

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 75.052(477)''199/200''7.35.1(477):7.072.2(043.5)

Худякова Анастасія Геннадіївна

**УКРАЇНСЬКИЙ СТІНОПИС XX – ПОЧ. XXI СТ.:
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. Г. Худякова

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна. Український стінопис ХХ – поч. ХХІ ст.: особливості розвитку національної моделі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2024.

Дисертація присвячена дослідженню особливостей становлення і розвитку національної моделі українського стінопису як однієї з найважливіших частин нашої художньої культури ХХ – поч. ХХІ ст., коли відбуваються карколомні суспільно-політичні потрясіння, пов'язані з національно-визвольною боротьбою українського народу за свою свободу і незалежність. І це знаходило своє відбиття в українському художньому середовищі, де на різних етапах протистояння радянській ідеології та нав'язуваному владою соцреалізму безпосередньо звернене до народу мистецтво стінопису знову і знову піднімалось назустріч національному відродженню, орієнтуючись на свої національні корені, на традиції, закладені школою «українського монументалізму» Михайла Бойчука як видатного явища світового значення. Крім того, недостатньо дослідженою залишається творчість українських нонконформістів у сфері мистецтва мозаїки на тинку 1960-х – 1970-х рр., їхніх авторських технік та творчість видатних українських мистців-монументалістів 1980 – 2000-х рр., а також розписи на антивоєнну тематику сучасних представників муралістського руху в Україні. Дослідниця розглядає вплив політичних змін, релігійного розмаїття, глобалізації і сучасних технологій на створення українських стінописів. Вивчення цього матеріалу не лише сприятиме більш ґрунтовному осмисленню особливостей національної моделі українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст., а і стане підґрунтям для подальших

мистецтвознавчих розвідок в інших видах образотворчого мистецтва, що і зумовлює **актуальність** теми дослідження.

Метою дослідження стало виявлення особливостей формування, трансформації та відновлення національної моделі в мистецтві українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. на тлі суспільно-політичних катаклізмів та тенденцій культурно-художнього розвитку досліджуваного періоду в Україні та світі.

Об'єктом дослідження є мистецтво українського стінопису, що включає в себе всі його види протягом ХХ – поч. ХХІ ст.

Предмет дослідження — особливості розвитку національної моделі в українському стінописі ХХ – поч. ХХІ ст.

Для виявлення необхідних джерел в заданому ракурсі була проведена науково-дослідницька робота в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського, Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Короленка. Окрім добірки літературних джерел з наукових бібліотек, джерельну базу дисертації склали твори стінопису представників різних генерацій майстрів в українському мистецтві досліджуваного періоду, які виступали на різних етапах національно-визвольної боротьби в Україні, виявлені в музейних зібраннях, зокрема Національному художньому музеї України в Києві, Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові, Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, в монографіях, альбомах мистецьких творів, а також вивчалися сучасні мурали із застосуванням новітніх технологій в найбільших осередках мурал-арту в Україні — Києві, Харкові, Одесі, Львові, в містах Донецької та Луганської областей (Маріуполь, Слов'янськ, Краматорськ, Гірське, Северодонецьк, Лисичанськ, Бахмут), Запоріжжі, Миколаєві, Кам'янець-Подільському, Вінниці, Дніпрі, Чернігові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську, Хмельницькому. Прикладами для вивчення візуальних джерел світового мурал-арту стали твори майстрів стріт-арту з Польщі

(Краків, Лодзь); Литви (Каунас, Вільнюс); Словаччини (Братислава, Кошице); Португалії (Лісабон, Торріш-Ведраш); Великобританії (Лондон, Манчестер); Німеччини (Берлін); Бельгії (Брюссель); Франції (Париж); Іспанії (Барселона); Канади (Торонто, Монреаль); території Латинської Америки (Мексика, Чилі); Південної та Північної Африки; Азії й Австралії. Окрім того, авторкою були створені власні мурали, зокрема на антивоєнну тематику.

Дослідження наукової джерельної бази, до якої увійшли роботи українських та зарубіжних мистецтвознавців — аналітичні статті, монографічні розвідки та дисертації, тези наукових і науково-практичних конференцій, в яких так чи інакше автори торкалися теми розвитку українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст., показало, що вивчення особливостей розвитку національної моделі в мистецтві українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. на тлі суспільно-політичних катаклізмів та тенденцій культурно-художнього розвитку в Україні та світі ще не проводилось і зазначена проблематика порушується авторкою *вперше*.

Методологічною основою дисертаційної праці стало вивчення і аналіз українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. в контексті розвитку національної моделі на різних історичних етапах. У процесі вивчення окремих питань були застосовані як загальнонаукові методи дослідження (аналіз і синтез, індукція і дедукція, систематизація і узагальнення, абстрагування, класифікація, типологія і порівняння), так і спеціальні мистецтвознавчі методи (образно-стилістичний та формальний аналіз творів, семіотичний та іконографічно-іконологічний і порівняльний (компаративний) метод для порівняння різних мистецьких явищ, окремих образів, художніх творів, мистецьких виражальних засобів).

У результаті проведеної наукової розвідки *вперше* досліджено розвиток національної моделі в українському стінописі ХХ – поч. ХХІ ст. Осмислено чинники, що вплинули на розвій національної моделі в українському стінописі зазначеного періоду та виявлено його окремі

етапи. Доведено, що обставинами і мотивами до пошуків національної моделі українського стінопису стало поширення національно-визвольного руху на українських теренах та впливи загальноєвропейських мистецьких процесів. Виявлено імена представників творчого цеху майстрів стінопису, натхненних відродженням національної ідеї в українському мистецтві на різних етапах та у різних видах цієї галузі й розкрито образно-стилістичні та техніко-технологічні особливості творів. При аналізі особливостей розвитку муралізму в Україні та світі під час сучасної фази російсько-української війни виокремлено імена як українських, так й іноземних майстрів вуличного мистецтва, які своїми творами виступають на підтримку справедливої боротьби українського народу проти російського агресора, визначено характер змісту образів і стилістики в творчості окремих авторів, досліджено особливості технології доповненої реальності на прикладі AR-об'єктів та муралів, що завдяки діджиталізації значно збагачують міській простір як у світі, так і в сучасній Україні.

Уточнено і доповнено термінологічний апарат настінного розпису; мистецьку парадигму українського стінопису доби національного відродження 1920-х рр. у підрадянській Україні та специфіку його розвитку в 1920 – 1940-і рр. в Західній Україні, творчість українських нонконформістів в галузі мозаїчних панно в 1960 – 1970-і рр. та техніко-технологічні особливості їхніх творів, а також новаторські пошуки українських муралістів під час російської агресії в Україні в стінописі на антивоєнну тематику.

Теоретичні та практичні результати цього дослідження полягають в тому, що воно являє комплексне наукове дослідження українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті пошуку особливостей розвитку національної моделі. Результати цієї наукової розвідки можуть стати підґрунтям для подальших міждисциплінарних досліджень у суміжних з мистецтвознавством сферах. Оскільки проблема

українського стінопису в контексті особливостей розвитку національної моделі набуває все більшої актуальності в сучасному середовищі, то серед перспектив її розвитку можна розглядати продовження дослідження на матеріалі новітньої історії українського мистецтва. Положення і висновки дисертації можуть бути використані в узагальнюючих працях з історії українського мистецтва, при підготовці наукових монографій, підручників, навчальних посібників, методичних розробок, навчально-професійних програм.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел та додатків (альбому ілюстрацій та їхнього списку).

У *першому розділі* викладено результати аналізу історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методи дослідження. Аналіз історіографії довів, що у сучасному мистецтвознавстві тема розвитку національної моделі в українському стінописі ХХ – поч. ХХІ ст. детально ще не вивчалась і порушувалась лише фрагментарно в публікаціях, присвячених українському авангарду доби українського Розстріляного відродження, школі Михайла Бойчука, українським нонконформістам 1960 – 1970-х рр., трансформаційним процесам в українському живописі кінця ХХ – поч. ХХІ ст., включаючи муралістський рух. Розкрито, що опрацювання літературних джерел в бібліотеках, а також творів стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. в музеях, міському просторі тощо дало можливість створити необхідну джерельну базу для вивчення особливостей розвитку національної моделі в мистецтві українського стінопису даного періоду на тлі суспільно-політичних катаклізмів та тенденцій культурно-художнього розвитку в Україні та світі.

У *другому розділі* проаналізовано термінологічний апарат стосовно стінопису поч. ХХ ст. в Україні та світі. Виявлено, що поняття «монументалізм», «монументальний живопис», «монументальне мистецтво» пов'язані з радянською ідеологією і застосовуються з кінця 1910-х років на теренах колишнього СРСР, до якого тоді входила й

Україна. Натомість в мистецтвознавстві Заходу цих понять немає, а замість них вживалися терміни «мурал», «муралізм», що походять від латинського «muralis», тобто стіна. Розкрито також, що поняття «формалізм», «український буржуазний націоналізм», які застосовувались радянською владою для звинувачення видатних майстрів українського стінопису 1920-х років в антидержавних намірах, були спрямовані на фізичне знищення української творчої інтелігенції і ніде в демократичному світі не мали місця. Окрім того, вводиться й аналізується поняття «національна модель» в стінописі.

Простежено, що «український монументалізм» та мексиканський муралізм мали свої спільні особливості та унікальні риси і є явищами світового масштабу, хоча «український монументалізм» мав значно менше можливостей для вільного вираження мистецького задуму внаслідок обмежень свободи творчості, чого не було в Мексиці. Акцентовано, що хоча неовізантизм М. Бойчука є одним з варіантів стилю модерн, але разом з тим бойчукізм усотував і риси авангардного руху.

У *третьому розділі* виявлено, що деконструкція монументалізму і відновлення пріоритету станкових форм перед пов'язаними з архітектурою і зверненими безпосередньо до широких народних мас творів настінного розпису в радянській Україні, що супроводжувалось насильницьким насадженням соцреалізму, а сакральний живопис тут був заборонений ще з кінця 1910-х рр., він продовжував свій розвиток в 1930 – першій половині 1940-х рр. на Заході України, а з остаточним встановленням там радянської влади його розвій підхопили представники української мистецької діаспори у світі.

Виявлено, що після завершення німецько-радянської війни, яка розпочалась невдовзі після піку сталінських репресій у 1937 – 1938 рр., монументалістика в радянській Україні переживає стан маргіналізації, а з початком другої половини ХХ ст. залишається хіба що у формі «плафонного живопису» в палацах культури тощо.

Як показано, обстановка різко змінюється з початком десталінізації суспільно-культурного життя після смерті диктатора Й. Сталіна і настанням хрущовської «відлиги». Кардинальні зміни простежуються, перш за все, у відродженні національної пам'яті, знищеній тоталітарною системою в творчості українських нонконформістів, особливо представників Клубу творчої молоді в Києві на чолі з А. Горською, які, відроджуючи «український монументалізм» у своєму стінописі на тинку, головним чином зверталися до техніки мозаїки, значно розширивши її техніко-технологічні можливості.

Простежено еволюцію техніко-технологічних засобів монументально-декоративного розпису в українському мистецтві другої половини ХХ ст., що виявилось не лише у відновленні в живописі на тинку технік темперної й енкаустики, а і розширенні матеріалів мозаїки, зокрема завдяки використанню відходів металургійного виробництва (шлакоситалу) і застосування як матеріалу для мозаїки металоємалевих плит та техніки гарячої емалі. Наголошено також на широкому розвитку такого виду монументально-декоративного розпису, яким став у цей час вітраж, та розширенні його техніко-технологічних характеристик. Акцентовано на необхідності збереження мистецької спадщини, зокрема мозаїчних панно, що сьогодні руйнуються і знищуються.

У *четвертому розділі* розкрито, що хоча муралістський рух як явище сучасних настінних розписів у міському просторі прийшов в Україну із значним запізненням у порівнянні з країнами Західної Європи й Америки, утім, починаючи з 2010-х років, набуває все більших обертів і стає все більш популярним серед мешканців різних українських міст, чому сприяє, зокрема, проведення фестивалів сучасного стінопису, що спирається на новітні технології, утворення мистецьких об'єднань сучасних муралістів, а також внесок майстрів вуличного мистецтва з Іспанії, Франції, Австралії тощо, які створювали свої мурали на будинках в українських містах.

Аналіз антивоєнних муралів, що набули особливого поширення в Україні і світі з початком повномасштабного вторгнення військ РФ на українські землі 24 лютого 2022 р. виявив нові змісти сучасного стінопису в Україні і світі, обумовлені героїчним протистоянням українського народу і його Збройних Сил ворогові у захисті своєї свободи і незалежності, а також зростанню історичної ролі України у світі. Образи українського воїна, українського прапора, мужніх українок і навіть українських дітей, що доєднуються до захисту своєї країни, з'являються не лише на будівлях у різних українських містах, а і далеко за її кордонами. У колористичній гамі цих творів переважають жовто-блакитні кольори Державного Прапора України.

Основними техніками сучасного стінопису стали акрил, спрей арт або їхнє поєднання в муралах, що відображують еволюцію фрески в сучасних умовах і сучасній архітектурі і більш складними композиціями у порівнянні з графіті. Майстри вуличного мистецтва, які працюють в графіті, віддають перевагу текстовим написам перед малюнком і використовують техніку трафарету. Спільним між мистцями муралів і графіті в художніх засобах стало широке використання символічних жовто-блакитних кольорів українського прапора.

На теперішньому історичному витку в Україні активно впроваджуються технології доповненої реальності. Молоді майстри збагачують свої проекти, зокрема, мурали та арт-об'єкти, долучаючись до цифрової трансформації мистецтва, що поширюється світом і надає мистцям змогу зацікавити цим суспільство та залучити його представників у процес творення. Розкрито, що AR не створює нову реальність, але перетворює існуючу на більш яскраву та інформативну, у чому головна відмінність віртуальної від доповненої реальності. До наукового обігу введено нові мурали на антивоєнну тематику авторки дисертації.

Ключові слова: українське мистецтво, український монументалізм, мексиканський муралізм, український авангард, стінопис, соціалістичний

реалізм, стилістика, техніко-технологічні особливості, вуличне мистецтво, антивоєнні мурали, цифрове мистецтво.

ABSTRACT

KHUDIAKOVA Anastasiia Hennadiivna. Ukrainian Murals of the Twentieth – Early Twenty-First Century: National Model Development Peculiarities.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) majoring in 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the study of the formation and development peculiarities of the national model of Ukrainian mural painting as one of the most important parts of our artistic culture of the twentieth – early twenty-first century, when there were stunning socio-political upheavals associated with the national liberation struggle of the Ukrainian people for their freedom and independence. And this was reflected in the Ukrainian artistic environment, where at different stages of confrontation with Soviet ideology and socialist realism imposed by the authorities, the art of mural painting directly addressed to the people rose again and again to meet the national revival, focusing on its national roots, on the traditions established by the school of Ukrainian Monumentalism of Mykhailo Boichuk as an outstanding phenomenon of world significance. In addition, the work of Ukrainian non-conformists in the field of wattle mosaic art of the 1960s and 1970s, their original techniques, and the work of prominent Ukrainian monumentalists of the 1980s and 2000s, as well as anti-war murals by contemporary representatives of the muralist movement in Ukraine, remain insufficiently studied. The researcher examines the impact of political change, religious diversity, globalization, and modern technology on the creation of Ukrainian murals. The study of this material will not only contribute to a more thorough understanding of the peculiarities of the national model of Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century,

but will also become the basis for further art historical research in other forms of fine art, which determines the **relevance** of the research topic.

The aim of the study was to identify the peculiarities of the formation, transformation, and restoration of the national model in the art of Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century against the background of socio-political cataclysms and trends in the cultural and artistic development of the period under study in Ukraine and the world.

The object of the study is the art of Ukrainian mural painting, which includes all its types during the twentieth – early twenty-first century.

The subject of the study is the peculiarities of the development of the national model in Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century.

To identify the necessary sources from a given perspective, a research work was conducted in the Vernadskyi National Library of Ukraine, the Scientific Library of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, and the Korolenko Kharkiv State Scientific Library. In addition to a selection of literary sources from scientific libraries, the source base of the dissertation was composed of mural works by representatives of different generations of masters in Ukrainian art of the studied period, who performed at different stages of the national liberation struggle in Ukraine, discovered in museum collections, in particular, the National Art Museum of Ukraine in Kyiv, Sheptytskyi National Museum in Lviv, Voznytskyi Lviv National Gallery of Arts, in monographs, albums of artworks, and also studied contemporary murals using the latest technologies in the largest centers of mural art in Ukraine – Kyiv, Kharkiv, Odesa, Lviv, cities of Donetsk and Luhansk regions (Mariupol, Sloviansk, Kramatorsk, Hirske, Sievierodonetsk, Lysychansk, Bakhmut), Zaporizhzhia, Mykolaiv, Kamianets-Podilskyi, Vinnytsia, Dnipro, Chernihiv, Chernivtsi, Lutsk, Ivano-Frankivsk, and Khmelnytskyi. Examples for studying the visual sources of world mural art were works by street art masters from Poland (Krakow, Lodz); Lithuania (Kaunas, Vilnius); Slovakia (Bratislava, Kosice);

Portugal (Lisbon, Torrish Vedras); Great Britain (London, Manchester); Germany (Berlin); Belgium (Brussels); France (Paris); Spain (Barcelona); Canada (Toronto, Montreal); Latin America (Mexico, Chile); South and North Africa; Asia and Australia. In addition, the author has created her own murals, including those on anti-war themes.

The study of the scientific source base, which includes works by Ukrainian and foreign art historians – analytical articles, monographic studies and dissertations, theses of scientific and scientific-practical conferences, in which the authors in one way or another touched upon the lemma of the development of Ukrainian mural art of the twentieth – early twenty-first century, has shown that the study of the peculiarities of the development of the national model in the art of Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century against the background of socio-political cataclysms and trends in cultural and artistic development in Ukraine and the world has not yet been conducted, and the author raises this issue for the *first* time.

The methodological basis of the dissertation is the study and analysis of Ukrainian murals of the twentieth – early twenty-first century in the context of the development of the national model at different historical stages. In the process of studying certain issues, both general scientific research methods (analysis and synthesis, induction and deduction, systematization and generalization, abstraction, classification, typology and comparison) and special art historical methods (figurative and stylistic and formal analysis of works, semiotic and iconographic-iconological and comparative method for comparing various artistic phenomena, individual images, works of art, artistic expressive means) were used.

As a result of the scientific research, the development of the national model in Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century was *first* studied. The author analyzes the factors that influenced the development of the national model in Ukrainian mural painting of this period and identifies its individual stages. It is proved that the circumstances and

motives for the search for a national model of Ukrainian mural painting were the spread of the national liberation movement in Ukraine and the influence of pan-European artistic processes. The names of the representatives of the creative workshop of muralists inspired by the revival of the national idea in Ukrainian art at different stages and in different types of this branch are revealed, and the figurative, stylistic, technical and technological features of the works are revealed. In analyzing the peculiarities of the development of muralism in Ukraine and the world during the current phase of the Russian-Ukrainian war, the names of both Ukrainian and foreign street art masters are highlighted, who with their works support the just struggle of the Ukrainian people against the Russian aggressor, the nature of the content of images and stylistics in the work of individual authors is determined, the features of augmented reality technology are studied on the example of AR objects and murals, which, thanks to digitalization, significantly enrich urban space both in the world and in Ukraine.

The article **clarifies and supplements** the terminological apparatus of wall painting; the artistic paradigm of Ukrainian mural painting of the national revival of the 1920s in post-Soviet Ukraine and the specifics of its development in the 1920s-1940s in Western Ukraine; the work of Ukrainian nonconformists in the field of mosaic panels in the 1960s-1970s and the technical and technological features of their works; and the innovative searches of Ukrainian muralists during the Russian aggression in Ukraine in the field of anti-war mural painting.

The theoretical and practical results of this study are that it presents a comprehensive scientific study of Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century in the context of the search for the peculiarities of the development of the national model. The results of this research can serve as a basis for further interdisciplinary research in areas related to art history. Since the problem of Ukrainian mural painting in the context of the peculiarities of the development of the national model is becoming increasingly relevant in the

current situation, among the prospects for its development is the continuation of research on the material of the modern history of Ukrainian art. The provisions and conclusions of the dissertation can be used in generalizing works on the history of Ukrainian art, in the preparation of scientific monographs, textbooks, manuals, methodological developments, educational and professional programs.

The paper consists of an introduction, four chapters, conclusions, a list of references, and appendices (an album of illustrations and a list of illustrations).

The *first section* presents the results of the analysis of the historiography of professional literature, provides the source base and substantiates the research methods. The analysis of historiography has shown that in contemporary art history the topic of the development of the national model in Ukrainian mural painting of the twentieth – early twenty-first century has not yet been specifically studied and has been raised only fragmentarily in publications devoted to the Ukrainian avant-garde of the executed Ukrainian revival, the school of Mykhailo Boichuk, Ukrainian nonconformists of the 1960s and 1970s, and the transformational processes in Ukrainian painting of the late twentieth – early twenty-first centuries, including the muralist movement. It is revealed that the study of literary sources in libraries, as well as works of mural art of the twentieth – early twenty-first century in museums, urban space, etc. made it possible to create the necessary source base for studying the peculiarities of the development of the national model in the art of Ukrainian mural painting of this period against the background of socio-political cataclysms and trends in cultural and artistic development in Ukraine and the world.

The *second section* analyzes the terminology used in relation to the Stoics of the early twentieth century in Ukraine and the world. It is revealed that the concepts of "monumentalism," "monumental painting," and "monumental art" are associated with Soviet ideology and have been used since the late 1910s in the former USSR, which included Ukraine at that time. Instead, in Western art criticism, these concepts are absent, and instead the terms "mural" and "muralism" were used, derived from the Latin "muralis," meaning wall. The

author also reveals that the concepts of "formalism" and "Ukrainian bourgeois nationalism" used by the Soviet authorities to accuse prominent masters of Ukrainian mural painting of the 1920s of anti-state intentions were aimed at the physical destruction of the Ukrainian creative intelligentsia and had no place in the democratic world.

It is shown that "Ukrainian monumentalism" and Mexican muralism had their common features and unique traits, and are phenomena of a global scale, although "Ukrainian monumentalism" had much less opportunities for free expression of artistic intent due to restrictions on freedom of creativity, which was not the case in Mexico. It is emphasized that although the neo-Byzantine of Boichuk is one of the variants of the Art Nouveau style, but at the same time, Boichukism also absorbed the features of the avant-garde movement.

The *third section* reveals that the deconstruction of monumentalism and the restoration of the priority of easel forms over the works of wall painting related to architecture and addressed directly to the masses in Soviet Ukraine, which was accompanied by the forced imposition of social realism, and scroll painting was banned here from the late 1910s. It continued its development in the 1930s and the first half of the 1940s in western Ukraine, and with the final establishment of Soviet rule there, its development was picked up by representatives of the Ukrainian artistic diaspora in the world.

It was found that after the end of the German-Soviet war, which began shortly after the peak of Stalin's repressions in 1937-1938, monumentalism in Soviet Ukraine experienced a state of marginalization, and at the beginning of the second half of the twentieth century it remained only in the form of "plafond painting" in palaces of culture, etc.

As shown, the situation changed dramatically with the beginning of the destalinization of social and cultural life after the death of the dictator Stalin and the onset of the Khrushchev Thaw. Cardinal changes can be seen, first of all, in the revival of national memory, which was destroyed by the totalitarian system, in the work of Ukrainian nonconformists, especially representatives of

the Club of Creative Youth in Kyiv, led by Horska, who, reviving "Ukrainian monumentalism" in their mural painting on wattle, mainly turned to the technique of mosaic, significantly expanding its technical and technological capabilities.

The author traces the evolution of technical and technological means of monumental and decorative painting in Ukrainian art of the second half of the twentieth century, which manifested itself not only in the restoration of tempera and encaustic techniques in painting on tinkerboard, but also in the expansion of mosaic materials, in particular through the use of metallurgical waste (slagging) and the use of metal-enamel plates and hot enamel techniques as materials for mosaics. The author also emphasizes the widespread development of such a type of monumental and decorative painting as stained glass at this time and the expansion of its technical and technological characteristics. The need to preserve the artistic heritage, in particular mosaic panels, which are being destroyed today, is emphasized.

The *fourth section* reveals that although the muralist movement as a phenomenon of contemporary wall paintings in urban space came to Ukraine with a significant delay compared to Western Europe and America, since the 2010s it has been gaining momentum and becoming increasingly popular among residents of various Ukrainian cities. This is facilitated, among other things, by the holding of festivals of contemporary mural art based on the latest technologies, the formation of artistic associations of contemporary muralists, and the contribution of street art masters from Spain, France, Australia, etc. who created their murals on buildings in Ukrainian cities.

The analysis of anti-war murals, which became particularly widespread in Ukraine and the world with the beginning of the full-scale invasion of Ukrainian lands by Russian troops on February 24, 2022, revealed new meanings of contemporary murals in Ukraine and the world, due to the heroic resistance to the enemy of the Ukrainian people and its Armed Forces in defense of their freedom and independence, as well as the growing historical role of Ukraine in

the world. Images of Ukrainian soldiers, the Ukrainian flag, courageous Ukrainian women, and even Ukrainian children joining the defense of their country appear not only on buildings in various Ukrainian cities, but also far beyond its borders. The color scheme of these works is dominated by the yellow and blue colors of the Ukrainian national flag.

The main techniques of contemporary mural painting are acrylic, spray art or a combination of both in murals that reflect the evolution of the fresco in modern conditions and contemporary architecture and more complex compositions compared to graffiti. Street art masters who work in graffiti prefer textual inscriptions to drawings and use the stencil technique. The common thread between mural and graffiti artists is the widespread use of the symbolic yellow and blue colors of the Ukrainian flag.

At the current historical juncture, Ukraine is actively implementing augmented reality technologies. Young artists enrich their projects, such as murals and art objects, by joining the digital transformation of art, which is spreading around the world and enabling artists to engage society and involve its representatives in the creation process. It is revealed that AR does not create a new reality, but transforms the existing one into a more vivid and informative one, which is the main difference between virtual and augmented reality. New murals on anti-war themes by the author of the dissertation have been introduced into scientific circulation.

Keywords: Ukrainian art, Ukrainian monumentalism, Mexican muralism, Ukrainian Avant-garde, mural painting, socialist realism, stylistics, technical and technological features, street art, anti-war murals, digital art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Новіков М. Ю., Худякова А. Г. Розвиток практичного використання технології доповненої реальності в галузях паблік-арту та стріт-арт // Вісник ХДАДМ. 2022. № 1. С. 207 – 221. DOI:10.33625/visnik2022.01.207

2. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. // Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45. DOI:10.31500/1992-5514.18(2).2022.269776

3. Худякова А. Г. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько-української війни // HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal. 2023. № 1. С. 193 – 205. DOI 10.33625/hudprom2023.01.193

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні Web of Science

4. Obukh, L., Bannikova, K., Tsurkan, I., Khudiakova, A., Kotorobai, S. The problem of the cultural crisis in today's information-digital society // Revista Amazonia Investiga, Vol. 12, 2023, Pp. 206-213. DOI: 10.34069/ai/2023.63.03.19

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Худякова А. Г. Сучасний муралістський рух у світі (до питання про походження і зміст терміну) // Всеукр. наук. конф. проф.-викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Збірник статей. 18.05.2020 р., Харків: ХДАДМ, 2020. С. 52 – 54.

6. Худякова А. Г. Муралістський рух на лінії розмежування // Тези III Міжнарод. наук. конференції «Проблеми методології сучасного

мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України. 16–17.11.2021 р., Київ : НАМ України, 2021. С.132–133.

7. Худякова А. Г. Мурали з доповненою реальністю: впровадження технологій AR в міський простір // Тези доповідей Другої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах». Національна академія мистецтв України. 6.12.2021 р., Київ : НАМ України, 2021. С. 45–46.

8. Худякова А. Г. Сучасний муралістський рух у Києві: поєднання власного та зарубіжного досвіду // Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922 – 1988) : Тези доповідей Міжнародної наук. конференції 20.11.2021 р. Київ, ФОП О.Лопатіна, 2021. С. 171–172.

