

Відділі освіти
Костянтинівської районної державної адміністрації

АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСНОВИ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ
АЛЛИ ГОРСЬКОЇ НА ПРИКЛАДІ ОЗДОБЛЕННЯ ЕКСТЕР'ЄРУ
ДОНЕЦЬКОЇ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ШКОЛИ №5

Дослідницька робота до ретро-фото обласної мистецької інтернет-вітрини
«Фотографія, що оживає»

Роботу виконала:
Пидопригора Катерина Катерина
Сергіївна,
учениця 10 класу Кіндратівської
спеціалізованої загальноосвітньої
школи І-ІІІ ступенів з поглибленим
вивченням інформатики та
програмування

Керівник:
Кущенко Едуард Борисович, учитель
мистецтва Кіндратівської
спеціалізованої загальноосвітньої
школи І-ІІІ ступенів з поглибленим
вивченням інформатики та
програмування, вчитель-методист,
спеціаліст вищої категорії

Костянтинівський район – 2019

ТЕЗИ

Мозаїчний комплекс школи № 5 у м. Донецьку, виконаний творчим колективом художників на чолі з Г.Синицею, до скалду якого входила Алла український митець Горська до сьогодні не отримав належної мистецтвознавчої оцінки. Видання радянського періоду та часів незалежної України містять окремі згадки, іноді подають суперечливі факти. Проведене дослідження даної проблеми представляє цінність з наукової точки зору, оскільки воно сприяє глибшому усвідомленню багатства духовних скарбів українського народу, його світогляду, вірувань наших предків, допомагає збагнути, який великий морально-етичний потенціал містить українська культура, перлини якої створені в нашому краї.

На основі виявлених архівних документів в роботі розглянуті творчі засади та мистецькі погляди нонконформістів, що знайшли реалізацію в оздобленні екстер'єру донецької експериментальної школи, та визначене місце цього твору у розвитку монументального мистецтва України другої половини 1960-х років. Автором проведено дослідження мотивів, тематики народних міфів, що стали поштовхом для створення мозаїк у середині 60-х років XX століття на Донеччині під керівництвом Г. Синиці, встановлені взаємозв'язки творів різних видів мистецтва (монументального та художньої літератури).

В результаті проведеної роботи встановлено, що донецькі монументальні проекти створюють абстрактно-символічний, ідеальний та радісний казковий світ українського національного мистецтва, втілюють реалії тогочасного буття і відрізняються стилістикою, наближеною до соцреалістичної. Разом з тим, майже усі мозаїчні твори шістдесятників відзначені певними рисами, що характерні для народного мистецтва та відтворюють національну тематику і мають формальні ознаки українського національного мистецтва такі як використання контрастів, насичених чистих кольорів, площинності зображення, орнаментальних елементів.

За результатами дослідження складений перелік уроків мистецтва, історії, української мови та літератури, на яких можна запропонувати вивчення краєзнавчого матеріалу за мозаїками, що збереглися на Донеччині

Відгук
на дослідницьку роботу на тему «АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСНОВИ
МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ НА ПРИКЛАДІ ОЗДОБЛЕННЯ
ЕКСТЕР'ЄРУ ДОНЕЦЬКОЇ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ШКОЛИ №5»
в межах обласної мистецької інтернет-вітрини «Фотографія, що оживає»

Дослідницька робота Пидопригори Катерини Сергіївни присвячена темі вивчення впливу українського національного фольклору на творчий доробок групи українських митців-монументалістів, до складу якої входила Алла Горська в 60-х років XX століття, на прикладі оздоблення екстер'єру будівлі донецької експериментальної школи №5. Наукова цінність і актуальність обраної теми дослідження сприяє, на нашу думку, глибшому усвідомленню багатства духовних скарбів українського народу, його світогляду, допомагає усвідомленню значення великого морально-етичного потенціалу української культури, перлини якої створені в нашому краї, і які, на превеликий жаль, сьогодні знаходяться на тимчасово окупованій території Донбасу.

Авторка здійснив ретельний аналіз літературних джерел вітчизняних і закордонних науковців, які досліджували цю тематику. Текст роботи засвідчує рівень підготовки авторки, її володіння технікою наукового аналітичного пізнання та відповідне уявлення щодо особливостей аналізування творів мистецтва.

Другий розділ роботи позначений наявністю елементів новизни в аналізуванні творів монументального мозаїчного мистецтва, самостійністю та доказовістю суджень.

Надана до розгляду робота є додатковим дослідженням до знятого ретро-фото за мотивами оригінального фото групи українських митців, до складу яких входила Алла Горська (URL оригіналу https://wisecow.com.ua/assets/cache_image/assets/gorska-spec/smirnov-gorska-zareckyi_0x0_eb0.jpg). Висновки проведеного дослідження є лаконічними й аргументованими, логічно виведеними із завдань та мети роботи. Вважаємо, що вона може бути корисною для наукової і освітянської громадськості. За результатами дослідження складений методичний кейс, який можна рекомендувати для уроків мистецтва, історії, української мови та літератури, на яких можна запропонувати вивчення краєзнавчого матеріалу за мозаїками, що збереглися на Донеччині.

Науковий керівник:

Е.Б.Кущенко, вчитель-методист,
спеціаліст вищої категорії

Зміст

1. Вступ
2. Джерела монументального мистецтва на Донеччині в 60-х рр. XX ст. та його творці.
3. Втілення народних мотивів у творах монументального мистецтва
4. Мозаїчні панно в екстер'єрі донецької експериментальної школи №5
5. Висновки

Список літератури

Додатки

Вступ

Постановка проблеми. Широкий розмах повоєнного будівництва та наступні кардинальні зміни в архітектурі кінця 1950-1960-х років, що виявились у структурній чистоті форм і звільненні від нагромодження пластичних декоративних елементів площини стіни, сприяли зверненню до широкого застосування монументальних форм мистецтва, зокрема, мозаїчного оздоблення. Шістдесяті роки XX століття стали часом піднесення монументального мистецтва в Україні. Поява нових матеріалів і технік призвела до поширення використання мозаїки для оформлення не лише інтер'єрів, але й екстер'єрів як унікальних будівель, так і споруд масового призначення та житлових будинків. Серед розмаїття напрямків і стилів у середині 1960-х років актуальним стало звернення до використання мотивів українського народного мистецтва у монументальному оздобленні.

У цей час остаточно склалася мистецька концепція послідовника бойчукізму Г.Синиці, яка містить в своїй основі загальні принципи школи, надаючи пріоритетного значення давньому та сучасному українському образотворчому фольклору. «Колористична» концепція Г.Синиці отримала реалізацію в оздобленні екстер'єру донецької експериментальної школи № 5 (1965-1966 роки). Доцільним є аналіз згаданих мозаїчних панно, оскільки вони є першою спробою застосування мистецьких принципів художника у монументальній формі.

Дослідження даної проблеми є актуальним з наукової точки зору, оскільки воно сприяє глибшому усвідомленню багатства духовних скарбів українського народу, його світогляду, вірувань наших предків, допомагає збагнути, який великий морально-етичний потенціал містить українська культура, перлини якої створені в нашому краї.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Мозаїчний комплекс школи № 5 у м. Донецьк до сьогодні не отримав належної мистецтвознавчої оцінки. Видання радянського періоду та часів незалежної України містять окремі згадки, іноді подають суперечливі факти. У статті-огляді

монументального мистецтва України за період 1946-1967 років для «Історії українського мистецтва» у шести томах Ю.Белічко стисло розглядає мозаїчне оздоблення школи. Автор не дає повного переліку виконаних панно, суб'єктивно трактує сюжетно-тематичну основу творів, наголошуючи на тому, що вони «мають казковий характер» [1, с.202], подає неточні назви окремих композицій.

Особливо важливий фактологічний матеріал містять архівні документи, до складу яких увійшли листи, спогади, нотатки творчого характеру та статті авторів і виконавців мозаїчного комплексу, їх друзів, колег і рідних – А.Горської, О.Заливахи, В.Захарченка, Н.Світличної, О.Коровая, О.Зарецького. Документи дають інформацію стосовно періоду створення проекту та про мистецькі дискусії щодо національного стилю в українському образотворчому мистецтві.

Мета дослідження. На основі виявлених архівних документів розглянути творчі засади та мистецькі погляди нонконформістів, що знайшли реалізацію в оздобленні екстер'єру донецької експериментальної школи, та визначити місце цього твору у розвитку монументального мистецтва України другої половини 1960-х років. Метою нашої роботи є дослідження мотивів, тематики народних міфів, що стали поштовхом для створення мозаїк у середині 60-х років ХХ століття на Донеччині під керівництвом Г. Синиці, встановити взаємозв'язки творів різних видів мистецтва (монументального та художньої літератури).

