

КОМПЛЕКСИ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ ДЕЯКИХ СТАНЦІЙ КИЇВСЬКОГО МЕТРОПОЛІТЕНУ ЯК ПОКАЗНИКИ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОНУМЕНТАЛІСТИКИ 60-80-х рр. ХХ ст.

УДК 75.052(477) «1960/1980»

Дмитро ШИНКАРЕНКО,
аспірант НАОМА, м. Київ Україна

Анотація. У статті подається короткий огляд розвитку українського монументального живопису в 60-80 рр. ХХ ст. на прикладі окремих станцій київського метрополітену. Розглядається еволюція стилістики та композиції в монументальному живописі, а також місця художнього твору у формуванні образного середовища.

Ключові слова: монументальний живопис, художнє середовище, монументалістика 60-80 років ХХ ст.

Радянське монументальне мистецтво впродовж 60-80 років пройшло значний шлях, від народження нового стилю до його кульмінації як в галузі ідей, так і в сфері технік та формальних технологій. Кожне десятиліття висувало для художників свої специфічні «вічні теми», еволюція яких рухалася в напрямку все більшого розповсюдження соціальної тематики, а композиція поступово переходила від конкретно сюжетної до безпредметно абстрактної. Проблематика еволюції монументального мистецтва в радянські часи важлива для нас тим, що останнє у визначений період отримувало особливо повне практичне втілення. Цей досвід ідей, технічні досягнення і здобутки повинні не втрачати свого значення і зараз та переноситися в художню практику сьогодення.

Мистецтвознавча апологетика та художня практика 60-80-х років були тісно пов'язані в радянському суспільстві. Те, що створювалось художниками, обов'язково знаходило відгук у мистецтвознавців, оскільки було новим, а головне актуальним. Однак поміж того всього можна знайти і кон'юнктурні та замовлені розвідки. Серед тих дослідників проблем монументального мистецтва, які й зараз вивчають дану тему, варто назвати такі імена Н. Велігоцької, Л. Жоголь, О. Роготченко. Вони постійно й наполегливо говорять про глибше ро-

зуміння питань синтезу мистецтв беручи за їх об'єднуючу основу архітектуру. Це розвиває думку В. Гроппіуса про споруду як кінцеву ціль будь-якої художньої діяльності. І якщо врахувати тут думку О. Іконнікова [4, 3], що образ і характер архітектурного середовища визначається поєднанням факторів рухомого та стабільного, можна дійти висновку, що формула такого синтезу ніколи не буде універсальною. Вона змінюватиметься як в історичних епохах, так і впродовж досліджуваного тридцятиліття 60 – 80-х, адже кожна декада матиме свою унікальну пропорцію конструктивних та пластичних компонентів, опорних пунктів образної статички та динаміки. В цьому полягає головна мета даного дослідження – визначення на кожному історичному етапі основних чинників гармонійно збалансованого середовища.

Хронологічно першим вестибюлем станції метрополітену, що включав у своє оформлення декоративно-монументальні твори, була завершена в 1960 році платформа «Хрещатик». Тут, на вкритих білим мармуром пілонах були розміщені декоративні майоликові панно. За тематикою головна ідея декорування цієї зали була витримана на обережному «народному» рівні. Нова велика станція на головній вулиці української столиці мала відображати синтез традицій та сучасності. Це наочна ілюстрація гасла про «квітучу Українську РСР». Автор художнього оформлення О. Грудзинська розробила проекти керамічних вставок, що були побудовані як безсюжетні орнаментальні панно. Композиції мали 4 різні варіанти і з певним ритмом чергування повторювались на торцевих стінах пілонів. Заразом білизна мармуру, яскрава майолика, золотисті латунні накладки на світильники та вентиляційні решітки станції метро «Хрещатик» робили її дуже схожою за стилем оформленням на радянські ВДНГ. В цілому це говорить про образотворчі засади 50-х років, про стиль так званого «радянського ампіру», про той час, коли тільки розроблявся проект станції. Рослинна орнаментика метрополітену перегукується стилістично з багатим на пластику та колір декором фасадів будинків на вулиці Хрещатик. Таким чином, перед глядачем-пасажиром утворюється єдиностильовий ансамбль, що розпочинається від виходу з вагона метро під землею та розгортається далі на майданах Хрещатика. Адже і на вулиці, і в метро – всюди видно працю майстрів Експериментальної майстерні художньої кераміки, яку очолювала Н.Федорова і в якій поруч