9. Худякова А. Г. Муралістський рух в Україні та Європі під час війни в Україні // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну». КНУТД. 27.04.2022 р., Київ : КНУТД, 2022. Том 2. С. 236–238

10. Худякова А.Г. Муралістський рух в Україні та Європі під час російсько-української війни // Тези доповідей IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України. 16–17.11.2022, Київ : НАМ України, 2022. С.146–147.

11. Худякова А. Г. Підтримка України як актуальна тема муралістського руху у світі // Третя щорічна Міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах»: Тези доповідей. 8.11. 2022 р. Київ : НАМ України. С.99–101.

12. Худякова А.Г. Мистецтво як зброя та форма опору у творах Олександра Корбана // Збірник матеріалів Міжнародного круглого столу на тему «Чи може бути культура токсичною? Екстрема. Ідентичність». 16.05.2023 р., Київ, НАМ України, 2023. С. 29 – 30.

13. Худякова А.Г. Цифрове монументальне мистецтво на вулицях Харкова: творчі пошуки Романа Мініна // Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15.04.2023 р., Харків, ХДАДМ, 2023. С. 120 – 121.

14. Худякова А. Г. Творчі пошуки харківських муралістів групи «SOUL» // Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву :зб. тез доповідей всеукраїнської наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих – 2023»), Київ, 15.березня 2023 р. Київ : НАМ України, 2023. С. 47–48.

15. Худякова А. Український стінопис доби шістдесятників // Збірник наукових матеріалів Міжнародної наукової конференції «Дизайн ХХІ століття. Українська модель дизайну : Василь Єрмілов». Харків. 28 березня 2024 р. Харків : ХДАДМ, 2024. С. 95 – 96.

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ | 4 |
| ВСТУП | 6 |
| Розділ 1. СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ | 13 |
| 1.1 Стан наукового опрацювання теми..... | 13 |
| 1.2. Джерельна база та методика дослідження..... | 28 |
| Висновки до розділу 1..... | 34 |
| Розділ 2. МОДЕРНІСТСЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО СТІНОПІСУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. ЯК ПЕРЕДУМОВА СУЧАСНОЇ МОДЕЛІ | 36 |
| 2.1. «Український монументалізм» та мексиканський муралізм: проблеми термінології..... | 36 |
| 2.2. Дві національні школи настінного малярства як приклад формування модерністських тенденцій в стінописі у світі..... | 43 |
| Висновки до розділу 2..... | 54 |
| Розділ 3. СОЦРЕАЛІЗМ ЗАМІСТЬ МОДЕРНІСТСЬКОЇ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ | 56 |
| 3.1. Деконструкція монументалізму в українському мистецтві доби тоталітаризму..... | 56 |
| 3.2. Нове звернення до національної формотворчості в монументальному розписі українських нонконформістів..... | 65 |

| | |
|---|------------|
| Висновки до розділу 3..... | 85 |
| Розділ 4. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СТІНОПISУ ЗА ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ | 87 |
| 4.1. Розвиток муралістського руху в Україні та світі..... | 87 |
| 4.2. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько- української війни..... | 100 |
| 4.3. Технології доповненої реальності в галузях публік-арту та стріт- арту..... | 120 |
| Висновки до розділу 4..... | 132 |
| ВИСНОВКИ..... | 134 |
| СПИСОК ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 140 |
| ДОДАТКИ..... | 164 |
| ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІ..... | 165 |
| ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ..... | 181 |
| ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ..... | 335 |
| ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ..... | 336 |
| ДОДАТОК Д. ВПРОВАЛЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ..... | 338 |

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АЕС – Атомна електростанція

АР – Автономна республіка

АТО – Антитерористична операція

ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет

ДЕПО – Назва низки залізничних станцій і пунктів зупинки потягів

ЗСУ – Збройні сили України

ЛКГ – Львівська картинна галерея

ІПСМ – Інститут проблем сучасного мистецтва

КМДА – Київська міська державна адміністрація

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

КПІ – Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського

КТМ – Клуб творчої молоді

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

НАМУ – Національна академія мистецтв України

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ

НМЛ – Національний музей у Львові

НХМУ – Національний художній музей у Києві

ОРДЛО – Окуповані райони Донецької та Луганської областей

РДГУ – Рівненський державний гуманітарний університет

СРСР – Союз радянських соціалістичних республік

ТРЦ – Торгівельно-розважальний центр

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну та мистецтв

ХДАК – Харківська державна академія культури

ХЕМЗ – Харківський електромеханічний завод

УНР – Українська народна республіка

УРСР – Українська радянська соціалістична республіка

УЦР – Українська центральна рада

ВСТУП

Актуальність теми дисертації. Дисертація присвячена дослідженню особливостей становлення і розвитку національної моделі українського стінопису як однієї з найважливіших частин нашої художньої культури ХХ – поч. ХХІ ст., коли відбуваються карколомні суспільно-політичні потрясіння, пов'язані з національно-визвольною боротьбою українського народу за свою свободу і незалежність. І це знаходило своє відбиття в українському художньому середовищі, де на різних етапах протистояння радянській ідеології та соцреалізму, що нав'язувався владою, безпосередньо звернене до народу мистецтво стінопису знову і знову піднімалось назустріч національному відродженню, орієнтуючись на свої національні корені, на традиції, закладені школою «українського монументалізму» Михайла Бойчука як видатного явища світового значення. Крім того, недостатньо дослідженою залишається творчість українських нонконформістів у сфері мистецтва мозаїки на тинку 1960-х – 1970-х рр., їхніх авторських технік та творчість видатних українських мистців-монументалістів 1980 – 2000-х рр., а також розписи на антивоєнну тематику сучасних представників муралістського руху в Україні. Дослідниця розглядає вплив політичних змін, релігійного розмаїття, глобалізації і сучасних технологій на створення українських стінописів. Вивчення цього матеріалу не лише сприятиме більш ґрунтовному осмисленню особливостей національної моделі українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст., а і стане підґрунтям для подальших мистецтвознавчих розвідок в інших видах образотворчого мистецтва, що і зумовлює **актуальність** теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Дисертаційне дослідження виконано відповідно до плану наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв та кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв по підготовці наукових

кадрів вищої кваліфікації та в межах держбюджетної теми «Сучасні проблеми українського мистецтвознавства в контексті європейських студій» (державний реєстраційний номер 0117U001521) і згідно з планом наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв над темою «Історико-теоретичні аспекти українського мистецтвознавства доби постмодернізму: універсальне й специфічне» (протокол № 12 від 22.02.2022).

Метою дослідження стало виявлення особливостей формування, трансформації та відновлення національної моделі в мистецтві українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. на тлі суспільно-політичних катаклізмів та тенденцій культурно-художнього розвитку досліджуваного періоду в Україні та світі.

Для досягнення мети поставлені наступні **завдання**:

- провести аналіз літературних джерел з історії розвитку стінопису в Україні ХХ – поч. ХХІ століття в контексті окремих етапів національно-визвольної боротьби українського народу;
- опрацювати візуальні джерела з обраної теми, визначивши їхній інформативний потенціал, та розкрити методологію дослідження;
- проаналізувати термінологічний апарат стосовно стінопису ХХ – поч. ХХІ століття в Україні і світі й адаптувати його до творів українського настінного розпису на різних етапах національно-визвольної боротьби українського народу;
- розкрити специфіку розвитку сакрального стінопису в різних регіонах України протягом досліджуваного періоду;
- провести аналіз змін в стилістиці та еволюцію техніко-технологічних засобів в українському стінописі на різних етапах національно-визвольного руху в Україні;
- з'ясувати сучасні тенденції розвитку стінопису в українському мистецтві, зупинившись на антивоєнній тематиці;

- визначити особливості формування і розвитку національної моделі українського стінопису ХХ – поч. ХХІ століття.

Об'єктом дослідження є мистецтво українського стінопису, що включає в себе всі його види протягом ХХ – поч. ХХІ ст.

Предмет дослідження — особливості розвитку національної моделі в українському стінописі ХХ – поч. ХХІ ст.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію України, держав Європи, Південної та Північної Америки.

Хронологічні межі дослідження обумовлені його завданнями і охоплюють період ХХ – поч. ХХІ ст. Утім, при аналізі стінопису доби українського Розстріляного відродження нижня межа сягає візантійської доби та доби Ренесансу.

Методи дослідження. Використані в дослідженні методи обумовлені темою та завданнями дисертації і ґрунтуються на принципах системного та комплексного підходів. У процесі вивчення окремих питань було використано як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження. Серед універсальних загальнонаукових методів, до яких довелось звертатись у процесі дослідження, слід відзначити методи аналізу і синтезу, абстрагування, індукції і дедукції, фактологічно-описовий, порівняльно-історичний і метод реконструкції. До спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження належать мистецького моделювання, образно-стилістичний та формальний аналіз творів, семіотичний, іконографічно-іконологічний, компаративно-типологічний та історико-культурний методи. Комплексне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило розв'язання поставлених у дослідженні завдань.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що **вперше:**

- отримано теоретичне осмислення чинників, що вплинули на розвиток національної моделі в українському стінописі;
- доведено, що обставинами і мотивами до пошуків національного стилю та ролі в цьому процесі мистецтва українців було поширення національно-визвольного руху на українських теренах та впливи загальноєвропейських мистецьких стилів;
- виявлено особливості розвитку муралізму в Україні та світі під час сучасної фази російсько-української війни, розкрито імена як українських, так й іноземних майстрів вуличного мистецтва, що своїми творами виступають на підтримку справедливої боротьби українського народу проти російського агресора, особливості змісту образів та стилістики окремих авторів;
- вперше досліджено особливості технології доповненої реальності на прикладі арт-об'єктів та муралів та проаналізовано сучасні творчі проєкти в доповненій реальності за останні роки, які значно розширили погляд на світове мистецтво;
- виявлено вплив діджиталізації сучасного світу на збагачення міського простору AR-об'єктами та муралами.

Уточнено і доповнено:

- передумови виникнення та основні тенденції розвитку мурал-арту в світовому і вітчизняному образотворчому мистецтві;
- доповнено мистецькі технології виконання муралів зарубіжними й українськими митцями, вони полягають у створенні зображень у техніці спреї-арту, графіті валиком, класичного пензлевого живопису латексною фарбою з акриловими барвниками, трафаретного графіті, виконання муралу на пінополістеролі, який має додаткову функцію утеплення будинку;
- уточнено понятійно-категоріальний апарат сучасного мурал-арту;

- поширено сленгові та професійні терміни, що використовуються художниками.

Набули подальшого розвитку:

- вивчення зарубіжного та українського мурал-арту 2010 – початку 2020-х рр.;
- дослідження мистецьких технологій виконання муралів зарубіжними й українськими митцями.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів

Одержані результати мають теоретичне та практичне значення, бо являють комплексне наукове дослідження українського стінопису межі ХХ та ХХІ ст.. у контексті пошуку особливостей розвитку національної моделі. Положення і висновки дослідження можуть бути використані в узагальнюючих працях з історії українського мистецтва, при підготовці наукових монографій, підручників, навчальних посібників, методичних розробок, навчально-професійних програм. Результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальших міждисциплінарних розвідок у суміжних з мистецтвознавством сферах. Оскільки проблема українського стінопису і муралізму в контексті особливостей розвитку національної моделі, набуває все більшої актуальності в сучасній обстановці, то серед перспектив її розвитку можна розглядати продовження дослідження на матеріалі новітньої історії українського мистецтва.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та зроблені висновки є результатом одноосібного дослідження авторки. У статті, написаній у співавторстві з науковим керівником цього дослідження доктором мистецтвознавства, професором, член-кором НАМУ Л.Д. Соколюк і аспіранткою кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ В.О. Найденко, «Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School»

(«Взаємодія мистецтв у творах українських мистців на межі ХХ і ХХІ століття: Харківська школа»), науковий внесок здобувачки полягає в тому, що нею було зроблено аналіз особливостей розвитку муралістського руху в Харкові на початку ХХ ст.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження оприлюднено та апробовано на 11-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: Всеукр. наук. Конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року, (Харків, ХДАДМ, 18.05.2020), доповідь «Сучасний муралістський рух у світі (до питання про походження і зміст терміну)»; ІІ Міжнародна наукова конференція. Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології, (Київ, НАМ України 16-17.11.2021), доповідь «Муралістський рух на лінії розмежування»; Друга щорічна міжнародна наукова конференція. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах, (Київ, НАМ України, 6.12.2021), доповідь «Муралі з доповненою реальністю: впровадження технологій AR в міський простір»; Міжнародна наукова конференція «Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2021), доповідь «Сучасний муралістський рух у Києві: поєднання власного та зарубіжного досвіду»; ІV Міжнародна науково-практична конференція. Актуальні проблеми сучасного дизайну, (Київ, КНУТД, 27.04.2022), доповідь «Муралістський рух в Україні та Європі під час війни в Україні»; ІV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», (Київ, НАМ України, 27.04.2022), доповідь «Муралістський рух в Україні та Європі під час російсько-української війни»; Третя щорічна міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», (Київ, НАМ України, 23.10.2022), доповідь «Підтримка України як актуальна тема муралістського руху у

світі»; Міжнародний круглий стіл на тему «Чи може бути культура токсичною? Екстрема. Ідентичність», (Київ, НАМ України, 16.05.2023), доповідь «*Мистецтво як зброя та форма опору у творах Олександра Корбана*»; Всеукраїнська наукова конференція кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ «Перші Таранушенківські читання», (Харків, ХДАДМ, 14-15.04.2023), доповідь «*Цифрове монументальне мистецтво на вулицях Харкова: творчі пошуки Романа Мініна*»; Всеукраїнська наукова конференція «Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву», (Київ, НАМ України, 15.03.2023), доповідь «*Творчі пошуки харківських муралістів групи «SOUL»*»; Міжнародна наукова конференція «Дизайн ХХІ століття. Українська модель дизайну. Василь Єрмілов» (Харків, ХДАДМ, 28 березня 2024 р.), доповідь «*Український стінопис доби шістдесятників*»; II Всеукраїнська наукова конференція «Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву» (Київ, НАМУ, 4 квітня 2024 р.), доповідь «*Мозаїчне панно як видатне явище українського мистецтва др.. пол. ХХ ст.: особливості техніко-технологічної еволюції*»

Публікації. Основні результати дисертації були оприлюднені у 4 наукових публікаціях, серед них 3 статті, які відповідають вимогам МОН України щодо публікацій здобувача ступеня доктора філософії (у фахових виданнях України), 1 — в іноземному науковому періодичному виданні Web of Science, 11 — у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (209 позицій). Обсяг основного тексту складає 139 сторінок. Додатки включають список і альбом ілюстрацій (124 позиції). Загальний обсяг дисертації — 348 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукового опрацювання теми.

На шляху до відродження своєї національної самобутності у ХХ столітті українське мистецтво пройшло тернистий шлях свого надзвичайно яскравого піднесення у першій третині цього сторіччя, увійшовши своїми досягненнями у світовий контекст, і, розстріляне за часів сталінських репресій в особах своїх кращих представників у підрадянській Україні, опинилось поглинутим соціалістичним реалізмом і відгородженим «залізною завісою» від цивілізованого світу. Спроба повернутися до національної ідеї простежується під час «хрущовської відлиги» у творчості нонконформістів, але знову завершується фізичним знищенням «душі українського шістдесятництва» [66, с. 255] Алли Горської та Василя Симоненка з боку КДБ, як у 1930-ті роки це відбувалось з цвітом української творчої інтелігенції. І знову, з нападом рф на незалежну українську державу 24 лютого 2022 року, розпочався новий етап повернення української художньої культури до своїх національних коренів.

Доктор мистецтвознавства, академік НАМУ у Львові О. Голубець в своїй роботі «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» (2001) [38] визначив і охарактеризував етапи розвитку українського суспільства та культурного середовища зазначеного періоду, виділивши наступні хронологічні періоди: перший автор визначив як «протистояння» (1956 – 1986), до якого увійшли «прорив шістдесятників» (1956 – 1972) й «утвердження пріоритету творчої індивідуальності» (1972 – 1986); другий період він розглядав як час національного, духовного, етичного, естетичного відродження (1986 – 2000) [38, с. 3].

У наступній монографії «Мистецтво ХХ століття: український шлях», виданій 2012 року [37], О. Голубець, підкреслюючи унікальність українського мистецтва цієї доби [37, с. 9], «для подолання хаосу, котрий панує в сучасному українському мистецтві», зосереджується на іншій проблемі, віддаючи пошану тисячам українських майстрів, які безкомпромісною життєвою позицією уникали епатажу, авантюризму, самореклами задля збереження справжніх мистецьких цінностей [37, с. 9]. Одним словом, поки що в сучасному українському мистецтві проблема безперервного піднесення, занепаду і наступного відновлення уваги до національних коренів українського мистецтва протягом ХХ – поч. ХХІ століття спеціально ще не порушувалась, і в даному дослідженні це робиться вперше.

Так само ще не досліджувався розвиток української монументалістики протягом зазначеного періоду у її найяскравіших проявах — від фрески 1920-х років до мозаїчних панно 1960 – 1970-х років і сучасних муралів ще й використання в них цифрових технологій.

В осмисленні українського монументалізму 1920-х – початку 1930-х років та його місця у світовому художньому процесі особливо в пригоді для нашого дослідження стала монографія Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його школа», що вийшла друком у 2014 році [138]. в якій авторка вперше розглянула бойчукізм як видатне явище світового мистецтва, провівши паралелі з творчістю мексиканця Дієго Рівери [138, с. 110 – 116], хоча авторка у цій книзі обходить питання, чи були представники школи Михайла Бойчука майстрами українського авангарду. Стверджувальну відповідь на це питання знаходимо в рецензії авторки «Українська художня культура в контексті авангардних пошуків (перша третина ХХ століття)» на монографію М. Мудрак «Нова генерація і мистецький модернізм в Україні» (пер. з англ.) [142]. Також про авангардизм бойчукістів йдеться в останній монографії Л. Соколюк «Вища мистецька школа Харкова: від

модернізму до трансформації (1921 – 1962)», котра вийшла друком у 2023 році [137, с. 77 – 79].

У цілому Л. Соколюк належить більше 70 публікацій з проблем бойчукізму, і вище наведено найбільш важливі з них, що були використані в даному дослідженні. Окрім того, вивчаючи феномен бойчукізму, авторці даної дисертації довелось звертатись і до розвідок інших науковців, зокрема кандидатських дисертацій Ю. Бабунич «Український живопис доби модернізму (світоглядні і художньо-стильові особливості)» (2016) [8], Н.Бенях «Львівський період у творчості Михайла Бойчука. 1910 – 1914» (2018) [11], О. Майданець-Баргилевич «Становлення національної школи монументально-декоративного мистецтва в Україні (перша третина ХХ століття)» (2006), [81], А. Сидоренка «Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму» (2021) [127], в якій автор зробив спробу атрибуції монументальних розписів бойчукістів у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві.

Корисні матеріали для даної дисертації було виявлено в публікаціях, в яких йшлося про окремих представників школи М. Бойчука. До таких належать статті Л. Ковальської «Тимко Бойчук» (1998) [65] і «Михайло Бойчук» (2006) [64], Я. Кравченка «Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917 – 1919) на основі «паризького» та «львівського» експериментів неовізантизму Михайла Бойчука» (2013) [69] і «Юхим Михайлів і Охрім Кравченко: точки дотику життєвого і творчого шляху (2017) [72].

Безумовно, цінними теоретичними працями для формування нашої концепції розвитку української монументалістики протягом першої третини ХХ століття стали публікації учасників тих подій, зокрема Д. Антоновича «Тимко Бойчук (1896 – 1922)», виданій вже в еміграції у Празі у 1922 році, де він розглядає значення неовізантизму М. Бойчука для

українського мистецтва [4], і публікації видатного українського живописця М. Бурачека «Коллективна творчість і шляхи національного мистецтва», що вийшла друком ще 1920 року [17], а також І. Врони «Мистецтво революції і АРМУ» (1926) [27] і, зрозуміло, самої О. Павленко — однієї з провідних учениць М. Бойчука, якій вдалося вижити в період розгрому бойчукізму під час сталінських репресій [106]. Важливе значення в цьому аспекті мали й сучасні публікації, зокрема Дж. Болта «Національний за формою, інтернаціональний за змістом модернізм в Україні (2006) [16]. Не останню роль відіграли і статті сучасних українських авторів, зокрема О. Аккаш «Український авангард крізь століття (2015) [2, с. 72 – 78], Ю. Бабунич «Теоретичний дискурс модернізму : Україна та європейський контекст» [7, с. 665 – 670], М. Криволапова «Михайло Бойчук та його школа у художній критиці 1920-х років. До 85-річчя Української академії мистецтв (НАОМА)» (2006) [73, с. 119 – 139], О. Кашуби-Вольвач і О. Сторчай «Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седяра» (2008) [63, с. 40 – 42], Н. Кушнарук «Вплив мистецтва італійського відродження на творчість Михайла Бойчука та його учнів» (2019) [74, с. 1525 – 1535].

Задля глибшого розуміння української монументалістики першої третини ХХ століття як складової українського модернізму було вивчено наукові праці Т. Павлової, присвячені мистецтву українського авангарду, зокрема її докторська дисертація «Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття» (2018) [108], «Мистці українського авангарду в Харкові (2015) [110], «Василь Єрмілов жде весну» (2012) [109], «Василь Єрмілов і Пабло Пікассо у просторі нової художньої парадигми» (2012) [111, с. 36 – 41. Цієї ж проблематики дотримуються у своїх кандидатських дисертаціях С. Папети — «Київська мистецька школа кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. (особливості розвитку модерних напрямків» (2012) [119] й І. Прокопчук — «Мистецтво українського авангарду 1910-х – початку

1930-х років : образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес формотворення» (2015) [120]. Безумовно, важливу роль мистецтва українського авангарду для нашого дослідження висвітлюють також публікації Д. Горбачова «Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст.. (2017) [40] і «Він і я були українці. Малевич та Україна» (2006) [41] та О. Лагутенко «Василь Єрмілов і конструктивізм» (2006) [76, с. 39 – 45]. Цінним документом епохи в сенсі розуміння досягнень українського авангарду стала публікація теоретичної праці Д. Бурлюка «Живопис — колірний простір» (2020) [19, с. 127 – 146], а також стаття Е. Димшиця ««Український Пікассо» — Олександр Богомазов» [48].

Важливим джерелом в осмисленні ставлення диктатора Й. Сталіна до авангардного мистецтва стала книга спогадів мексиканського мураліста Альфара Сікейроса «Мене називали лихим полковником» (пер. з англ.), що з'явилась у нас незадовго до розпаду СРСР, у 1986 році, де автор наводить слова радянського вождя, сказані ним на зустрічі в Москві ще в 1928 році про те, що йому не потрібен авангардизм як мистецьке явище [130, с. 146], а також книга біографа Дієго Рівери Б.Д. Волфа «The Fabulous Life of Diego Rivera» («Чудове життя Дієго Рівери»), видана в Нью-Йорку у 1963 році [206], і автобіографія Дієго Рівери «Mi arte, mi vida» («Моє мистецтво, моє життя») (1960) [194].

Для глибшого розуміння ситуації в українському мистецтві з початком сталінських репресій в цьому дослідженні знадобилась книга Л. Соколюк «Михайло Жук: мистець-літератор» (2018) [139], а також стаття С. Бушака «Утверджуючи свої етнокорені. Виповнилося 100 років від дня народження Михайла Жука» (2004) [20, с. 20 – 24]. Унікальні за змістом дані містить книга знищеного за сталінських часів у 1930-і роки українського мистця Ю. Михайліва «М. Жук» (1930) [88].

Для осмислення ролі монументального живопису в українському сакральному мистецтві, забороненому за сталінських часів, неабияке

значення мала стаття Л. Соколюк у співавторстві з С. Стешенком «Монументально-декоративні розписи у храмах Харкова доби модерну (особливості образно-пластичної мови)», опублікована у 2021 році [141], а також кандидатські дисертації В. Шуліки «Церковний живопис Слобожанщини середини XIX – початку XX століття : іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості» (2010) [179], а також О. Якимової «Образ людини в монументальному мистецтві Східної Галичини першої третини XX ст.» (2017) [180]. За межі XIX століття виходить дослідження Н. Урсу з Кам'янець-Подільського «Мистецька спадщина Домініканського ордену на території України XVII – XIX ст.» (2007) [151], у той час як дисертація А. Сімонової «Візантійські традиції в сучасних українських православних храмах України (кінець XX – початок XXI ст.)» присвячена сучасному періоду, коли із здобуттям Україною Незалежності сакральне мистецтво знову відновлене у нас у своїх правах (2015) [131]. Про діяльність харківських монументалістів О. Проніна і Г. Тищенко, включаючи релігійне мистецтво, йдеться у публікації про їхню творчу співдружність (2012) [6].

Утім, релігійне мистецтво було заборонене більшовиками у підрадянській Україні, а у Західній Україні успішно продовжувало свій розвиток до кінця 1930-х років, тобто до приходу радянської влади. Для його вивчення особливо стала в пригоді кандидатська дисертація О. Садової-Мандюк «Монументальний церковний живопис Юліана Буцманюка першої половини XX століття» (2020) [125]. Якщо в Галичину радянська влада прийшла з початком Другої світової війни, то на Закарпатті вона з'явилась з її закінченням, і там сакральне мистецтво ще довше не заборонялося. У його висвітленні в цій дисертації допомогли монографії М. Приймача «Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народні традиції, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва»

(2007) [118] та «Церковний живопис Закарпаття. Станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до другої половини ХХ ст. : Історично-мистецтвознавчі нариси» (2007) [119].

Переслідувані за радянських часів майстри сакрального живопису вимушені були емігрувати і продовжувати розвивати українське храмове мистецтво за межами Батьківщини. Серед них відомі у світі художники — П. Холодний-молодший, С. Гординський, Я. Гніздовський, М. Осінчук та ін. При висвітленні цієї недостатньо вивченої сторінки української монументалістики ХХ ст. був використаний збірник статей «Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст.», де автором-упорядником виступає відома українська дослідниця, академік Г. Г. Стельмащук (2013) [149]. А для глибшого розуміння національних традицій у сфері стінопису були використані фундаментальні надбання наших мистецтвознавців, присвячені добі середньовіччя, а саме монографії П. Жолтовського «Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. (1983) [52] і «Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст.» (1988) [51], а також Л. Міляєвої «Розписи Потелича. Пам'ятка українського монументального живопису XVII ст.» (1971 [84] і її монографії «Церква Св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація», виданої у співавторстві з О.Рішняком та О. Садовою-Мандюк у 2019 році [89]. Певною мірою стала в пригоді кандидатська дисертація О. Собкович «Мистецька діяльність Петра Холодного-старшого в контексті національного відродження в Україні початку ХХ століття» (2021) [136].

Окремий блок складають літературні джерела, присвячені українському образотворчому мистецтву доби тоталітаризму з його єдино дозволеним творчим методом соцреалізму. Особливу роль серед них відіграють дослідження О. Роготченка, зокрема його кандидатська дисертація «Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років» (2004) [122] і монографія «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» (2007)

[123]. До цього слід додати збірник науково-популярних статей В. Бадяка «Тоталітаризм і творчий процес» (1995) [9].

Наступний етап відродження національної ідеї в українській монументалістиці авторка дисертації пов'язує з періодом «хрущовської відлиги», розгортанням в Україні нонконформістського руху і діяльністю, перш за все, Клубу творчої молоді в Києві, де серед мистців провідну роль відігравали А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Л. Семикіна та ін., які активно включилися у відновлення української монументалістики у нових формах — мозаїчних панно, віддаючись все новим і новим експериментам. Чимало важливих фактологічних даних про них містить книга про мистецтво українських шістдесятників, видана під редакцією О. Балашової і Л. Герман (2015) [55], а також монографія Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві (2017) [135]. Окремим представникам українського нонконформізму присвячена, перш за все, книга «Алла Горська. Червона тінь калини. Листи, спогади статті», видана під редакцією О. Зарецького та М. Маричевського (1996) [3], монографія О. Авраменко «Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця крізь призму процесів трансформації художнього життя в Україні 50 – 80-х років ХХ століття (2011) [1] і дисертація О. Папети «Творчість Людмили Семикіної: жанрова специфіка, художні особливості творів» (2017) [112]. Важливою для нас серед досліджень цієї групи джерел стала і розвідка Л. Огневої «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині» (2008) [104], в якій авторка розглядає мозаїчні панно, створені в цьому регіоні А. Горською та її прихильниками як прояви національної своєрідності в українській монументалістиці того періоду, але обходить проблему їхніх техніко-технологічних особливостей. Творчість одеських нонконформістів розглядається у кандидатській дисертації О. Котової «Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60 – 80-х років ХХ століття» (2006) [68], а про львівського

майстра мозаїчних панно Б. Сойку зробила статтю Л. Зубко (2011) [53, с. 1040 – 1045]. Нонконформістів групи А. Горської підтримував і співпрацював з ними Г. Синиця, який свого часу навчався в майстерні М. Бойчука у Київському художньому інституті. Йому присвячена стаття В. Тьоткіної і К. Вовчук «Синиця Григорій Іванович. До 100-річчя з дня народження» [146]. Корисною для нашого дослідження також стала публікація Н. Горової «Творчість «перших нонконформістів» 1950-х : Ада Рибачук і Володимир Мельниченко. Історіографія та джерельне підґрунтя» (2015) [42, с. 84 – 95]. Видатний український мистець Володимир Патик головним чином займався станковим мистецтвом. Утім, його мозаїчне панно «Море і риби» в магазині «Океан» у Львові — видатне явище в українській мозаїці. В осмисленні особливостей його творчості стала в пригоді публікація В. Овсійчука «Майстер кольору Володимир Патик» (1997) [103].