Результати дослідження. Здійснивши дослідження, можна сказати, що донецькі монументальні проекти створюють абстрактно-символічний, ідеальний та радісний казковий світ українського національного мистецтва, втілюють реалії тогочасного буття і відрізняються стилістикою, наближеною до соцреалістичної. Разом з тим, майже усі мозаїчні твори шістдесятників відзначені певними рисами, що характерні для народного мистецтва. Вони відтворюють національну тематику та мають формальні ознаки українського

національного мистецтва такі як використання контрастів, насичених чистих кольорів, площинності зображення, орнаментальних елементів.

Практична значимість роботи. За результатами дослідження нами складений методичний кейс до уроків мистецтва, історії України, української мови та літератури, на яких можна запропонувати вивчення краєзнавчого матеріалу за мозаїками, що збереглися на Донеччині (додаток 2)

1. Джерела монументального мистецтва на Донеччині в 60-х рр. ХХ ст. та його творці.

Мистецтво як форма образного осмислення світу, засіб вираження національної ментальності народу, органічно поєднуючи думку й почуття, забезпечує естетичну насолоду багатьом поколінням українців у процесі співпереживання та сприйняття світу і відчуття прекрасного, є важливим чинником формування духовності людини, її морально-естетичного розвитку. Незважаючи на те, що ми живемо в час кризи духовності, панування стереотипів масової псевдокультури, посилюється протилежний процес, пов'язаний із прагненням частини суспільства повернутися до лона національної культури, зробити своє буття дійсно духовним. Погляд на нього як на примітивний пояснюється тим, що мало хто усвідомлював народне мистецтво як одну з форм духовної діяльності народу. Загальновідомо, що формування духовності суспільства не можливе без вивчення культурних явищ і традицій минулого. Українською міфологією здавна цікавилися як вітчизняні, так й іноземні дослідники старовини, оскільки міфічні оповідання передають великий обсяг знань про давній світогляд, етику, мораль. Провідними вченими визнано, що міфічна епоха була розквітом, світанком історії народу. Досліджували її ще у XVIII столітті (М. Чулков, М. Попов), а в середині XIX, з розквітом міфологічної школи у фольклористиці (О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Потебня, О. Міллер), цією тематикою почала цікавитися значна частина дослідників. Чималий внесок у збирання й вивчення міфології також вклали О. Веселовський, М. Костомаров,

М. Максимович, І. Вагилевич, П. Чубинський, П. Єфименко, В. Антонович, І. Франко, В. Гнатюк. Цікавилися слов'янською міфологією й українці в діаспорі (наприклад, О. Воропай, В. Королів-Старий, Н. Королева) за джерелами народних уявлень про світ написали художні твори. Чималий внесок у вивчення й популяризацію народних вірувань, міфів, символів здійснили сучасні вчені: В. Давидюк, Г. Лозко, С. Плачинда, О. Гринів, М. Лановик, З. Лановик та ін.

Ознайомившись із творами українських учених, літераторів, можемо зробити висновок, що народне мистецтво було джерелом тем, мотивів не лише для письменників, а й для творців інших видів мистецтва, зокрема монументального. Доказом цього можуть слугувати роботи групи українських художників-монументалістів, які в середині шістдесятих років ХХ століття працювали над циклом мозаїк на Донеччині. Найактивніше популяризує та досліджує ці мозаїки Л. Огнева — радіофізик за фахом, громадська діячка, дослідниця духовної спадщини шістдесятників, член Національної спілки журналістів України та Національної спілки майстрів народної творчості України, лауреат конкурсу «Жінка Донбасу – 2007».

У книзі народної майстрині Л. Огневої «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині», у якій подаються не лише кольорові ілюстрації, а й описи, історія створення мозаїк, розповідається про їхній зв'язок із фольклорними, літературними творами, подано інформацію про авторів робіт, їхні спогади. Досліджено зв'язок цих мозаїк із міфологією українського народу, оскільки значна частина робіт може слугувати ілюстраціями до вивчення у школі фольклору, творів українських письменників, які використовували народні вірування, символіку у своїх творах («Велесова книга», «Слово про похід Ігорів», балади Т. Шевченка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Скитський скарб» Н. Королевої, «Нечиста сили» В. Королева-Старого, романи В. Шевчука та ін.).

Майже в центрі Донецька є незвичайна будівля — школа № 5, в екстер'єрі якої — 9 мозаїчних панно загальною площею 180 кв. метрів. Їхніми авторами була група художників-монументалістів із Києва, Івано-Франківська, Черкас, Львова. Тоді, 1965 року, вони були мало кому відомі, пізніше митці стали визнаними не лише в Україні, а й далеко за межами нашої Вітчизни (Г. Синиця — керівник бригади, заслужений художник України, Шевченківський лауреат; В. Зарецький — Шевченківський лауреат, в Україні існує премія ім. В. Зарецького, його ім'я внесено до Золотої книги української еліти; А. Горська — її ім'я внесено до Золотої книги української еліти, цій мужній жінці В. Стус присвятив вірш «Ярій, душе...»; відомі художники — Г. Марченко, Г. Зубченко, О. Коровай, В. Парахін, І. Кулик. Н. Світлична — філолог за фахом, близька подруга А. Горської, відома правозахисниця, Шевченківський лауреат). Ці ж митці брали участь у створенні мозаїки, що до сумнозвісних подій 2014 року прикрашала один із закладів мережі «МакДональдз» у центрі столиці Донбасу. Є їхні роботи також у прифронтовому місті Маріуполі (ресторан «Україна»).

Василь Касіян, народний художник СРСР, Дійсний член Академії мистецтв СРСР, зазначив: *«Одним із найяскравіших досягнень у нашому монументальному мистецтві є мозаїка, яку виконала бригада митців у Донецьку... Ці мозаїки — високохудожні й реалістичні твори. Авторський колектив, створюючи нове, виходить із джерел українського народного мистецтва. Тому мозаїки їхні глибоко національні й сучасні, справді український монументальний живопис».* («Синиця Григорій Іванович»// «Шевченківські лауреати 1962-2001»). Дійсно, новаторським був свого часу погляд творців мозаїк на народне мистецтво не як на примітивне, утилітарне, відстале та обмежене, а як на цілу систему образного мислення, яка може бути відкрита після творчого проникнення в його лабораторію форми й кольору.

До початку 60-х років минулого століття Спілка художників, Міністерство культури трактували народну творчість як декоративно-ужитковий промисел. Але ж існувала й інша думка: народна творчість —

мистецтво. Мистецтвознавцю Г. Местечкіну вдалося зустрітися з першим секретарем ЦК КПУ П. Шелестом щоб переконати присудити Шевченківську премію М. Приймаченко. Це мало надзвичайно важливе значення. Виставки народних майстрів Г. Собачко-Шостак, В. Довгошия, М. Приймаченко, Є. Повстяного, О. Саєнка, Г. Верес, Г. Василяшук мали успіх, а їхня творчість – однодумців та послідовників. З того часу народна творчість набула статусу мистецтва.

Народне мистецтво є найбільшим скарбом українського народу. У ньому задована вся наша багатотисячолітня історія. «В різьблених, вишиваних, тканих орнаментах, що є слідами давнього піктографічного письма, можна прочитати про глибини нашої Пракультури, про землю, на якій 7 тис. років тому виникла хліборобська цивілізація».

Лише з 60-х рр. минулого століття, як було зазначено, народна творчість набула статусу мистецтва. Чи не першим представником нового покоління митців був художник-професіонал Г. Синиця, який «записався в учні до народної творчості». Згодом навколо нього почала гуртуватись творча молодь, яку цікавило традиційне народне мистецтво та школа М. Бойчука. Г. Синиця був учнем бойчукіста М. Рокицького. Лише нині зватися учнями М. Рокицького чи М. Бойчука – особлива честь. «У той час, коли Синиця жив і працював у Києві, про обох доводилося говорити озираючись». Навколо нього почали гуртуватися однодумці, творча молодь. «Перша спільна робота Г. Синиці та його послідовників: А. Горської, В. Зарецького, Г. Зубченко, Г. Марченка – мозаїки на стінах школи № 5 у Донецьку, створені в 1965 – 1966 роках. Уперше художники-професіонали працювали за законами народного, а не академічного мистецтва».

Г. Синиця створив свою власну мистецьку концепцію. У своїй праці він постійно шукав точок дотику з народним малярством. Знаходив їх, не механічно переносячи здобутки народного мистецтва на ниву професійного живопису, а осягаючи цілу систему образного мислення, творчо проникаючи в його лабораторію форми й кольору.

