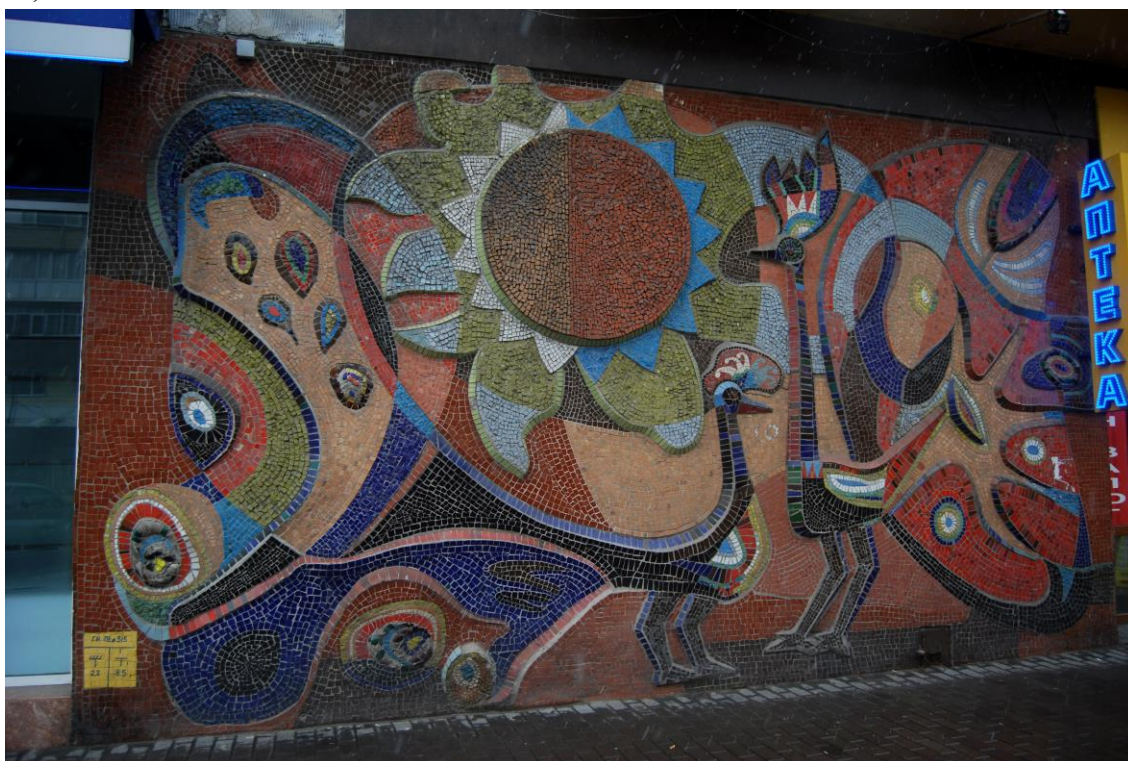




Рис. 38

Мозаїчні панно на вул. Терещенківській, 17 (автор В. Овчинніков)



Рис. 39

Оформлення станції метро «Хрещатик» в Києві (авторка О. Грудзинська)





Рис. 40

Мозаїчні панно на вул. Маяковського, 15а (авторка О. Володимирова; 1980-ті)



Рис. 41

Мозаїчне панно у Палаці дітей та юнацтва на вул. Мазепи, 13 (автори А. Рибачук та В. Мельниченко; 1960-ті)