Визначним майстром мозаїчних панно виявив себе і київський монументаліст М. Стороженко, який до того ж із здобуттям Україною незалежності долучився до відродження сакрального живопису. М. Стороженку присвячено кандидатську дисертацію його учня в НАОМА — О. Соловєя на тему «Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2021) [143]. Цьому мистцеві присвячено і статті одеських мистецтвознавців, а саме: О. Тарасенко у співавторстві з А. Тарасенком і Н. Кубриш на тему «Ідея просвіти у мозаїці М. А. Стороженка «Львівське Ставропігійне братство XVI – XVIII ст. »» (2021) [144, с. 133–145] і «Храм науки: мозаїки М. А. Стороженка в Інституті теоретичної фізики імені М. М. Боголюбова НАН України у Феюфанії» [145, с. 166–174].

Привернула увагу дослідниці і розбіжність в термінології щодо назви мистецтва стінопису в українському і зарубіжному мистецтвознавстві, що виникла наприкінці 1910-х років і обумовлена

соціально-політичними зрушеннями на українських теренах у той період, що призвело до появи низки понять, яких немає в зарубіжному мистецтвознавстві. Певною мірою ця проблема розглядалась нашими науковцями, але це стосувалось сучасного періоду, як, наприклад, у публікаціях О. Голубця «Питання термінології в сучасній мистецтвознавчій освіті» (2008) [39, с. 6 – 18] або книзі Г. Вишеславського «Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України» (2010) [25]. Але ці автори не ставили своїм завданням розглянути питання термінології в стінописі першої третини ХХ століття, коли в українському мистецтвознавстві почали вживати термін «монументальне мистецтво», «формалізм», «український буржуазний націоналізм» тощо. Для розв'язання цього питання були використані «Англійсько-український словник» Л.Герасимчук [36] і виданий в Оксфорді «Dictionary of Modern and Contemporary Art» авторства I. Chilvers (2015) [186], а також виданий в Парижі у 1982 році французький словник Ж. Шевальє (Chevalier J.), і А. Геєрбранта (Geerbrant A.) «Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres" («Словник символів: Міфи, сновидіння, звичаї, жести, форми, фігури, кольори, цифри») [192].

Після відновлення державної незалежності України у 1991 році постало питання про культурне самовизначення. Творчі пошуки мистців цього часу відзначаються різноспрямованістю, з одного боку, зі зверненням до фольклорних та модерністських прийомів, а з іншого — активно залучаючи в практику нові мистецькі технології.

Важливою для нашого дослідження науковою розвідкою, в якій розглядалися питання метаморфоз в українському образотворчому мистецтві на межі ХХ і ХХІ століть, є монографія живописця, теоретика мистецтва, Президента Національної академії мистецтв України В.Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх

спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть» (2008) [128]. Автор аналізує розвиток вітчизняного візуального мистецтва зазначеного періоду, зосереджуючи увагу на авангарді, нонконформізмі та новітніх мистецьких спрямуваннях, що розвивалися у рiчищі тогочасних соціально-політичних зрушень в Україні. В. Сидоренко вказує на особливу роль авангарду в українському мистецтві, який «...існував упродовж усього ХХ ст., переживши бурхливий розвиток у його другій половині — від часу «хрущовської відлиги» і особливо в 1960 –1970-ті рр. Наприкінці ХХ ст. він знову переживає своєрідне відродження. Об'єднавшись навколо ідей оновлення, мистці зацікавилися реставрацією модерністських кодів початку ХХ століття» [128, с. 95]. Але разом з тим українські мистці звернулися і до новітніх спрямувань доби постмодернізму, започаткувавши «нову хвилю» в образотворчому мистецтві. Ця робота стала першим мистецтвознавчим дослідженням з проблем сучасного українського мистецтва. Цінним матеріалом для нашого дослідження став і енциклопедичний довідник В. Сидоренка «Художники України» (2016) [129], а також публікації Г. Склярєнко «Сучасне мистецтво України (2016) [132] і «Українські художники: з відлиги до Незалежності» (2020) [133].. Важливими в контексті осмислення сучасного мистецтва України стали також кандидатські дисертації, захищені на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Г. Вишеславського «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціально-культурний аспект» (2014) [24] і А. Єфімової «Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід Західної України)» (2017) [49].

Наступна група джерел стосується сучасного періоду національно-визвольної боротьби українського народу проти російського агресора, коли в нашому стiнописі, як і у всьому світі, набув розвитку муралістський рух та відбулися кардинальні зміни техніко-технологічного характеру,

включаючи застосування цифрових технологій в різних регіонах України зі своїми місцевими особливостями. При розв'язанні цієї проблеми спиралась на перекладену з англійської мови книгу Р. Шахтера «Світовий атлас вуличного мистецтва» (2018) [167] і на англomовне видання «Walled City/ The Art of the Mural» (2017) [204], а також на праці Г. Бітаєвої «Мистецтво муралу як динамічне художнє явище сучасного українського соціуму» (2022) [14, с. 79 – 86] і «Мурал як художня новація в сучасному українському візуальному мистецтві» (2016) [15], а також публікацію в мережі інтернет «Мистецтво на вулицях : найвідоміші та найгарніші мурали України» [85]. В пригоді стали видані у 2018 році статті І. Гаврилаш, а саме: «Інтерпретація традиційної української символіки в мистецтві муралів» [28, с. 235 – 245], «Мурал-арт у контексті масової культури ХХІ ст.» [29, с. 133 – 142], а також її публікація «Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності» [30, с. 235 – 244]. Щодо ролі муралів у світовому арт-просторі затребуваною для нашого дослідження стала дисертація Ю. Шеменьової «Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості», захищена на здобуття наукового ступеня доктора філософії: 023 у 1921 році, утім, до початку повномасштабної агресії рф в Україну 24 лютого 1922 року, і тому авторка не могла розглядати розвиток муралістського руху у нас і у світі у цей період [176]. Окрім дисертації Ю.Шеменьової, корисними виявились і її статті «Вуличне мистецтво як засіб спілкування з мешканцями міста» (2019) [173, с. 282 – 283], «Художники-муралісти як активатори змін у культурі, суспільно-політичному та громадському житті» (2020) [174, с. 134 – 139] і «Твори Бенксі на тлі мурал-арту Близького Сходу (2020) [175, с. 272 – 273]. Доповнили теоретичну базу в даному аспекті дисертація Б. Гаврилюка, захищена у 2023 році на здобуття наукового ступеня доктора філософії: 023 на тему «Мурал-арт у концептуальному діалозі українських митців із

соціумом» [31], а також його статті «Український мурал-арт у контексті світового мистецтва» (2018) [33, с. 241 – 254].

Важливим для нас при вивченні розвитку муралістського руху в Україні було з'ясування регіональних відмінностей. Тут щодо київського регіону нами були використані досить широке дослідження Г. Лероса «Kyiv Street Art 2010 - 2017» (2018) [78], а також статті М. Оскішеної-Павлишин «Традиції розвитку київського муралізму в умовах глобалізації» (2019) [105, с. 159 – 164] і «Вечірній Київ. Київські мурали : художня галерея на свіжому повітрі» [21], «У столичному метро розповіли про таємну мозаїку» [153], «У Києві створили мурал, на якому «оживає» пташка» [147]; щодо Харкова — Кайлас В. : галерея пр. [59], В. Глаур «Британський художник подарував Харкову 3D мурал» (2018) [34] і «У Харкові з'явився найбільший мурал-триптих» (2020) [35]; щодо Львова — «Хто і як перетворює львівське Підзамче на район стріт-арту» (2018) [21], «Lviv Street Art» [189], а також стаття Б. Гаврилюка «Аналіз стінопису та графіті на прикладах робіт «Kiskit Art Studio» (2020) [32, с. 650 – 659], С.Лазуркевич «На стіні львівської лікарні намалювали мурал у подяку медикам [77]; щодо Черкас — публікація Н. Романенко, Я. Вискварки і О.Галицької «STREET ART та його розвиток на вулицях міста Черкаси» (2014) [124, с. 53 – 64]; щодо Волині — стаття Л. Літицької «Вуличне мистецтво довговічне ; лучанин Андрій Присяжнюк про стріт-арт і його розвиток на Волині» [80].

З іноземних джерел про сучасні мурали були використані публікації Bacharach Sondra «Street art and Consent» (Бачарач Сондра «Стріт арт і згода» [183, с. 484 – 495], а також низка розвідок щодо цього виду мистецтва в різних містах світу, а саме: «Murals of New York City: The Best of New York's Public Paintings» («Мурали Нью-Йорк Сіті. Краще з опублікованих нью-йоркських зображень») [191], «The best street art you can check out in Manchester» («Найкраще вуличне мистецтво, яке ви

можете побачити в Манчестері») [201], Timothy W. Drescher, San Francisco Murals: Community Creates Its Muse 1914-1990. (Тимофі В. Дрешер «Мурали Сан-Франціско «Громада створює свою музу») (1991) [202]. «Widewalls. South America — Street art Destinations You Need to See. Top Lists. Art Destinations in Fokus» («Стінопис Південної Америки — Напрямки вуличного мистецтва, які вам слід побачити. Топ списки художніх напрямків у фокусі») [205].

По-різному ставляться до муралістського руху автори сучасних мистецтвознавчих розвідок в Україні і світі. Так Санг Вен Бе у своїй публікації «Balancing past and present: reevaluating community murals and existing practices» («Баланс між минулим і сьогоdnішнім: переоцінка громадських розписів та існуючих практик») (2016) [196] вважає, що у нас часом переоцінюють фрески і недооцінюють твори стріт-арту. Натомість О.Шило, визнаючи закономірність еволюції таких монументальних форм мистецтва, як фреска і мозаїка в сучасному світі, у своїй статті «Реабілітація міського середовища засобами стріт-арту» (2015) [177, с. 81 – 85], наголошує на відсутності їхнього зв'язку з монументальними формами мистецтва, розрахованими на вічне існування. Ця думка автора знаходить продовження в написаній разом з О. Івашком статті «Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі» (2016) [178, с. 74 – 78], де автори вказують, що деякі мурали, виконані професійними мистцями на досить високому художньому рівні, заслуговують на збереження в майбутньому, а для аматорів для запобігання вандалізму слід виділити будівельні паркани, що з часом будуть прибрані.

Певну зацікавленість являли для нас і публікації, присвячені різним функціям мистецтва муралів у сучасному місті, зокрема кандидатська дисертація З. Кайс «Соціальна семантика урбаністичного світу і символіка графіті», захищена 2015 року на здобуття наукового ступеня кандидата

філософських наук [60], наукова розвідка А. Образцової «Соціальна семантика сучасного міста як спосіб переосмислення сучасного простору» (2017) [102], О. Грицюк «Соціально-політичні графіті революції гідності Києва» (2020) [44], а також роздуми сучасного харківського мистця Г.Зіньковського щодо художнього простору його рідного міста — «Як стати міською легендою. Гамлет Зіньковський про непрості почуття до Харкова та мистецтва із нічого» [181]. До цієї групи джерел можна віднести і статтю В. Воротнєва «Стріт-арт — як колода в оці вітчизняних інституцій» (2010) [26].

Цікаві зміни відбулись в сучасних муралах у зв'язку із введенням цифрових технологій. У цьому аспекті ми звертались до опублікованих матеріалів М. Новікова «Сфери практичного використання технологій AR в образотворчому мистецтві» (2021) [100, с. 28 – 33], «Портрет міста: в Івано-Франківську відкрито мурал з доповненою реальністю» [117], а також до статті К. Фоміної «Ключові умови та характеристики формування доповненої реальності» (2021) [154, с. 82 – 95]. Проблемі віртуальних технологій присвячена і публікація Н. Баловсяк «Захопити метавсесвіт. Apple та Google активізували роботу над пристроями доповненої реальності» [10].

У теоретичному осмисленні теми дисертації, а саме у визначенні особливостей національної моделі розвитку стінопису в Україні у зв'язку з окремими етапами національно-визвольної боротьби протягом досліджуваного періоду особливо став у пригоді курс лекцій Дмитра Антоновича «Українська культура» [4], виданий 1947 року у Регенсбурзі, стаття Дж. Болта «Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні» [16, с. 7 – 15] і монографія Г. Касьянова «Теорії нації і націоналізму» (1999) [62], а також стала в пригоді стаття Н. Литовченко «Віхи історії України у сучасному монументальному живописі» (2015) [79, с. 16 – 22]. Важливу роль для нас також відіграв збірник статей Р. Яціва

«Українське мистецтво XX століття. Ідеї, явища, персоналії» (2006) [182], а також монографія В. Шейка «Культура. Глобалізація. Цивілізація (кінець XIX – початок XXI ст.)» (2001, т. 2) [172] і дещо з його навчальних посібників і підручників, зокрема посібники «Історія української культури» (2001) [170] і написана разом з О. Гаврюшенком і О.Кравченком «Історія світової культури» (2006) [169], а також підручник В. Шейка «Організація та методика науково-дослідницької роботи» (2004) [171]. З публікацій про український модерн досліджуваної доби стали в пригоді дослідження Т.Кара-Васильєвої «Стиль модерн в Україні» (2021) [61] і стаття Н.Дмитрієвої «Між містом і степом. Мистецькі тексти про український модерн 1910 – 1930-х» (2020) [47, с. 9 – 26]. Свою користь при опрацюванні літературних джерел нашої дисертації внесли публікації Т.Білан «Символічність образотворчого мистецтва в часі та просторі культури» (2020) [12, с. 54 – 59] та Є. Перегуди [114;115].

Таким чином, проведений аналіз опублікованих матеріалів довів, що заявлена в дисертації тема ще не розглядалась і подібна проблематика в окресленому ракурсі ще не порушувалась.

1.2. Джерельна база та методи дослідження. Для виявлення необхідних джерел в заданому ракурсі була здійснена науково-дослідницька робота в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського, Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Короленка. Окрім добірки літературних джерел з наукових бібліотек, джерельну базу дисертації склали твори стінопису представників різних генерацій майстрів в українському мистецтві досліджуваного періоду, які виступали на різних етапах національно-визвольної боротьби в Україні, виявлені в музейних зібраннях, зокрема Національному художньому музеї України в Києві, Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького і Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, знайдені в

монографіях, альбомах мистецьких творів. Також вивчалися сучасні мурали із застосуванням новітніх технологій в найбільших осередках мурал-арту в Україні — Києві, Харкові, Одесі, Львові, в містах Донецької та Луганської областей (Маріуполь, Слов'янськ, Краматорськ, Гірське, Сєвєродонецьк, Лисичанськ, Бахмут), Запоріжжі, Миколаєві, Кам'янець-Подільському, Вінниці, Дніпрі, Чернігові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську, Хмельницькому. Прикладами для вивчення візуальних джерел світового мурал-арту стали твори майстрів стріт-арту з Польщі (Краків, Лодзь); Литви (Каунас, Вільнюс); Словаччини (Братислава, Кошице); Португалії (Лісабон, Торріш-Ведраш); Великобританії (Лондон, Манчестер); Німеччини (Берлін); Бельгії (Брюссель); Франції (Париж); Іспанії (Барселона); Канади (Торонто, Монреаль); території Латинської Америки (Мексика, Чилі); Південної та Північної Африки; Азії й Австралії. Окрім того, авторкою були створені власні мурали, зокрема на антивоєнну тематику.

Здійснене дослідження наукової джерельної бази, до якої увійшли роботи українських та зарубіжних мистецтвознавців — аналітичні статті, монографії та дисертації, тези наукових і науково-практичних конференцій, в яких так чи інакше автори торкалися теми розвитку українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. Увесь масив залученого матеріалу можна розділити на дві групи. Першу складають публікації, другу — безпосередньо мистецькі твори.

До наукової джерельної бази увійшли праці провідних українських мистецтвознавців і зарубіжних фахівців — аналітичні статті, монографії та дисертаційні дослідження, словникові ресурси. Особливе значення для теоретичного осмислення теми для нашого дослідження мали публікації Д. Антоновича [4], Дж. Болта [16], Г. Вишеславського [25], Г. Касьянова [62], В. Шейка [172]. Р. Яціва [182] та ін. У розробці концепції, перш за все, опиралась на праці О. Лагутенко [76], В. Мазур [81; 82], Т.Павлової [108;

110], О. Роготченка [122; 123], В. Сидоренка [128; 129], Л.Соколюк [137 – 139], Г. Стельмашук [149], О. Тарасенко [144; 145] та ін.

Вагому візуальну складову дисертаційних джерел являють художні твори, що знаходяться в музейних колекціях та приватних збірках, або ж в альбомах, ілюстрованих каталогах виставок, в електронних фондах музеїв та галерей, в мережі інтернет чи в різних місцях міського простору, якщо йдеться про сучасні мурали як в Україні, так і за її межами.

Значущим візуальним джерелом серед друкованих видань є перш за все фундаментальний альбом «Український авангард. 1910 – 1930», виданий у 1996 році, в якому автором і упорядником виступає Д. Горбачов [148]. Великий масив творчої спадщини фундатора школи «українського монументалізму» Михайла Бойчука представлений в книгах С. Білоконя «Бойчук та його школа» (2017) [13], Я. Кравченка «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» (2010) [71], а також в альбомі «Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва», де керівником проєкту виступає А. Мельник (2010) [87]. При з'ясуванні спільних стилістичних рис у творчості мексиканця Дієго Рівери і представників школи М. Бойчука в Україні як найяскравішого явища світового монументального живопису особливо став в пригоді надрукований 1928 року в Німеччині альбом «Das Werk des Malers Diego Rivera» [187], мексиканські видання «Diego Rivera y la arquitectura Mexicana» (1986) [188], «Les peintres revolutionnaires mexicains» [190], а також досить широко ілюстрована книга Л.Жадової, присвячена монументальному живопису Мексики (1965) [50], хоча в умовах вимог радянської ідеології її тематика досить обмежена: авторка зосереджується перш за все на сюжетах подій мексиканської революції. Цінний ілюстративний матеріал містить альбом «Виставка українського народного мистецтва» (1936) [21].

Фундаментальним ілюстративним джерелом в роботі не лише над другим розділом дисертації, присвяченому монументальному живопису в

Україні першої третини ХХ століття, а й у розвиткові мозаїчних панно у другій половині ХХ століття в українському стінописі, що розглядається у третьому розділі нашого дослідження, став 5-й том «Історії українського мистецтва, виданий ІМФЕ у 2007 році [57]. На жаль, у перекладеній з англійської мови «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» (2019) [56] не те що немає ілюстрацій українського монументального живопису ХХ чи будь-якого іншого століття, але і взагалі не йдеться про українське мистецтво.

Рідкісним ілюстративним джерелом, в якому наводяться репродукції монументальних сакральних розписів П. Ковжуна, є книга «Павло Ковжун. Творча спадщина художника. Матеріали. Бібліографічний покажчик, авторами-упорядниками якого виступають І. Мельник і Р. Яців (2010) » [107]. Досить велика кількість ілюстративного матеріалу творів українських мистців-емігрантів, включаючи сакральний стінопис, представлена у збірнику статей «Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст.», упорядником якого стала Г.Стельмашук [149].

Окрім літературних та ілюстративних джерел, виявлених в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського, Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Короленка, в музеях Львова, в бібліотеці і музеї ХДАДМ та на кафедрах теорії і історії мистецтв й монументального живопису цього вищого навчального закладу, було використано значну частину наукових та публіцистичних ресурсів, а також частину візуального матеріалу, розміщених в мережі інтернет [21; 80; 92 – 99; 147/ 155; 207 – 209] та ін.

Методологічною основою дисертаційної праці стало вивчення і аналіз українського стінопису ХХ – поч. ХХІ ст. в контексті розвитку національної моделі на різних історичних етапах. У процесі вивчення

окремих питань були застосовані як загальнонаукові методи дослідження (аналіз і синтез, індукція і дедукція, систематизація і узагальнення, абстрагування, класифікація, термінологічний, типологія і порівняння), так і спеціальні мистецтвознавчі методи (мистецтвознавчого моделювання, образно-стилістичний та формальний аналіз творів, семіотичний та іконографічно-іконологічний і порівняльний (компаративний) метод для порівняння різних мистецьких явищ, окремих образів, художніх творів, мистецьких виражальних засобів), а саме:

- загальнонауковий метод *аналізу* використовувався задля аналізу творів мистецтва — виділення їхніх окремих властивостей; аналізу художніх стилів, напрямків, окремих творів мистецтва);
- загальнонауковий метод *синтезу* застосовувався для поєднання елементів та властивостей об'єкта в єдиний, загальний художній образ твору;
- загальнонауковий метод *індукції* надавав можливість зробити загальний висновок на основі аналізу окремих фактів;
- загальнонауковий метод *дедукції* уможлилював здійснення часткових висновків на основі загального — відображення загальних властивостей стилю в часткових проявах в конкретному творі;
- загальнонауковий метод *систематизації* допомагав зведенню окремих фактів про мистецькі твори, явища в єдину наукову систему;
- загальнонауковий метод *узагальнення* уможлилював мисленевий перехід від візуального аналізу окремих творів до узагальнення шляхом виокремлення спільних для них ознак;
- загальнонауковий метод *абстрагування* застосовувався для уявного відокремлення при розгляді предметів різних аспектів,

рис та властивостей предметів, зокрема виокремлення з твору виражальних засобів;

- загальнонауковий метод *класифікації* застосовувався задля розподілу множини об'єктів за ознаками схожості і відмінності, зокрема класифікація за матеріалами, що використовувались майстрами стінопису, за способом втілення художнього образу, за стилями;
- загальнонауковий *термінологічний* метод використовувався задля уточнення понятійного апарату, що було необхідною частиною дослідження, складовою дослідження;
- загальнонауковий метод *типології* дозволив виявити подібність різних творів мистецтва, за комплексом їхніх внутрішніх характеристик;
- загальнонауковий метод *порівняння* застосовувався задля встановлення тотожності або відмінності предметів дослідження (стінописи), а також знаходження загального, притаманного двом або кільком стінописам.

Дослідження пластичної мови стінопису, стильових особливостей, технологічних ознак та прочитання змісту твору передбачає залучення спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження, а саме: *образно-стилістичного, формального, іконографічно-іконологічного і порівняльного (компаративного)* методів, а саме:

- спеціальний метод мистецтвознавчого моделювання, за основу якого взято національну традицію, використовувався як метод дослідження процесів, що відбувалися в розвитку українського стінопису протягом ХХ – поч. ХХІ ст.
- спеціальний метод *образно-стилістичного аналізу*, що ґрунтується на глибинних зв'язках стилістики з історією мистецтва та культури, використовувався для виявлення

світоглядних основ майстрів стінопису, їхнього ставлення до українського народного мистецтва;

- спеціальний метод формального аналізу, що спрямований передусім на дослідження художньої форми як категорії, застосовувався при вивченні специфіки художньої форми в стінописі;
- спеціальний *семіотичний метод*, що йде в напрямку від знака та знакових систем до широкого соціо-культурного погляду, ставав в пригоді для розуміння позицій майстра, що створює певний стінопис, і того, хто його сприймає;
- спеціальний метод *іконографічно-іконологічного аналізу* Панофського в дослідженні використовувався для визначення символічної ролі стінопису — (що зображено?) з точки зору іконографічного підходу, а в іконологічній інтерпретації — (що це означає?);
- спеціальний метод *компаративного аналізу* застосовувався для порівняння різних мистецьких явищ, окремих образів, художніх творів, мистецьких виражальних засобів.

Висновки до розділу 1

1. Проведений аналіз історіографії обраної теми довів, що у сучасному мистецтвознавстві український стінопис доби ХХ – першого 20-річчя ХХІ століття в контексті особливостей розвитку національної моделі у зв'язку з окремими етапами національно-визвольної боротьби українського народу спеціально ще не вивчався і розглядався лише фрагментарно в публікаціях, присвячених українському монументальному живопису такими вченими, як О. Авраменко, О. Голубець, Д. Горбачов, П. Жолтовський, Я. Кравченко, В. Мазур, Л. Міляєва, Т. Павлова, О.

Роготченко, В. Сидоренко, Л. Смирна, Л. Соколюк, Г. Стельмашук, О. Тарасенко, Н. Урсу, Р. Яців та ін.

2. Виявлено, що в публікаціях, дотичних до теми дослідження, в яких аналізуються стінопис ХХ – першого 20-річчя ХХІ століття, не приділяється достатньої уваги особливостям розвитку сакрального живопису в різних українських регіонах, а також проблемі термінологічного апарату та еволюції техніко-технологічних особливостей.

3. На підставі аналізу значної кількості наукових і візуальних джерел, використаних українськими мистецтвознавцями, встановлено, що в їхніх публікаціях недостатньо виявлена тяглість модерністської традиції в творчості майстрів українського стінопису досліджуваного періоду, а також недостатньо розкрита тема війни в українських і зарубіжних муралах після нападу рф на незалежну українську державу 24 лютого 2022 року.

4. Методологія дослідження базувалась на комплексному і системному підходах до використання загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, які уможливили у максимальному обсязі розв'язання поставлених завдань щодо розкриття теми українського стінопису доби ХХ – першого 20-річчя ХХІ століття у контексті особливостей національної моделі в результаті трансформаційних процесів в образотворчості в означений період, пов'язаних з окремими періодами національно-визвольної боротьби українського народу.

РОЗДІЛ 2

**МОДЕРНІСТСЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО
СТІНОПISУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. ЯК ПЕРЕДУМОВА
СУЧАСНОЇ МОДЕЛІ**

2.1. «Український монументалізм» та мексиканський муралізм: проблеми термінології. Суспільно-політичні катаклізми, що охопили обидва континенти Земної кулі вже напередодні Першої світової війни і знаходили продовження у міжвоєнне 20-тиліття, не оминули свого впливу на розвиток мистецтва, на його оновлення — модерністську спрямованість. В Україні відображенням цього процесу став український авангард, одним з проявів якого стала школа монументального живопису Михайла Бойчука, або, згідно з його формулюванням, «український монументалізм». Зрозуміло, що йшлося про стінопис, а майстерня М.Бойчука при Українській академії мистецтва в Києві, заснованій у грудні 1917 року, мала назву «майстерні мозаїки, ікони і фрески [138, с.56]. Утім, із встановленням радянської влади, яка відразу розпочала боротьбу з релігією, майстерня була перейменована в майстерню монументального живопису, бо сама назва «монументальний» набувала особливого сенсу: вождь російської революції Володимир Ленін у створеному ним плані «монументальної пропаганди» вирішив увічнити більшовицьких учасників революції і марксистів засобами мистецтва, встановлюючи їм монументи або відтворюючи в розписах. З точки зору більшовицьких ідеологів, такий підхід зіграє визначальну роль у вихованні денаціоналізованої радянської людини.

Таким чином, сам термін «монументалізм» поступово укорінився у мистецтвознавстві радянської доби в період становлення тоталітарної системи в колишньому СРСР. Його немає в термінологічних словниках на Заході. Так, наприклад, в польському словниковому виданні термінів

образотворчого мистецтво подається термін «malarstwo monumentalne» як таке, що пов'язане з архітектурою [198, с. 281, 309]. У словнику модерного і сучасного мистецтва І. Чілверса, виданому в Оксфорді у 2015 році, зовсім відсутні терміни «монументалізм» чи «монументальне мистецтво» [186, с. 8].