На жаль, досі немає створеної та видрукованої мистецької концепції Г. Синиці. У пошуках матеріалів, пов'язаних з оформленням донецької школи № 5, Л. Огнєва натрапила на конспекти бесід А. Горської з Г. Синицею, що зберігаються у фондах Центрального державного музею-архіву літератури та мистецтва. Наведемо найважливіші з цих нотаток: «За якими такими критеріями визначити: то народне мистецтво чи не народне? Чи не показник народності мистецтва – сюжетність у творчості? Ні, не показник. Критерії в іншому: народне мистецтво – першоджерело художньої форми. Воно існувало з давніх-давен, передавало традиції з покоління в покоління, впливу вищих мистецьких закладів не зазнавало, бо вони, ті школи, заявили про себе лише від часів Петра I. Скіфський «звіриний стиль» – оце воно, оте справжнє народне мистецтво. Ми, слов'яни, його спадкоємці... З прийняттям християнства на Русі почався наступ на народне мистецтво. Бороди висмикували не тільки волхвам, але й художникам. Візантійський стиль утверджувався на віки, народне мистецтво пішло в глибини людності, у його товщу – там і залишилося, звідси дійшло до нас, подіявши і на візантійський канон... У фресках Софії Київської цей вплив яскраво виявлено в кольорі. Релігійна форма залишилась, античний одяг збережено, а колір – колосальна естетична категорія — прорвався!

Народне мистецтво постійно в розвитку, напрочуд радісне, життєствердне, демократичне, діалектичне, воно виробило й заклало всі поняття художньої форми: композицію, колорит (гармонійне поєднання кольорів у різнокольоровому творі мистецтва – Л.О.), синтез. Там, де є колір, – починається колорит, де його нема – нема колориту. Який він має бути? Діалектичний (до єдності через протилежності), національний, філософський, змістовний, сучасний. Щось порушиться – усе гине».

Ось яке велике значення надавали митці формі: «Найпоширеніша нині хвороба – еклектика, мішанина стилів. Тут важливо розрізняти й не видавати бажане за дійсне. Треба знати історію мистецької форми. Тут ми – лікнепники. Справжній художник завжди б'ється за красу форми, за естетику».

Такою була думка митців-монументалістів про ознаки народного мистецтва: «Народне мислення завжди було абстрактне, хоч воно ніколи не одривалося від життя й праці, а завжди виходило з цього. Абстракція у творах народних майстрів виступає як композиційний та образний зміст, як складова художнього мислення. Вона не безпредметна, якою є в абстракціонізмі як течії... Коли вже взявся за народне мистецтво – добувай знання, позбувайся дилетантських звичок – використовувати чужі форми, поєднувати натуралістичні основи й народну орнаментику (це речі абсолютно не поєднувані!), механічно заповнювати композиції. Компанувати орнамент як образ. Для цього потрібне велике вміння й неабияка практика».

У словнику подається визначення монументального мистецтва: «...вид образотворчого мистецтва, розрахований на масове сприйняття в ансамблі з архітектурою чи природним оточенням. Поєднує архітектурні та скульптурні монументи й пам'ятники..., настінні розписи в екстер'єрах та інтер'єрах громадських споруд, втілюють і пропагують провідні соціальні й філософські ідеї часу». Митці-монументалісти підкреслювали: «Ознака монументальності в мистецтві — не розміри, а філософський зміст». За мету вони ставили собі «...навчити мислити і творити. І розуміти: народне мистецтво – це велика філософія в народних образах. Йому чужі міщанство й стиляжництво, огрублення форм і барвистий вінегрет. Воно не визнає механічної підробки під когось і не викликає різі в очах, бо воно справжнє, бо воно краса». Митці-монументалісти, як бачимо, намагалися віднайти дух народу, матеріалізований у творах народного мистецтва. Його вони вважали найбільшим скарбом українського народу, адже в ньому, на думку художників, було заковано всю багатотисячолітню історію.

Українське монументальне мистецтво завжди спиралося на народне. Художник Г. Синиця (1908 – 1996), послідовник мистецької школи М. Бойчука, «прагнув монументальну культуру помножити на народну кольорову... і створити новий сучасний монументальний живопис...». «Я безповоротно зрозумів і засвоїв: народне мистецтво – першоджерело художніх

форм... Воно відоме давним-давно, воно жило, набиралося сил у народі, в його надрах. Етнографічні, сюжетні, інші ознаки – це ще не народність. Йдеться про систему мислення, де колір виступає як образ, про глибинне явище самобутнього в палітрі художника», – говорив Г. Синиця.

Великою віхою для київської групи монументалістів став 1965 рік, коли митці завдяки працям В. Гавзенштайна, М. Бойчука, Рівери, Ороско, Сікейроса відчували, як можна найкраще й найпереконливіше змалювати національну епопею. Вони не творили декоративних, безпроблемних мозаїк, вважали, що монументалізм — це мистецтво державне (на жаль, держава не поділяла їхніх поглядів). Відпрацьовувати принципи нової школи монументального мистецтва вони почали саме на Донбасі. Про цей час В. Зарецький згадував: «Ми працювали, захоплені ідеєю, не думаючи про гроші, відпрацьовували величезну кількість варіантів. Ішли найскладнішим шляхом. Шукали оригінального, а не звичайного рішення». А. Горська так сприймала свої твори: «... я працюю, щоб було мистецтво сучасне, українське, яке представляє свій народ. Народ незламний. Мистецтво, яке репрезентує націю, у свій час ніхто не зможе звалити». Митці прагнули увібгати у свої мозаїки увесь біль могутньої, пов'язаної по руках і ногах нації. Їхнє мистецтво виходило альтернативним державному.

Як стверджує Л. Огнєва, тема циклу досліджуваних мозаїк – трудівники донецької землі та життєдайна природа, поклоніння перед нею, адже «її невичерпними силами людина завжди вчилася у природи, жила з нею в гармонії і взаєморозумінні».

Високу оцінку роботам художників-монументалістів дав член-кореспондент Академії мистецтв, народний художник України В. Перевальський, який відзначив, що в мозаїках вдало поєднано «творчий досвід і досягнення світової образотворчості, особливо мексиканців Сікейроса, Ороско, Рівери, з магічною силою...українського народного живопису, зокрема заново відкритих тоді М. Приймаченко і Г. Собачко...».

Надзвичайно велику вагу митці надавали графічним символам, що відомі як елементи більшості традиційних українських орнаментів (зустрічаються на керамічному посуді, декоративних виробх тощо). Київська група монументалістів розуміла, що в більшості випадків для користувача ці символи залишалися ознаками красивого, втратили глибинний зміст, тому своїм завданням вони вважали актуалізацію традиційних символів.

Творці українського монументалізму спиралися на народне мистецтво, активно зверталися до мотивів, тематики української міфології. Ні жорстке «прокрустове ложе» худрад, що керувалися догматичними приписами соцреалізму, ні спецкомісії не завадили втіленню їх масштабних задумів у «вічному» матеріалі – мозаїці. Цікаво, що полігоном для реалізації націотворчих мистецьких ідей було обрано саме Донбас, де в політиці «традицій підрізації» комуністична імперія досягла найбільше. Завдяки романтичному піднесенню авторів у вірі в національне відродження рідного народу, як протест проти тотального нищення національних святинь постали на Донечині в 1965-70 рр. унікальні в часі й просторі... панно «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Життя», «Надра», «Сонце», «Вітер» (Донецьк); «Дерево життя» (Маріуполь)

2. Втілення народних мотивів у творах монументального мистецтва

Центральними зображуваними образами на панно **«Космос»** є величезні, космічного розміру птахи жовтого та синього кольорів, які мчать у протилежні боки на неймовірних швидкостях, про що свідчать їхні форми та розміри. Напевне, летять з важливою метою: створити світ, підтвердженням чого є планети у космічній порожнечі, що є тлом зображеного. Про близькість образів цих птахів до народних уявлень, світогляду свідчить вигляд птахів. «Кладка керамічних плиток синього птаха – сучасна, геометризована, а жовтого, за своїм образним вирішенням, – українські миски. Вони здаються ілюмінаторами космічної ракети. Жоден малюнок кладки не повторюється за формою й кольором». Як стверджує Г. Лозко, «Сокіл у слов'янській міфології

є персоніфікацією Рода – першоптаха, із якого постає Всесвіт і рід людський. Сокіл символізує хоробрість, молодість, силу, розум. Він охоронець Дерева Життя та Живого Вогню».

«Від самого початку вода і вогонь були оповиті темним мороком безмежного Хоасу. Тій величезній безодні не було ні кінця ні краю. Тоді Священний Дух створив птаха із золотавим пір'ям, на ім'я Сокіл. Розправивши крила, він кинувся в бій із Хаосом. Відступила нескорена темрява. Та ще не одну сотню тисяч літ довелося кружляти Соколові, пронизуючи своїм сяйвом чимраз далі непроникний морок, аж поки не постав простір, на якому першоптах почав творити світ».

