

Бабій Надія Петрівна

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Прикарпатського національного

університету імені Василя Стефаника

nbabij26@gmail.com

САМОЦІННІСТЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Анотація. Аналізуються громадські ініціативи ХХІ сторіччя, направлені на збереження творів монументального мистецтва Західної України 70-80-х років ХХ сторіччя з огляду на сприйняття чи заперечення їх контекстів у сучасному місті. Розглядаються протиріччя регенерації міського середовища, суперечливі моменти самоцінності творів монументального мистецтва у синтезі з сучасною архітектурою та міським середовищем. Наголошено, що фактор часу надає самоцінності творам, що в час своєї появи мали лише естетичну якість.

Ключові слова. Самоцінність мистецтва, монументальне мистецтво 70-80-х років ХХ ст., громадські ініціативи, актуальні практики ХХІ ст.

Nadiia BABII.

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

*Assistant Professor of the department of design
and art theory of Precarpathian National University.*

Ivano-Frankivsk

nbabij26@gmail.com

THE SELF-VALUE OF MONUMENTAL ARTS IN THE SYSTEM OF MODERN URBAN CULTURAL DEVELOPMENT OF WESTERN UKRAINE

Abstract. Public initiatives of the 21st century aimed at the preservation of works of monumental art of Western Ukraine of the 70-80s of the 20th century are analyzed in view of the perception or denial of their contexts in the modern city. Contradictions of urban regeneration, contradictory moments of self-value of works of monumental art in synthesis with modern architecture and urban environment are considered. It is emphasized that the time factor gives self-value to works that at the time of their appearance had only aesthetic quality.

Keywords. The self-value of art, monumental art of the 1970s and 1980s, community initiatives, current practices of the 21st century.

Вступ. Сучасний громадський простір виконує не лише утилітарні функції транзитного переходу між домом та роботою, місця для зібрань, відпочинку, комунікації, а й естетичну – простору, здатного мотивувати. Твори монументального мистецтва, як і сучасні арт-об'єкти не лише «прикрашають» його, а й мають значний вплив на масову свідомість, через що активно використовуються у культурних та соціальних практиках протягом сторіч.

Аналіз попередніх досліджень. Питання громадського середовища, самоцінності монументального мистецтва активно дискутувалось ще наприкінці ХХ сторіччя (від 1977 по 1981) на сторінках популярного мистецького часопису «Декоративное искусство СССР». Тематика стосувалась як оцінки окремих творів, так і єдності, комплексності, існування «старого» в умовах типової забудови міст [1; 7]. Техніки, особливості стилістики, тематики монументальних розписів та мозаїк у громадських інтер'єрах та екстер'єрах міст України 70-80-х років ХХ ст. аналізує Галина Склярєнко [8]. Нові дослідження присвячені вивченню

мистецьких практик у громадських просторах XXI ст. [9], С. Чучук аналізує цінність мозаїчних автозупинок Прикарпаття [10]. Дискусія про втрати монументальних творів актуалізується на сторінках у соціальних мережах, громадських форумах. Однак, у вітчизняному мистецтвознавстві не виявлено праць, що аналізують питання самоцінності монументального мистецтва пострадянської доби в соціальних та культурних умовах сучасності.

Мета дослідження. Дослідити самоціннісний контекст монументальних творів та архітектурних об'єктів 70-80-х років XX ст. в умовах трансформації міської культури у другій декаді XXI сторіччя.

Методологія дослідження – використано методи комплексного та системного підходу, що дозволило різносторонньо висвітлити питання особливостей сприйняття об'єктів монументального мистецтва 70-80- рр. у реорганізованих просторах західноукраїнських міст; порівняльний аналіз використаний при огляді реалізованих об'єктів, фото та відео-джерел; актуальним став метод інтерв'ю та власного спостереження.