Разом з тим, термін «мексиканський монументалізм» в спеціальній літературі [50, с. 7] на теренах колишнього СРСР застосовується по відношенню до творчості видатних мексиканських майстрів ХХ століття, якими були Дієго Рівера, Хосе Клементе Ороско і Альфаро Сікейрос. Утім, у них на батьківщині їх іменують «мексиканськими муралістами» [188, с. 7], тобто майстрами настінного розпису («muralist» — від слова «mur» («стіна»). Правда, в монографії Альберта Костеневича, присвяченій Ороско і виданій у 1969 році, термін «мексиканський монументалізм» зникає, а замість нього вживається «мексиканський монументальний живопис» [67].

В українському мистецтвознавстві термін «мексиканський муралістський рух» з'являється в монографії Людмили Соколюк «Михайло Бойчук та його школа», виданій 2014 року [137, с. 116]. А у виданні «Англійсько-український мистецтвознавчий словник» (2004) Леся Герасимчука простежуємо появу понять «monument», «monumental», «monumental art» і «monumental painting» [36, с. 63] і разом з тим «mural», «mural art painting», «muralist» [36, с. 64]. Поняття «monument» трактується як «пам'ятник монумент, меморіальна дошка, межовий камінь», «monumental» — як «монументальний», «monumental art» — як «монументальне мистецтво», а «monumental painting» — як «монументальний живопис» [36, с. 63]. Ці терміни сформувалися в українському мистецтвознавстві в першій третині ХХ століття, тобто до розгрому школи Михайла Бойчука в період сталінських репресій, і продовжують використовуватись і сьогодні. Так само не викликає

заперечень і термін «український монументалізм», уведений самими бойчукістами, як поняття, сформоване за певних історичних обставин і таке, що визначає унікальність бойчукізму, бо це була єдина школа стінопису на всьому просторі колишнього СРСР, якій вдалося відновити фресковий, тобто вічний, живопис. Утім, термін «мексиканський монументалізм», який вживала Л. Жадова [50, с. 7], не має ніяких підстав для свого використання, бо термінологія, що використовувалась в радянському мистецтвознавстві, і в самій Мексиці, не збігаються, незважаючи на спорідненість шкіл, що виникли на різних континентах при схожих суспільно-історичних подіях і багато в чому схожою модерністською спрямованістю. А введення понять «mural», «mural art painting», «muralist» у словнику Л. Герасимчука [36, с. 64] сприятимуть більш обґрунтованому підходу до вивчення творчості мексиканських муралістів в сучасному українському мистецтвознавстві. Значно бідніший за тлумаченням мистецьких термінів у зв'язку з проблематикою дисертації «Словник мистецьких термінів», виданий 2016 року в Херсоні [134], в якому зазначені вище терміни взагалі не розглядаються.

У контексті проблематики «український монументалізм» та мексиканський муралізм дотичною до них виступає проблема «формалізму» та «авангардизму», поширена в радянському мистецтвознавстві. Відомо, що ще в 1928 році в бесіді з мексиканськими мистцями-комуністами Д. Ріверою і Д. А. Сікейросом, запрошеними в СРСР на святкування 10-річчя радянської влади у листопаді 1927 року, радянський вождь Й. Сталін заявив, що «нам» не потрібні «формалізм» або нинішній авангардизм Західної Європи» [138, с. 222]. На теренах колишнього СРСР розпочиналось планомірне переслідування «формалістів». Критиці за «формалізм» піддавалися не лише бойчукісти, а й кубо-футуристи, примітивісти, конструктивісти, абстракціоністи і, зрозуміло, супрематист К. Малевич в українському мистецтві, а також

кубісти, експресіоністи, дадаїсти, сюрреалісти на «загниваючому Заході». Нічого подібного не відбувалося в мистецтві Мексики. Дієго Рівера, перш ніж очолити муралістський рух в Мексиці, знаходився під впливом Пікассо в Парижі і пройшов шлях мексиканського кубіста [138, с. 111]. Хосе Клементе Ороско навіть ставилось у заслугу і окреслювалось як одна з особливостей його творчості зв'язок з експресіонізмом. І хоча радянський мистецтвознавець А. Костеневич ще в кінці 1960-х не вживає термін «експресіонізм» при характеристиці фресок Ороско 1932 – 1934 років у Дермутському коледжі в США, зокрема таких, як «Боги сучасності» (іл. 2.1.1) або «Христос, який руйнує свій хрест» (іл. 2.1.2), але постійно підкреслює їхню напруженість художнього вислову, бо вони наче «б'ють по нервах» [67, с. 98]. Необхідно звернути увагу і на те, що в цій книзі вже в ті далекі 1960-ті роки вперше в радянському мистецтвознавстві з'являється сучасний термін «мурал» для позначення живописного твору в архітектурі. Так, А. Костеневич відзначає: «На відміну від «Америки англомовної», зміст «Латинської Америки» визначає революційна боротьба. Тут Ороско повертається до образів і прийомів перших своїх муралів» [67, с. 95]. Нині, на новій фазі модернізму, термін «мурал» набуває все більшого поширення як у світі, так і в Україні. Але до цього слід було б додати про вплив Ороско з особливою емоційною напругою його творів, коли на початку 1930-х років він працював у США, на Джексона Поллока [193], який згодом став винахідником абстрактного експресіонізму і до творчості якого почали виявляти інтерес українські мистці вже за доби Незалежності, зокрема один із засновників артугрупування «Живописний заповідник» — Тіберій Сільваші. Слід зазначити, що в українському мистецтвознавстві цей зв'язок творчості Ороско і Поллока ще не розглядався.

Утім, за радянських часів поряд з терміном «формалізм» широко використовувався термін «український буржуазний націоналізм», а

дорікання в ньому загрожувало українському мистцеві за сталінської доби або ж фізичним знищенням, або ж у кращому разі засланням чи звільненням з роботи. Якщо критика за «формалізм» російського графіка Володимира Фаворського завдала йому душевних страждань, а не загрожувала фізичним знищенням, в Україні складалась зовсім інша ситуація. Поєднання «формалізму» з «українським буржуазним націоналізмом» стало жорстоким вироком для представників школи Михайла Бойчука і не лише для них. Про те, що в результаті сталінських чисток серед представників педагогічного складу Харківського художнього інституту в 1933 – 1937 роках відбулася нестача фахівців для забезпечення навчального процесу, йдеться в нещодавно виданій монографії Л. Соколюк «Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921 – 1962)» [137].

Одним з основоположників «формалізму» в радянському мистецтвознавстві розглядався автор «формального методу» у вивченні творів мистецтва швейцарський вчений Генріх Вельфлін. Згідно з його підходом, мистецькі витвори аналізувались за формальними стилістичними ознаками. «Формальний метод» Вельфліна розвинули його учні та автори нових вчень, зокрема «художньої волі» — Алоїз Рігль й «історії духу» — Макс Дворжак. На радянських теренах у 1910-і роки перекладені з німецької мови твори Г. Вельфліна «Основні поняття історії мистецтв» (1915), А. Гільдебранда «Проблема форми в образотворчому мистецтві» (1914) справили чималий вплив на мистців у контексті авангардних пошуків.

У другій половині 1920-х років в радянській художній критиці формується т. зв. вульгарно-соціологічний напрям, згідно з яким будь-який прояв самостійності у побудові художньої форми починав сприйматися як відрив форми від змісту, а потім як взагалі втрата змісту. У 1930-х роках разом із спущеним «згори» соціалістичним реалізмом,

якого повинні були дотримуватись всі мистці на радянських теренах, критика вже розглядає «формалізм» як антипод соціалістичного реалізму і знаходить його, перш за все, у площинності та тектонічності фрески і книжкової графіки, продиктованих самою природою цих мистецьких галузей. Такий підхід забезпечував повний компромат бойчукістам, що і було використано для їхнього фізичного знищення сталінськими прибічниками. Після цього, у 1940 – 1960-і роки, термін «формалізм» в мистецтвознавстві радянської доби вже використовувався для дискредитації авангардних напрямків, починаючи з імпресіонізму, сезаннізму і подальших, а також їхніх представників і тих мистців, творчість яких не відповідала офіційній доктрині.

Серед категорій художньої форми, окрім стилістичних особливостей, Генріх Вельфлін висував і принцип національної своєрідності. «Перекручене трактування «національного» сталінськими ідеологами, — відзначала Л.Соколюк, входило у протиріччя із здобутками світової філософської думки першої третини ХХ століття. Тенденції до розвитку концепції національної самобутності, започаткованої Гердером і Фіхте, знаходили продовження в ідеях, зорієнтованих на багатомірність національно-культурного розвитку, відображених у працях О. Шпенглера, Х. Ортегі І-Гасета, А. Д. Тойнбі» [138, с.123]. Прояви національного в українському мистецтві сталінські ідеологи розцінювали як «український буржуазний націоналізм» і протиставляли йому «пролетарський інтернаціоналізм». А з точки зору класового підходу більшовицької влади людство розподілялось на два табори — пролетарський і буржуазний. Притім, історичною місією пролетарів повинно було стати необхідне знищення буржуазії, а з нею, як її породження, — нації, національне. А заміна національного інтернаціональним насправді мала на увазі нищення національних культур, їхню русифікацію.

Одним з найголовніших принципів посиленого відображення національної своєрідності у професійному мистецтві є його зв'язок з народною творчістю. Серед майстрів ХХ століття таким найтіснішим зв'язком з творчістю свого народу, його віковими мистецькими традиціями відзначались майстри великої форми, якими в Мексиці були мексиканські муралісти, а в Україні — бойчукісти. Утім, у Мексиці, що примкнула до демократичного світу, закладені мексиканськими муралістами традиції фрескового живопису знайшли продовження в учнях і учнях учнів, у той час як провідні українські бойчукісти були фізично знищені за «формалізм» і український «буржуазний націоналізм». Як з боєм відзначав у свій час Нарком освіти України Микола Скрипник, чомусь часто «зустрічаємо такі заяви, що в галузі образотворчого мистецтва форма не має значення, а українська національна форма це є контрреволюцією» [138, с. 123]. Ці терміни, пов'язані з політикою сталінського режиму, використовувались в радянському мистецтвознавстві, включаючи українське, упритул до розпаду СРСР і завоювання Україною Незалежності. Ніде в світі, в інших національних культурах в такому тлумаченні, як в радянському мистецтвознавстві, вони не використовувались.

Заслугове на увагу і термін «національна модель». Поняття «модель» в дисертації використовується в його прийнятому розумінні як взірець. Цей взірець відображає національну традицію, що формувалась в українській художній культурі протягом багатьох століть, а одним з її найвищих проявів є доба козацького бароко. В період ХХ – поч. ХХІ ст. національна традиція для українського мистецтва набуває особливого значення у його прагненні вийти з тенет колоніальної залежності й увійти в контекст європейського художнього розвитку. Цей період пов'язаний з наростанням національно-визвольної боротьби українського народу, що входило у протиріччя з імперською політикою радянської влади. Якщо у

1920-ті рр. заради самозбереження радянська влада вимушена була погодитись на політику українізації, то вже у 1933 перейшла до репресій, знищуючи цвіт української творчої інтелігенції. Пік цих репресій припав на 1937 – 1938 рр. З обов'язковим введенням соціалістичного реалізму не лише знищувалась свобода творчості, конкуренція різноманітних художніх пошуків, а й відкидалось поняття «національне» в мистецтві», що мало поступитись інтернаціоналізму, тобто єдиній радянській ідеології поза будь-яким проявом національних особливостей, що розцінювалось не інакше як «буржуазний націоналізм» і підлягав покаранню. Відновлення національної ідеї в українському мистецтві пов'язане з проривом «шістдесятників», тобто другим етапом національно-визвольної боротьби в Україні вже у др. пол. ХХ ст. І нарешті третій етап національної моделі простежується зараз, коли рф пішла війною проти суверенної української держави, поставивши як одну із цілей — денаціоналізацію. Український народ, піднявшись на захист своєї батьківщини, виборює й право на розвиток своєї національної культури, її національної моделі.

2.2. Дві національні школи настінного малярства як приклад формування модерністських тенденцій в стінописі у світі. З часу виникнення в різних кутках Земної кулі, розділених океаном, двох схожих за напрямком діяльності шкіл настінного розпису — в Україні і Мексиці, минуло більше ста років. Першим про це в Україні у 1928 році написав бойчукіст Василь Седляр у статті «Дієго де-Рівера», відзначивши, що «схожість в деяких моментах доходить до повної ідентичності» [129, с.118]. І тоді було лише дві школи фрескового розпису як вічного живопису, зверненого безпосередньо до народних мас, на весь тодішній мистецький світ, бо в Європі після закінчення Першої світової війни і протягом всього міжвоєнного періоду між двома світовими війнами не приділяли особливої уваги стінопису, а у відновленні пошкоджених під час бомбардувань вітражів у Франції ніхто з видатних французьких

майстрів участі не брав. До цієї практики у Франції звертався хіба що емігрант Марк Шагал у Реймському соборі, де до того ж не намагався відтворити втрачений вітраж, а створював свій, і його авторська стилістика, що відтворювала його «особливий національний дух» [138, с. 107], природно вписувалася в середньовічну архітектуру французького міста.

В історії світового мистецтва важко знайти приклад подібних аналогій, коли схожі явища відбувалися водночас на двох континентах. Прикладом може бути хіба що стінопис Давнього Єгипту і племені майя в Південній Америці в період Стародавнього світу. Закономірно виникає питання щодо чинників, які в ХХ столітті за доби широкого розвитку модернізму в мистецтві Європи посприяли формуванню двох унікальних шкіл настінного розпису в Україні і Мексиці. Тут, перш за все, слід вказати на схожість суспільно-історичної ситуації через революційні потрясіння і прагнення до свого національного відродження як українського, так і мексиканського народів. В Україні йшла страшна битва за Київ, який протягом трьох років тринадцять разів переходив з рук в руки [138, с. 57]. Утім, навіть після програшу національних змагань серед свідомої української творчої інтелігенції залишалось чимало таких, котрі не відчули загрози з боку підступної політики радянської влади щодо України. Серед них був і засновник школи «українського монументалізму» Михайло Бойчук (іл. 2.2.1).

Формування М. Бойчука (1882 – 1937) як мистця відбувалось в контексті європейського руху мистецтв і ремесел, що став стимулом формування нового мистецтва і одним з важливих поштовхів до ствердження стилю модерн. Свою професійну освіту М. Бойчук здобував у знакових мистецьких осередках Європи, а саме: Відні, Кракові, Мюнхені та Парижі. Так, здійсненню його мрії про продовження навчання в столиці Франції допоміг митрополит Української греко-католицької

церкви граф Андрей Шептицький (іл. 2.2.2). Він доклав чимало зусиль для відродження української культури, для формування нової генерації українських мистців, здатних піднести українське мистецтво з його давніми візантійськими коренями до рівня високих європейських здобутків тієї доби — доби модерну з її прагненням до відновлення синтезу мистецтв і, зокрема, монументальних форм мистецтва, витіснених в ХІХ столітті розповсюдженням станковізму.

Потрапивши у 1907 році у всесвітню столицю мистецтв, якою на той час був Париж, М. Бойчук вже мав достатньо сформоване уявлення щодо подальшої діяльності після повернення в Україну. Він вважав, що відродження мистецтва українського народу, розділеного між російською та айстро-угорською імперіями, відбуватиметься шляхом звернення до спільних національних етнічних коренів, тісно пов'язаних з візантійською добою. Перебуваючи в Парижі, де тисячі митців з різних країн світу натхненно прагнули широкого визнання своїх талантів на високому загальноєвропейському рівні, М. Бойчук ознайомлювався з найновішими художніми течіями. На той час розпалася група фовістів, але з великим успіхом виступали кубісти на чолі з Джорджем Браком і Пабло Пікассо. Поряд з пошуками в напрямі модерну розгортався і авангардний рух. Відбувалося напружене оновлення, модернізація всього європейського художнього життя.

Утім, авангардизм типу кубістів не припав до душі М. Бойчуку. Ближчими йому виявилися мистці, які працювали в напрямку Art Nouveau з їхнім прагненням до відродження синтезу мистецтв, національної своєрідності художньої творчості будь-якого народу. Уже на другому році свого вдосконалення у французькій столиці, маючи лідерські нахили, М. Бойчук створив свою першу школу, до якої увійшли декілька його прихильників (іл. 2.2.3). У 1909 році він виставив свої картини в Осінньому салоні в Парижі, привернувши увагу публіки і отримавши

схвальні відгуки французьких критиків. Утім, значно гучніший успіх супроводжував М. Бойчука у 1910 році, коли на виставці в Салоні незалежних він виставлявся не одноосібно, а разом з представниками своєї першої школи. Це була величезна виставка, в якій брали участь більше двох тисяч малярів, 5669 картин було розміщено у сорока трьох залах. Серед учасників були такі видатні майстри, як Анрі Матіс, Моріс Дені, П'єр Боннар. Утім, найбільшу увагу глядачів привернули саме твори групи Бойчука. Тоді М. Бойчук отримав визнання як творець нового оригінального стилю в європейському мистецтві — неовізантизму. З виставлених тоді живописних творів того паризького періоду залишилося зовсім мало. Та й ті знаходяться в приватних колекціях. Це «Дівчина з гусками» (іл. 2.2.4) і «Сон» (іл. 2.2.5), але вони не дають повного уявлення про спрямованість тодішніх творчих пошуків М.Бойчука, який мріяв відродити фреску, мозаїку, ікону з їхніми віковичними візантійськими коренями, що продовжували зберігатись в українському сакральному мистецтві. Розширити уяву про задуми майстра допомагає мозаїка «Образ Св. Йоана», виконана Михайлом Бойчуком та представником його першої школи в Парижі — Миколою Касперовичем (іл. 2.2.6). Своєю яскравою декоративністю вона викликає асоціації з мозаїками Равенни раннього візантійського періоду. Неовізантійські уподобання М. Бойчука повною мірою знайшли відображення в його творі «Голова жінки», що дійшов до нашого часу в репродукції (іл. 2.2.7).

Повернувшись до Львова, М. Бойчук продовжував працювати в новому, створеному ним художньому напрямку, пов'язаному з візантійськими коренями українського мистецтва. Тут він створив свою другу, після Парижа у Франції, школу. Навчаючи нових учнів, мистець працював як майстер церковного живопису, намагаючись осучаснити його, спираючись на свої нові пошуки в неовізантизмі. У цих роботах простежується відлуння експресіонізму. Його прояви простежуються в

таких живописних композиціях М. Бойчука, як «Пророк Ілля» (іл. 2.2.8) і «Тайна вечеря» (іл. 2.2.9). Схожі ознаки простежуються і в творах світського характеру, як, наприклад, в роботі «Жіночий портрет» (іл. 2.2.10) або «Дівчина біля дерева» (іл. 2.2.11). Таким чином, розпочавши з неовізантизму як одного з варіантів Art Nouveau, тобто модерну, вже в 1910-і роки М. Бойчук поєднує його стилістику з рисами авангардних експресіоністських проявів.

Відтак, українську школу очолив Михайло Бойчук (1882 – 1937), мексиканську — Дієго Рівера (1886 – 1957, іл. 2.2.12). Інакше складалася творча доля мексиканського мистця, який потрапив до Парижа на два роки пізніше за Михайла Бойчука для завершення художньої освіти, але на відміну від українського мистця з його вже окресленою концепцією подальшого розвитку, не знав, з яким напрямком пов'язати свої творчі пошуки. Другом і вчителем Д. Рівери став Пабло Пікассо. Рівера почав брати участь в паризьких виставках як мексиканський кубіст.

Так, лише наприкінці першого десятиліття ХХ століття, коли в Парижі з'явився учасник мексиканської революції Альфаро Сікейрос, в настроях якого особливо відчулося тяжіння тодішньої мексиканської молоді до створення нового мистецтва, відповідного добі революційних змін в країні, в поглядах Рівери почали відбутися зміни. Сікейрос наполягав на необхідності повернення до настінного живопису, бачив в цьому безпосереднє спілкування з народом. До такої думки під впливом Сікейроса на початку 1920-х років, ще перебуваючи в Парижі, дійшов і Рівера. «Станкове мистецтво належить окремим індивідам, монументальний живопис — всьому народові», — стверджував він [138, с. 112]. Повернувшись на батьківщину з новими знаннями у фаховій освіті, з розумінням європейського художнього процесу, Рівера очолив муралістський рух, як це називалось у Мексиці, відновивши мистецтво фрески і спираючись на досвід корінного населення цієї країни з її

особливою технологією (використовувались місцеві матеріали, зокрема сік агави).

У період навчання в Парижі М. Бойчука і Д. Рівери, що певний час відбувалося паралельно, їхні шляхи не перетиналися. Утім, їх об'єднувало однакове розуміння ролі мистецтва в суспільстві, що прагне національного відродження, необхідності звернення до народу мовою настінних розписів. І мексиканського, і українського мистців об'єднувало розуміння того, що стиль мистецтва революційної доби повинен бути новаторським, а не спиратися на традиційні класичні виражальні засоби. Нове мистецтво ставало гаслом часу і для М. Бойчука, і для Д. Рівери.

У Мексиці вже у 1922 році Д. Рівера, Х. К. Ороско і А. Сікейрос та ін. заснували Синдикат революційних живописців, скульпторів і граверів. «Ми закликаємо, — проголошувалося в їхній декларації, — що, оскільки даний момент є соціальним переходом від старого прогнилого ладу до нового порядку, творчі робітники повинні спрямувати всі зусилля на створення мистецтва для рідного народу, мистецтва ідеологічно змістовного; на те, щоб зробити мистецтво, що сьогодні є виразом індивідуалістичної мастурбації— мистецтвом для всіх, засобом виховання і боротьби» [50, с. 5]. В основі всіх досягнень мексиканського народу, вказувалось у декларації, сконцентрована «не лише благородна праця, але і всі прояви духовного і фізичного життя йдуть від його уродженого, корінного і особливо індіанського працелюбства і його пишного і надзвичайно своєрідного дару створювати красу» [50, с. 5]. Одним словом, мексиканські муралісти вважали за необхідне повернутись до національних коренів мистецтва свого народу, які бачили в мистецтві індіанців, в їхніх, перш за все, розписах, тобто муралах.

Схоже розуміння ролі мистецтва стінопису в період революційних змін в українському суспільстві виявляв і Михайло Бойчук, який звертався до його сакральних основ, знаходячи там підґрунтя національної

своєрідності. Розписуючи разом з учнями у 1919 році Луцькі казарми в Києві, де повинні були розміститися червоноармійці, вони не лише опанували новий сюжетно-тематичний репертуар, породжений революційною добою, а й опановували відповідну пластичну мову з урахуванням естетичної свідомості глядачів, тобто представників простого народу, знайомих з церковним та народним мистецтвом. Не випадково, що М. Бойчук, так як прямих аналогів за попередньої доби не було, у результаті нових пошуків обирає фольклорний підхід. Про орієнтацію на народну культуру свідчить, зокрема, розпис «Вечір», зроблений його учнем і братом Тимком Бойчуком, що дійшов до нашого часу лише на фотографії (іл.2.2.13). Цей розпис виділяється пісенним ритмічним ладом, що викликає асоціацію з українською народною піснею. Відлуння народної художньої культури простежуються в деяких інших композиціях, зроблених тоді майстернею М. Бойчука. Таким, зокрема, є образ запорожця, який, по-молодецьки підкручуючи вуса, наближається до козака Мамая, характерного героя української народної картини в розписі «Гуляй душа без кунтуша» (іл. 2.2.14), а також зображення тут жінки зі щитом, що нагадує українські іконописні образи доби Бароко. На її щиті гасла Французької революції «Свобода, рівність, братерство!» На іншому розписі «В єднанні — сила» (іл. 2.2.15), де за одним столом сидять робітник, селянин, а посередині — український козак-воїн, праворуч стоїть червоноармієць з п'ятикутною зіркою, одягнений як герой українських дум — гайдамака. Цей розпис так само зберігся на сьогодні у вигляді фотографії, бо ця мистецька пам'ятка була знищена денікінцями, що увірвалися до українського Києва.

У 1919 році, коли М. Бойчук зі своїми учнями почав виконувати настінні розписи у техніці клейового живопису в Луцьких казармах в Києві, Рівера ще знаходився в Європі, готуючи себе до нової місії художника-мураліста. У 1922 році, після повернення на Батьківщину, він

отримав державне замовлення на розпис стін Міністерства народної освіти, підтриманий міністром Васконселосом. У 1923 – 1928 роках Рівера вже був автором більше ста фресок, що покривали стіни цієї будівлі і невдовзі стали широко відомими у світі. Сцени боротьби за свободу, праці й побуту трудового люду Мексики, народні свята, танці, звичаї вперше в історії мексиканського мистецтва стали його головною темою, притім, темою муралів, безпосередньо звернутих до простого народу (іл. 2.2.16 – 2.2.18). Озброєний широким розумінням тогочасних процесів в європейському малярстві, що активно модернізувалось, Дієго Рівера зумів вдало поєднати досвід європейського мистецтва з місцевими традиціями народного мистецтва і досягти своєї національної неповторності. За схожими принципами працювали і представники школи М. Бойчука в Україні, хоч і не були настільки забезпечені державними замовленнями щодо оформлення будівель розписами, як це сталося в Мексиці, незважаючи на проголошений більшовицьким вождем В.І. Леніним план монументальної пропаганди, і це в країні зі вщент зруйнованою економікою. Інша причина — продовження імперської політики щодо української культури в новому державному утворенні, яким став в 1922 році Радянський Союз, до складу якого було включено Україну. Утім, не маючи достатніх можливостей заходити на стіни будівель зі своїм мистецтвом, сам М. Бойчук і учні його школи в інших мистецьких формах — графіці, станковому живописі, продовжували зберігати притаманну їхній творчості монументальність, перегукуючись з творчістю Дієго Рівери (іл. 2.2.19). Саме монументальність, тобто величність, піднесеність, м'яка ритмічна структура притаманні як фресці Д. Рівери «Гончарі» (іл. 2.2.20), так і графічній роботі «У керамічній майстерні» бойчукістки В. Бури (іл. 2.2.21).

І засновник мексиканської школи муралістів Дієго Рівера, і представники школи «українського монументалізму» М. Бойчука

звертаються до схожих тем, породжених революційними зрушеннями в країнах, де народ повертав своє право на владу, на освіту. Слід порівняти фрески Дієго Рівери «Сільська школа» (іл. 2.2.22) і «Робітник, солдат і селянин, об'єднавшись у пролетарській революції, завойовують собі засоби освіти і науки», виконану ним у 1926 році (іл. 2.2.23), і темперу бойчукіста Василя Седляра «У школі лікнепу», виконану останнім у середині 1920-х років (іл. 2.2.24), що зберігається в Національному художньому музеї України в Києві. Незважаючи на те, що вказані роботи є прикладами різних видів мистецтва, станковий твір В. Седляра, як і фреска Рівери, має всі ознаки монументального характеру. І в першому, і в другому випадку мистці країн, розташованих на різних континентах, шукають джерела натхнення в своєму народному мистецтві, яке, з точки зору академічної естетики, розглядалось як примітивне, але і мексиканські, і українські мистці доводять, що цей «примітив» містить свої високі естетичні якості, а В. Седляр, у свою чергу, ще й додає гумору.

При порівнянні творів Рівери і представників школи М. Бойчука на тему оновлення народного життя після революції не можна не зазначити, що композиції мексиканського мистця більш статичні, починаючи з 1927 року, не несуть такого напружено-драматичного заряду, як твори бойчукістів. Це пояснюється не лише особливостями художнього обдарування Д. Рівери і М. Бойчука. Саме в цей час новий більшовицький вождь Й. В. Сталін, будучи вже три роки при владі в СРСР, не встиг ще повністю її узурпувати. У момент оголошення останнім зростання класової боротьби як найголовнішого принципу партійної політики на шляху до побудови соціалізму напруга у творах бойчуківців, які готуються до виставки, присвяченій 10-річчю більшовицької революції, зростає (іл. 2.2.25 – 2.2.26).