з багатьма іншими працювала Оксана Грудзинська. В плані технології художники обрали техніку традиційної майоліки. Вони використали тут спосіб покриття рельєфних плиток ефектними в художньому плані та модними на той час кольоровими глазурями відновлюваного вогню, що були розроблені Ніною Федоровою. Загалом ансамбль станції метро «Хрещатик» відповідає періоду удаваного радянського українізму. Це оформлення в тематиці національних стилів союзних республік. То не просто Україна та її образотворчі традиції, це конкретно «радянська Україна».

У 1963 році відкрила свої двері станція «Завод «Більшовик» (тепер «Шулявська»). Вона виразно представляє вже зовсім інший етап в радянському мистецтві – період нової хрущовської індустріалізації. Це мода на художнє конструювання та виробничий мінімалізм, утилітарність без надлишків. В самій її назві обумовлена ідея оформлення, що сильно пов'язана із заводською символікою та робітничою тематикою. Тут, на великій стіні навпроти ескалаторів, розташувалась монументальна композиція «Індустріальна праця» роботи Івана та Марії Литовченків. Варто одразу зауважити, що, ґрунтуючись на попередніх роботах І. Литовченка та на його подальшому спадку, можна стверджувати про його першорядну роль в проєктній роботі над цією композицією. Тема даного панно досить пересічна – радянська промисловість, її зростання. Досить традиційна тематика для монументальної роботи, але цікаве її художнє вирішення. Дуже характерним для Івана Литовченка, та й взагалі для 60-х років, є колажний принцип композиційної побудови, що проявляється і на даному панно. По-перше, це розчленування сюжету на декілька окремих образних фраз, що діють разом, але мають всю необхідну художню самодостатність, щоб виступати й абсолютно незалежно. За таких умов надзвичайно зростають змістовні позиції фрагментів. У випадку даної монументальної роботи беззаперечною є композиційна і змістовна самодостатність як групи робітників, так і окремо від них зображення заводу. Це незалежні, але зв'язані між собою опорні точки великої композиції. Вони мають кожна своє локальне значення як окремі художні фрази [8, 14]. За таким принципом композиція не зорієнтована на оповідне розгортання, але на сприйняття «акордами-фразами». Кожна окрема художня фраза фіксує свій конкретний знак-символ, які в сукупності й складають зміст сюжету.

По-друге, колажний принцип композиційної побудови підтверджується виразною диференціацією фактур. Кордони кожного виокремленого фрагменту чітко визначені рельєфним та кольоровим контрастами. Наприклад, постаті робітників і символічне зображення заводу, як опорні пункти художнього змісту, між собою мають зближене біло-блакитне кольорове рішення. Але червоно-чорне тло, на якому вони розташовані, сильніше від їх колориту на декілька ступенів за тоном. До того ж слід додати і рельєфний контраст між глянцем світлої керамічної плитки та шершавою поверхнею фону з кольорової штукатурки. Застосований родиною Литовченків стиль в панно «Індустріальна праця» має міцні реалістичні основи. Це явно проглядається у вирішенні постатей робітників та логічно обґрунтовується тематикою твору. Але стилістика, використана в розробці образів, ґрунтується на формотворчій стилізації. Стилiстичне спрощення натури йде від спрощення конструкції, але, говорячи площинною мовою, художник явно бажає підкреслити первинність форми. Тут іде міцний зв'язок з технічними прийомами та застосованими матеріалами. Майстер моделює зображення через мозаїку шматками різаної керамічної плитки. Але викладає він їх за напрямками розвитку форм натури. Виходить, що зображення передано методом високого ступеня умовності, до геометризму, але при цьому діє воно за законами формотворчого конструювання. Тут помітно сильні дизайнерсько-декоративні традиції – ритм активних та пасивних фактур, де чергуються ділянки прямокутної плитки та різаної під гострими кутами, чистого фарбованого тиньку та поверхонь лискучої майоліки. Цей твір відноситься до періоду в радянській монументалістиці, коли остання активно шукає нову змістовність, щоб робота говорила не лише декларованим, зображеним сюжетом, а мала глибше значення. І ця модерна суть досягається шляхом надання символічного прочитання зображеним образам [7, 10]. Тут на зміну оповідній композиції приходять знакова. Тенденції, що проявились у даному панно, притаманні більшості творів 60-х років, які визначають період символізму в радянському мистецтві того часу.