Виклад матеріалу. Самоцінність та синтез – якості мистецтва, що, з одного боку, заперечують одна одну. Монофункціональні види (станкове мистецтво, музика, поезія) ще до кінця XX сторіччя переважно вважались самоцінними, оскільки призначались лише для визначеної естетичної мети. Однак пост-модерн ознаменував повернення до мистецьких практик, відомих з часу авангардних стратегій, що направлені на інтегрування консервативних видів в нетрадиційні для них простори [6, с. 569].

Самоцінність монументального мистецтва визначалась як ознака, що закріплює за твором характеристику бути самостійним об'єктом естетичного сприйняття (в т. ч., під час репродукування, музеєфікації), на противагу до такого, що призначений до прикрашання архітектури [7, с. 43]. Стелла Базазьяні, коментуючи О. Іконнікова, зазначає, що «...у сучасній художній культурі (маються на увазі 80-ті рр. – Н. Б.), та і у масовій свідомості загалом, відбувається ...зміщення ціннісних напрямів.

Інтерес до міста, що фокусувався на «пам'ятниках», та «творах» – розповсюдився на дещо загальніше, узагальнене, розмите, на увесь контекст, в якому існують твори та пам'ятники. Речі виявились цікавими не лише самі по собі, а і у своїх взаємозв'язках, у своїй інтеграції до життєдіяльності людини...»[1, с. 2].

Громадський простір є інтегральним явищем, цілісність якого не досягається окремими спорудами чи локальним додаванням творів мистецтва на фасадах та у скверах. Це середовище існує лише в контексті людських взаємовідносин. Публічний простір характеризується демонстративністю. Однак відзначимо відмінності, іноді непереборні протиріччя між загальним, масовим розумінням проблеми та фаховим підходом до мистецьких процесів і практик, що формують міський простір. Середовище західноукраїнських міст достатньо компактне, міксоване через різночасові руйнування та перебудови. Трансформація його у період «советизації» пов'язана з новими завданнями архітектури та мистецтва демонструвати здобутки нового устрою, занепадом окремих історичних споруд, заповненням вільних ділянок будівлями, що мають більшу поверховість, зміною напрямків доріг, проведенням магістралей, будівництвом значніших адміністративних будівель, промислових об'єктів. У 70-80-х роках активно розбудувались індустріальні передмістя. Малі містечка та села збагачувались типовими будинками культури, школами, іншими видовими конструкціями на зразок придорожніх крамниць та автобусних зупинок. Період Незалежності, попри усі позитивні фактори демократизації, саморозвитку, інтеграції вітчизняного мистецтва у світовий контекст, згодом позначився загальною матеріальною та культурною кризою, де комерційна складова, миттєвий зиск заступили розуміння естетизації міського середовища.

Вказані тенденції особливо помітні у малих містечках, де планове будівництво поступилось хаотичним процесам, а приватизація майна спричинила самовільне нищення пам'яток, перебудову на власний розсуд

частин споруд, потворне «утеплення» та «пластикізацію» фасадів. У обласних центрах твори монументального мистецтва 70-80-х років від 2015-го року підпали під програму декомунізації, і хоча й не зносяться цілеспрямовано, подібно монументам та пам'ятникам, сприймаються загалом як неважливий спадок радянської доби. Не перебуваючи на обліку як культурна спадщина, ці твори поступаються місцем ілюстративним «муралам», або самовільному декору низькоефективними нетривкими матеріалами. Євгенія Моляр, кураторка проекту SOVIET MOSAICS IN UKRAINE виділяє окремі типи декомунізації: «декомунізація ідеологічна» (ініційована політичними особами), «лагідна народна декомунізація» (здійснюється громадськістю) та «побутова декомунізація» (яка безжально руйнує твори мистецтва через будівельні роботи) [4].