У 1927 році комуніста Дієго Ріверу московський уряд запросив до СРСР на святкування 10-річчя радянської влади. М. Бойчук зі своїм учнем

В. Седляром, повернувшись із закордонного відрядження, приїхали в Москву на зустріч з фундатором школи мексиканського муралізму. Тут відбулася перша і остання зустріч двох метрів. Рівера на той час вже зробив значну кількість фрескових розписів, деякі з них було опубліковано в періодичних виданнях СРСР, видано в альбомі його персональних творів [187]. Зустріч відбулася з користю для обох мистців, про що пізніше згадувала одна з учениць М.Бойчука — Оксана Павленко [138, с. 114]. Проте за тих часів таке вже не афішувалося. Після того, як Ривері висловив свої політичні погляди, які йшли у розрив з намірами Й. В. Сталіна щодо його ідеї побудови соціалізму в одній окремо взятій державі, тобто в СРСР, опустивши завісу між ним і «буржуазним Заходом», Ривері було запропоновано негайно покинути територію СРСР, і до смерті радянського вождя ім'я мексиканського художника не з'являлося в тогочасних медіа.

У свою чергу М. Бойчук у 1928 році отримав замовлення на розпис Селянського санаторію в Одесі, де разом зі своїми учнями здійснив його оздоблення у фресці. Дієго Рівера на той час вже мав достатній досвід у цьому виді мистецтва, розписуючи ще у 1923 році стіни Міністерства народної освіти в Мексиці. Фреска М. Бойчука «Сім'я селянина» (іл. .2.2.27) виконана разом з ученицею Антоніною Івановою. Фреска дійшла до нашого часу в репродукції і є найпоетичнішою композицією того циклу. М'які, плавні окреслення постатей, разом з криволінійними обрисами пагорбів, складками фартуха селянки надають фресці особливої виразності. У повній відповідності з ритмічним ладом знайдено емоційне вирішення образів — світлих, піднесених. Через політику Й. В. Сталіна, спрямовану на виявлення можливих ворогів радянської влади, М. Бойчук неодноразово потрапляв в поле зору правоохоронних органів. Так, аби довести свою невинуватість, мистець у 1930 році від'їжджає до Ленінграда і деякий час викладає у тамтешньому мистецькому виші, але невдовзі його

викликають в Україну, де він отримує нове замовлення на розпис Червонозаводського театру у Харкові. Повернувшись до української столиці, якою тоді був Харків, у 1932 – 1933 роках М. Бойчук разом зі своїми учнями працює над оформленням цієї будівлі. Згідно з принципами соціалістичного реалізму, нав'язаного митцям більшовицькою владою, необхідно було зображати радісних радянських людей — робітників і колгоспників під час голодомору в Україні, показуючи це як надзвичайні здобутки комуністичної партії, отримані українським народом під мудрим партійним керівництвом. Сам М. Бойчук пише фреску «Свято врожаю» (іл. 2.2.28 – 2.2.29).

Якщо порівняти фрески Дієго Рівери «Трактор, прикрашений вінками» (іл. 2.2.30) і ескіз М.Бойчука, то в очі впадає, як змінився стиль засновника «українського монументалізму», як він йде на компроміс з принципами соцреалізму. У цьому творі з'являються розповідність, літературність, помітним стає вплив станкового мистецтва. Але й певна поступливість українського майстра не вберегла його від розправи з боку радянської влади. За сфабрикованими документами його було визнано «ворогом народу». За рішенням революційної трійки в особі Й. В. Сталіна, В. М. Молотова та К. Є. Ворошилова (іл. 2.2.31) М. Бойчука розстріляли, а твори бойчукістів по-варварськи винищувались. Фрески в Червонозаводському театрі в Харкові (нині Палац культури ХЕМЗу) позчищали корундом, щоб нічого не залишилось. Навіть невелика частина настінних розписів, яку вдалося здійснити школі М. Бойчука, дійшла до нашого часу лише фрагментарно, в друкарських відбитках тодішньої преси. Єдине, що в тоталітарній державі виявилось неможливим, — це винищити зі спадщини школи «українського монументалізму» книжкову графіку бойчукістів. Тим часом школа Дієго Рівери в Мексиці продовжувала діяти і після його природної смерті, знаходячи продовження в діяльності учнів і їх наступників, принісши світову славу

мексиканському мистецтву. Але, як досягнув це ще на початку 1920-х років Д. Антонович, бойчукізм — «явище надто велике в українському мистецтві» [138, с. 272]. Ідеї М. Бойчука ожили в розписах українських нонконформістів у другій половині ХХ століття і представників української діаспори в світі.

Висновки до розділу 2. Аналізуючи модерністську спрямованість українського стінопису першої третини ХХ століття як передумову сучасної моделі, було з'ясовано, що термін «мурал» з'явився в радянському мистецтвознавстві ще наприкінці 1960-х років для позначення стінопису в Мексиці даного періоду, але не набув розповсюдження. Натомість на теренах колишнього СРСР для живопису, пов'язаного з архітектурою, вживався термін «монументальний живопис», «монументалізм», «український монументалізм», виникнення якого пов'язане з ленінським планом «монументальної пропаганди». Термін «монументальний живопис», «монументалізм» в радянських мистецтвознавчих виданнях розповсюджувався і на стінопис Мексики, де цей вид живопису називали «мураліями», а його творців — муралістами. Ці терміни походять від слова «мур», тобто «стіна». В Україні поняття «український монументалізм» вживався по відношенню до школи Михайла Бойчука. Утім, були спроби перенести це поняття і на стінопис Мексики, називаючи його «мексиканським монументалізмом». Термінами суто радянського походження є «формалізм» і «український буржуазний націоналізм», які використовувались з метою протидії сталінських ідеологів модернізації мистецтва тієї доби, зокрема українського, його зверненням до авангардних пошуків, що поширювались Європою, і до своїх національних коренів.

Розкрито, що на той час у світі найяскравішими школами живопису, пов'язаного з архітектурою, стали школа Дієго Рівери в Мексиці і Михайла Бойчука в Україні, які мали багато спільного, що підтвердив

стилістичний аналіз їхніх творів, і, будучи розділені океаном, виникли незалежно одна від одної. У суспільно-політичному сенсі їхнє виникнення пов'язане з революційними зрушеннями на їхніх теренах і намаганнями цих народів позбутися колоніального гніту, повернутися до національних коренів свого мистецтва. Акцентовано, що обидві школи прагнули відновити фресковий живопис, хоча використані технології відрізнялись: Дієго Рівера звернувся до рецептів індіанських майстрів, а Михайло Бойчук — до італійської фрески. Підкреслено, що і мексиканських муралістів (особливо Х.К. Ороско, який експресивністю своїх муралів вплинув на формування засновника абстрактного експресіонізму Дж. Поллока), і українських бойчукістів слід вважати представниками авангарду в мистецтві ХХ століття. Підкреслено, що М. Бойчук, розпочавши з неовізантизму як одного з варіантів Art Nouveau, тобто модерну, вже в 1910-і роки поєднав його стилістику з рисами авангардних експресіоністських проявів. Указано на різні долі цих двох шкіл — підтримку з боку держави в демократичному суспільстві Мексики і продовження розвитку в творчості учнів і учнів учнів та фізичне знищення такого видатного явища, яким був бойчукізм, в тоталітарному СРСР, де незмінною залишалась політика, спрямована на творення єдиного радянського народу, окреслена ідеологічними принципами функціонування радянського тоталітаризму.

РОЗДІЛ 3

**СОЦРЕАЛІЗМ ЗАМІСТЬ МОДЕРНІСТСЬКОЇ МОДЕЛІ
В УКРАЇНСЬКОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ
ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ**

3.1. Деконструкція монументалізму в українському мистецтві доби тоталітаризму. Запустивши механізм голодомору для знищення українського селянства, розпочавши наступ на українську культуру невдовзі, вже через два роки після приходу до влади, Й. Сталін в листі до Кагановича, який у 1925 – 1928 роках був першим секретарем ЦК КП(б)У, пропонував знищити «хвильовим». Він мав на увазі українського письменника Миколу Хвильового, «який, висунувши гасло «Геть від Москви!», відстоював європейський рівень української літератури, виступав проти масовізму, просвітництва, епігонського наслідування російської літератури» [138, с. 100]. Уже в червні 1926 року відбувся пленум ЦК КП(б)У, де було засуджено діяльність М. Хвильового, яка начебто може стати рупором для української буржуазії, що начебто прагне «відмежуватися від фортеці міжнародної революційної столиці — Москви» [138, с. 100]. Розпочалося планомірне цькування українського письменника, яке врешті-решт призвело його до самогубства у 1933 році.

Не забарилися сталінські ідеологи з кампанією проти засновника школи «українського монументалізму» Михайла Бойчука, організованою у 1929 році, що закінчилася його фізичним знищенням у 1937 році і майже повною деконструкцією монументального живопису в українському мистецтві сталінської доби, головним напрямком художньої політики якої стало повернення до станковізму. Типологічно близьким до бойчукізму був і творець нового авангардного українського театру Лесь Курбас, який за п'ятнадцять років настільки реформував українську сцену, на що в інших культурних знадобилось би не одне покоління режисерів. З початком відкритої «спецоперації» більшовицької влади у 1933 році,

спрямованої на знищення української культури, Курбаса було заарештовано, заслано до концтабору у Сандармосі, а на честь 20-річчя більшовицької т. зв. революції, а насправді державного перевороту в Російській імперії, у 1937 році розстріляно. І на цьому злочини радянської влади в контексті нищення української культури, звинуваченої ними у «формалізмі» і «українському буржуазному націоналізмі», не припинилися. Можна сказати, повністю був винищений цвіт української літератури, а Будинок «Слово» у Харкові, де мешкали тогочасні українські письменники, назавжди став символом українського розстріляного відродження.

Як відзначав Ю. Лавріненко в книзі «Розстріляне відродження», тоді, на початок 1930-х, в Україні вперше в історії української культури сформувався «окремий фаховий цех професійних літераторів і журналістів», вперше утворився суцільний органічний літературний процес із стильовими течіями і змаганнями, що формувались навколо альманахів і журналів» [75, с. 956]. Магістралі розвитку українського літературно-мистецького процесу у той період з різних естетичних позицій обговорювалися на сторінках різних періодичних видань, якими були «Глобус», «Всесвіт», «Авангард», «Мистецтво», «Нова Генерація», «Нове мистецтво» тощо. Формувалися все нові і нові стильові течії, а українська культура все активніше включалася у світовий художній процес, розв'язуючи разом з тим свої національні проблеми.

Боротьба з «формалізмом» і «українським буржуазним націоналізмом», що нищила все найбільш талановите в українській художній культурі, проводилась паралельно з насильницьким упровадженням соціалістичного реалізму.

Україна наповнювалась гнітючою атмосферою тоталітарно-деспотичної ідеології. О. Роготченко писав з цього приводу: «Знищення старих кадрів інтелігенції, особливо на початку 1930-х рр., змінюється

новим завданням тоталітарного радянського суспільства, підтриманого сталінськими гаслами, щодо нової власної покірної інтелігенції. У промові на нараді господарників у червні 1931 р. Сталін закликає країну вступити в таку фазу розвитку, «... коли робітничий клас повинен створити собі власну виробничо-технічну інтелігенцію, здатну відстоювати його інтереси у виробництві, як інтереси пануючого класу». Сімнадцята партійна конференція на початку 1932 р. окреслить завдання другої п'ятирічки і закличе остаточно ліквідувати капіталістичні елементи і класи» [121, с. 360].

З виходом у квітні 1932 р. постанови ЦК партії «До реорганізації літературних і мистецьких організацій» знищуються прояви будь-якої свободи творчості на території усього СРСР, до якого включена на той час більша частина України. На Заході України — в Галичині і на Закарпатті, де ще на той час не було радянської влади, складалась зовсім інша ситуація. По-перше, тут не відбувалося боротьби з релігією, не нищилися храми і священники і не відмінялося сакральне мистецтво. На Закарпатті церковними розписами активно займалися видатні мистці цього регіону, зокрема Й. Бокшай, А. Ерделі та ін. [118; 119] (іл. 3.1.1). У Львові, на Галичині, куди з поразкою національних змагань в УНР переїхала досить значна частина українських мистців, так само продовжувало розвиватись релігійне життя, а в художньому процесі зберігались національні традиції. П. Холодний-старший, який, рятуючись від більшовицького терору, опинився у Львові, продовжував працювати в галузі сакрального мистецтва і «поруч з Михайлом Бойчуком та Олексою Новаківським став одним із засновників українського національного стилю, який отримав назву неовізантизму. В 1924 – 1930 рр. П. Холодний працював над оздобленням однієї із найкращих пам'яток ренесансної архітектури Львова — Руської Успенської церкви, для якої він виконав ікони та вітражі» [149, с. 481 – 482].

Іншим емігрантом з УНР до Львова в той непростий для національної української культури час був надзвичайно діяльний український мистець Павло Ковжун, який, можна сказати, став організатором художнього життя столиці Східної Галичини, якою було місто Лева. Він залишався досить багатограним у своїй художній творчості, працюючи як графік, живописець, віддаючи данину і церковній поліхромії, виконуючи, наприклад, розписи разом з М. Осінчуком в храмі св. Архистратига Михайла в м. Калуш на Івано-Франківщині (іл. 3.1.2 – 3.1.3). Утім, особливої уваги заслуговує діяльність П. Ковжуна як секретаря Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), очоленої ученицею М. Бойчука — Ярославою Музиною. Заснована у 1931 році, тобто напередодні знищення різностильових творчих об'єднань в радянській Україні у 1932 році і запровадження обов'язкового для всіх радянських мистців єдиного заполітизованого творчого методу — соціалістичного реалізму, що не допускав будь-якої свободи творчості, АНУМ до введення в Східну Галичину радянського війська у 1939 році залишалась єдиним осередком, що зміг демонструвати світові найвизначніші досягнення українського мистецтва з різних країн світу, як США, так і Європи (Польщі, Чехословаччини, Австрії, Німеччини, Франції). Зрозуміло, бойчукісти не оминули уваги АНУМ, а П. Ковжун у своїх публікаціях висвітлював їхню творчість та розкривав її місце серед найвищих досягнень тодішньої української образотворчості.

Серед недознищених за радянських часів творів церковного стінопису на Львівщині збереглися розписи видатного українського мистця Юліана Буцманюка в жовківській церкві Прсв. Серця Христового [125]. Розпочавши працю над ними ще на початку ХХ століття в стилі сецесії, цей учень М. Сосенка повернувся до продовження роботи над ними в середині 1930-х. Через те, що храм не вмещав велику кількість парафіян, його вирішили перебудувати, а розписати новозбудовану церкву

доручили все тому ж Ю. Буцманюку. Йому на той час було вже далеко за сорок, а він, офіцер, який повоював в легіоні УСС, у той час, коли старі січовики йшли до ОУН, пропагуючи ідеї незалежної України, зрозумів, що вона ніколи не досягне незалежності, не ставши єдиною у своїх намірах. Залишаючись в глибині душі мистцем, Ю. Буцманюк з такими думками повернувся до розписів. «У вівтарній частині він зобразив пророків на тлі золотих ангелів» (іл. 3.1.4), а також «розписав її не тільки колосками хліба, рибами та виноградними лозами, що були традиційними біблійними символами, а ще й українськими соняшниками» [149, с. 116].

Ще більше національних рис бачимо в центральній частині, де Бог-Отець в куполі обличчям нагадує Митрополита УГКЦ графа Андрія Шептицького, а на стінах бічних приділів — в національних костюмах українських князів, гетьманів, ченців, митрополитів, діячів УНР та ЗУНР. Своїми розписами у жовківській церкві Прсв. Серця Христового, Ю. Буцманюк, мріючи про єдину соборну Україну, показав, що «завдяки Хмельниччині українці заявили про себе як окрема нація, яка прагне свободи, хоч пізніше після придушення Росією української автономії та перетворення Української Православної Церкви на російську державну машину, лише Греко-Католицька Церква в Західній Україні була спроможна зберегти українську культурну самобутність, сформувати молоде покоління українських інтелігентів та патріотів, що будили українську свідомість з церковних амвонів, вчительських кафедр, книг та газет» [149, с. 116] (іл. 3.1.5 – 3.1.6).

Сецесійний стиль, до якого звертається Ю. Буцманюк у фресках цієї жовківської церкви, зміст яких настільки близький проблемам сьогодення в Україні, не був новим для українського сакрального мистецтва дорадянської доби. Але знахідкою мистця було поєднання сецесійного романтизму із самобутніми елементами українського орнаменту, «українізацією» українських персонажів, зокрема зображенням їх у

вишиванках. Саме у вишиванці зображена в одній з композицій залякла українська матір, яка на колінах оплакує тіло своєї лежачої виснаженої дитини (іл. 3.1.7). Коли в радянській Україні розгортався голодомор та піддавались нещадній критиці всі ті мистці, які не поспішали переходити на рейки соціалістичного реалізму, Ю. Буцманюк уважав своїм обов'язком зафіксувати в українському мистецтві цей злочин як геноцид українського народу, спричинений радянською владою. Зрозуміло, що на підрадянській Україні, де нещадно винищувалось сакральне мистецтво, а страх бути заарештованим або знищеним оволодів суспільством, нічого подібного бути не могло. Та довго насолоджуватись своєю непересічною для тодішнього українського мистецтва працею Ю. Буцманюку не довелось. З початком у 1939 році Другої світової війни мистець спочатку виїхав до Кракова, відтіля до Праги, далі до Мюнхена і врешті-решт у 1950 році до Канади, де в Едмонтоні розписав собор св. Йосафата із збереженням українських національних художньо-стильових рис.

Утім, із поверненням до Львова радянського війська із закінченням Другої світової війни все нових потужних обертів почала набувати сталінська репресивна машина. Чимало талановитих львівських мистців опинились в еміграції. Окрім Юліана Буцманюка в Канаді опинився Ювеналій-Йосиф Мокрицький. А поки радянська влада знищувала і забороняла в УРСР храмове мистецтво, український сакральний живопис продовжував свій розвиток в інших країнах Європи і в США. Так, у лютому 1963 року, після повернення із сибірської каторги Блаженнішого Йосифа Сліпого, розпочалася робота над проектом собору св. Софії у Римі на основі планів первісного п'ятибанного тринавового собору св. Софії у Києві. Програму внутрішнього оформлення з орієнтацією на київську святиню розробив сам Йосиф Сліпий. Для роботи над створенням іконостасу було запрошено з Канади Ю. Й. Мокрицького, який створив низку образів, орієнтованих на неовізантизм і з характерним авторським

окресленням німбів лінією (іл. 3.1.8 – 3.1.9), а проекти мозаїк та вітражних композицій розробив інший український мистець Святослав Гординський, який 1944 року емігрував до Німеччини, а у 1947 році переїхав до США (іл. 3.1.10 – 3.1.11). Таким чином, знищений в підрадянській Україні неовізантизм, заснований М. Бойчуком, продовжував свій шлях розвитку за її межами.

Перед загрозою сталінських репресій у 1944 році вимушений був емігрувати до Німеччини, а відтіля до США вже згадуваний вище Микола Осінчук, який співпрацював з П. Ковжуном, виконуючи поліхромії українських церков. Свої ікони, створені в Україні, він виконував виключно старовинною темперою (курячий жовток з водою) [149, с. 401]. Оселившись у Нью-Йорку у післявоєнні роки і маючи вже певні здобутки в сакральному живописі, М. Осінчук не поривав з традицією візантійського стилю, що продовжувала розвиватись за нових історичних умов, набуваючи нових і нових рис. Мистець відзначав: «Коли маємо творити своє мистецтво, яке перед світом виявило б своєрідні прикмети українського Духа, ми повинні починати з рідної традиції, а не з чужих напрямків. Тоді створимо наше національне мистецтво» [149, с. 402]. У США М. Осінчук виконав поліхромії для чотирьох українських церков. Його варіант неовізантизму відзначився в колористиці, де часто домінують улюблені кольори українців — жовтий і голубий (іл. 3.1.12 – 3.1.13). Базований на українській візантійській традиції, але осучаснений з використанням авангардних рис виробив ще один український майстер, який опинився в еміграції в США — Петро Петрович Холодний-молодший (син Петра Івановича Холодного), що простежується в його іконах, іконостасах, вітражах, мозаїках (іл. 3.1.14 – 3.1.15). Список неовізантистів у сакральному мистецтві українських майстрів-емігрантів можна було б продовжити (М. Дмитренко, Ю. Козак та ін.), але й наведені твори досить красномовно свідчать, про розвиток української

невізантійської традиції, що продовжувала збагачувати світове мистецтво після загибелі М. Бойчука, у світі. Дотриманням не візантійської, а скоріше готичної традиції відзначився серед української еміграції у США виходець з Тернопільщини Яків Гніздовський (іл. 3.1.16 – 3.1.17).

Інша ситуація після знищення школи «українського монументалізму» М. Бойчука і початком деконструкції монументалізму складалась під тиском ідеологій сталінського режиму в підрадянській Україні. Не маючи можливості займатись стінописом, бойчукісти у 1936 році спробували взяти участь новими проектами в мистецтві гобелену для громадських споруд на виставці народного мистецтва [20], яке за своєю природою так само, як і монументальне, вимагало умовності, що не збігалось з принципами соціалістичного реалізму. І приклад цьому — їхні проекти (іл. 3.1.18 – 3.1.20). Ті з бойчукістів, що залишилися в живих, повинні були відмовитися від вчителя, змінити свої мистецькі уподобання і прийняти соціалістичний реалізм.

Автору килиму-гобелену «Жнива» Миколі Азовському (іл. 3.1.19) вдалося ц 1939 році перебратись до Львова, а відтіля через Краків, Відень, Рим дібратись до Аргентини, де ї жив до кінця життя. Попереджений друзями про наближення свого арешту, автор килиму-гобелену «Танець» (іл. 3.1.20) Микола Цівчинський, не гаючи часу, тут же виїхав в Ленінград, а відтіля в Узбекистан, де продовжував на іншій національній основі розвивати своє мистецтво. Більше поталанило Оксані Павленко, яка у 1936 – 1938 роках, у період розгулу сталінських репресій в Україні, перебувала разом з угорським революціонером Б. Уїтцем в Киргизії, створюючи низку фресок в Урядовому палаці у м. Фрунзе. О. Бізюков, заарештований ще у 1935 році за «український буржуазний націоналізм», притаманний школі М. Бойчука, відбував заслання у Куйбишеві (нині Самара), де заснував свою студію і «вчив молодь, спираючись на основи педагогічної системи М. Бойчука, що знайшло продовження в творчості

деяких місцевих митців, зокрема І. Карпунова» [138, с. 272]. Раніше за Бізюкова, ще у 1930 році було заарештовано Охріма Кравченка, який тільки-но закінчив КХІ по майстерні монументального живопису, заснованій М. Бойчуком. За начебто антирадянську діяльність, він був засланий на північ у м. Котлас [70, с.38]. Зберігся його рисунок 1930 року до фрески дипломної роботи «Копають картоплю» (іл. 3.1.21) на стіні аудиторії КХІ (нині НАОМА). Звільнившись 1938 року і постійно чекаючи на новий арешт, мистець поневірявся по різних містах і селах, аж поки 1946 року не опинився у Львові, де мешкав до кінця життя, залишаючись вірним ідеалам молодості, не зрадивши бойчукізм, що досить чітко простежується у творах 1970 – 1980-х років (іл. 3.1.22). І він не був одинаком у цьому. Вірність бойчукізму виявила і учениця Івана Падалки в Харкові Марія Котляревська, хоч і довелося зазнати тюремних поневірянь, і заслана до Сибіру Ярослава Музика (одна з учениць М.Бойчука у Львові), яка не просто зуміла надійно приховати і зберегти для нових поколінь від радянських карателів твори засновника бойчукізму, передати їх в музей (ЛКГ), а й продовжити за нових історичних умов розвиток ідей Вчителя (іл. 3.1.23).

Деконструкція «українського монументалізму» за сталінських часів у 1930-і рр. докорінно змінила вектор його розвитку в українському мистецтві і після закінчення німецько-радянської війни. Станковізація монументального живопису в громадських новобудовах 1950-х рр., зведених в стилі «сталінського ампіру», як, наприклад, Харківського залізничного вокзалу, монументальному живопису відводилось місце хіба що в картушах на стелі, тематика яких обиралась відповідно до принципів соціалістичного реалізму. Набуває поширення т. зв. «плафонний живопис». Як відзначав В. Григоров у своїй дисертації, присвяченій стінописам і мозаїкам Києва другої половини ХХ століття [43], під терміном «плафонний живопис» часто розуміється не тільки місце

розташування, а й стилістичні особливості (просторовість, натуралістичність, ілюзорність) [43, с. 66 – 67]. Такий шлях пройшов «український монументалізм» як одне з найяскравіших явищ образотворчості в контексті світового мистецтва в першій третині ХХ століття до свого повного деконструктивізму в 1930-і – 1950-і роки.

3.2. Нове звернення до національної формотворчості в монументально-декоративному розписі українських нонконформістів. Після смерті радянського диктатора Й. Сталіна у 1953 році і настанням доби «хрущовської відлиги» (1953 – 1964) розпочався процес десталінізації і певною мірою поверненням до «українізації» в суспільно-політичному житті України. Послабшала цензура, збільшилася кількість періодичних і книжкових видань українською мовою (зокрема відновлення діяльності журналу «Мистецтво» у 1955 році), розпочалась реабілітація жертв сталінського режиму. Утім, незважаючи на певну лібералізацію, реформування національного життя в Україні не могло вийти за межі політики КПРС, спрямованої на творення єдиного радянського народу без національних ознак і визначеної головними ідеологічними принципами функціонування радянського тоталітаризму.

Утім, навіть така короткочасна і обмежена лібералізація лише підштовхнула українське суспільство до національно-духовного пробудження. Одним з його проявів став рух нонконформізму, зокрема в українському образотворчому мистецтві, що означало виникнення художньої течії, яка не вкладалася в норми офіційного радянського соцреалізму. Найяскравішим проявом такої непокори став створений у кінці 1950-х Клуб творчої молоді у Києві на чолі з відомим режисером Лесем Танюком. КТМ складався з кількох секцій, а саме: письменницької, художньої, музичної, кіно і театральної, тобто являв повний синтез мистецтв. До першої секції увійшли такі видатні борці з тоталітарним режимом, як Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Василь

Симоненко. Художню секцію склали Алла Горська, Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Галина Зубченко, які прагнули не просто оновити образотворче мистецтво, а й повернути йому національну самобутність, свободу творчості, тобто відійти від нормативів соціалістичного реалізму, до того ж зорієнтованого на станкові форми. Знову і знову привертав увагу знищений за сталінських часів «український монументалізм», який яскраво розкрився в діяльності школи М. Бойчука, тим більше, що з переходом до індустріальних методів будівництва та його розгортанням виникла проблема щодо художнього оформлення архітектурних об'єктів.

«Душею українського шістдесятництва» назвав Аллу Горську інший відомий діяч української національної культури Роман Корогодський [66, с. 255]. Відвідавши у 1962 році сім'ю А. Горської і В. Зарецького у них вдома в Києві, після розмови, що сталася, він дійшов такого висновку: «Алла Горська 1962 року була сформованою масштабною особистістю. Вона відкидала геть усяке хуторянство, загумінкові уявлення про культуру. В центр уваги виносила проблеми модерної світової культури, на яку має ґрунтуватися національна, не втрачаючи свого обличчя, кореневої самобутности, органічності. Алла не сприймала фальшивої радянської класики, протиставляючи їй культуру «розстріляного Відродження», молодого Тичину. Твердо стояла на тому, що єдиним елементом молоді інтелігенції має стати українська мова. У денационалізованому Києві наша мова мала перетворитися на гасла. Ми мали згуртуватися і конкретно працювати для популяризації реальних здобутків культури, її творення на модерній основі» [66, с. 257]. Виникають асоціації з М. Бойчуком, який з молодих років розумів, у якому напрямку рухатись, щоб українське мистецтво вийшло з колоніального стану і піднялось на рівень найновіших світових досягнень. Безумовно, чималий вплив на формування мистецького світогляду А.

Горської з її безстрашністю і лідерськими здібностями мав той цвіт української творчої інтелігенції, що зібрався в Клубі творчої молоді, а КТМ ставав центром українського національного життя.