«Вогонь і вода були для наших предків святими. Плювати у вогонь чи воду, як і вживати лайливі слова, вважалось за тяжкий гріх... В усіх місцевостях України біля води здійснювались різні обряди, насамперед на свято Купали».

«Вінцем творіння вважалось поєднання Сонця з водою, що збігалось зі святом Купала. Наші предки вірили, що тоді Сонце тричі на день зупиняється, і вся природа радіє». «У доборі кольорів – перевага на боці синього, блакитного та світло-жовтого. Таке сполучення має глибинний зміст. Це – кольори двох першооснов, які породжують світ вогню та води». «Поєднання жовтого і синього кольорів є логічним для наших предків, позаяк ці кольори символізували основні стихії, яким поклонялись вони на рідній землі (воду і сонце, небо і ниву з золотою пшеницею)».

На панно «**Вода**» увагу привертають риби, які уособлюють силу цієї стихії, її могутність. Завдяки блискучій роботі українських монументалістів передано стрімкий рух мешканців води. Вони плывуть в одному напрямку, напевне, для виконання важливої місії, завдання. Цим завданням ми можемо вважати початок життя у світі, адже навіть самі кольори наштовхують нас на таку думку: забарвлення риб є теплими, а середовище, де вони перебувають, зображено за допомогою синіх барв. «Поруч із синім, блакитним та світло-жовтими кольорами з'являється зелений. Якщо сполучення жовто-синіх барв

символізує світотворчу й життєдайну дію сонця до води, то зелений колір символізує результат цієї дії – життя». Як ми бачимо, це панно є своєрідним продовженням попереднього – «Космос», адже в обох роботах розглядається створення життя вищими силами за допомогою різних стихій, поєднанню яких має завдячувати все живе. У народній легенді про створення землі мовиться: «Завдяки китові, який підмостив свого хвоста, затрималася наша земля, а то була б полетіла в безодню».

Як стверджує Г. Лозко, риби «вважалися посланцями водної стихії й протиставлялися птахам. Існує міфологема риби як своєрідного деміурга — творця світу: риба виносить з дна океану (первісного хаосу) мул, пісок, тобто елементи, з яких створюється Земля (космос)». Як бачимо, творцям цього панно вдалося зобразити саме процес творення землі в уявленні наших предків, які, як відомо, велику увагу приділяли культу води, що доводять нам численні обряди, ритуали. «Біля річок і озер водним божествам Дані, Мокоші, Водянику, русалкам давні слов'яни присвячували спеціальні свята, виконували певні обряди». Про те, що наші прашури вірили у надзвичайні можливості води, її силу, могутність, навіть серед інших природних стихій, свідчать деякі давні вислови, які, можливо, з часом втратили своє первісне, магічне, повчальне значення, але через те не стали менш популярними серед людей: вода камінь точить, здоровий, як вода, тяжко плисти проти води, вода греблі рве, вода в решеті не встоїться, вогонь вогнем не погасиш, а шукай води, малої хмари великий дощ буває, хай річка й невеличка, а береги ламає, тиха вода глибока, тиха вода людей топить, а бурна – тільки лякає, великі річки з малих джерел витікають, вода в одного бере, а другому дає, тяжко плисти проти води, прийшло з води, пішло за водою та інші.

Давні казки, що дійшли до нас, зберегли свідчення про віру в те, що вода може як допомогти людині, так і зашкодити їй. Наприклад, досить часто згадується про живу і мертву воду, що може вмиє або воскресити, подарувати здоров'я, або вбити. Пригадаймо віру українців у силу води, набраної на Водохреща, Стрітення чи інше велике свято. «Коли святити в церкві воду,

селяни набирали тієї води в нову, ще не вживану посудину, приносили додому і пильно берегли. Цій воді приписувалась магічна сила. За народним уявленням, це – цілюща вода. Нею натирали хворі місця і вірили, що «поможе». Крім того, Ярославна, героїня поеми «Слово про похід Ігорів», звертаючись до сил природи, просить, щоб їй дали можливість омочити «шовковий рукав у Каялі-ріці», щоб утерти «князю кривавії його рани». Очевидно, це могло повернути коханого до життя.

Як стверджує Г. Лозко, риби виступали не лише символом сонця, а й Місяця. «Саме в цій ролі вони й присутні у вигляді обов'язкової страви на різдвяному столі». Як бачимо, це знову підтверджує думку про важливість ролі риб з точки зору створення світу, зародження життя, адже наші предки поклонялися не лише денному світилу – сонцю, а й нічному – місяцю. «Існувало повір'я: якщо душі померлих відлітають до Вирію у вигляді птахів, то душі утоплеників перевтілюються в риб». У цих образах ми знову простежуємо нерозривний зв'язок цього панно з попереднім – «Космос», де в центрі постають птахи.

Очевидно, на ці доісторичні образи риб наклалося й християнське сприйняття. Варто згадати хоча б те, що первісні християни за допомогою цього знака передавали знання про Ісуса Христа, його вчення. У зв'язку з цим можна згадати всім відому казку про золоту рибку, яка «наділялася здатністю виконувати всі бажання, крім одного: вона не могла прислужувати», тобто вона виконувала лише добрі бажання, вміла мудро розв'язати проблеми. Про незвичайні властивості риб свідчила й віра в їхню можливість спілкуватися між собою, тому досвідчені рибалки першу виловлену рибину випускали назад у річку з проханням привести «батька, матір, сестру, брата».

Панно «**Дерево життя**» вражає відтворенням сюжету про Світове Дерево (Дерево пізнання), яке уособлювало для наших предків будову Всесвіту. Автори мозаїки, використовуючи архаїчні символи Світового Дерева та птахів, переповіли головний міф наших предків про створення Всесвіту, згідно з яким воно було моделлю «триєдиної вертикальної структури Всесвіту — три

царства: небо (Боги), земля (люди), підземний світ (Предки). Кожне з трьох царств має свою символіку в образах тварин, птахів чи небесних світил. Так, верхній небесний світ (крону дерева) представляють сонце, місяць, зорі та різні птахи: соколи, голуби, орли, соловей, зозуля. Середній світ (стовбур дерева) — бджоли, куниці, домашні тварини. Нижній світ (коріння) — бобри, риби, змії. Вертикальна триєдність Світового Дерева сакралізує число три і взагалі трійцю»

Дерево Життя — універсальний оберіг — енергетичний резонатор, що проявляє себе на всіх електромагнітних хвилях діапазону людського біополя й невидимого для ока ультрафіолетового кольору (він оберігає людину від низьких енергетичних випромінювань, хвороб та патогенного випромінювання).

Звернімо увагу на панно: на самому вершечку дерева сидить птах, але незвичайний, від нього розходяться промені, осяюючи все навколо (продовження мотиву про створення світу птахами, зображеного на панно «Космос»). З кожного боку дерева є по три гілки, на яких зображено незвичайної форми квіти, що дуже нагадують ті, які змальовують на українському декоративному посуді, вишивці.

Для нас є цілком зрозуміло, чому автори мозаїки звернулися саме до образу світового дерева. Очевидно, вони усвідомлювали, яку велику роль воно відігравало для українців. Доказом цього можуть бути численні обряди, пов'язані з деревами як символами Світового Дерева, що дало початок усьому живому. «Крім того, вони мали священні дерева на полях, дорогах і поміж селами. Найсвятішим вважався старий дуб; ніяка жертва не була принесена без того, щоб не оздобити її гіллям священного дуба. Найважливіші обряди виконувалися під дубами або липами».

«Водночас саме Дерево Життя символізує центр світу, сакральне місце... Обрядове дерево присутнє в багатьох слов'янських обрядах як образ річного кола (Різдво, Масляна, Вербиця, Великдень, Майське Дерево, Кущ, Купайло), так і родинних (народження дитини, весілля, проводи до війська, похорон

тощо). Тож не випадково в Маріуполі до ресторану «Аристократ» (колишній «Україна») приходять люди з проблемами здоров'я, щоб «доторкнутися до магічних знаків, якими прикрашені гілки чудо-дерева. Власники будинку здивовані, але гостям дають можливість задовольнити бажання» подарунки предків. Для зображення процесу творення світу, рушійних сил, що спричинилися до цього, відтворення будови Всесвіту українські монументалісти вдавалися до глибинної народної міфології, філософії, світогляду наших предків, доказом чого можуть стати мозаїки «Космос», «Вода», «Дерево життя».

На панно «**Вогонь**» зображено вугілля – «чорне золото Донбасу». На його фоні ніби сяє квітка живого священного вогню, що перетворює земні надра на життєву силу. Пелюстки диво-квітки нагадують рух полум'я та диму вогнища. Ми бачимо 4 кольори-символи, які є «найстаршими»: чорний (земля), пелюстки вогняної квітки – золотого (колір святості, верховенства й чарівності), білого (причетності до божественного), червоного (земної святості).