У сімдесятих роках були відкриті станції, в оформленні яких впроваджувався невеликий відсоток художньо-декоративних елементів. Так, в 1971 році відкрилися «Нивки» із фризом орнаментальної майолікової плитки роботи Н. Федорової

та Г. Шарай. Дуже плідним у цей час став творчий дует художників І. Левитської та Ю. Кисличенко. Їм належить робота над декоративним оздобленням цілого ряду станцій метрополітену («Контрактова площа» (1976 р.) – металеві чеканні панно на теми історії Подолу, «Лісова» (1979 р.) у співавторстві з керамісткою Г. Г. Шарай – ковані решітки, в які вмонтовані кольорові вітражні вставки). Але найбільшим реалізованим їх задумом стала відкрита у 1976 році станція «Поштова площа». Говорячи про цю станцію як про «найбільший» проект, маємо на увазі те, що в композиції інтер'єру станції художній твір відіграє провідну роль. Важко сказати щось однозначне про художню цінність самого вітражу, який розміщений на торцевій стороні залу станції, та тільки його стилеформуюча роль, безумовно, висока. Його значення не в переданому ним сюжеті (декоративний пейзаж панорами Дніпра) і не у використаній стилістиці (це вже знайдені в 60-ті І. Литовченко та В. Прядкою прийоми), тут це все знаходиться під знаком питання. Та тільки цей вітраж задає композиційний ритм в середовищі станції. Він – декоративна домінанта. Саме задля його кольорової підтримки опорні колони викладені кобальтовою плиткою в обрамленні білим мармуром. Саме для доповнення його світлового ефекту, адже вітраж підсвічений, змонтовані каскади рельєфних пластикових світильників. Станція «Поштова площа» – приклад комплексу, де монументальний художній твір поступово передає роль в реалізації головної теми та формуванні провідного образу іншим елементам середовища. Точніше саме середовище, внутрішній простір стають образотворюючими. Все це ознаки того, як в принципі художнього оформлення впроваджуються прийоми моделювання аксесуарами інтер'єру, використаними матеріалами, застосованими художніми техніками. І в цьому є велике значення «Поштової площі» для української монументалістики – в ілюстрації якісно нового, дизайнерського підходу в побудові оточення, внутрішнього в даному випадку.

Кінець сімдесятих років був відзначений проектуванням ряду станцій метро оформлених з використанням творів прикладного мистецтва. Так, у 1980 році були одразу введені до ладу станції «Оболонь» з декоративною ковкою П. Ганжі, «Петрівка» з невеликими мозаїчним на вітражним фризами Л. Семикіної та декоративною композицією карбованої міді С. Барояні, «Тараса Шевченка» з рельєфним фризом О. Міловзоро-

ва. Художні твори в цих інтер'єрах виступають доповненнями. Вони слугують задля естетизації середовища, але відіграють роль прикрас, які можна було б розмістити і в інших об'єктах. Це був складний, але необхідний шлях еволюції радянського дизайну. Коли мистецтво оформлення середовища вчилося грамотно, за новими принципами, синтезувати образотворче мистецтво та художнє конструювання, гармонійно поєднувати промислові матеріали з художніми творами. Твори, задіяні в названих станціях, навіть попри їх техніки та розміри більше відносяться до сфери прикладного мистецтва, ніж до монументального синтезу, через що не входять до кола завдань цього дослідження.