Визначаючи самоцінність творів монументального мистецтва Західної України 70-80-х рр. зазначимо ряд парадоксальних характеристик явища. Найперше, незважаючи на дискусію про «синтез» мистецтв, новостворені міста та мікрорайони представляли собою одноманітні призматичні об'єми, тож, по суті, монументальна образотворчість могла розглядатись швидше як масштабна експозиція, аніж «олюднення» середовища. У історичних центрах міст Західної України новітні панно розміщувались на видових точках і контрастували з сецесійною архітектурою (напр.: Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців). Дослідниця О. Шаталова підкреслює зв'язок цього періоду із авангардним мистецтвом, що шукало альтернативних просторів для демонстрації. «Смальта, традиційний церковний матеріал, що впродовж сторіч зберігав реноме рідкісного та елітного, розповсюдився по всьому СРСР, включаючи малі міста та далекі села. Анонімні колгоспниці, шахтарі та вчені зображувались у тій же техніці, якою раніше...втілювались Богородиця, Спаситель, візантійські імператори...» [9]. Мистецтво вийшло з музеїв, хоча народ, для якого воно створювалось, не помітив процесу. Розголос останніх років, що відбувається навколо безпрецедентних масштабів нищення цього пласту

культури, розділив громадськість, знову повернувши питання самоцінності монументального мистецтва у дискусійне русло.

Важливе значення у розвиткові монументального мистецтва відіграла централізована державна програма, спрямована на естетизацію міського середовища. За словами Б. Губалія, що у 80-х обіймав посаду головного художника Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату художнього фонду України, у капітальному будівництві враховувались цільові кошти в розмірі до 10% від загальної суми, що спрямовувались на художнє оформлення. Ці кошти розподілялись через структуру художньо-виробничих комбінатів ХФУ, та ними контролювались, забезпечуючи через художні ради якість виконання робіт та гарантуючи мистецьку цінність творів. Будучи вартісними, ці твори, однак, не були обліковані як мистецькі чи матеріальні цінності, досі не внесені до об'єктів культурної спадщини [3]. Хоча матеріальні фактори були одними з головних у виборі фаху художника-монументаліста, однак не визначальними: «...В монументальному мистецтві в той час працювали... художник(и), станкова творчість яких належала до шару «неофіційного мистецтва». Монументалістика ставала тим видом образотворчості, що чи не найбільш активно і різноманітно розвивалася в цей період» [8, с. 14]. Митці формалісти, будучи обмежені у звичній виставковій діяльності, мали змогу таким чином демонструвати широкій публіці свої новаційні пластичні твори. Різноманітність відзначимо не лише у технологіях, а й стилістичну. Типовість архітектури не вплинула на одноманітність монументалістики, що варіювалась від візантивізму до футуризму, неопримітивізму. Формалізм та модернізм, що жорстко критикувались у станкових видах, завдяки архітектурі був легалізований. Синтез з архітектурою часто виправдовував існування творів монументального мистецтва, що поза середовищем не мали жодного естетичної якості. У мистецтвознавчій дискусії 80-х років О. Рубцов слушно наводить метафору непрофесійного мистецтва як «естетичного

сміття». Натомість зауважує, що ЗМІ, медіа, продукують середовище, котре споживається не вибірково та створює специфічний постійний естетичний фон, відмінний від сталих категорій мистецтва [7, с. 41]. Архітектура ж має магічну здатність узвичаювати в собі найпотворніші мистецькі форми через постійність презентаційної площі. Такими, до прикладу, є мозаїчні автобусні павільйони, характерні для цього періоду. Відвертий формалізм залізобетонного МАФу контрастував з дороговизною та якістю оздоблення. Хоча ці артефакти мають авторів, часто відомих митців, втім лише зрідка внесені до авторських каталогів. Специфіка належності майна до Державтодору дозволяла оминати затвердження ескізів через структуру СХ, тож у цій практиці, попри самодостатні мистецькі панно спостерігаємо достатньо банальних оформительських композицій.

Нищення творів радянської монументалістики розпочалась у нульові, через перепрофілювання споруд: спочатку в інтер'єрах, переважно кав'ярень та крамниць, згодом на фасадах. Масштабність творів не вплинула на їхню збереженість – локалізація на архітектурній площині, як не дивно, в очах містян часто «робила» їх невидимими. Часто нові власники намагались домовитись із художниками, компенсуючи їм «замовчування»: у Івано-Франківську мозаїки П. Боєчка, залізничний вокзал; П. Прокопіва, торговий центр, мікрорайон «Пасічна».