За давніми віруваннями, «вогонь – символ духовної енергії; перетворення і переродження; руйнівної і водночас народжуючої сили; кохання, плодючості; багатства, щастя, сімейного добробуту; сонця; зв'язку з небесним світом; роду; сили; очищення від зла; бога; потойбічного світу».

Наші предки вірили, що найбільшу магічну, очищувальну силу мав купальський вогонь. Праукраїнці вважали вогонь первісною матерією чоловічої статі, що, поєднавшись із Даною, утворила Землю та всі речі на ній. На думку С. Плачинди, вогонь «вважався живою, вічно голодною та очищувальною силою. У капищах служителі язичницького культу /огнищани/ утримували вічний вогонь як знак постійного доброго зв'язку з богами та безперервності життя й добробуту роду, племені...» У слов'ян-язичників богом вогню вважався Сварог (Сварожич). Часто вогонь уявлявся святим, на якого не можна говорити поганих слів, плювати. За свідченням П. Чубинського, «господиня повинна бути з вогнем дуже обережною й поважати його: повинна

замітати його чистим віником, хрестити його, ставити при ньому горщик з водою й поліно, щоб він мав що їсти й пити». Про вогонь кажуть так: «Ми шануємо вогонь, як Бога; він наш дорогий гість. Він як розгнівається й візьме, то другому вже того не дасть». Про обожнювання вогню, ставлення до нього як до символу багатства свідчать й етимологічні дані. Окремі дослідники вважають історично спорідненими слова «бог», «багатство», «багаття»/вогонь/. «Вогонь, добутий тертям однієї деревини об іншу, називали «живий», «цар-вогонь», «лікувальний», «святий», «Божий». Він вважався особливо лікувальним, оберегом; символізував очищення від скверни, зла». За народними повір'ями, це багатство не можна було віддавати з дому, щоб не зубожіти. Вважалось, що «нечисть» боїться вогню й тому не зашкодить дитині. «Переходячи в нове житло, переносили зі старого помешкання й вогонь, щоб не щезнув колишній затишок.

У IX-X ст. у слов'ян існував звичай спалювати померлих. Вічний вогонь очищав грішних покійників і переносив їх у рай невразливими для злих сил».

На Свят-вечір «Першою магичною дією було добування нового вогню. Господиня дістала з покуття кремінь і кресало, які останні дванадцять днів лежали під образами. Вона перехрестилася тричі і, ставши обличчям до схід сонця, викресала «новий огонь». Цим вогнем вона розпалила в печі дванадцять полін, що їх припасала та сушила дванадцять днів останнього місяця». На Івана Купала переважали обряди очисного характеру. Стрибання через вогонь, купання у воді, «замаювання» зеленню хат символізувало очищення від впливу злих сил. На думку О. Потебні, «запалювання вогнищ і стрибання через них має на меті звільнення від ворожої сили, хвороби, смерті й пов'язаних із нею міфічних істот». «Вогонь...має в казках очищаючу силу; він служить межею між світами, і героєві у своїх випробуваннях не раз доводиться проходити крізь полум'я».

Неперевершене художнє значення має панно «Жінка-Птаха». На мозаїці зображено в чорному просторі космосу, поєднаному з землею космічними водами, темно-блаватного кольору казкову птаху, яка нагадує жінку з головою

лелеки. Жінка-Птаха несе розжарену вуглину, а низ її сукні прикрашають солярні знаки. Подібне зображення божественної птиці ми знаходимо у «Велесовій книзі». Прекрасна вогняна діва мала різні імена, які відображали її прояви й призначення: Мати-Птиця, Птиця Божеська, Птиця Вишня, Мати-Сур'я, також має ім'я, яке наближає її до Перуна – Громовиця і Перуниця, або Птиця Віща, або Магура. Очевидно, наші предки вірили, що Мати-Птиця принесла вогонь до їхніх осель, тому були щиро вдячні їй: «І Матиря співала, тая Красна Птиця, яка несе Пращурам нашим огонь до домів їхніх. («ВК», 7б). Мати-Слава у текстах «Велесової Книги» ототожнюється із Зорею: «Тут Зоря Красна іде до нас, як жона благая, і молока дає нам у силу нашу і кріпость двожилу» («ВК», 7ж). Матір-Слава нагадує нам казкову вогняну жар-птицю. Якщо врахувати, що Птиця уособлює Зорю як ранкову, так і вечірню, то вона, як добра гостя, приносить ввечері людям вогонь із небес і, певно, таким же чином зранку відправляє це вогнище нагору.

Окрім цього, їй приписувалися надзвичайні можливості: наші пращури вірили, що вона здатна провіщати майбутнє: «А Матир Слава співає про труди наші ратні, і маємо послухати, і хотіти брані суворой за Русь нашу і прасвятотців наших. Матир Слава сяє до облаків, як сонце, і віщує нам побіди і загибель» («ВК», 7є). Не дивно, що її поява була сигналом до лютої боротьби з ворогами. Її вважали доброю порадицею у веденні війни в цілому, а також Мати-Птиця могла, за уявленнями праукраїнців, попереджати про нещасні часи для русів: «Б'є крилами Мати-Слава і говорить нам о труднім часі засухи і мору корів» («ВК», 28»). Хоч вона й могла віщувати несприятливі події, навіть смерть, руси казали: «Так слава наша потече до Матері-Слави і перебуде в ній до кінця кінців земних і інших життів. То бо нам з тим боятися смерті, яко ми потомки славних!» («ВК», 7є).

Придивімося ближче до вбрання зображеної Жінки-Птахи – і побачимо різноманітні візерунки. «За свідченням літописців, творити обереги-орнаменти мали право тільки дівчата й жінки, які належали до вищого суспільства. Так, дружина князя Рюрика Ростиславовича Анна сама вишивала

і для своєї сім'ї, і для оздоблення Видубицького монастиря». Ця інформація може бути важливою в наш час, коли «ми знаходимося напідходах до розкриття практичного значення українського національного одягу, пісні, вишивки, творів ужиткового мистецтва, звичаєвого річного кола, свят для збереження і відновлення здоров'я народу».

Сучасна наука про відчуття випромінювання (радіоестезія) стверджує, що на земні емоційні ритми (музика, співи, танці, слово, поезія) накладаються космічні сигнали електромагнітних полів. «Космічне випромінювання, яке йде від усіх небесних тіл, охоплює всю біосферу, проймає її всю і все в ній... Біосферу не можна досягнути в явищах, які на ній відбуваються, якщо буде упущено цей її зв'язок із будовою цілого космічного механізму...» — писав Володимир Вернадський.

У давнину ці явища добре відчували ті, хто був «посвячений», тобто був поставлений «на сторожі» інтересів свого народу. Відступництво від рідних орнаментів у музиці, танцях, співах, одязі трактувалося предками як зрада і підлягало покаранню. Л. Літровник доводить, що на карпатських тарелях у формі різноманітних орнаментів зображена найскладніша з відомих у світі космогонічна концепція найдавніших знань.

Давні орнаменти — це не тільки зорові магічні знаки-обереги, це також і спосіб вижити. «Відомо, що трипільські поселення будувалися концентричними колами з майданом посередині. За законами радіоестезії можна допустити, що такою структурою наші предки оберігали своє поселення від шкідливого впливу підземного випромінювання, оскільки коло мало магічно-ритуальну функцію оберега».

На панно «**Сонце**» зображено світило, від якого залежить життя на землі. Його гаряче проміння врізається в холодний простір Всесвіту. Концентричні кола підкреслюють хвилову природу сонячної енергії, що досягається переходом синіх кольорів у голубі, бірюзові й зелені. Останні є символом життя.

Сонце в нашій культурі – «символ Всевидячого божества; Вищої космічної сили; центру буття та інтуїтивного знання; осяяння; слави; величі; правосуддя; Матері Світу; Центру; Бога-отця; Христа. Разом із місяцем сонце символізує чоловічий та жіночий початки. У багатьох народів сонце визнається як найдавніше божество, тобто як символ верховної влади. В язичницьку епоху слов'яни обожнювали Сонце в образі Дажбога, Сварога, Хорса та ін. Слов'янський язичницький пантеон богів знав ще й інші символи сонця в образах Ярила /бог весняного сонця/, Купала /бог літнього сонця/ та ін.». «Сонце грає» на Великдень: «На Гуцульщині кожен, побачивши схід сонця, побожно здіймає накриття голови і, звернувшись обличчям до сходу, віддає йому глибокий поклін, хреститься й шепче слова молитви: «Слава тобі, Господи, за личенько твоє Господнє, що яс показало, праведне; слава тобі, просвященне!». На Волині вірять, що сонце – «цар неба», що світить і гріє вдень, а вночі ховається за землю, обходить її і на ранок знову з'являється на сході. На Поділлі кажуть, що сонце – це відблиск лиця Божого, і тому воно так яскраво світить... Колись в Україні дівчата молилися до сонця». «Сонце – цар неба, око або обличчя Бога. Здавна воно сприймалося як вогняна куля, велике коло або колесо». Пригадаймо численні паремії, що згадують про сонце: «загляне сонце і в наше віконце», «сонечко в дорозі не спіткнеться», «сонце гріє, сонце сяє – вся природа воскресає», «сонця в мішок не зловиш», «в ніч найтемнішу про сонце пам'ятай».