Якщо в 70-х рр. до послуг художників-монументалістів при розробці інтер'єрів станцій метрополітену зверталися вкрай рідко, то з самого початку 80-х з'являється ціла низка підземних залів із масштабними комплексами художнього оформленням. Всі вони розташовуються по осі Куренівсько-Червоноармійської лінії. Так, у 1981 році відкривається станція «Республіканський стадіон», над якою працює художник О. Міловзоров. З точки зору застосованої моделі внутрішнього декорування ця станція отримує досить стриманий кон'юнктурний підхід. У залі вхідних турнікетів розташовується тривіальний керамічний рельєф на спортивну тематику, а поряд варта значно більшої уваги декоративна настінна решітка-панно зі скляними вставками (цей твір більше відноситься до галузі прикладного мистецтва і не входить до кола теми даного дослідження). Але найбільше слід тут зупинитися на об'ємно-просторовій композиції нижнього залу. За тематикою ця робота так само орієнтована в олімпійському векторі. Тут безсюжетно, за допомогою символів, показана ідея радянського олімпійського руху через класичну емблему п'яти схрещених кілець на тлі червоних прапорів. Виконано це технікою смальтової мозаїки по високому бетонному рельєфі, і саме в цьому полягає цінність даної роботи. При достатньо стандартизованій стилістиці твір технічно наслідує кращі традиції української монументалістики 60-х років і крізь затишшя 70-х переводить цю школу в нові, 80-ті роки. Складно сказати щось більше про ідею чи зміст комплексу станції «Республіканський стадіон», тут все гранично просто і зрозуміло. Це втілення принципів дизайну середовища через накопичення в ньому окремих творів мистецтва. Кожен елемент інтер'єру станції

грає свою скрипку в «олімпійському концерті». Одним із головних сценаріїв художньої дії тут є прорахований візуальний ефект контрасту фактур: сталь, мармур, вапно, смальта. В загальному царстві симетрії – жорсткий такт сірих пілонів, прості геометричні форми світильників – кольорова динаміка мозаїчно-скульптурної групи є найголовнішим контрастом. Але тут монументальна робота не є провідним образотворюючим елементом, а для розкриття головної теми необхідно сприймати весь комплекс як єдине образне середовище.

Довгий період пошуків в радянській естетиці шляхів реалізації нових ідей новими формами вів художників, за твердженням Ігоря Малишева [7, 13], дорогою від формально конкретного в 60-ті роки до абстрактного в 80-ті. Але ця еволюція суттєво відрізняється в творчості тих майстрів, які орієнтовані на етнічно-народні традиції, та інших з орієнтацією на академічні. Яскравою ілюстрацією цього процесу є два наступні комплекси станцій «Мінська» (1982 рік) та «Либідська» (раніше «Дзержинська» 1984 рік). Над декором станції метро «Мінська» працював сімейний дует С. Химочко та А. Химочко. Внутрішній простір представляє собою одне єдине склепіння на обидві колії. Згори по центру проходить великий орнаментальний фриз, його доповнюють дві невеликі стрічки орнаменту з боків біля опорних стін. Зрозуміло, що у нас немає підстав говорити про тематику чи ідейний зміст цих розписів, адже вони представляють собою безсюжетний рослинний орнаментальний декор. Щільний потік орнаменту розвивається суцільною килимовою стрічкою від одних сходів на вході до протилежних, в іншому кінці залу. Також важко виділити якусь конкретну стилістичну основу. Тут можна віднайти прийоми української рослинної стилізації та східні принципи безперервності композиції. Та якраз саме ця «чиста декоративність» розписів і складає основний зміст комплексу. Це якраз саме та позасюжетна, абстрактна концепція інтер'єрів, що стане характерною для 80-их років. Еволюція радянського мистецтва в бік абстрагування та формалізації вивела на принципово новий рівень роль орнаменту в монументальному мистецтві, а з ним і становище художників-прикладників. На цьому взірці помітно, як орнамент займає не доповнюючу, а головну роль у формуванні образу всього оформлення станції. Через свої природні властивості, такі як умовність та безсюжетність, цей вид декорування не міг далі абстрагуватись, а