Опір розпочався у професійній сфері, ініційований Головами обласних відділень СХ, мистецтвознавцями, художниками-монументалістами. Так, Богдан Губаль у кінці 90-х років ініціював звернення до Управління культури ІФ Обласної ради щодо створення фахової комісії з обліку творів монументального мистецтва та прирівняння їх до пам'яток мистецтва і архітектури. Питання неодноразово піднімалось на Правлінні ІФ ОО НСХУ, офісі головного художника міста Миколи Сарапіна. Завдяки такій участі вдалось врятувати декілька творів Опанаса Заливахи у Івано-Франківську: панно магазину «Едельвейс» досі

законсервоване за гіпсокартонною перегородкою, фрагменти керамічного панно кафе «Медівня» зберігаються у приватній колекції, панно кав'ярні «Білий камінь» до тепер є окрасою однієї з крамниць вул. Незалежності [3].

Інтерес громадськості до радянської монументалістики, як до культурної спадщини, унікального середовищного мистецтва стрімко зростає в останні роки, підтримуваний дигітальною молоддю, народженою вже у часи Незалежності, незаангажованою питаннями політики та ідеології. Значний розголос спричинили медійні технології – фоторепортаж канадійця Крістофера Хервіга, згодом опублікований в альбомі «Радянські автобусні зупинки» (2014), де позначені й автопавільйони України; альбом українського фотографа Євгена Нікіфорова «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics» та однойменний профіль у соціальних мережах. Цікавою є практика використання орнаментів та фрагментів радянських мозаїк у татуюваннях: автор Коля Кольщик створює ескізи і татуювання з мозаїками України на основі фотографій з цього архіву. Широко обговорюваний міжнародний проект дизайнерки Яни Червінської та художника Олександра Бурлаки, в якому в основу концепції стенду світової дизайн-виставки International Fashion Showcase 2017 року поставлений образ радянської мозаїчної автозупинки. Концепція українців природньо вписувалась у девіз виставки: взаємозв'язок глобального та локального. «Починаючи з 1960-х років...мережа доріг стала величезною галереєю формалістського мистецтва, а для людей, які ними користуються, ця формальна мова є звичною і зрозумілою» [11]. Розголос у соцмережах збирає багатотисячні аудиторії. Тут відбувається обговорення, популяризація, організуються флеш-моби. Окремі платформи мають визначену локалізацію та прив'язку до регіону, інші об'єднані загальними гаслами та мультикультурністю. Найактивніші процеси відбуваються у Львові та Івано-Франківську. Луцьк публікує інформацію про авторство арт-об'єктів на порталі «Хроніки

Любарта», Тернопіль та Ужгород мають загалом невелику кількість пам'яток, активність громади тут обмежується журналістськими дописами або співпрацею у загальних групах. Завдяки молодим громадським активістам до питання збереження пам'яток залучені журналісти різних рівнів, зрештою, обговорення вилилось у площину дискусій державних комісій. Так у Львові 2019 р. знищення мозаїки «Океан» авторства В. Патики та іншої модерністської на заводі «Кінескоп» призвели до масштабного протестного руху та позитивних зрушень: власник торгового центру визнав провину та зобов'язався відновити мозаїку. Згодом відбулась нарада Управління охорони історичного середовища, де було оголошено про початок обліку радянської монументалістики [2]. Ініціативна організація «Франківськ який треба берегти» висвітлювала питання нищення мозаїк регіональних автопавільйонів, активісти долучились до розчистки кількох зупинок, їх часткової реставрації. Культурні практики групи направлені на відновлення мозаїчного ремесла: у центрі міста встановлена мозаїчне анотаційне панно із зображенням О. Кобилянської; зібрані інтерв'ю у майстрів-монументалістів 80-х років.