Як і М. Бойчук, А. Горська вважала, що праця монументаліста вимагає колективної співпраці. У 1964 році у співавторстві з О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Севрук і Г. Зубченко, за замовленням ректорату Київського університету ім. Т. Г. Шевченка до 150-річчя від дня народження Кобзаря, виготовили у техніці розпис на склі макет вітражу «Шевченко. Мати» у натуральну величину. Вітраж мав бути встановлений у холі червоного корпусу. Утім, А. Горська вже тоді була на замітці у КДБ. Тоді настороженість ідеологів при владі викликали обрані рядки шевченківської поезії, розміщені навколо постаті Кобзаря: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю Слово!» (іл. 3.2.1). За вказівкою «зверху» ректор університету І. Швець знищив вітраж. Але ні це, ні виключення зі Спілки художників України за прояв такої непокори не зупинило А. Горську. Вона переходить до експериментальних пошуків в мозаїці, що починала набувати все більшої популярності в українському мистецтві з 1960-х років. І не було необхідності дотримуватись в цій мистецькій галузі принципів соціалістичного реалізму, що неможливо було при роботі в твердих матеріалах.

Як колись М. Бойчук, мексиканські муралісти, А. Горська починає переосмислювати народну творчість у більш сучасних формах. Особливо близькою з народних майстрів вона сприймає Г. Собачко-Шостак (іл. 3.2.2) і вдається до власних експериментів. У 1966 році за замовленням ювелірного магазину під назвою «Рубін» у Донецьку А. Горська разом з В.Зарецьким і Г. Синицею виконують мозаїчне панно «Жінка-птах» (іл. 3.2.3), на якому зображена фантастична жінка з головою лелеки, що

приносить сяючий дорогоцінний камінь. Перегукуючись з народною фантазією, робота абсолютно нетипова за своєю тематикою.

Аллу Горську все більше приваблює зображення природних стихій. Наступного 1967 року на фасаді ресторану «Вітряк» у Києві разом з В. Зарецьким і Б. Плаксієм вона виконує мозаїчне панно «Вітер» (іл. 3.2.4). Це єдина збережена на сьогодні в Києві неподалік від ВДНГ мозаїка «душі українського шістдесятництва» — Алли Горської та ще й виконана з орієнтацією українські народні мотиви.

Подібна тематика, що йшла урозріз із програмними засадами соцреалізму, використана непокірною мисткинею і в оздобленні корпусів експериментальної школи № 5 у Донецьку, зведеного за проектом видатного українського архітектора Й. Каракіса, який у 1930-і роки дивом уникнув Колими. На стінах окремих корпусів було виконано у 1965 – 1966 роках 9 мозаїчних панно, на яких зображені різні природні явища — космос, сонце, вода, вогонь, вітер (іл. 3.2.5). Автором проекту виступив послідовник бойчукізму Григорій Синиця, а в колективі з ним працювали А. Горська і В. Зарецький. Після російської окупації Донецька цю єдину в місті культурно-мистецьку пам'ятку національного значення не знищили, мозаїки збереглись, але фасади розмалювали в кольори російського триколору, а на одній з поверхонь створили портрет сучасного російського диктатора — В. Путіна.

Цієї ж лінії з орієнтацією на українське народне мистецтво А. Горська дотримувалась і в мозаїчних панно «Дерево життя» (іл. 3.2.6) і «Боривітер» (іл. 3.2.8), створених у наступному 1967 році в інтер'єрі ресторану «Україна» в Маріуполі. До виконавського колективу, окрім А. Горської, увійшли В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько, Б. Плаксій, а також В. Прахнін і Н. Світлична. Мозаїки притягують увагу не лише наближеністю своєї тематики до українського народного мистецтва, а й експериментальним підходом до техніки виконання: окрім традиційних

смальти, керамічної плитки, використовувались відходи металургійного виробництва (шлакоситал) із заводу «Азовсталь», нині зруйнованого російським агресором, а також фрагменти алюмінієвих ложок тощо, що сприяло яскравій виразності цих творів. У композиції «Боривітер» в образі сокола, який стрімко прориває природну стихію, тонко відтворено особливість Приазов'я, де степові вітри стикаються з водами Азовського моря. Утім, на превеликий жаль, ці мозаїчні перлини Маріуполя були сильно пошкоджені під час варварських обстрілів міста російськими загарбниками (іл. 3.2.7, 3.2.9).

Складністю формального рішення, особливою напругою виділялось і мозаїчне панно «Прапор перемоги» у виконанні А. Горської, В. Зарецького, В. Смірнова за участю Б. Плаксія і А. Лимарева у музеї «Молода гвардія» в Краснодоні (1969, іл. 3.2.10), де простежуються знову-таки експерименти в пошуку відповідної доби авторської мови в мистецтві мозаїки. Тут використана смальта з колотим склом, нержавіючою сталлю, аполованим алюмінієм [57, с. 635], тобто компоненти, винайдені в процесі експериментальних пошуків під час роботи в Маріуполі. Знаходячись зараз на частково окупованій російським військом території Луганської обл., музей використовується окупаційним режимом у гібридній війні проти України.

Будучи повідомленою про свій можливий арешт за антирадянську діяльність, А. Горська й не думала поступатись власними переконаннями: листувалась із засудженим за таку позицію О. Заливахою [3, с. 45 – 64, 97 – 101], їздила до нього на побачення до мордовської тюрми, приймала у себе вдома дисидентів, які поверталися із заслання. У квітні 1968 року вона, не вагаючись, підписала т. зв. «Лист 139. Київський» на ім'я Л. Брежнєва, О. Косигіна та М. Підгорного з вимогою припинити практику протизаконних політичних судових процесів проти української творчої інтелігенції. При Л. Брежнєві, який у жовтні 1964 року, організувавши змову проти М.

Хрущова, усунувши його від влади і обійнявши посаду першого секретаря ЦК КПРС, політична реакція в Україні починала набирати все більше обертів. Вочевидь, А. Горська, підписуючи «Лист 139», і не думала, що жити їй залишалася зовсім мало: у листопаді 1970 року вона була позвірячому вбита сокирою по голові. І хоч тодішні слідчі органи не провели належного розслідування, у суспільній думці не залишалось сумнівів в причетності до злочину КДБ. Після розправи над М. Бойчуком і його провідними учнями у кривавому 1937 році шляхом розстрілу, за нових історичних умов тоталітарна система знаходила інші засоби розправи над діячами національного спротиву.

Як сказано вище, одним з найважливіших чинників у творенні нового українського монументально-декоративного живопису мало стати звернення до невмирущих джерел народного мистецтва. Серед перших майстрів, котрі працювали в архітектурі Києва, була керамістка Оксана Грудзинська [45], що увійшла до творчої групи по художньому оформленню станції метро «Хрещатик» після відкриття першої лінії Київського метрополітену (іл. 3.2.11). Своє панно О. Грудзинська спрямовує в русло української ідентичності, звертаючись до мотивів народного килимарства українців, а використання керамічних плиток і майоліки, яскравої кольорової гами теплих тонів з витонченими сіро-голубоватими відтінками не втратили своєї чарівності до сьогодні і сприймається як візитна картка Києва.

Якщо увагу Алли Горської з талановитих майстрів українського народного мистецтва притягувала Г. Собачко-Шостак, то творчістю Марії Приймаченко захоплювались монументалістка Ада Рибачук та її чоловік Володимир Мельниченко. У 1965 році вони оформили своїми яскравими мозаїчними композиціями Палац піонерів (нинішня назва — Палац дітей та юнацтва) у Києві. Серед творів цієї серії — «Чудесна сопілочка», «Вершники», «Сонце і золоті пташки». У лабораторному корпусі

розміщено мозаїчне панно «Червона скрипочка», присвячене Марії Приймаченко (іл. 3.2.12). Утім, якщо саме звернення до українського народного мистецтва як першооснови формотворення в мозаїчних панно тодішніх українських мистців-шістдесятників ще не розглядалось як прояв антирадянськості, а сам М. Хрущов без кінця виступав з промовами про необхідність дотримуватись принципів партійності і народності, то зовсім інший ефект мало звернення художників. По-перше, до таких заборонених в соцреалізмі речей, як абстракція, а по-друге, — використання принципів мистецтва первісних народів. Про перше свідчить реакція першого секретаря ЦК партії М. Хрущова на авангардну виставку в Москві у грудні 1962 року, де були показані й абстрактні речі, що були грубо знищені, а про друге — трагічна доля «Стіни пам'яті» на Байковому кладовищі в Києві (1970 – 1982) за проєктом А. Рибачук і В. Мельниченка.

«Сповнений глибокого драматизму, присвячений вічній темі життя і смерті, величезний кольоровий рельєф, що утворював складну просторову архітектурно-скульптурну композицію, над яким автори працювали більше десяти років, синтезував образи нашого і світового мистецтва, був насичений багатозначними метафорами та символами, через які окрема людська доля розкривалася в широкому просторі життя історії та культури», — так характеризували цей твір мистецтвознавці-науковці Л.Лисенко і М. Протас [57, с. 634 – 635]. До того як стати до виконання цього проєкту, А. Рибачук і В. Мельниченко кілька років провели у важких для себе умовах на Далекій Півночі біля Баренцевого моря, вивчаючи культуру мешканців, що продовжували знаходитись на первісній фазі культури з її знаковістю, загадковою символікою. І це знайшло своє відбиття у пластичному вирішенні «Стіни пам'яті», де людей було зображено «як земноводних», як трактувалось це начебто у Спілці художників, що свідчило про їхнє нехтування принципами

соціалістичного реалізму і марксистсько-ленінської естетики¹. Слід відзначити, що мистці мужньо витримали і цей тиск, і здійснене з подачі українського партійного керівництва рішення про знищення «Стіни пам'яті» як хибного явища в українському радянському мистецтві шляхом залиття бетоном. У 2018 році вдалося відновити частину пам'ятки.

Українська ментальність нагадувала про себе і в мозаїчних творах Степана Кириченка і Надії Клейн. Учень бойчукістів М. Холостенка й А.Тарана, який закінчив КХІ ще в 1941 році як живописець, на все життя зберіг тяжіння до монументалістики, а завдяки тому, що на художніх виставках вже у 1950-х роках почали з'являтися його мозаїчні твори, що відповідало добі з її затребуваністю в новій архітектурі, нових матеріалах і технологіях, новій пластичній мові в образотворенні, все це разом узятє підштовхувало тодішню молоду генерацію художників до роботи в монументальній сфері, зокрема в мистецтві мозаїки, яке все більше набувало популярності. Значну частину своїх творів в архітектурі, виконаних в мозаїці, С. Кириченко створював у співавторстві зі своєю дружиною — мозаїчисткою Надією Клейн. Особливе місце в їхній творчій співдружності зайняла Шевченкіана. Так, шевченківській темі присвячені такі їхні мозаїки, як «Зустріч Тараса Шевченка із сестрою Яриною в 1859 році» (1961, Шевченківський національний заповідник), «Нічого кращого немає, як тая мати ар» (1964 – 1967, Національний музей Тараса Шевченка в Києві), і там же мозаїчне панно «Кобзар». В центрі його композиції (іл. 3.2.13) зображений український народний співак і музикант, передавач етнічної традиції у формі народних пісень і дум, а за ним — Тарас Шевченко, який навічно залишився в народній пам'яті українців як їхній Кобзар. На передньому плані обабіч кобзаря в

¹ Зі слів Л.Д. Соколюк, яка у 1982 р. побувала в Будинку художників у Києві і на власні очі бачила у холі на стенді показово надруковане великими літерами це звинувачення щодо В. Мельниченко і А.Рибачук.

народному одязі, як і він сам, у сповнених глибокої прихильності позах і з відповідними жестами зображені юнак і дівчина. Виконані у світлих тонах, вони зрозуміло символізують український народ. Зображення Шевченка в такому аспекті, а не як борця з «класовими ворогами» в контексті радянської пропаганди, виглядало досить симптоматично, враховуючи те, що жертвами сталінських репресій стали й українські кобзарі.

Уже з початку 1960-х років все більш помітним в українській мозаїці стає те, як смальта в мистецтві мозаїки витискується керамічною плиткою, яку так успішно ще з кінця XIX століття використовував видатний каталонський архітектор і мистець Антоніо Гауді. Керамічна плитка як матеріал, зокрема, використовується у монументальній творчості Івана Литовченка, який після закінчення Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва у 1954 році невдовзі переїхав до Києва, де співпрацював з графіками Валерієм Ламахом і Ернестом Котковим² — випускниками Київського художнього інституту. У 1964 – 1965 роках ця творча група в залі очікування аеропорту «Бориспіль» створює декоративну композицію «Ікар» (іл. 3.2.14). Використання керамічної плитки в цьому мозаїчному панно сприяло посиленню умовності, геометризації в малюнку і подальшій модернізації української монументалістики, а за змістом відповідало добі завоювання космосу.

Не лише графічністю кладки відзначається керамічне панно на фасаді художньої школи ім. Т.Г. Шевченка в Києві у виконанні дисидентів Івана Марчука й Ольги Рапай (іл. 3.2.15). Іван Марчук — випускник Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва 1965 року, один з учасників підпільної школи Карла Звіринського, якому належить крилатий вислів, що одне яблуко Сезанна вартує значно більше,

² У 5-му томі «Історії українського мистецтва» (2007) помилково подється прізвище Ернеста Коткова як Каткова [57, с. 628].

ніж увесь соціалістичний реалізм. Ольга Рапай — дочка репресованого за сталінських часів єврейського поета Переца Маркіша, яка 1948 року вступила до Київського художнього інституту, а 1953 року була заарештована і заслана до Сибіру, як дочка «ворога народу», але за доби «хрущовської відлиги» у 1956 році була реабілітована, повернулась в Київ і того ж року закінчила КХІ з дипломом скульптора. З часом скульпторка О. Рапай захопилась керамікою, працюючи в її різноманітних видах і створюючи свій неповторний казковий світ. Кераміст за фахом Іван Марчук, який з середини 1960-х років мешкав у Києві і у 1968 – 1984 роках працював на Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва, володів глибокими знаннями української народної образотворчості, а з отриманням замовлення на керамічне оздоблення художньої школи ім. Т.Г. Шевченка у Києві, з ентузіазмом взявся за його здійснення. І, тут, можна сказати, зірки І. Марчука й О. Рапай зійшлися: святковий казковий світ, притаманний і українському народному мистецтву, і особливостям мистецького сприйняття авторів керамічного панно увінчався явно вдалим результатом. Це підтверджується і образом жінки в національному вбранні наче з великим німбом, що нагадує палаюче сонце, і дівчаток, одна з яких годує казкового коника, а інша грає на скрипці, і хлопчика, що тримає над собою паперовий літак, і символікою українського соняшника та розщепленого атома.

У техніці шамоту з використанням солей І. Марчук, продовжуючи експериментувати в кераміці, виконує своє наступне панно «Ярослав Мудрий» (іл. 3.2.16) у холі 1-го поверху Інституту теоретичної фізики НАН України у Києві (1969 – 1972). П'ятиповерхова будівля цієї наукової інституції у Феофанії розпочне функціонувати ще в 1970 році, а Іван Марчук і Микола Стороженко, близькі за мистецькими уподобаннями, вже розпочинали працювати над своїми проєктами. Композиція панно «Ярослав Мудрий» досить складна, включає близько сотні різних сюжетів,

в яких домінували постаті українців — Григорія Сковороди, діячів Києво-Могилянської академії та їхніх учнів, представників львівського ставропігійського братства. І це замість того, щоб показати дружбу радянських народів, керівну роль комуністичної партії у розвитку радянської науки або використати якийсь інший шаблон соцреалізму.

Схожу позицію за тематикою і за ідейним змістом продемонстрував і Микола Стороженко, який працював над проектами мозаїчних панно для 2-го і 3-го поверхів. У композиції «Київська академія», що знаходиться на 2-му поверсі, мистець зобразив подібних, як й І. Марчук, українських персонажів, — Григорія Сковороду та інших діячів науки і культури тієї доби, а у картушах розмістив цитати з творів нескореного українського філософа. У мозаїчному панно на 3-му поверсі під назвою «Наука і культура XVI – XVIII століття, Львівське ставропігійське братство» (іл. 3.2.17), над яким мистець так само працював у 1969 – 1972 роках, особливо стає помітним стилістичний зв'язок з мистецтвом давньоруської доби. Виконане у смальті, це мозаїчне панно відзначається чудовим колоритом, побудованим на поєднанні золотавих, вохристих, білих, чорних та червоних кольорів.

Окрім цих тематичних і стильових особливостей, художнє оформлення Інституту теоретичної фізики в Києві відзначається і певною мірою спробою звернутися до заборонених пошуків в абстракції, що простежується в абстрактно-орнаментальній мозаїці «Плахта», виконаній за мотивами українського народного мистецтва на фасаді будівлі знову за проектом І. Марчука, і в спробах використати засоби вітражного мистецтва: у вестибюлі знаходяться вітражі Анатолія Гайдамаки і Лариси Міщенко, абстрактні композиції яких символізують фізичні процеси.

Пошуки нових шляхів самовираження в умовах ідеологічних обмежень продовжував і вище згаданий Іван Литовченко, знаходячи такі можливості в мозаїчних панно. У 1960 – 1980-і роки в Україні

розгортається масова розбудова в старих містах і з'являються нові поселення. Таким, зокрема, стало м. Прип'ять на березі однойменної річки на Київщині, що виникло в 1970 році і надто швидко забудовувалось завдяки запроваджуваним індустріальним методам. Швидко зводилися цілі житлові квартали. А вже у 1986 році обезлюднило, перетворившись на місто-привід в результаті найбільшої техногенної катастрофи ХХ ст. — аварії на 4-му реакторі Чорнобильської АЕС, що знаходилася в цьому регіоні, через помилки в проєктуванні, на які державна комісія закрила очі.

Більшість мозаїчних панно на будівлях у Прип'яті належать Івану Литовченку. Нове, що з'явилося в них, — це, перш за все, об'ємність завдяки використанню цього матеріалу, що так активно застосовувався в будівництві, при створенні мозаїчних панно з подальшим доєднанням смальти. Іншим новим кроком мистця стало створення абстрактно-декоративної композиції в мозаїчному панно "Музика" на фасаді музичної школи в м. Прип'ять у 1976 році (іл. 3.2.19), що на багато років випередило активізацію подібних пошуків в українському мистецтві і вже стало його класикою. Ще кілька мозаїчних панно І. Литовченко виконав на будівлях центральної вулиці м. Прип'ять у кінці 1970-х – на початку 1980-х років. Це такі твори, як «До світла» (1979, іл. 3.2..20), «Світанок», "Творення (1981, іл. 3.2.21), сповнених глибокого філософського змісту. Нині через несприятливі атмосферні умови ці надзвичайно важливі для історії українського мистецтва мозаїчні панно не оберігаються і можуть зникнути.

Гірша доля спостигла декоративну композицію "Дніпровські хвилі" біля спорткомплексу "Метеор" у Дніпропетровську (тепер м. Дніпро), створену 1984 року з армобетону, мармуру та кольорової смальти ще одним з визначних шістдесятників, яким був вже згаданий вище Ернест Котков (іл. 3.2.22). Мистець не лише продовжив пошуки в абстракції Івана Литовченка, а й запропонував новий варіант синтезу мистецтв, поєднавши мозаїчну і скульптурну композиції. Утім, не так давно ця мистецько-

культурна пам'ятка була знищена, щоб на її місці побудувати нове приміщення ТРЦ.

Самобутні мистецькі шедеври продовжували створювати у 1970-і роки в мистецтві мозаїчних панно членкиня Клубу творчої молоді Галина Зубченко та її чоловік Григорій Пришедько [91], які до того ж попрацювали в одній команді з Аллою Горською, про що йшлося вище. Упродовж 1967 – 1977 років їм вдалося попрацювати на громадських спорудах Маріуполя, Донецька, а після вбивства Алли Горської, з початку 1970-х, розвиваючи власну стилістику, сповнену руху і яскравої піднесеності кольорового звучання, оздобити низку київських новобудов. Серед них — «Перемога» (мається на увазі перемога над раком) на стіні Інституту онкології і радіології (1970 – 1971, іл. 3.2.23). «Ковалі сучасності» на стіні Інституту ядерних досліджень НАН України (1972 – 1974, іл. 3.2.24), «Майстри часу» (1974 – 1975, іл. 3.2.25) у фойє на 1-му поверсі Інституту кібернетики ім. В. М. Глушкова НАН України тощо. Неповторність їхньої пластичної мови простежується у чітких динамічних лініях, завдяки чому створюється враження безперервного руху, і домінуванню золотисто-жовтого, синьо-блакитного і червоного кольорів, що надає мозаїчним панно Г. Зубченко і Г. Пришедька надзвичайної яскравості в звучанні. Цьому посприяв і досвід роботи в Маріуполі з Аллою Горською, коли в процесі експерименту до традиційних матеріалів мозаїчного набору було додано відходи металургійного виробництва. Ці ж компоненти (керамічна плитка, шлакоситал, кольорове скло) використані і в київських мозаїчних панно Г. Зубченко і Г. Пришедька. На жаль, сьогоденній стан цих мозаїчних панно викликає занепокоєння, бо, наприклад, мозаїка «Рух» (1969) на фасаді спорткомплексу, що на бульварі академіка Володимира Вернадського, почала осипатись.

Неповторним виразним почерком відзначилась ще одна сподвижниця Алли Горської у боротьбі за повернення національної

своєрідності українському мистецтву — Галина Севрук. Вершиною її творчості стало керамічне панно «Місто на семи горбах», присвячене історії м. Києва у холі готелю «Турист» української столиці [86, с. 42], виконане у 1985 – 1987 роках (іл. 3.2.26). Це новаторський твір, що відзначається високою культурою пластики і колориту, зі своїми неповторними особливостями і водночас такий, що опирався на традицію — давньоруське і народне мистецтво українців. Неповторні особливості цього керамічного панно не лише в спробі розгорнути історію Києва в художніх образах від найдавніших славних часів, а в новаторському підході до техніки виконання: авторка, працюючи в глині, обходиться без широкого використання поливи, а колір вводить для доповнення. У жовтні 2020 року це величезне панно власник готелю, якому здалося, що воно не пасує образу його приватної будівлі, розпорядився демонтувати цей твір. Утім, через розголос серед громадськості столиці, керамічне панно «Місто на семи горбах» було відреставроване, а з 2022 року вже демонструвалось в одному із залів Національного заповідника «Софія Київська», куди й було передане. На жаль, не завжди так відбувається, бо мистецькі речі, створені за радянських часів, хоч вони і залишаються українськими, не мають статусу пам'яток мистецтва і не охороняються відповідно до Закону України «Про охорону пам'яток культурної спадщини».

Новаторським підходом відзначались і монументально-декоративні панно Петра Ганжі — випускника Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, і його дружини Наталії Чернової — випускниці Харківського художньо-промислового інституту, виконані на станціях Салтівської лінії Харківського метрополітену. Їхні фаянсові рельєфи, виконані на Будянському фаянсовому заводі, на сьогодні вже неіснуючого, органічно вписались в архітектуру станцій «Київська» і «Студентська». Мотив арки на склепінні та орнаментика в обрамовуванні на колійній стіні відкритої 1984 року станції «Київська» асоціюється з мотивами

давньоруського образотворчого фольклору, підкреслюючи зв'язок часів — минулого України та її сьогодення (іл. 3.2.27).

Відомі з давніх-давен прийоми пластичної мови, що тим не менш йшли у розріз з постулатами соціалістичного реалізму, але сприймалися вповні виправданими у прикладних видах мистецтва, якими є, наприклад, одночасне зображення фігур персонажів у фас і профіль, використали П. Ганжа і Н. Чернова на колійній стіні станції «Студентська», відкритої 1986 року (іл. 3.2.28). Завдяки цьому прийому авторам вдалося відтворити відчуття напруженої динаміки, нестримного руху, притаманного молодості. Форма обрамлення сюжетних композицій перегукується з хвилеподібними елементами рельєфу стелі, завдяки чому посилюється зв'язок з архітектурою, монументальному характеру якої відповідає монументальність прикладного мистецтва у рішенні П. Ганжі і Н. Чернової. На жаль, при випалюванні на Будянському фаянсовому заводі не вдалося відтворити особливості кольорової гами рельєфів на станції «Київська», побудованій на взаємодії золотистих і ніжно-блакитних кольорів³. Цікавою новиною в оформленні станцій Салтівської лінії в Харківському метрополітені стало кольорове рішення колійних стін станції «Академіка Барабашова», котрі були облицьовані блакитною металоємалевою плиткою, що викликало асоціації з космосом. Запроваджена в 1986 році, ця практика стала першою в метробудуванні на теренах тодішнього СРСР і знайшла продовження в подальшому оформленні нових станцій Харківського метрополітену.

Технічна еволюція у розвитку українського монументально-декоративного мистецтва простежується і у відновленні техніки темпері, поширеної в іконописі, починаючи з доби Київської Русі, і у відродженні енкаустики, широко вживаної ще давньогрецькими майстрами. Так, у

³ З розмови з Л. Д. Соколик, яка у 1984 – 1986 рр. спілкувалась з Петром Ганжею.

техніці темпері в кінці 1970-х – на початку 1980-х років була виконана низка розписів визначного київського майстра Володимира Пасивенка в бібліотеці Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут ім. І. Сікорського», зокрема у такій роботі цієї серії, як «Людина і небо» (1978 – 1981, іл. 3.2.29), в якій відображено вічний потяг людини до пізнання Всесвіту. До енкаустики, як «вічного живопису», витривалого по відношенню до складних атмосферних явищ, звертаються раніше згадуваний Микола Стороженко у розписі плафона в Інституті теоретичної фізики НАН України в Києві (1983, іл. 3.2.30). «Розміщений в барабані купола, що перекриває великий архітектурний простір, розпис зображує видатних учених, чиї відкриття стали визначальними для світової науки. 29 фігур, серед яких портрети Ньютона, Менделєєва, Курчатова, Ейнштейна та ін., утворили справжній пантеон діячів науки» [56, с. 658]⁴. А світло, потрапляючи крізь купол і переміщуючись, висвітлює то один, то інший образ, робить їх осяяними. До техніки енкаустики звертався і схильний до фантастики, сюрреалістичних перетворень і гіперреалізму ще один з видатних українських майстрів монументально-декоративного розпису Дмитро Нагурний, про що свідчить, зокрема, його твір у Палаці культури м. Ровеньки на Луганщині «Блакитна планета» (1984, 3.2.31).

Із здобуттям Україною незалежності у 1991 році посилюється рух за відновлення національної пам'яті і відродження релігійного життя. На урядовому рівні були ухвалені рішення про відбудову зруйнованого під час німецько-радянської війни Успенського собору Києво-Печерської лаври, зведеного за часів Київської Русі в XI столітті, а також знищеного за розпорядженням більшовицької влади у 1937 році собор Михайлівського Золотоверхого монастиря, спорудженого в XII столітті за часів правління

⁴ На с. 658 цього видання датою створення цього розпису називається 1983 рік, а на с. 660 – 1980.

онука Ярослава Мудрого — Святослава Ізяславича. Цей собор, зведений на честь Архистратига Михаїла, який є небесним покровителем стародавнього Києва, протягом століть сприймався як його символ. У 1998 – 2000 роках обидва собори були відбудовані. Правда, собор Михайлівського Золотоверхого монастиря, духовенство якого під час Євромайдану у 2013 році багато зробило для порятунку учасників, було відновлено в барокових формах (іл. 3.2.32). Утім, такий розворот подій мав величезний вплив на відродження релігійного мистецтва в Україні, яке за радянських часів продовжувало свій розвиток в українській діаспорі. Серед перших, хто долучився до цієї справи, став київський майстер Микола Стороженко, який вже попрацював у техніці енкаустики у світських розписах, і, спираючись на попередній досвід, на початок 2000-х вже встиг зробити у цій техніці розпис у церкві Миколи Притиска на Подолі в Києві, що став одним з його вершинних досягнень (іл. 3.2.33).

Пробудження й інтерес до релігійного мистецтва на межі ХХ і ХХІ століть простежується і в Харкові, де з 1953 до 1987 року Харківську організацію Спілки художників України очолював незмінно вірний принципам соціалістичного реалізму Валентин Сизиков, який не допускав будь-яких відхилень від цього т. зв. творчого методу, що не могло не відбитись на художньому житті цього українського міста. Утім, як тільки обстановка змінилась із втратою контролю з боку В. Сизикова, зміни в настроях харківських мистців, зокрема тих, хто працював у сфері монументально-декоративного мистецтва, почали даватись взнаки. Зокрема, персонажі релігійної історії з'являються у творчості Олександра Проніна, як, наприклад, образ євангеліста Марка для розпису в храмі св. Миколая у селищі Жихор на Харківщині (1996, іл. 3.2.34).