підхоплений часом отримував все більше значення. Цінність розписів станції метро «Мінська» полягає в тому, що це приклад дуже важливого в українській монументалістиці етапу – розвитку тематичного інтер'єру, тобто середовища, яке не створюється для експонування якогось монументального твору, але зорієнтоване на формуванні заданої атмосфери навколо глядача. В подальшому великим продовженням цієї концепції стане комплекс станції метро «Золоті ворота».

Станція «Либідська», де працювали художники Е.Катков та М. Бартосік, так само є ілюстрацією властивої своєму часові тенденції до безсюжетного абстрагування. Але різниця з попереднім комплексом «Мінської» полягає в орієнтації на академічну школу та реалістичні традиції у майстрів, які тут працювали. Через це прагнення умовності приводить їх до спрощення натури, до формалізму, до оперування конкретними в основі, але високостилізованими образами. Показовою тут є центральна об'ємно-просторова композиція залу «Либідської». Ця скульптурна група представляє собою складний об'єм, який асоціативно можна трактувати як стилізовані прапори. Умовність тут настільки довершеного порядку, що від наслідування форми знамен, які розвіває вітер, залишилась лише поділена на прямокутні грані конструкція. Але художники йдуть далі шляхом формалізму та членують плоскі поверхні цих граней інкрустацією геометричними шматками мармуру, що нагадують динамічні складки тканини на вітру. Розуміння першооснови тут цілком залежить від асоціативного бачення глядача, яке спрямовують тонкі натяки. Кольорове вирішення станції теж абсолютно умовне – все викладено плитами білого мармуру. Лише в певних місцях для контрасту фактур подані вставки жовтої латуні (зірки на прапорах, об'ємні світильники з трубок для надання легких, динамічних акцентів масивним мармуровим поверхням). Тема контрасту форм продовжується і в загальній композиції. Багаторазове повторення довгих прямих ліній на підлозі, на противагу їм розмірений ритм напівциркульного склепіння, що продовжується в круглих колонах, і кульмінація – динамічне мерехтіння дрібного геометричного ритму мармурових прапорів. Обрана художниками техніка мозаїки дозволила їм сформувати високоабстрактну, умовну стилістику. У її підвалинах лежить принцип спрощення образу, пошук першооснови форми. Цей тандем – «технічний метод – стилістика», постає головним елементом, що фор-

мує образ середовища, адже від нього залежить композиційне, кольорове та образотворче рішення.