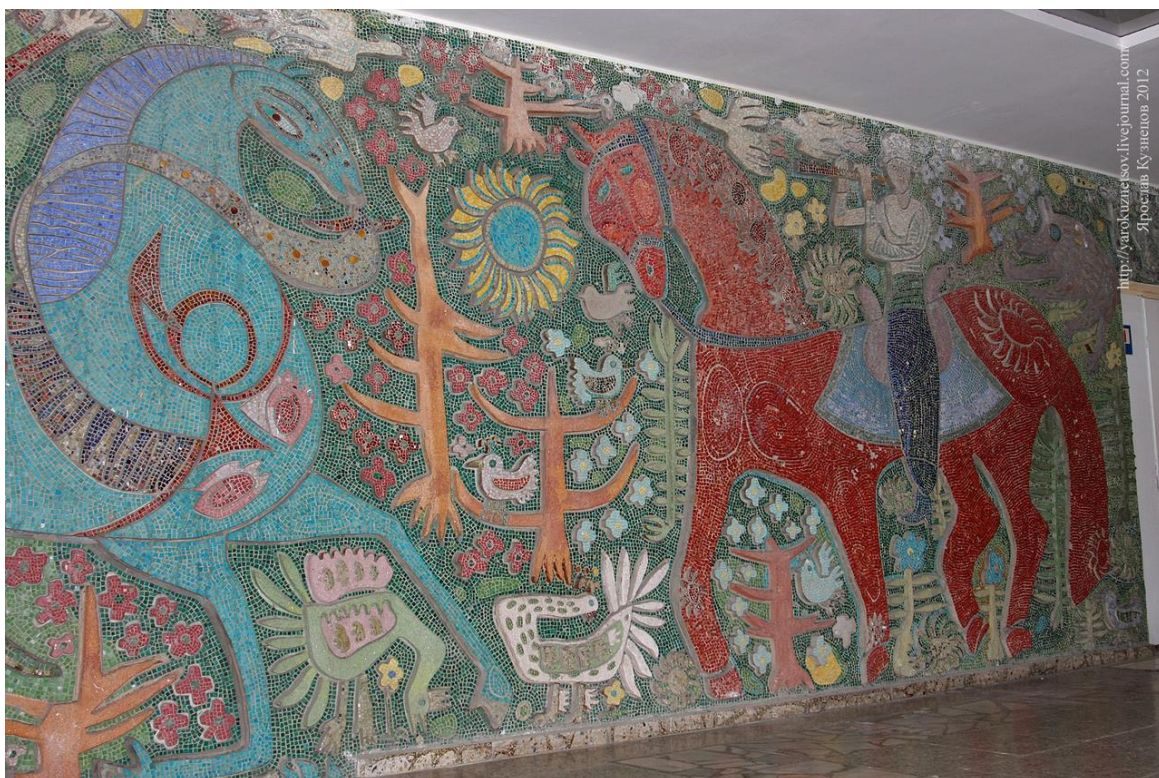




Рис. 42

Мозаїчне панно на пр. Глушкова, 40 (автори Г. Зубченко та Г. Пришедько; 1970-ті)



Рис. 43

Мозаїчне панно на вул. Метрологічній, 146 (автор І. Марчук)





Рис. 44

Мозаїчні панно в будівлі Київського автовокзалу (автори А. Рибачук та В. Мельниченко; 1960-ті)





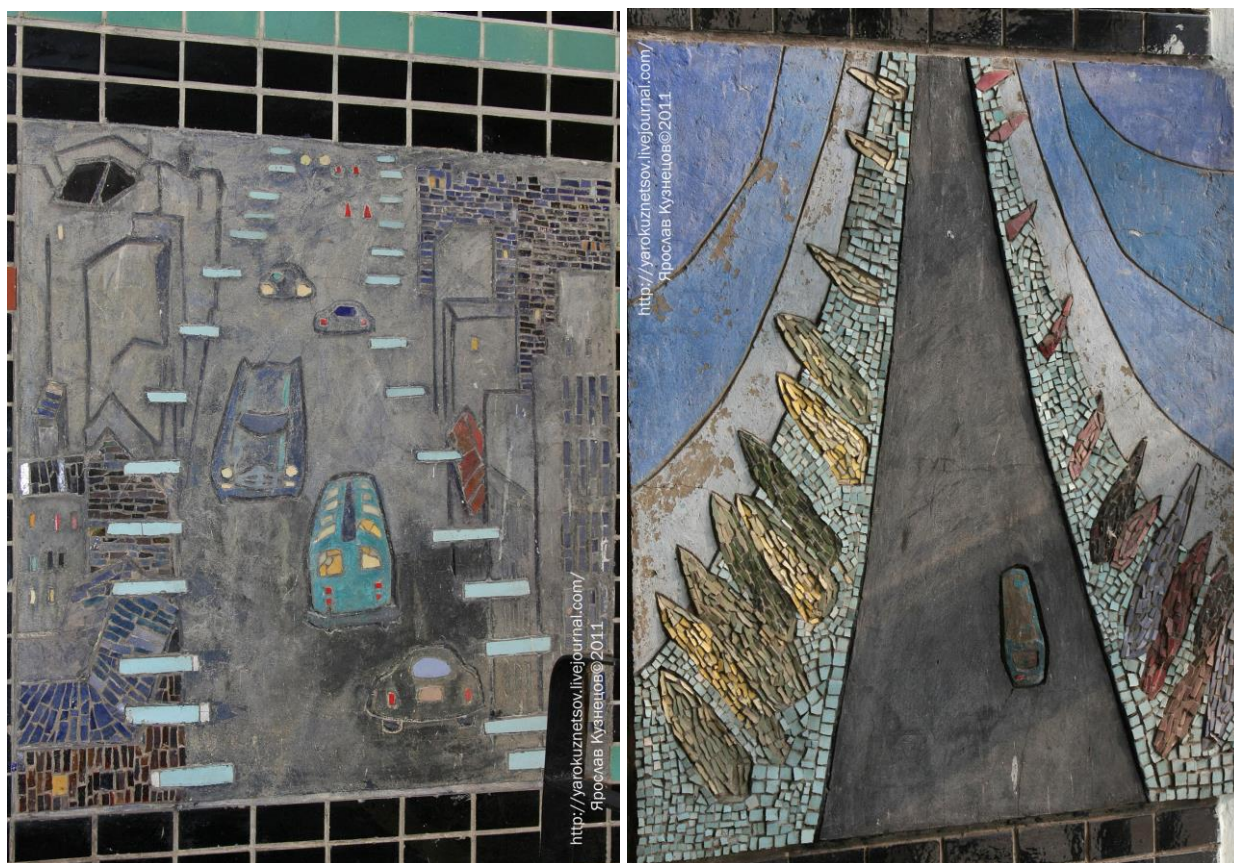


Рис. 45

Мозаїчне панно на станції метро «Шулявська» (автор І. Литовченко; 1960-ті)





Рис. 46

Мозаїчні панно в Інституті теоретичної фізики (Метрологічна, 146) (автор М. Стороженко)







Рис. 47

Мозаїчне панно на вул. Курчатова, 18/1 (автор фото — Я. Кузнецов)





Мозаїчні панно на пр. Перемоги, 17, 19, 25, 27 (автори І. та М. Литовченко; 1980-ті)





Рис. 49

Закриті рекламою мозаїчні панно на бул. Лесі Українки, 24 (автори Л. Міщенко та А. Гайдамака; 1969-1970)







Рис. 50

Серія мозаїчних панно на пр. Перемоги у 1980-ті та в наш час



(Фото з альбому «Київ архітектурний» 1987 р.)



Рис. 51

Мозаїчне панно на станції метро «Палац «Україна» до і після закриття









© Viktoria Vlasenko