Видатна громадська дискусія розгорнулась у Івано-Франківську після оприлюднення інформації у вересні-жовтні 2019 про пошкодження сграфіто П. Боечка та П. Прокопіва у дитячому садку «Казка» під час утеплювальних робіт. Обговорення в соцмережах, медіа, громадських слуханнях виявило непереможні протиріччя між групами містян – привернення до цінності, дороговартісності, унікальності технологій, пошук ефективних рішень, збереження пам'ятки, влаштування дружнього середовища з одного боку та повне ігнорування цінністю об'єкта, бажання до моментного покращення матеріальної бази, несприйняття об'єктів як творів мистецтва та культурне невігластво з іншого.

Ще один позитивний приклад залучення громадської активності спостерігаємо у іноваційному центрі «Промприлад», сформованому на старому заводі. Реконструюючи приміщення, організатори не приховували

індустріальних конструкцій, лише доповнили їх новітніми матеріалами. На фасад корпусу повернули після реставрації семиметровий латунний барельєф «Технічний прогрес на Прикарпатті» авторства Михайла Стецика [5].

Висновки. Підсумовуючи, відзначимо: монументалістика періоду 70-80-х років сьогодні існує у непевній очікуваності. Мозаїки та сграфіто загальною аудиторією та державними інституціями або зовсім не розпізнаються як мистецтво, або розцінюються як не ціннісні. Зміна політичного та економічного устрою, культурного періоду, в якому будь-який твір мистецтва розглядається як товар, не вносить досі позитивних роз'яснень. Єдність з архітектурою найбільше зумовлює занепад цього мистецтва. Монументалістика, хоча й має авторство, історичну цінність, матеріальну вартість, однак не може бути продана.

Питання про самоцінність монументалістики радянського періоду активно дискутується у суспільстві, переважно у форматі обговорень у соцмережах. В нових культурних умовах вона розглядається як у синтезі з архітектурою, так і як самоцінний твір. Нові практики призводять до попиту, вивчення, каталогізації, описів в науковій літературі. Відзначені активності зі збереження та реставрації творів. Наплив часу сьогодні сприяє визнанню самоцінності і артефактів, що не мали цінності, окрім естетичної.

Література.

1. Базазьяни С. (1986). Среда и монументальное искусство в координатах 80-х годов. *Декоративное искусство СССР*. № 4. С. 2-5.

2. Втрачені мозаїки у Львові. URL: https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/vtracheni_lviv.pdf (дата звернення: 20.04.2020).

3. Інтерв'ю Н. П. Бабій з художником Богданом Губалем від 20.04.20 [текст стенограми бесіди] // особистий архів Н. П. Бабій.

4. Моляр Є. (2015). Парадокси декомунізації. URL: <https://life.pravda.com.ua/authors/558278ed197dc/> (дата звернення: 20.04.2020).
5. На фасад заводу «Промприлад» повернули відреставрований барельєф. URL: <https://zbruc.eu/node/94565> (дата звернення: 26.04.2020).
6. Немченко Л. (2015). Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств. *Топографии популярной культуры. Сборник статей: Новое литературное обозрение*. Москва. С. 568-598.
7. Рубцов А. (1981). Самоценность не альтернатива синтезу. *Декоративное искусство СССР*. №7. С. 42-44.
8. Скляренко Г. (б. р.). Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття. URL: https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G_Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf (дата звернення: 20.04.2020).
9. Шаталова О. (2014)._(Мета) фізика форми. *ШТАБа* №1. URL: https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Regain_the_Future_FIN_with_ISBN_100-125.pdf (дата звернення: 20.04.2020).
10. Чучук С. (2017). Сюжетно-образна палітра автозупинок прикарпаття радянської доби. Причини появи та персоналії. *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Івано-Франківськ, 2017. с. 314-320
11. Яким буде український стенд на International Fashion Showcase 2017 URL: <https://vogue.ua/article/ifs2017/kakim-budet-ukrainskiy-stend-na-international-fashion-showcase-2017.html> (дата звернення: 26.04.2020).