У цьому контексті показовим є декорування іншої станції – «Палац «Україна» (1984 р.) Його відмінність полягає в тому, що монументальні художні твори тут виступають основними факторами, від яких залежить внутрішня атмосфера. Вони диктують стиль і характер розгортання глобальної композиції. Станція від початку мала назву «Червоноармійська» і тому відповідна ідея була покладена в основу тематичної концепції художнього оформлення. Героїка доби Жовтневої революції, громадянська війна як горнило народження нової держави рад. На просту зовнішню оболонку накладається складна змістовна ідея синтезу традицій минулого та радянських напрацювань 80-х років. Злиття епох, шкіл прослідковується із вдалою послідовністю в композиції, стилістиці та навіть в художній техніці декорування. Цікавим фактом тут є авторство двох майстрів С.Кириченка та Р.Кириченка, які представляють два різні етапи української монументалістики, пов'язуючи новаторство і традиціоналізм. Комплексне оформлення станції метро «Палац «Україна» є одним із кращих прикладів використання нових принципів оформлення 80-х років. З точки зору композиції можна говорити, що застосовані тут твори мистецтва гармонійно розчинилися в середовищі, кожна частина інтер'єру «мистецька». Навіть опорні пілони залу станції та виїзди з тунелю задекоровані рельєфними мозаїками під хвилі червоних прапорів. В контексті визначення стилю декорування, необхідно говорити не лише про стилістику художніх панно та їх образотворчих частин, але й про характер допоміжних елементів інтер'єру. При дослідженні станції «Палац «Україна» важко розділити контекст композиції, стилю та стилістики. Вони настільки тісно пов'язані, що вимагають паралельного розгляду. Так, зв'язок минулого з сучасним прослідковується навіть у поєднанні соцреалістичної стилістики з одного боку та ультрамодерних за стилем нікельованих світильників та сталевих панелей з іншого. Унікальність цього інтер'єру полягає в парадоксальному поєднанні досить протилежних принципів. З однієї сторони постає традиційна радянська стилістика 50-х років, а з іншої – новаторська колажно-дизайнерська її компоновка. Одну сторону представляє С. Кириченко, художник, який разом з Н. Клейн відроджував техніку мозаїки в післявоєнний період, іншу – його син. Інтеграція ре-

алістичних образів в абстрактні поверхні та декоративні фактури говорить про якісно нове відчуття принципів композиції та формування середовища. Центральне панно станції з фігурою червоноармійця – приклад того, як в межах навіть одного образу поєднуються принципи декоративної площинності та просторовості. Обличчя, руки, ноги – ілюзорно-об'ємні принципи зображення, одяг та середовище – плакатно-умовні. Сонце на цьому панно, аббревіатура «РККА», напис «1918» – це набір символів, що натякають на подію, час та її важливість. Вони спрямовані на сприйняття їхнього значення крізь асоціативне бачення глядачем. А поруч – дуже конкретна, однозначна у розумінні, фігура червоноармійця в кращих традиціях реалізму. Таке поєднання різних стилістик – академізм та декоративна умовність – доводить колажний підхід в композиції. Тепер потрібно звернутися до технічних прийомів в декоруванні станції. Тут наявне поєднання смальтової мозаїки, інкрустації поверхні мармуром, вставки карбованого металу та блискучі нікельовані панелі. Застосування таких протилежних матеріалів, безумовно, робить ставку на художній ефект від контрасту створених ними фактур. Значить, сам матеріал відіграє не менше образне значення ніж створене за його допомогою зображення. Якщо ж повернутись тут до композиційної колажності, то постає картина застосування якісно нових принципів формування середовища, де дизайн виступає як метод художнього конструювання та моделювання формами, матеріалами, образами, техніками.

У 1989 році відкрилася, напевно, найвідоміша з художнього боку станція київського метрополітену – «Золоті ворота». Виникненню цього комплексу передувала складна робота його авторів В. Федька та Г. Кореня. І не тільки вона була творчою та мистецькою, але й напруженим змаганням за теми та ідеї, що хотіли бачити з одного боку художники, а з іншого – різні кон'юнктурні комісії. І справа тут не тільки в українофільстві майстрів, але в кардинально новій концепції оформлення. З точки зору тематики, станція метро із такою назвою просто не мала права мати іншу ідею декорування, ніж давньоруської орієнтації. Справа тут в іншому. До цього часу будь яка станція метро, що мала більш-менш значні художньо-декораційні роботи, обов'язково містила в своїй загальній композиції акцент головного монументального твору. В «Золотих воротах» такого немає (роль торцевих мозаїк над ескалаторами не така