Утім, головною новиною у тогочасному розвитку релігійного мистецтва в Харкові стало виготовлення тринадцяти вітражів для римокатолицького собору в Харкові на честь Небовзяття Пресвятої Діви Марії.

Одинадцять з них було створено засновником харківської школи вітражу при Харківському художньо-промисловому інституті (з 2001 р. ХДАДМ) Олександром Проніним (2000 – 2001, іл. 3.2.35), а дві останні були встановлені його учнями після передчасної смерті мистця у 2002 році. До початку діяльності О. Проніна у Харківському мистецькому виші мистецтво вітражу не було характерним для Слобожанського краю (у місті існувало лише два вітражі, виконані німецькими майстрами, — в особняку архітектора О. Бекетова (нині Будинок вчених) і іконостас церкви Усікновення голови Івана Предтечі. Сьогодні у Харкові завдяки заснованій О. Проніним школі художнього вітражу встановлено чимало різноманітних вітражних композицій, авторами яких, окрім самого Проніна, були його численні учні, зокрема дружина Г. Тищенко, С. Єгоров, О. Котляр, Г. Мироненко та ін.

Серед діячів харківської школи монументально-декоративного мистецтва, які услід за своїми вчителями пішли шляхом експериментаторства, Ольга Єрофеева та Ігор Моргунов. Найвищою точкою прояву їхніх експериментаторських пошуків стали емалеві панно на станціях Харківського метрополітену «Ботанічний сад», що запрацювала з 2004 року, та введених в експлуатацію пізніше «Олексіївській» (з 2010 р.) і «Перемога» (з 2016 р.). Найкрасивішою в художньо-естетичному сенсі стала станція «Ботанічний сад» (іл. 3.2.36). з виконаними у техніці гарячої емалі живописними панно О. Єрофієвої та І. Моргунова (іл. 3.2.37). Харківська мистецтвознавиця Ольга Денисенко вбачає в цих творах «традиційні українські мотиви «древа життя», ремінісценції модерну в стилістичній подачі, асоціацію з естетикою українства як «Саду божественних пісень» Г. Сковороди та Едемським садом», «пишної гілки, оздобленої квітами, птахами, листям» [48, с. 49]. «За початковим задумом панно мали бути виконані в техніці мозаїки, але майстри звернули увагу на техніку гарячої емалі, яку їхній друг О. Бородай

вивчав свого часу в Угорщині в місті Кечкемет. Він давно пропонував митцям ознайомитися з цією кропіткою і древньою технікою, що нарешті і сталося в роботі над проектом оздоблення станції харківського метрополітену «Ботанічний сад» [48, с. 47]. Сам Олександр Бородай з м. Дніпро на той час мав досить великий досвід роботи в техніці гарячої емалі. Прикладом можуть стати його оформлення станцій «Видубичі» і «Осокорки» в Київському метрополітені, відкритих відповідно у 1991 і 1992 роках. Він охоче ділився своїм досвідом з творчим подружжям О. Єрофєєвої та І. Моргунова, утім, ці харківські майстри зробили свої особисті відкриття, щоб їхні панно вражали грою фарб і «кардинально відрізнялися від створених образів О. Бородаєм, який виготовляв емалеві деталі невеликого розміру, а потім з'єднував їх в єдине ціле відповідно до композиційного задуму, натомість подружжя художників робили масштабні зображення, де ціла мідна пластина була лише частиною зображення. Майстри ретельно притримувались температурного режиму і певного часу випалу для досягнення бажаного кольору і його інтенсивності. Ними було виявлено авторський прийом, коли резерв між масивами емалевої фарби корегувався і зачищався до блиску, що створює ефект світлоносності» [48, с. 48]. Натомість, як продовжувала відзначати К. Єсипенко — дослідниця творчості О. Єрофєєвої та І. Моргунова, «для робіт О. Бородая характерним є затемнена кольорова гама, що досягається довгим випалом на межі з прогарами, що є цікавим авторським ходом в живописних роботах малих форм, але не відповідає завданням створення великих монументальних форм» [48, с. 48]. А винайдення такого прийому і стало внеском харківських монументалістів О. Єрофєєвої та І. Моргунова в розвиток техніко-технологічних засобів українського монументально-декоративного мистецтва на початку XXI століття.

Своїм шляхом відбувався розвій монументалістики у Львові, але і в цьому мистецькому осередку України у другій половині XX століття

передувала мозаїка. Чимало цікавих мозаїчних панно в 1970-х роках прикрашали автобусні зупинки між різними населеними пунктами Львівщини, але значна частина їх або ж уже не існує, або ж пошкоджена, осипається, і не вживається заходів щодо збереження хоча б тих, що являють безсумнівну цінність як художні твори нашої мистецької спадщини. Це ж трапляється і з монументально-декоративними панно в мозаїці визначних львівських майстрів, яким був, наприклад, Богдан-Борис Сойка. Випускник Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва 1964 року, представник неофіційної мистецької групи Романа Сельського і Карла Звіринського, він у своїй творчості значну увагу приділив монументально-декоративним творам [200]. Прикладом може бути сповнене піднесеного звучання витончене мозаїчне панно «Весна» в санаторії «Пролісок» в с. Моршин. Івано-Франківська обл. (1974, іл. 3.2.38), надзвичайно майстерно виконане у смальтовій мозаїці. Неповторним сюжетом відзначилось мозаїчне панно Богдана Сойки «Інформаційний простір» у вестибюлі агентства «Союздрук» у Львові (1984, іл. 3.2.39), на якому були зображені п'ятеро дівчат, які символізували материки та обмін інформацією у світі. Утім, у жовтні минулого року це мозаїчне смальтове панно, виконане з надзвичайною майстерністю, було знищене новим володарем приміщення. Після розголосу громадськості мерія зобов'язалась всіляко посприяти відновленню цієї важливої для художньої культури міста пам'ятки [200].

Подібне на цій же вулиці Володимира Великого сталося і з мозаїчним панно «Море і риби» на зовнішній стіні магазину «Океан» (1987, іл. 3.2.40), виконаному в техніці флорентійської мозаїки видатним українським мистцем у Львові Володимиром Патином [92]. Після розголосу громадськості, новий власник магазину поновив цей твір. Утім, притаманний раніше цій будівлі синтез архітектури й образотворчого мистецтва після перебудови зник. Тож необхідні заходи з боку держави

задля збереження нашої культурно-мистецької спадщини, що руйнується не лише через терористичні ворожі дії російських окупантів, а і внутрішніх невігласів, які в гонитві за прибутками нищать духовні цінності нашого народу, об'єкти його національної пам'яті.

Висновки до розділу 3. Розкрито, що, хоча на Сході України до кінця 1930-х років монументалістика була знищена, а натомість відбувся перехід до повернення пріоритету станкових форм і набирала обертів політика насильницького насадження соціалістичного реалізму, на Заході України, тобто в Галичині і на Закарпатті, де ще не була встановлена радянська влада, складалась зовсім інша картина. Тут не проводилась боротьба з релігією, не страчувались священослужителі і храми разом з предметами релігійного мистецтва, а художники продовжували займатися храмовим монументально-декоративним стінописом по тинку і вітражем. Із встановленням радянської влади досить значна частина галицьких мистців, які не хотіли поривати зі своїм національним корінням і прийняти обов'язковий для всіх представників творчої інтелігенції зденационалізований соцреалізм, вимушені були стати емігрантами і продовжити розвиток українського храмового стінопису за кордонами України. Ці положення підтверджено відповідним ілюстративним рядом.

Виявлено, що після завершення німецько-радянської війни, яка розпочалась невдовзі після піку сталінських репресій 1937 – 1938 років на підрадянській Україні, монументалістика переживає стан маргіналізації, а з початком другої половини ХХ століття залишається хіба що у формі «плафонного живопису» в палацах культури тощо. Ситуація різко змінюється з початком десталінізації суспільно-культурного життя після смерті диктатора Й. Сталіна і настанням хрущовської «відлиги». Кардинальні зміни простежуються, перш за все, у відродженні національної пам'яті, знищеної тоталітарною системою в творчості

українських нонконформістів, особливо представників Клубу творчої молоді в Києві. Відроджуючи «український монументалізм», вони у своєму стінописі на тинку, головним чином, зверталися до техніки мозаїки, значно розширивши її техніко-технологічні можливості.

Уперше простежено еволюцію техніко-технологічних засобів монументально-декоративного розпису в українському мистецтві другої половини ХХ століття, що виявилось не лише у відновленні в живописі на тинку технік темпери й енкаустики, розширенні матеріалів мозаїки, зокрема завдяки використанню відходів металургійного виробництва (шлакоситалу) і застосуванню як матеріалу для мозаїки металоемалевих плит, а також техніки гарячої емалі. Наголошено також на широкому розвитку такого виду монументально-декоративного розпису, яким став у цей час вітраж, та розширенні його техніко-технологічних характеристик. Акцентовано на необхідності збереження мистецької спадщини, зокрема мозаїчних панно, що сьогодні руйнуються і знищуються, і вжитті заходів з боку Української держави на законодавчому рівні.

РОЗДІЛ 4

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СТИНОПИСУ
ЗА ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

4.1. Розвиток муралістського руху в Україні та світі. Нині світом активно поширюється явище, що отримало назву «муралізм». Під цим терміном розуміються настінні розписи будівель, виконані в різноманітних техніках. У наших словниках тлумачення цього терміну ще відсутнє. Утім, в художній практиці під терміном «мурали» розуміють настінні розписи, самодіяльні вуличні малюнки на стінах будинків, те ж саме, що графіті. «*pittura murali*» — професійний художній розпис [164, с. 52].

Разом з тим, сучасні мурали — це далеко не завжди самодіяльні вуличні малюнки, бо включають і професійні настінні розписи та не обмежуються технікою графіті [164, с. 53]. Дехто з авторів у своїх публікаціях наголошують на тому, що на сьогодні настінні розписи стали невід’ємною складовою організації міського середовища, і розглядають їх не лише в контексті вуличного мистецтва, а й якісно нової художньої практики — урбаністичного мистецтва [164, с. 53], дехто розглядає його як феномен межі ХХ і ХХІ ст. [164, с. 53], а дехто наголошує на тому, що це найпрогресивніший напрямок сучасного мистецтва [164, с. 53]. Як бачимо, художня практика випереджає теорію і, хоч термін «муралізм», або ж «мистецтво муралів», є загальноживаним у світовому мистецтвознавстві, у нас він залишається недостатньо визначеним.

Однак не можна не звернути увагу на той факт, що муралістами називали себе, як на це ми звертали увагу вище, ще у 1920-ті роки представники такого феноменального явища світового масштабу, яке в нашій мистецтвознавчій науці прийнято називати мексиканським монументальним мистецтвом. Вони ще тоді спиралися на латинську назву слова «стіна». Чому ж у нас традиційно йдеться про монументальне

мистецтво Мексики, а не про мексиканський муралізм? Адже ніде у світі, окрім радянського мистецтвознавства, настінний розпис не називають монументальним живописом. І нам цей термін дістався від радянського минулого. А розпочиналося все, як наголошувалося вище, з т. зв. ленінського плану монументальної пропаганди, коли тодішній радянський вождь Володимир Ленін для утвердження більшовицької влади вирішив використати силу мистецтва, увійшовши таким чином у діалог з глядачем для оволодіння масовою свідомістю. На мистецтво покладалася особливо важлива роль — вибудувати свого роду монумент для комуністичного майбутнього та його вождів. Чимало талановитих діячів культури було введено в оману, серед яких представники «українського монументалізму» школи Михайла Бойчука — ще одного з найбільш яскравих явищ світового масштабу в настінному розписі першої третини ХХ ст. Скориставшись їхньою самовідданістю в служінні мистецтву, радянська влада згодом не лише підступно знищила твори цих майстрів, а й самих провідних представників бойчукізму [164, с. 53].

«Нині суспільно-політична та культурна обстановка в Україні кардинально змінилася. Зруйнована т.зв. «залізна завіса», якою радянська державна система відгороджувалася від усього, що протягом багатьох десятиліть відбувалося в «буржуазному світі», включаючи й мистецько-культурний процес, в який сьогодні все більше втягується українське образотворче мистецтво, що має свою неповторну історію, своїх героїв, свою символіку і, нарешті, історично зумовлену термінологію в мистецтвознавстві.

Змінилася і продовжує змінюватися архітектура, художня тематика, що хвилює нині українське суспільство, види настінного живопису та його технічні можливості. Незмінним залишається те, що настінний живопис розрахований не на індивідуальне, а на колективне сприйняття, і кожний

народ намагається найбільш адекватно відтворити в ньому ідеї та образи, що хвилюють його на даному етапі розвитку» [164, с. 53].

Муралістський рух є важливою частиною сучасної культурної сцени України. Він представляє собою форму мистецтва, яка відрізняється від традиційного мистецтва галерей тим, що виконується безпосередньо на вулицях та будівлях міст. Муралізм дозволяє художникам взаємодіяти з місцевими громадами та розповідати їхні історії засобами мистецтва. Українські муралісти активно використовують міський простір для створення своїх стінописів. Чимало з них використовують цю форму мистецтва як засіб для висловлення своїх поглядів на політичну та соціальну ситуацію в країні.

Хоча муралістський рух як явище сучасних настінних розписів у міському просторі прийшов в Україну із значним запізненням у порівнянні з країнами Західної Європи й Америки, утім, починаючи з 2010-х років, набуває все більших обертів і стає все більш популярним серед мешканців різних українських міст. Цьому сприяє, зокрема, проведення фестивалів сучасного стінопису (Art United Us) у Києві, (Lviv Wallking) у Львові, (Mural Art) у Харкові і Дніпрі та ін. Важливим чинником у розвитку мистецтва муралів, що прийшли на зміну фрескового живопису, але спираються на нові сучасні технології, стало утворення мистецьких об'єднань — *Interesni kazki* у Києві, *SOUL* і *KAILAS-V* у Харкові, *Kickit Art Studio* у Львові та ін. Вжливу роль в поширенні мурал-арту в Україні відіграло також проведення виставок, як, наприклад, *My Way 2020 by Zdestroy* у Києві, конкурсів проєктів розписів муралістів (у Полтаві 2016 року, Вінниці 2022 року) та ін. Свій важливий внесок зробили і видатні майстри вуличного мистецтва з Іспанії, Франції, Австралії тощо, які створювали свої мурали на будинках в українських містах.

Одним із важливих аспектів поширення муралізму в Україні є його соціальна спрямованість. Багато муралів створюються для того, щоб

звернути увагу на питання соціальної справедливості, екології, прав людини та інших важливих тем. Також мурали можуть виступати як засіб протистояння графіті та безладу в міському середовищі.

Муралізм — це вид мистецтва, який полягає в створенні великомасштабних картин на стінах будівель та інших громадських об'єктах. Основна ідея муралізму полягає в тому, щоб зробити місто більш привабливим і зручним для мешканців та відвідувачів. Основні риси муралізму — це широке використання різних кольорів, оригінальний дизайн, висока естетична якість та соціальна спрямованість. Мурали можуть стати не лише предметом художньої естетики, але й засобом вираження соціальної та політичної позиції авторів. На сьогодні мурали стали невід'ємною частиною культурного життя багатьох міст та населених пунктів України, народ якої рішуче обрав вектор цивілізаційного розвитку Української держави, спрямований на ЄС і НАТО.

Муралістський рух в Україні почав розповсюджуватися на початку 2000-х років, коли українські художники в'ялися за створення великих муралів на стінах міських будівель. Перші мурали з'явилися в столиці, але згодом подібні проекти побачили у себе мешканці інших українських міст. Спочатку мурали в Україні були створені переважно за ініціативою самих художників. На початку 2000-х років ще мало хто в Україні стежив за світовими тенденціями розвитку муралізму. Але згодом, завдяки соціальному розвитку та змінам в світогляді суспільства, муралістський рух став отримувати все більшу підтримку від міської влади та громадськості міст.

У 2010-х роках муралістський рух став набувати більш організованого характеру. З'явилися проекти, які передбачали створення муралів на будівлях у центральних частинах міст, залучення відомих стріт-арт художників з України та з різних країн світу. На сьогоднішній день муралістський рух в нашій країні продовжує розвиватися, набираючи

обертів, та стає все більш популярним серед місцевих жителів та туристів. Сьогодні муралізм став значним явищем у культурному житті України, і його розвиток простежується у багатьох містах нашої країни. Основними центрами муралізму в Україні є Київ, Харків, Львів, Одеса. Кожне з цих міст має свої особливості у розвитку муралізму.

За останні кілька років художники прикрасили зовнішні стіни будівель у Києві десятками яскравих, масштабних муралів. Наразі в Києві налічується понад 170 розписів, створених українськими та іноземними художниками. Чимало творів столичних майстрів вуличного мистецтва отримали міжнародне визнання і входять до переліку найкращих стріт-артів світу. Талановиті художники з України, Іспанії, Аргентини, Австралії та Франції оживили столичний урбаністичний ландшафт захоплюючими картинами. Приголомшливі портрети, пейзажі та абстрактні картини не лише милують око глядача кольорами та майстерністю виконання. Вони мають на меті привернути увагу мешканців і туристів до важливих тем та актуальних питань, зокрема таких, як боротьба українців за свободу та гідність, загроза глобального потепління на нашій планеті і видатних постатей української історії.

Знаковим колективом в українському муралізмі стала київська команда «InteresniKazki». Їхні технічно досконалі роботи наповнені символікою і міфологією, доступні для сприйняття різних верств населення. Дует складається з художників Олексія Бордусова та Володимира Манжоса, які почали працювати разом з 2000-х років, а після Помаранчевої революції, або Помаранчевого майдану у грудні 2004 року, поринули в глибокі духовні цінності, пов'язані з українським фольклором та міфологією, релігійними уподобаннями, створювали фантасмагоричні монументальні композиції.

Після 2016 року дует розпався. Олексій Бордусов "Aes" та Володимир Манжоса "Waone" почали створювати окремі особисті проекти

в різних стилях живопису. Їхні сюрреалістичні композиції відображають інтерпретацію повсякденного життя у поєднанні зі символічними композиціями та ідеологічними елементами. Станом на 2020 – 2022 роки вони стали всесвітньо відомим брендом, прикладом для наслідування для наступного покоління вуличних художників і реалізацією того, як визнавати та легітимізувати мурал-арт.

Одним із перших легальних стріт-арт-об'єктів команди "InteresniKazki" став мурал "Мавпа з барабаном" на вулиці Шота Руставелі, 24 у Києві (іл. 4.1.1). Стилізоване зображення чоловіка в капелюсі з чашею, з якої випускається буревій, було намальоване в 2008 році. Зображення можна інтерпретувати по-різному, і кожен глядач робить нові відкриття через призму особистих асоціацій. Завуальований зміст цієї сюрреалістичної композиції виражає сенс, закладений художниками. Тут наявна доречна іронія, а гумористичні силуети приховують жорстку реальність повсякденного життя. Станом на 2023 рік мурал практично зруйнований і залишається фіксованим у медіа.

Свої перші роботи ці художники створили в рамках проєкту "Я люблю Київ" у галереї "Лавра". Володимир Манжос намалював силует білої риби на темному тлі, що гармонізує тектоніку простору. Разом художники працювали над муралом "Сон" на вулиці Вадима Гетьмана, 30. На цегляній стіні з'явилися сюрреалістичні зображення антропоморфних мотивів. Численні деталі вписані в монотонну фактурну стіну кольору червоної охри. Чоловік з циліндром замість голови зображує морський мотив. Човен і риба з'єднані мостом з величезною жовтувато-золотистою охристою головою, яка ніби впадає в отвір. Над головою пролітає третій об'єкт з руками. Усі фігури з'єднані лініями з дрібними деталями та чоловічими силуетами, що створюють легкість і тектонічність у живописному просторі.

Вагомим досягненням киян є також те, що до створення муралів в столиці України долучилися майстри кращих світових витворів вуличного мистецтва (робота італійського художника «Розум, тіло і душа», мурал аргентинського художника Pastel «Два християнина»). Муніципальна влада Києва достатньо сприяла тому, щоб публічне мистецтво ставало санкціонованим. Мурали всього регіону нанесені на інтерактивну мапу столиці, де можна відстежити нові твори. Усе частіше запрошувались відомі митці стріт-арту з-за кордону: австралійці, британці, німці, іспанці, американці. Серед іменитих варто виокремити наступних — Фінтан Магі й Гвідо ван Гелтен з Австралії, Окуда Сан-Мігель і Кенор з Іспанії та Вілс (Vhils) з Португалії.

Київ — найбільший центр муралізму в Україні, де проводяться наймасштабніші фестивалі та втілюються проекти. Один з найвідоміших фестивалів — Kyiv Mural Fest, що відбувається щорічно з 2016 року. Цей фестиваль збирає відомих вуличних художників зі всього світу, які створюють мурали на стінах столичних будівель. Так, і мурал «Берегиня» був створений в рамках проекту «Art United Us» у 2016 році талановитим іноземним художником Мата Руда, чії роботи пронизані глибоким змістом та приховують у собі багатовікову історію про народи та долі людей, віддаючи данину пам'яті про них. До Києва художник прибув із далекої Коста-Ріки. Мурал «Берегиня» — це образ богині добра, захисниці домівки, сім'ї та дітей. Вважається, що вона відганяє зло та хвороби, а також зберігає вірність подружжя та любов. Головною героїнею малюнку стала молода дівчина, загорнута у синю хустку з вишитими квітами. А навколо неї — розкішні жовті соняшники, що надають муралу яскравості та краси. (іл. 4.1.2).

Проект «Art United Us» подарував столиці ще один цікавий мурал під назвою «Лабіринт проблем». На фасаді будинку вуличний художник Рустам К'юбік зобразив мандрівника, який шукає вихід із лабіринту. За

словами автора [207], робота про те, як кожен із нас протягом всього життя вирішує ті чи інші завдання, шукає вихід із лабіринту проблем. Кожен з нас мандрівник і кожен дійде до свого пункту призначення (4.1.3).

Завдяки проєкту Sky Art Foundation за підтримки Mural Social Club в Києві на Оболоні з'явився парний мурал «Танець», що став одним з найбільших настінних розписів у Києві [95]. Автор муралу — талановитий український стріт-арт художник Олександр Корбан, чії роботи прикрашають стіни багатьох київських будинків. Серед них — чорно-білі стінописи «Дівчинка зі скрипкою», «Дівчина з птахами та кліткою» та «Скрипалька». Унікальний мурал (іл.4.1.4), що складається із двох частин, зображує молодих людей на торцях багатоповерхівок, хлопця та дівчину, які, на перший погляд, поринули у полум'яний танець. Проте автор залишив певну загадку для глядачів, надаючи кожному з них можливість самому придумати сюжет. Але ж важко зрозуміти, що саме молоді люди танцюють — рухи героїв також можна сприймати наче випадкову зустріч чи романтичне побачення.

У Харкові простежується кілька векторів розвитку — графіті, мурали, паблік арт, інсталяції. Чіткого розподілу між ними не існує: всі поняття тісно переплітаються. Художники, які спочатку працювали виключно як класичні стріт-артисти, роблячи прості вуличні розписи, переросли в інший формат. Шлях творчого пошуку приводить до несподіваних результатів. Відбувається синтез технік, народжуються нові цікаві рішення. Незвичними творчими пошуками відзначилась харківська група «SOUL» [199, с. 42], до якої увійшли А. Постульга, А. Філіппов, Д. Стадник. За період 2018 – 2020 років вони створили низку робіт на харківських будівлях із пінополістеролу — матеріалу, що використовується у будівництві для утеплення стін будівель.

В умовах Харкова це нова техніка. Художники з шматків цього будівельного матеріалу вирізають загальну форму малюнка, після чого

наносять розпис акриловими фарбами, які, до речі, відносно нещодавно (у період межі ХХ та ХХІ століть) поповнили список художніх матеріалів, які використовуються українськими художниками. Після закінчення роботи зі створення муралу та одночасно утеплення для будівлі художники разом із будівельниками-альпіністами монтують цей твір на стіну, надаючи йому не лише естетичну, а й утилітарну функцію. За приклад можна навести мурал названих вище художників «Дівчина в пісках», в якому висвітлюється ще й актуальна на сьогодні екологічна тема (іл. 4.1.5). Відомими роботами творчої групи «SOUL», є мурал «Градусник» (2018, Харків, вул. Грицевця, 44), мурал «Ірина Бугримова», присвячений видатній харківській дресирувальниці (2018, Харків, вул. Греківська, 3) та «Відчинені двері» (2017, Харків, вул. Пушкінська, 28).

Інша, не менш цікава творча група Kailas-V (технічний директор А. Пальваль, директор Я. Волк, креативний директор Р. Партола), створила кілька муралів із зображенням видатних українців. Найбільш цікавим є «Кобзар» [95]. Портрет Кобзаря, зображений на житловому сімнадцятиповерховому харківському будинку у проїзді Садовому, 30, увійшов до Книги рекордів України як найбільший портрет Т.Г. Шевченка у світі. Загальна площа зображення становила понад 500 квадратних метрів. Митці обрали за основу портрет немолодого Шевченка пензля Івана Крамського. Робота присвячена до 200-річчя від дня народження великого українського поета і мистця (іл. 4.1.6).

У 2019 році авторка цього дисертаційного дослідження А. Худякова у співавторстві з С. Калмиковим створила у Харкові найбільший мурал в Україні., що став новим явищем для міста, бо являв композицію для комплексу з трьох 16-поверхових будинків [199, с. 42]. Перед очима глядача, що виходить із метро на станції «Перемога», ніби стрімко пропливає, звиваючись, величезна касатка довжиною 28 метрів та загальною площею 1375 кв. м розписана синім акрилом. Ця композиція під

назвою «Кит» внесена до національного реєстру рекордів України та отримала нагороду в номінації «Найбільша загальна площа мурала-триптиху». Навесні 2020 року на будинках з «Китом» встановлено світлодіодне освітлення, і тепер мурал може легко оглядатися й у нічний час (Іл. 4.1.7). Також до муралів авторки дисертації належать «Герб Харкова» (2016, вул. Новгородська), «Старе місто» (2017, вул. Ковальська, 6), «В майбутнє» (2019, вул. Клочківська 234/2), «Час правди» (2019, Московський проспект, 15), мурал з доповненою реальністю «Ілон Маск & Саймон (Семен) Кузнець» (2020, Інженерний провулок, 4, Харків).

На створення нових сучасних форм мурал-арту спрямовані й пошуки такого відомого українського мистця, яким є сьогодні Роман Мінін. Народжений на Донеччині (1981 р. нар.), він 2008 року закінчив Харківську державну академію дизайну і мистецтв, отримавши диплом художника монументально-декоративного розпису. За останні сім років його ім'я стало широко відомим у світі. За цей час він понад 30 разів виставлявся за кордоном — в Італії, Швейцарії, Британії, Норвегії, Польщі, Бельгії та США, а його роботи не раз продавалися на аукціонах Phillips і Sotheby's. Він постійно шукає нові художні форми з використанням сучасних технологій. Так, звернувшись до можливостей digital-art, художник Роман Мінін зміг помістити свою композицію не на стіні будівлі, а над нею. До дня міста в Харкові в серпні 2018 року він та компанія Dev-Pro в Apple App Store запустили безкоштовний iOS додаток Minin Art з доповненою реальністю, що дозволяє харків'янам та гостям міста побачити над Держпромом скульптуру під назвою LOVE. Так від настінного розпису, яким займалося багато його попередників у Харкові, художник переходить до більш сучасної форми — інсталяції, продовжуючи працювати у своєму авторському жанрі, який він назвав TRANSMONUMENTALISM. Наприкінці 1920-х років Держпром, як перший український «хмарочос» зі скла та бетону, на тлі малоповерхових

будівель тогочасної столиці України, вражав глядача своєю незвичайною сучасністю. Авангардний характер інсталяції Мініна, що відповідає духу нашого часу, вдало перегукується з новизною мистецького рішення Держпрому того далекого конструктивістського періоду у мистецькому житті Харкова.