Подивімося уважніше на панно: у самому центрі вогняного світила ми бачимо птаха. Стародавні люди часто уявляли в образі Сонця саме цю тварину. Пригадаймо хоча б легенди про Жар-Птицю: «Живе золота Жар-Птиця (сонце), що може одним своїм пером освітити сад. Зимовий холод її викрадає, але вона встигає знести золоте яйце, з якого навесні знову народжується джерело світла й тепла. Коли нова Жар-Птиця виростає, настає літо». В інших творах фольклору «...Сонце постає як красива панна в золотих шатах». Наш народ, як відомо, пов'язував прихід весни, тепла саме з прильотом птахів: «Журавлі прилетіли – весну принесли».

Інший птах – голуб – був символом «Великої Богині; ...широї любові, злагоди, ніжності; вогняної творчої сили; місяця... В українських стародавніх колядках... символ живого вогню й символ місячної містичної творчої сили... В Україні голуба пов'язували також із божеством грози, блискавиці, дощу. Поширеним було вірування, що душа людини після смерті може втілюватися в голуба /пор. вислів «душа відлетіла»/. Тих, хто знищував голубів, вважали великими грішниками. І навпаки: хто тримав в оселі цих ніжних птахів, мав достаток і щастя».

На цьому панно, як і на багатьох інших зустрічаємо поєднання жовтого та синього (блакитного) кольорів. Такий колір має ауру інтелектуально і духовно розвиненої людини. «Наші предки побачили в цьому національний символ. Вони не вміли фотографувати, але, мабуть, вміли бачити ауру краще за нас». Подарунок предків.

Отже, мозаїчні панно «Вогонь», «Жінка-Птаха» та «Сонце» переконують нас у тому, що українські художники-монументалісти у своїх роботах вміло зобразили стихію вогню, що, як вірили наші пращури, дає початок життю, допомагає вижити людині в непростих обставинах.

3. Національні мотиви в мозаїчних панно в екстер'єрі донецької експериментальної школи №5

Загальна ідея оновлення мистецтва об'єднала митців різного профілю та різних поколінь під час роботи над проектом оформлення екстер'єру донецької експериментальної школи № 5. До складу бригади увійшли – митець, учень і послідовник бойчукізму Г.Синиця, митці-станковісти А.Горська, В.Зарецький, В.Парахін, О.Коровай, Г.Марченко, І.Кулик, митець-монументаліст Г.Зубченко та філолог Н.Світлична. Бригада склалась за ініціативи Г.Зубченко, котра отримавши від Академії архітектури замовлення на оформлення середньої експериментальної школи в м. Донецьку, запросила до співпраці А.Горську та Г.Синицю, з якими підтримувала творчі стосунки з

часів діяльності КТМ «Сучасник». Як більш досвідчений майстер і автор власної мистецької концепції на чолі бригади став Г.Синиця [2].

Попередні ескізи, виконані А.Горською та Г.Зубченко, не пройшли офіційного затвердження (як такі, що не відповідають соцреалістичному методу). В основу композиції центрального панно було покладено ідею А.Горської – алегоричне зображення України в образі жінки у національному строї. Задум виник у художниці ще 1962 року. Підтвердженням цього виступають збережені ескізи та один з листів А.Горської до батька, в якому вона ділиться ідеєю і дає у тексті варіант композиційної схеми майбутнього твору. «Украинка, с поднятыми смуглыми руками, раздвигает колосья жита. Фон золотой. Она в белой с узорами сорочке «чихлиці» [3, с.1]. Цей опис відповідає зображенню незатвердженого ескізу для центрального панно школи. Розробляючи проект, А.Горська через листування консультувалась з О.Заливахою, з яким вже працювала над знищеним рік тому вітражем для Київського державного університету ім.Т.Шевченка. Обговорення тривало протягом 1965-1966-го років - від початку до завершення роботи над оформленням експериментальної школи. Листування А.Горської та О.Заливахи розкриває не лише особливості створення даного мозаїчного комплексу, але й дає уявлення про їх мистецькі погляди, зокрема, стосовно шляху розвитку сучасного українського мистецтва.

Авторський колектив, що виконав остаточний варіант ескізів оздоблення школи, затверджений як відповідний особливостям регіону та офіційним вимогам, сформував Г.Синиця, який взяв участь у розробці усіх ескізів восьми панно бічних фасадів та центральної композиції головного фасаду, А.Горська, В.Зарецький, Г.Зубченко, Г.Марченко, О.Коровай, що виступили співавторами окремих композицій. Найвагоміший внесок у розвиток задуму та його художньої реалізації в ескізах і картонах окрім Г.Синиці, належить Г.Зубченко та А.Горська. Інші представники бригади є виконавцями мозаїк у матеріалі.

Створені групою дев'ять монументальних композицій (див. додаток 1) об'єднує спільна сюжетно-тематична основа міфологічного характеру. Зображення розкривають космологічні погляди праукраїнців та відтворюють давні міфи про створення світу. Композиції утворили послідовну розповідь, про що свідчить взаємне розташування та їх назви – «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Шахтарський край», або «Прометеї», «Повітря», «Сонце», «Надра», «Життя», що відображають створення світу, зародження та розквіт життя. Важливо відзначити, що тогочасній мистецтвознавчій літературі вказувалось на «казковий характер» зображень бічних фасадів [1, с.202]. Пояснення цього лежить у площині сюжетно-тематичних меж офіційного образотворення та статусу будівлі як дитячого навчального закладу. Виконання проекту супроводжував постійний нагляд та контроль. Митців «запрошували» на допити до столиці, де, за спогадами О.Корова, «шукали антирадянщини в діях і словах Опанаса (Заливахи), в моїх, в колі тих людей, з якими ми спілкувались» [9]. Через це національно-міфологічна тематика існувала приховано і була відома у вузьких колах. Офіційно композиції тлумачили як казкові або присвячені біологічній спрямованості навчального закладу.

Панно єднає не лише послідовне оповідне розкриття міфологічних сюжетів, але й загальний горизонтальний рух, присутній у кожній з композицій та почергово переходить з попередньої у наступну, надаючи цілісності мозаїчному комплексу. Оригінальність формальному розв'язанню оздоблення екстер'єру будівлі надають насичений колорит, текстурно-фактурне розмаїття, монументально-декоративне позбавлене впливу натуралізму рішення, символічність і, навіть, знаковість образів. Використання широкого спектру різнофактурного матеріалу та обрана техніка виконання свідчать про прагнення досягнення насамперед виразного декоративного ефекту.

Для монументального оздоблення споруд у другій половині XX століття часто використовували тематичні багатофігурні композиції оповідного

характеру, що походять від загальних тенденцій радянської станкової картини. Мозаїчний комплекс донецької школи складають монументально-декоративні узагальнено-символічні композиції без введення людських постатей. Винятком виступає панно головного фасаду. Розглядаючи таке вирішення проекту О.Заливаха у листі до А.Горської 1965-го року зазначає: «Я вважаю, що підвалини новітнього українського мистецтва, зокрема монументального, заклав Бойчук. Його принцип вирішення тем - через людські постаті, через образ людини. Головна домінанта - людина. Вельмишановний Г.Синиця пропонує модернізовану школу, що в основі своїй ґрунтується на рослинно-орнаментованих принципах. Це, безперечно, теж може бути, менше конфліктів і всім може подобатись, але це ще не атака! «Мистецтво - багатогранне. Я згідний і з цим поглядом Синиці. Як з першоосновою. Але більш вищий ступінь - це школа Бойчука, школа сучасного національного і соціального мистецтва» [4, арк.2].

Такі зауваження стосовно мистецької концепції Г.Синиці та проекту оформлення експериментальної школи розкривають суб'єктивний підхід О.Заливахи і його поверхове знайомство з мистецькою позицією художника та задумом мозаїчного комплексу. Проте так звані «рослинно-орнаментальні» принципи не дозволили Г.Синиці і його соратникам уникнути переслідувань з боку офіційної влади. Через «націоналістичні погляди» митцеві довелося залишити столицю, А.Горську – вбито...