велика, щоб вважати їх головними композиціями). Творчий успіх комплексу «Золоті ворота» складається з декількох моментів. Головний полягає в тому, що тут вперше на теренах метро була реалізована програма тематичного інтер'єру. Тут нема чітко виділеного першорядного художнього твору. Глобальна композиція побудована так, що не підкреслює щось одне, але за допомогою багатьох створює єдиний образ-атмосферу середовища. Сформований навколо глядача внутрішній простір і є найповнішим втіленням теми і завдання цього комплексу. Пасажир не дивиться на один твір, але роздивляється на всі сторони, сприймаючи кожен деталь-аксесуар як грань загального образу. Другим критерієм успіху стало наступне. Криза радянської естетики в кінці 80-х рр. виникла через втрату балансу між формою мистецтва та його змістом [7, 21]. З одного боку, реалістично-конкретне мистецтво, якого вимагала кон'юнктура, не могло до кінця повно втілити в застарілих формах новий зміст часу. З іншого боку, народжені новими реаліями форми мистецтва через свій формалізм та абстрагованість, про що ми говорили вище, не могли бути до кінця доступними та зрозумілими. Цю дилему вирішила концепція тематичного інтер'єру. Адже конкретна ідея оформлення вимагала чіткої історичної стилістики, тобто форми. Вона була заснована на декоративно стилізованих, але реалістичних в основі засадах, відповідно доступних та зрозумілих для сприйняття. Не важливо, що зі стін станції дивилися давньоруські князі в стилістиці XII століття. Головне те, що відновлювалася в даному конкретному творі гармонія між ідейним змістом та втіленими формами. Комплекс «Золотих воріт» має збалансовану структуру художньої дії на глядача. Визначене художниками ідейно-тематичне завдання проглядається як в образотворчих елементах, так і в технічних матеріалах та деталях (грубо оброблений мармур, шершава цегла, зерниста смальтова мозаїка, литі бронзові люстри). «Золоті ворота» – це не просто художньо оформлений інтер'єр, це концепція, де кожна дрібниця не обділена увагою.

Якщо згадати всі платформи київського метрополітену, які в своєму внутрішньому оформленні мають монументальні художні твори, то їх стане близько п'ятої частини від загальної кількості станцій. Досить-таки небагато. Але уважно їх аналізуючи, можемо дійти логічних висновків, які дадуть хронологічну лінію розвитку української радянської монументалісти-

ки. Потрібно також відзначити, що рівень проникнення художньої монументалістики в архітектурі метро абсолютно різний. Продовженням цього дослідження в перспективі може стати детальний розгляд тандему «архітектура – монументальне мистецтво».

ЛІТЕРАТУРА

1. *Базазянц С. Б.* Художник, пространство, среда. – Москва: Советский художник, 1983. – 240 с., іл.
2. *Велігоцька Н. І.* Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. – Київ: Будівельник, 1988. – 101 с.
3. *Жоголь Л. Є.* Декоративное искусство в современном интерьере. – Київ: Будівельник, 1986. – 199 с.
4. *Іконніков А. В.* Искусство, среда, время. (Эстетическая организация городской среды). – Москва: Советский художник, 1984. – 336 с., іл.
5. *Коломієць М., Попова Л. І., Лобановський Б., Велігоцька Н.* Архітектор і художник. – Київ: Мистецтво, 1974. – 102 с.
6. *Лебедева В.* Советское монументальное искусство 60-х годов. – Москва: Наука, 1973.
7. *Мальшев И. В.* Эстетика: курс лекцій. – М., 1994.
8. *Попова Л. І.* Український радянський монументальний живопис. – Київ: Знання, 1973. – 48 с.
9. *Роготченко О. О.* Соціалістичний реалізм і тоталітаризм/ Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України. – Київ: Фенікс, 2007. – 608 с.

COMPLEXES OF ARTISTIC DESIGN OF SOME KIEV SUBWAY STATIONS, EVOLUTION AS INDICATORS OF UKRAINIAN MONUMENTALISTYK OF 60-80 YEARS OF XX CENTURY

Dmitry SHINKARENKO

graduate student Naomi, Kyiv Ukraine

Annotation. *The article gives a brief overview of the development of Ukrainian painting in the 60-80 years of XX century. for example some of the Kiev subway stations. An evolution of style and composition in painting and place a work of art in shaping the pattern environment.*

Keywords: *monumental painting, an artistic community, monumentalistyka of 60-80 years of XX century.*