Робота над оздобленням донецької школи стала підґрунтям для дискусій з приводу визначення шляхів відродження українського мистецтва. Епістолярна спадщина А.Горської та О.Заливахи свідчить про те, що актуальним було порівняння мистецьких концепцій М.Бойчука і його послідовника Г.Синиці. Погляди митців та їх учнів і послідовників єднає спільна ідейна основа. Представники бойчукізму та нонконформізму другої половини ХХ століття бачили повернення українському мистецтву втраченої самобутності через звернення до коренів. Різницю уявляли у різних мистецьких феноменах окремих історичних періодів як підґрунті для формування сучасного

українського образотворення. Відмінність виявилась також у наданні пріоритетності різним формальним категоріям.

Листування А.Горської та О.Заливахи розкриває протилежні погляди на розвиток сучасного мистецтва загалом і монументального зокрема. У листі-відповіді А.Горська критично висловлюється стосовно розуміння О.Заливахою народного мистецтва як «мистецтва «орнаменту» та засад школи М.Бойчука. Порівнюючи принципи бойчукізму із принципами мистецької концепції Г.Синиці, А.Горська пише «...Бойчук підняв питання композиції в монументальному мистецтві на вищий щабель. Він розглядав композицію як образ. Вона блискуче пов'язана з архітектурою. Бойчукісти не переносили механічно композиційних схем в свої твори. Проте якщо композиція і лінія виступає у них як образ, то третій компонент синтезу мистецтва

— колір — догматичний...» [5, арк..3]. Порівнюючи статус категорії кольору у мистецькій концепції М.Бойчука та Г.Синиці, А.Горська наголошує — «Тут Бойчук припускається естетичної помилки. Бойчук та його послідовники механічно переносили кольори раннього Ренесансу в наш час. Кольорове рішення монументальних робіт бойчукістів догматичне.

Ця штучність, позбавлена власного ґрунту, руйнувала синтетичність образу. В народному мистецтві колір завжди виступає як образ. Звідси ігнорування народного мистецтва як першоджерела (бойчукістами). Колір, як соліст, у живописі (звичайно, і в монументальному) виступає народному мистецтві як національна категорія» [5, арк. 3]. Висловлювання А.Горської щодо колориту свідчить про повний її перехід до нового розуміння кольору, що походить з мистецької концепції Г.Синиці та знайшло реалізацію (вперше випробувано) в монументальному мистецтві на прикладі мозаїчного комплексу донецької школи. Вона відмовилась від пріоритетності складної кольорової гами, попереднє прагнення до якої розкривають тексти листів до батька початку 1960-х років, на користь колориту, побудованого на діалектичній основі, характерного для фольклорного образотворення. Таким чином відмінною рисою монументального комплексу школи № 5 є особлива

кольорова насиченість та відповідна роль кольору у створенні художнього образу.

Своєрідне бачення різного підґрунтя сучасного українського мистецтва у художніх концепціях М.Бойчука та Г.Синиці містять тексти листування А.Горської і О.Заливахи. О.Заливаха вказує на те, що «наш народ створив прекрасні зразки декоративно-прикладного мистецтва. Потім нашим предкам прищеплено християнство з його новими мистецькими формами. Получилося, таким чином, щось подібне на дві течії, з одного боку, інерція мистецтва дохристиянської доби – символи, ієрогліфи і т.д. (вишивка, орнаментика, різьба...) і мистецтво світське – культове, його розгалуження. Бойчук спирався в більшій мірі на останнє. Ви, як я розумію, опираєтеся на народне, тобто мистецтво символів. Вірніше буде, що наслідуєте його» [6, с.431]. Дохристиянське підґрунтя мистецької концепції Г.Синиці пояснює язичницьку стихію мозаїк, їх символічність, наявність у зображеннях давніх знаків і орнаментів. Відповідно як Г.Синиця, так і бойчукісти звертались до образотворчого фольклору проте орієнтуючись на різні його прояви та часові межі.

Вісім панно екстер'єру школи відтворюють давні язичницькі уявлення про створення світу – зародження через єднання вогню як чоловічого початку та води як жіночого у первісному хаосі космічного простору земної тверді, виникнення наземного та підземного світу, життя якого підтримує зірка-Сонце. Насичений сюжетний матеріал, що поєднав численні праукраїнські міфи, для авторів не став єдиним критерієм національного. Глибока та багата міфологічна основа композицій тісно пов'язана з формальним її втіленням. З цього приводу А.Горська писала: «Колір – зміст, душа, історія народу, його лице... Сюжет не є ознакою національного. Він окремо не існує. Зміст є форма. Форма є зміст» [5, арк.4].

Формальну основу панно розкривають записи творчого характеру А.Горської. Вона найперше вказує на зародження нового монументального стилю на фольклорній основі як на неординарне явище: «Синиця Г.І. Велика

людина. Борець. Починає нову сторінку в світовому монументальному мистецтві» [8, арк..3]. «Народження зовсім нового небаченого монументального мистецтва. Основи його. Природа народного мистецтва – монументальність» [8, арк..4]. Записи А.Горської доводять народну традиційну основу як змістовного так, і формальних компонентів панно бокових фасадів школи – «Вісім бокових фасадів 5 м. х 2 м. Ідуть цікаво. Принципово народні. За принципами народного мистецтва («прикладного»!) Тобто справжнього» [8, арк..66]. Найбільш яскраво реалізовано принцип традиційності через діалектичне розуміння колориту подібно до творів народного мистецтва, де колір виступає як образ: «Народний живопис — єдність протилежностей» [8, арк..78]. Колорит став основою формальної реалізації сюжетів народної міфології донецьких панно, про що свідчать окремі нотатки А.Горської, що ілюструють розуміння Г.Синицею та його соратниками народного сприйняття кольору.

Критичні, проте непрофесійні зауваження щодо якості втілення колористичних принципів концепції Г.Синиці у досліджуваних панно, висловлено на сторінках листів до А.Горської письменника та журналіста В.Захарченка, де він порівнює колористичні якості центрального панно школи № 5 «Прометей» та кольорове рішення наступного монументального проекту колективу Г.Синиці «Коштовність» або «Жінка-птах» (ювелірна крамниця «Рубін» м. Донецьк): «Коли переходиш від рельєфу («Прометей») цього до «Рубіну», то Ви стаєте ще кращі з «Птицею», надзвичайна якась свіжість і чистота кольорів. Якби Вам і далі йти від «Птиці», від цієї чистоти, років через два Вас би вже не могли б замовчати, як не можна втримати водну стихію, скажімо. У «Прометейх» такої чистоти таки немає, хоч Ви бийте мене, але так.

Я не знаю, але я побачив там швидше тональність у фігурах Шахтаря і Ливарника, ніж колористичність. Якась покритість кольорів, здрібнення, а від цього й чистоти немає» [7, арк.8]. Листи та статті В.Захарченка присвячені донецьким мозаїкам дають уявлення про резонанс, який спричинило їх створення у другій половині 1960-х років і розкривають перспективність вагу

мистецької концепції Г.Синиці в українському нонконформістському образотворенні.

Через згортання процесів лібералізації та початок нової хвилі арештів інтелігенції Г.Синиця 1967 року припинив співпрацю з молодими митцями та вийшов з бригади. Відповідно це спричинило негативний вплив на розвиток запропонованого ним стилю. Мистецька концепція художника, що має національно-фольклорну основу як не відповідна офіційній спрямованості тогочасного радянського образотворення не могла бути відкрито та повністю реалізована не лише у столиці, але й у провінції. Міфологічна сюжетно-тематична основа офіційно не афішувалась, оскільки проект є державним замовленням. Офіційно композицій, котрі зображали об'єкти природи, були підпорядковані біологічній спрямованості навчального закладу. Центральне панно, що має назву «Шахтарський край», пов'язало мозаїчний комплекс із промисловими особливостями регіону, зображає дві постаті шахтаря ливарника. Складнощі втілення мистецького задуму на національному ґрунті та необхідність «маскування» нонконформістських ідей за відповідними офіційним вимогам критеріями, що породили подвійність як сюжету і змісту (офіційне та неофіційне тлумачення), так і сприйняття форми їх реалізації, розкривають рядки нотаток А.Горської: «Боротьба, естетичне виховання більшості через монументальне мистецтво. Естетичне виховання – громадській обов'язок кожного художника. Найбільша крамола – бути українцем в Україні» (8, арк..4). Вислови художниці відображають прагнення авторів мозаїк до виховного впливу через традиційні образи на свідомість загалу і поряд цим розуміння неможливості вільної реалізації національних ідей.

Висновки.

Багатий архівний матеріал періоду виконання проекту оздоблення донецької школи № 5, дає не лише вагому інформацію стосовно самого мозаїчного комплексу, але й розкриває окремі погляди нонконформістів другої половини XX століття стосовно розвитку сучасного їм мистецтва та школи М.Бойчука. Особисті тексти митців розкривають характер формування їх нонконформістського світогляду і є підґрунтям для вірного розуміння ідейно-формальної основи тематичного та монументально-декоративного вирішення ансамблю. Монументальні мозаїчні твори демонструють поступове подолання залежності від натури і відмову від принципів станковості, появу рис монументальності під впливом «суворого стилю», а згодом і бойчукізму, проникнення у твори національної атрибутики та врешті-решт застосування формальних напрацювань для вирішення нової тематики і змісту. Так, завдяки нонконформістським настроям, що втілились у зацікавленні ідеями М. Бойчука та його послідовника Г. Синиці, у творчості українських митців 60-х років XX ст з'являється національна тема, вирішена не формально, а на базі осмислення сутності національного світосприйняття, національних духо- вних цінностей.

Перспективи подальших досліджень.

Композиції екстер'єру школи потребують подальшого вивчення для виявлення характеру реалізації мистецької концепції колористичного живопису Г.Синиці у монументальній формі.

Література:

1. Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті/ О. Зарецький, М. Маричевський (упоряд.). К. : Спалах лтд. 1996. – 240 с.
2. Воропай, О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: У 2 т. — К.: Оберіг, 1991. — Т. 1-2
3. Давидюк, В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – 176с.
4. Історія українського мистецтва// том6.- Жовтень.- 1968
5. Королева, Н. Предок: Іст. Повісті; Легенди старокиївські / Упоряд., авт. післямови та приміт. Королів-Старий, В. Нечиста сила : Казки. – К.: Довіра, 1992. – 157с.
6. Лозко, Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. – Вид. 2-ге. – Х. : ДІВ, 2005. – 470 с.
7. О. В. Мишанич. – К.: Дніпро, 1991. – 670 с.
8. Огнева, Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. – Івано-Франківськ: Лілея, 2008. – 52с.
9. Так можуть тільки сильні люди. За інтерв'ю Марти Войцеховської-Повалишин// Вечірній Іванофранківськ, №5, 31 січня 2006 р.
10. Українське народознавство: Навч. посібник / За ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. – Львів: Фенікс, 1994. – 608 с.
11. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 46, 1962 рік, арк..1
12. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 49, 1965 рік, арк..2
13. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 49, 1966 рік, арк..3-4
14. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 77, 1967 рік, арк..8
15. ЦДАМЛМ, Ф. 1165, особовий архів А.Горської, Оп. 1, справа № 37, 1967 рік, арк..3-4, 65-67, 76, 78

16. Чорновіл В. В'ячеслав Чорновіл. Київ. Смолоскип, 2003, Т.2, с. 431-435
17. Чубинський, П. Ангели на сходах неба. – К., 1992.

**МЕТОДИЧНИЙ КЕЙС, СКЛАДЕНИЙ ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ
РОБОТИ, ДЛЯ ВИКОРИСТАННЯ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА, ІСТОРІЇ
РІДНОГО КРАЮ, УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

Опис образного змісту мозаїк



Сьогодні на стінах колишньої експериментальної донецької школи №5 є 9 оригінальних панно, зроблених з смальти і керамічної плитки спеціально для школи. За задумом їх авторів, вони повинні були «допомогти дитячому свідомості розвинути свої творчі здібності в області кольору і образного мислення». Виконанню цього завдання сприяла тодішня добра оглядовість школи і особливо центрального панно під час забудови всього нового житлового мікрорайону на місці Нижньої Семенівки. У фондах Державного архіву Донецької області збереглися розшифровки первинних значень мозаїк (Гадоев, Ф-Р5418, оп. 1, д. 163, арк. 54-60), які були пред'явлені авторами робіт на засідання технічної ради при обласному відділі будівництва та архітектури 16 липня 1965 року. Почнемо за порядком.

Мал. 1 Перше панно - «Космос» - висловлює символічна жар-птиця в її космічному русі.

Мал. 2. Друге панно — «Стихія води», яку символізували риби і медуза.



Мал. 3. Третє панно - «Вогонь» - зображує народний символічну квітку.



Мал. 4. Четверте панно - «Земля» - символізують вертикально поставлені колосся і квітка соняшника на чорному тлі.



Мал. 5. П'яте панно - «Копалини» - пласти землі різних геологічних епох з представниками древньої тварини світу.



Мал. 6. Шосте панно - «Верба» - символізує пейзаж України. Там, якщо придивитися, то можна побачити на стовпі дерева обриси фігури людини, тобто пращурів-українців



Мал. 7. Сьоме панно - «Тваринний світ» - фантастичні тварини і гілка дерева.



Мал.8. Восьме панно - «Сонце», яке символізує, на думку сьогоденішніх мистецтвознавців, рух сонячної енергії як одного з символів життя на планеті Земля.



Мал. 8 Замість «Прометеїв» повинна була бути «Україна»



Нагадаємо, що тоді одним з непорушних канонів комуністичної ідеології вважався інтернаціоналізм. Тому всі зазначені розшифровки значень панно були представлені в «правильному» їх розумінні, хоча всі фахівці, а на те засідання були запрошені провідні художники і архітектори Донецька, відзначали, що «все панно вирішені в інтенсивному образному колірному рішенні, базуючись на народній українському мистецтві». Ми сьогодні можемо дізнатися як до цього факту поставилися зодчі з нашої області. Тодішній головний архітектор проектів філії Діпроміста, а згодом і головний архітектор міста Донецька Володимир Кишкань вважав, що «представлене художниками вважаю дуже цікавим і правильним». «Мозаїки, засновані на народних естетичних положеннях прикрасять наше місто», - зазначав він. Його підтримував і найстаріший нині архітектор Донецька Павло Вігдергауз. «Дуже добре, що для вирішення панно прийнятий народний український

мотив і відсутня натуралізм», - вважав шановний в місті зодчий. Підсумки тодішнього обговорення ескізів мозаїк підвів голова техради інженер П. Щербина. «Загальна враження панно залишають гарне і я вважаю, що такі мозаїки в нашому місті повинні бути здійснені», - заявив він. Загалом, з урахуванням деяких чисто професійних зауважень, проти таких панно в нашому регіоні ніхто не заперечував. Однак в українській столиці було дещо інша думка.

Адже центральним панно загальною площею в 100 кв. м (інші мозаїки розміром в 10 кв. м) повинна бути стати «Україна» - українка з книгою і дітьми, що тягнуться до знань. І ось таке зображення в Києві, мабуть, вже розцінили як прояв українського націоналізму і не затвердили цей образ. Тому авторам панно довелося створити в 1966 році «Прометеїв». У центрі цієї мозаїки - шахтар і металург, який тримають в руках видобутий ними з надр вогонь - символ енергії вугілля та розплавленого металу.

Перелік уроків української мови та літератури, на яких можна запропонувати вивчення краєзнавчого матеріалу за мозаїками, що збереглися на Донеччині.

5 клас

1) Народознавча тема – «Із землі краси – квіток – виплітаємо вінок» (У блоці теми – «Речення з однорідними членами (без сполучників і зі сполучниками)»).

2) Народознавча тема – «Мовонько-мово! Снаго солов'їна, Дивонько-диво калинове! Роду світання бурштинове!» (У блоці теми – «Звертання»).

3) Народознавча тема – «Рослини – народні символи України» (У блоці теми –

Складні речення із безсполучниковим і сполучниковим зв'язком»).

6 клас

4) Народознавча тема – «Чумацькими шляхами» (У блоці теми – «Загальна характеристика частин мови»).

5) Народознавча тема – «9 листопада – День писемності» (У блоці теми–

Іменник як частина мови: загальне значення, морфологічні ознаки, синтаксична роль»).

6) Народознавча тема – «Легенди рідного краю» .

7) Народознавча тема – «Те місто відоме усій Україні Як місто соколів уже дві сотні літ»

8) Народознавча тема – «Історія Донеччини в датах і числах» (У блоці теми–

«Числівник як частина мови: загальне значення, морфологічні ознаки, синтаксична роль»).

7 клас

9) Народознавча тема – «Моє родовідне дерево» (У блоці теми – «Частини мови»).

10) Народознавча тема – «Ті працюватимуть українці...» (У блоці теми – «Дієслово: загальне значення, морфологічні ознаки. синтаксична роль»).

11) Народознавча тема – «Легендарний образ трударя» (У блоці теми –

«Форми дієслова: неозначена форма, особові форми, дієприкметник, дієприслівник, безособові форми на -но, -то (загальне ознайомлення)»).

8 клас

12) Народознавча тема – «Видатні особистості України»

13) Народознавча тема – «Калина – народний символ України»

9 клас

14) Народознавча тема – «Стояла тополя край чистого поля...»

15) Народознавча тема – «Водиця з криниці»