У сучасних формах стріт-арту активно працює харків'янин Гамлет Зіньковський. Нині це один із найвідоміших сучасних харківських художників [199, с. 43]. Його роботи знаходяться у багатьох містах України, але найбільше їх у Харкові — понад 80. Манера Гамлета легко впізнавана. Його роботи, як правило, монохромні, вирізняються меланхолійним звучанням і супроводжуються лаконічною назвою з філософським підтекстом. Гамлет провів досить велику кількість виставок, перформансів і навіть представляв Україну на Венеціанській бієнале у 2013 році. У своїх творах він використовує різні побутові предмети, звертаючись до форми ready-made, винайденої ще у 1917 році авангардистом Марселем Дюшаном. Гамлет навіть пародує його. До 50-річчя від дня смерті у 2918 році скандально відомого в історії сучасного мистецтва автора роботи «Фонтан» Марселя Дюшана з використанням пісуару український художник із Харкова Гамлет Зіньковський підготував 10 інсталяцій «Не фонтан», розміщуючи їх на стінах будівель, обігруючи контрасти фактур, вводячи підписи (іл. 4.1.8).

Як ще один приклад використання звичайних побутових предметів у створених Гамлетом композиціях, що зберігають іронічність та абсурдність, можна назвати його роботу «Я намагаюся побачити правду» із вмонтованими в намальовані окуляри дзеркалами, що відображають навколишній світ (іл. 4.1.9). Ці роботи вже важко назвати власне муралами чи стріт-артом. У пошуках художньої виразності автор активно використовує різноманітні готові об'єкти, тим самим створюючи інтерактивні об'єкти в міському середовищі [199, с. 43].

Мурали в Одесі є важливою складовою міського простору та української культурної спадщини. Досить багато муралів, розташованих по всьому місту, мають морські мотиви. У стінописі під назвою "Шилодзьобка", розташованому на Тираспольській вулиці, буд. 16, виконаному відомим мистцем з Коста Рики, яким є Mata Ruda, відчувається виразний екологічний меседж. Автор представив зображення птаха, що підіймається над морем. У нижньому лівому куті картини зображена рука, котра одночасно виступає як символ відповідальності людини за руйнування морської екосистеми та як знак потенціалу людства до позитивних змін. Цей твір наповнений закликом до громадян України берегти природні багатства країни.

У муралах міста також можна знайти зображення, що відображають глибокий філософський сенс, включаючи сучасні інтерпретації біблійних оповідей. У стінописі під назвою "Кінь" американський майстер стріт-арту ісламського походження з Маямі Ернесто Мараньє на стіні клінічного санаторію в Одесі на Французькому бульварі, 85 навпроти житлового комплексу «Грінвуд» зобразив коня, прикрашеного флористичними мотивами. Притім, морда тварини начебто розділена на дві половини: одна з них прикрашена яскравими квітами, а інша — підводними мешканцями. Розташування муралу на будівлі, яка знаходиться між міським парком і берегом моря, надає йому символічного значення, відображаючи гармонію між морським і земним світом рослин і тварин.

Десятки стін будинків та інших об'єктів в Одесі прикрасили художники місцевого колективу M-97 Project під керівництвом Ігоря Матроскіна. Особливо примітним є їхній розпис на одній із будівель на перетині Новосельського, Ніжинської та Ольгіївської вулиць, де зображено фонтан з ангелом. Цей мурал створений з використанням техніки, що імітує класичний живопис.

Ці мурали та графіті не лише відображають історичний розвиток міста та його унікальний дух, але й відіграють свою роль у формуванні його сучасного образу, акцентуючи на актуальних соціальних проблемах. Зображення природи, тваринного світу та морських пейзажів, характерних для цього південного регіону України, дозволяють стверджувати, що мистці, які створювали їх, зробили важливий внесок у візуалізацію сучасних викликів, з якими стикається місто.

У столиці космічних технологій, яким є Дніпро, теж немало уваги приділяється розвитку сучасного муралізму. У червні 2017 року тут було проведено фестиваль «Dnipro Mural Fest», а художники подарували місту низку яскравих творів, що оживили його глухі сірі стіни. Серед них мурали харківського майстра Олександра Брітцева «Пан і Пані Дніпра» (іл. 4.1.10), які символізують достаток, благополуччя. Пані Дніпра, зокрема, це дівчина-українка, яка тримає подушку, на якій лежить гарбуз, а птахи підносять їй, як богині, дари. Гарбуз прикрашений українським орнаментом. Замки і ключі символізують єднання між людьми.

Львів — визначний культурний центр на Заході України, став притягальною силою для численних вражаючих муралів. Одним з них є мурал, створений Володимиром Стецьковичем у 2014 році, що прикрашає будівлю на вулиці Миколайчука, 1. Цей арт-об'єкт розміщений на фасаді типової п'ятиповерхівки, характерної для радянського періоду, є загальноприйнятим зразком житлової забудови в багатьох міських спальних районах країни. Особливістю цієї конкретної будівлі є її цегляна кладка, що виконана у незвичний та привабливий спосіб.

Вражає творчий підхід Стецьковича, який вирішив інтегрувати цегляні елементи фасаду у свій мурал. Архітектурні особливості будівлі, де окремі цеглини виділяються із загальної маси, створюючи унікальний орнаментальний малюнок, що нагадує вишивку хрестиком, надихнули художника на створення його неповторного муралу. Кожен рельєфний

цегляний елемент, формуючи чіткі геометричні фігури, ефектно поєднує архітектурну унікальність з мистецьким образом видатного українського поета Т. Г. Шевченка. Таким чином, мурал сприймається як єдина композиція, і являє собою гармонійне поєднання текстурної цегляної поверхні з мистецьким малюнком.

Львівський художник, відомий під псевдонімом Taras Art, у своєму стріт-арт мистецтві активно досліджує тематику пташиного світу, яка стала ключовою в його творчому доробку. У своїх муралах він ефектно поєднує абстрактні геометричні форми з фігуративними зображеннями птахів. Наприклад, на стіні трьохповерхової будівлі за адресою Сянська вулиця, 4, можна побачити його мурал "Споглядання", де представлено фігуру птаха, подану через геометричні діагоналі, створені за допомогою кольорів сепії, охри та білого.

Мурал "Свобода", створений у 2014 році за адресою Заводська вулиця, 39, був виконаний командою з п'яти митців, включаючи Тараса Art й інших, які представили динамічну композицію під єдиною концепцією. У верхній частині роботи демонструються птах та діагональні елементи від Тараса Довгалока, які гармонійно поєднуються з образом безликої фігури в трикутнику небесно-блакитного кольору, додавши центральний акцент до композиції. Внизу зображено стилізовані персонажі та оточення від братів Грехів. Також варті уваги геометричні абстракції від львівського колективу Kickit Art Studio, зокрема роботи "Ідея" та "Точка фокусування", що демонструють унікальне поєднання форм і кольорів.

4.2. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько-української війни. З повномасштабним нападом військ РФ на Україну 24 лютого 2022 року представники української художньої культури виступили єдиним фронтом на боротьбу з ворогом [94]. Серед особливо дієвих засобів в діалозі із суспільством і підтримці українського народу в його прагненні до свободи і повного розриву з радянською тоталітарною та імперською

спадщиною виявилось мистецтво сучасних муралів з притаманною йому оперативністю. Героїчне українське воїнство, українські діти, символіка, події війни та учасники спротиву як художні образи світового стріт-арту все частіше і частіше з'являлись на вулицях міст різних країн світу, що виступили на підтримку українського народу в його протистоянні зі світовим злом.

Досить значна кількість українських митців, через війну, розв'язану РФ, і руйнування наших міст країною-агресоркою, вирушили підшукати собі притулок в Європі та за океаном. Чимало художників та письменників залишилися в Україні. Одні підтримували фронтові міста, інші — згуртовували та надихали тили. Український народ, українська культура, що підключилася до боротьби за свою свободу, викликали широку підтримку і повагу в світі. А художники-муралісти, які залишили свої будинки, тікаючи від війни, не полишають надію повернутися додому. Поки ж вони піднімають на новий рівень мистецтво муралів в Україні та Європі, включившись у загальносвітовий муралістський рух.

Незважаючи на неповторність окремих творчих особистостей, тематика і стилістика їхніх муралів у зв'язку з подіями російсько-української війни змінилася, наповнилася новим змістом, обумовленим зростанням історичної ролі України у світі, а також її самобутньої багатовікової культури, сповненої своєрідної символіки, свого національного почуття кольору, що відзначилося на стилістиці сучасних українських та іноземних муралістів.

Відомий не лише в Україні, а і за її межами київський майстер вуличного мистецтва Олександр Корбан до антивоєнної тематики підключився ще за кілька років до широкомасштабного вторгнення путінських військ в нашу країну, коли РФ у 2014 році почала захоплювати Донбас, поливаючи артилерійським вогнем мирних мешканців на прифронтовій українській території. Під час одного з таких ударів по

Маріуполі від російської ракети в місті в мікрорайоні «Східний» загинуло більше 30 мешканців 15-поверхового будинку в мікрорайоні «Східний». Серед загиблих мешканців опинилась мати трирічної дівчинки Мілани Абдурашитової, яка, прикривши собою донечку, врятувала їй життя. Мілані довелося перенести низку операцій, але ніжку врятувати не вдалося. У 2018 році О. Корбан на стіні цього будинку по вул. Миру, де мешкала Мілана, створив надзвичайно зворушливий образ цієї маленької тендітної дівчинки, яка притискає до себе свою улюблену іграшку — ведмедика, на синьому тлі стіни. В очах глядачів цей образ, облетівши світ, сприймався як обвинувальний акт агресору, що не зупиняється перед вбивством і каліцтвом дітей задля завоювання нових територій (іл.4.2.1). Стійкість і життєлюбність цієї маленької українки, життя якої вже тоді скалічила війна, надихало на подвиги оборонців «Азовсталі», коли рашисти вже у 2022 році намагались зрівняти місто із землею, зруйнувавши в Маріуполі більшу частину будівель. Спочатку рашисти повністю зафарбували цей мурал. А потім, аби приховати свої військові злочини, зашили стіну скловатою начебто з метою утеплення, хоча тисячі будівель там залишаються не те, що без утеплення, а і без вікон. Так орки позбавляються від усього українського на захоплених землях.

Якщо окупантам вдалося тимчасово окупувати Маріуполь шляхом неймовірних злодіянь проти мирного населення і порушення всіх чинних міжнародних правил ведення бойових дій, то вже незабаром як рік вони ніяк не можуть повністю завоювати одне з інших найбільших міст Донеччини, яким є Бахмут, незважаючи на те, що кинули сюди ледь не все наявне у них озброєння і щодня штурмують, випалюючи фосфорними бомбами будинки, дерева, лісопосадки. А ще не так давно у цьому прифронтовому місті, що залишалося під українською владою, панувало мирне життя, місто успішно розвивалося, а на його будинках з'являлися мурали, які прикрашали їх і радували око перехожих. Так, протягом весни і

літа 2020 року при в'їзді в Бахмут харківською групою KAILAS-V, що займається вуличним мистецтвом, біля скверу Визволителям Донбасу з пам'ятником-літаком на трьох дев'ятиповерхових будинках було створено мурали на теми «Громада щасливих людей, Бахмут — місто, відкрите для добра» (іл. 4.2.2). На одному з них зображена жінка, що тримає на руках дівчинку, на іншому — чоловік з хлопчиком на плечі, на третьому — абстрактна декоративна композиція, що приваблює своєю яскравістю і загадковістю. Мурали сприймалися глядачами як символи сім'ї і добра. А сьогодні, коли ворог не припиняє штурми, вкрай рідко можна побачити мешканця, бо трохи не все населення виїхало, ставши вимушеними переселенцями. На сьогодні вже не існує багатоповерхівки з муралом, на якому зображена жінка з донечкою на руках. Окупанти продовжують не лише фізично знищувати наші родини, а навіть зображення з ними в архітектурі разом із самими будівлями.

У жовтні 2016 року у прифронтовій Авдіївці на Донеччині, яку російський ворог нещадно обстрілював тоді і продовжує поливати вогнем сьогодні, намагаючись повністю захопити Донбас, австралійський художник вуличного мистецтва Гвідо Ван Хеттен, який тоді зміг відвідати цей епіцентр бойових дій і на стіні дев'ятиповерхового будинку між першим і четвертим поверхами створив портрет місцевої 79-річної вчительки української літератури і мови Марини Марченко [98], яка мешкала тут і не втрачала сили духу, намагаючись у важкий час суцільних російських обстрілів, коли доводилось жити без води, світла, газопостачання, всіляко підтримувала учнів, продовжувала їх навчати. А ті хотіли вчитися у своїй школі й у своїх вчителів. Монохромний портрет зроблено настільки об'ємно, що він сприймається як скульптурний горельєф—пам'ятник цій мужній українці (іл.4.2.3), а погляд її очей, спрямований у бік Донецька, наче зосередив безмежну глибину горя, що довелось їй пережити. Мурал було створено в рамках міжнародного арт-

проєкту «Art United Us» («Нас об'єднало мистецтво») під керівництвом його засновника Гео Лероса. Зараз частина будинку зовсім зруйнована, мурал вцілів, хоч і дуже пошкоджений уламками. Самій М. Марченко довелось під обстрілами покинути місто і виїхати на Дніпропетровщину. Досі триває ремонт будинку, розпочатий 2019 року, а сам мурал осипається і може зникнути під утеплювальними матеріалами, а в Авдіївці тим часом тривають бої: путінське військо не полишає намірів захопити місто.

Вимушеними переселенцями, коли розпочалося широкомасштабне вторгнення путінського війська в Україну 24 лютого 2022 року і безперервне бомбардування українських міст, стала творча група KAILAS-V, яка виїхала з нещадно обстрілюваного Харкова в більш безпечні Черкаси, де її члени створили свій новий патріотичний мурал, присвячений захиснику України. Уже у найближчі дні після вторгнення в Солом'янському районі української столиці з'явився новий настінний розпис «Свята Джавеліна», автором якого став представник групи KAILAS-V Андрій Пальваль (іл. 4.2.4). Проєкт був запущений за ініціативи канадського журналіста Кристіана Бориса під час вторгнення військ РФ в Україну. Джавелін як переносний протитанковий ракетний комплекс був наданий Україні союзниками для захисту своєї території від ворога і став справжнім символом спротиву. А. Пальваль, переосмислюючи цей символ, звернувся до зрозумілої сучасникам християнської іконографії Богоматері і зобразив жінку з німбом, але із джавеліном в руках. Правда, в суспільстві цей образ був сприйнятий неоднозначно, бо дехто висував звинувачення щодо образи почуттів віруючих, і автор вимушений був замалювати німб, що дещо зашкодило композиційній єдності з архітектурою.

У той час, коли йшла жорстока боротьба за Київ, який окупанти прагнули захопити за кілька днів і навіть везли з собою відповідну форму для параду на Хрещатику, а українці героїчно билися за звільнення окупованих Бучі та Ірпеня під Києвом, відомий не лише в Україні, а і

далеко за її межами київський майстер стріт-арту Сашко Корбан створив в столиці свій мурал «Все буде Україна» (іл. 4.2.5), на якому зобразив руку військового, що зшиває постраждалих в бою розірваний український прапор. «У мене немає слів, — писав він, звертаючись до друзів з різних куточків світу. — Скільки загинуло людей, скільки вбито невинних дітей. Завдяки неймовірним зусиллям наших воїнів ЗСУ, тероборони, волонтерів і всіх українців, які об'єдналися, ми стримуємо ворога, щоб він не міг розірвати нашу рідну країну. І ми вистоїмо» [116]. А поєднання жовтого і блакитного кольорів, що домінують в композиції цього муралу, — наша символіка, що витримала перевірку часом, і продовжує зберігати силу свого символічного звучання.

Гідною відповіддю в художньому образі на відоме висловлювання В. Путіна перед широкомасштабним вторгненням в Україну, почерпнуте із злочинського жаргону («Подобається не подобається — терпи, моя красуне. Слід виконувати. Інакше не вийде»), став мурал в Рівному В. Качановського «Красуня не терпітиме» (іл. 4.2.6), де автор зображує молоду українську жінку у вишиванці та із ствольною зброєю, піднятою на плече. Роль національного символу тут виконують елементи костюму. Цей рівненський мистець роботу в архітектурі розпочинав ще в студентські роки, розписуючи храми. Особливостями цього твору, що з'явився в контексті муралістського руху, є його безпосереднє наближення до глядача завдяки розміщенню на рівні людських очей та риси станковості, що, вочевидь, є проявом відповідної професійної підготовки.

Вимушеною переселенкою під час нищення ворожою артилерією Харкова довелось стати і авторці цієї дисертації, переїхати із сім'єю на Закарпаття, у невеличке мальовниче містечко Виноградів. Але сидіти склавши руки, коли українці так об'єдналися заради перемоги над жорстоким ворогом, — значить допомагати йому своєю бездіяльністю. За декілька днів, коли психологічний стан вже дозволяв, пішла оглянути

містечко і не побачила жодного муралу, у створенні яких авторка дисертації, здобувши професійну освіту на кафедрі монументального живопису ХДАДМ, уже мала певний практичний досвід. Міста та села Закарпаття вирізняються своїм затишком та місцевим колоритом. Але до лютого 2022 року тут зовсім не було муралів, окрім, звісно, графіті.

Мною було запропоновано місцевій громаді створення муралу в самому центрі м. Виноградів. У результаті нашої плідної співпраці на Закарпатті з'явився перший мурал, яким і став мій перший патріотичний мурал в Україні після 24 лютого 2022 року, завдяки чому вдалося підключитися до інформаційного фронту спротиву ворогові діячів української культури. Назва муралу — «Вільна і незалежна» (іл. 4.2.7). На ньому зображена молода українка, яка оберігає нашу неподільну державу. Кольорова гама будується на жовто-блакитних кольорах, використані національні символи України, а також герб м. Виноградів.

У Виноградіві було створено і третій мурал авторки — «Янгол охоронець» (іл. 4.2.8), присвячений співробітникам Державної служби України з надзвичайних ситуацій, які першими прибувають на допомогу потерпілим мирним жителям України після артилерійських обстрілів російських нелюдів. На стіні будівлі поблизу пожежної частини міста площею майже 240 кв. м. авторка створила мурал, композиція якого включає як фігуративне зображення, так і абстраговані елементи, які кольоровим рішенням нагадують про язики полум'я, що блискавично знищує все у просторі навколо, а завдання по боротьбі з цим лихом виконують бійці ДСНС.

Наступний мурал «Свобода» (іл. 4.2.9), присвячений 128-й окремій гірсько-штурмовій Закарпатській бригаді, теж було створено у Виноградіві на фасаді однієї зі шкіл міста. На стіні зображений український воїн-захисник та маленька дівчинка, що потерпає від розв'язаної РФ війни. Цей мурал про вдячність та любов, віру і довіру до тих, хто захищає нас,

жертвуючи власним життям, чиїх імен ми, цивільні українці, можемо не знати, але знаємо, що завдяки їхній подвижницькій боротьбі, ми продовжуємо жити, залишатись вільними, вірити в перемогу.

У вересні 2022 року після раптового контрнаступу ЗСУ на Слобожанському напрямку і розгрому російського угруповання на Харківщині з'явилася можливість повернутися до рідного міста. Тут авторкою було створено новий мурал, присвячений героям незламного Харкова — працівникам комунальних служб (іл. 4.2.10). Цей розпис знаходиться на Новобоварському проспекті, 95, на будинку, що одним з перших у місті потрапив під обстріл ворожої артилерії і був майже вщент зруйнований. У жовтні 2022 року робітники комунальних служб міста його повністю відновили. Тож цей мурал «Місто-герой Харків» ще довго нагадуватиме як жителям міста, так і гостям про подвиги харківських комунальників, які під час бойових дій незмінно виїжджали на роботу, зберігаючи чистоту в місті, допомагаючи розбирати завали, відновлюючи понівечені ворогом будівлі. Композиція розміщена на розі 5-поверхового будинку. У нижній частині розпису зображено пам'ятні місця Харкова — Держпром, Південний вокзал, Успенський і Благовіщенський собори. Слово «Харків» розгорнуто на обидва боки, як і синя стрічка на жовтогарячому тлі, що, наче ріка, хвилястою плямою розтікається на стінах із зображеннями будівельників, комунальників і дівчини-садівниці. За стилістикою цей мурал нагадує комікс із супергероями.

Мурал «Свобода» (іл. 4.2.11) створений у 2023 році на Донеччині в невеликому місті Покровськ в рамках проекту «Стіни культури». Робота розкриває життя українців з початком повномасштабного вторгнення РФ на територію нашої держави. Сенс життя в умовах війни — це постійне очікування небезпеки, приховування страхів перед власною родиною і відчуття неспроможності щось контролювати, бо існує вона — та, про яку нам розповідали наші прадіди, яка описана в десятках тисяч книжок та за

мотивами якої знято тисячі фільмів. Та — це страшна і кривава війна, яку принесла нам путінська рф. На роботі зображено знак дорожнього руху, просічений кулями, а в небі літає самотній голуб. Знак дорожнього руху символізує правила та порядок руху нашого життя. На цьому ґрунтується світосприйняття українського суспільства. Від того, куди ми рухаємось, залежить наше майбутнє. В цьому контексті голуб — це спокійне, мирне життя, символ свободи та нашої волі, віри й надії, що навіть після найскладніших часів настане мир і процвітання нашої країни.

Якщо до початку широкомасштабного вторгнення рф в Україну у лютому 2022 року відвідання українських міст іноземними майстрами стріт-арту з метою створення власних муралів ще від часів першого Євромайдану стало звичною справою, то з активізацією російської агресії ситуація докорінно змінилася. Рідко кому з іноземних вуличних художників вдавалося побувати в Україні з оголошенням воєнного стану. Зміг приїхати і попрацювати визначний французький стріт-арт мистець Крістіан Гемі, який відвідав Бучу, Гостомель, Київ, де на зруйнованих будівлях розмістив низку своїх графіті на антивоєнну тему. За сприяння міської влади Львова паризький майстер створив своє графіті і на одній із львівських вулиць, що є повторенням композиції цього автора на будинку в 13-му окрузі столиці Франції. Образ української дівчини з квітковим віночком на голові, яка, широко розплющивши очі, з сумом дивиться на перехожих, намагаючись зрозуміти, що відбувається. Під її образом шрифтовий напис відомої фрази В. Зеленського: «Я дуже хочу, щоб у ваших кабінетах не було моїх зображень, моїх портретів, бо президент — не ікона, не ідол, президент — це не портрет. Повісьте туди фотографії своїх дітей і перед кожним рішенням дивіться їм в очі». Графіті виконано в синьо-жовтих кольорах української символіки (іл. 4.2.12).

Захопленість силою духу захисників Маріуполя охопила всю Україну. У різних містах з'являлись все нові мурали, що прославляли

подвиг героїв Азовсталі, коли путінські орки зрівнювали місто із землею. Якщо, скажімо, у Дніпрі, Тернополі тощо кольором мужності виступало поєднання жовтого і синього як українського національного символу, то в одеському муралі довжиною 9 м., намальованому українським мистцем Ярославом Войцехівським в центрі Одеси на вул. Дерибасівська, простежується зовсім інший підхід. Автор, протиставляючи сили добра і зла, обирає білий і чорний кольори, наносячи рисунок білим маркером на чорну плівку. Суцільне чорне тло, як символ темних часів, пронизують, наче промені сонця, білі лінії — горизонтальні й вертикальні, прямі і колоподібні, наповнюючи твір символічним звучанням. У представленому нижче фрагменті «Світло крізь морок» (іл. 4.2.13) бачимо начерк велетня з обрубленою рукою, який непорушно застиг на місці, і ніяка сила не в стані його здолати.

Іншу символіку використовує одесит Ігор Матроскін зі своєю командою як представники вуличного мистецтва в цьому приморському місті. Неофіційним символом Одеси вони вважають kota. На сьогодні ці вуличні художники прикрасили місто графіті із зображеннями котів та патріотичних написів типу «Вірю в ЗСУ!» (іл. 4.2.14), «Героям слава!», «Разом переможемо!» або «Борщ наш!», як заявляє кіт, поїдаючи улюблену українську страву, що росіяни намагалися приписати собі. Такі графіті, вважає Матроскін, підіймають дух і настрої містян, які не дали ворогу захопити Одесу і мужньо тримають оборону. Таких графіті в Одесі вже біля 70. У районі залізничного вокзалу знаходиться зображення kota у вишиванці з гаслом «Разом переможемо!». Чимало котів, зображених на стінах будівель, парканах, і в центрі міста. На створення графіті, починаючи з підготовки стіни і нанесенням малюнку та кольору, команда витрачає десь до чотирьох годин.

Український народ, котрий героїчно бореться за свою свободу і незалежність зі світовим злом, яким на сьогодні виступає РФ, посягаючи на

чужі землі, відстоює право на мирне життя не лише для українців, але й для людей всього світу. І люди доброї волі, у всьому світі, об'єднавшись, всіляко допомагають Україні. До сил спротиву приєдналися і вуличні художники, які створюють все нові й нові мурали на підтримку України. Окрім спільних тем з представниками українського стріт-арту, вони обирають схожу кольорову гаму у своїх муралах. Здебільшого переважають наші національні жовто-блакитні кольори. Часто можна побачити наші символи — зображення українського герба, прапора, калини, соняшника, маків, волошок, вишиванки тощо. Усі ці елементи стали невід'ємною частиною патріотичних малюнків на будинках різних міст не лише в Україні, а і на європейських вулицях. Так, наприклад, французький майстер вуличного мистецтва, який виступає під псевдонімом Seth Globalpainter, і до широкомасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року бував у Києві, де виконав низку своїх робіт, реагуючи на порушення Росією будь-яких міжнародних норм і правил ведення бойових дій, на одній з паризьких вулиць намалював мурал «Дівчинка на танках», зобразивши малу українку з квітковим віночком зі стрічками на голові та більшим за неї українським прапором у дитячих ручках. Вона відважно рухається вперед, наступаючи на танки і розчавлюючи їх (іл. 4.2.15).

Величезної популярності набув образ українського Президента В. Зеленського, якого часто оспівують іноземні художники у своїх творах. У Кракові на будівлі біля Центрального вокзалу можна побачити зображення нашого Президента, який став символом держави, що мужньо б'ється за свою свободу і загальнолюдські цінності, та великий напис «Chwała Ukrainie» («Слава Україні»). Малюнок знаходиться на стіні багатоквартирного будинку на перехресті вулиць Раковицької та Любомирського, що в районі консульства України. Він виконаний у жовто-синіх кольорах, як і прапор України. Мурал створили митці Good Looking Studio (польське експертне агентство в галузі реклами і муралів).

Також широко відомим став мурал у Познані на вулиці Гетьманській, де польський художник під псевдонімом Kawi представив Президента України В. Зеленського в образі Гаррі Поттера, а на задньому плані зобразив український прапор та панораму історичного центра міста-героя Києва (іл. 4.2.16). Цей мурал з'явився на місці іншого, раніше написаного цим же художником, де було зображено російського президента Путіна в образі темного чаклуна Лорда Волдеморта як негативного персонажа серії романів про Гаррі Поттера, написаних сучасною англійською письменницею Джоан Роулінг і перекладених багатьма мовами світу. Утім, виявилось, що польському глядачеві цей темний персонаж виявився не до душі. Тому художнику довелося переписати мурал, створивши образ іншого чарівника — Гаррі Поттера, утіленого в образі В. Зеленського як голови держави Україна, що бореться зі світовим злом (іл. 4.2.17).

У чеській столиці Празі відомий у світі казахський майстер вуличного мистецтва Чеміс після нападу на Україну путінських військ у лютому минулого року створив мурал, на якому зображено маленьку дівчинку, яка ховається під українським прапором як символом, що здатний її захистити (іл. 4.2.18). Серед її іграшок — персонажі дитячих казок з різних країн світу: чеський Кріт, польські Болек і Льолек, британський пес Бітшер з казки «Баранчик Шон», американський Міккі Маус, німецька бджілка Майя, французький Обелікс, скандинавський Муммі Троль. Автор показує, що сили зла, які нищать українських дітей, загрожують позбавити дитинства малюків на всій планеті разом з усім їхнім дитячим світом, представленим в усьому різноманітті казок. Чеміс писав: «Україна зараз бореться за своє майбутнє. Як батько двох дітей, я не можу уявити безпорадність, біль та страх, які відчувають звичайні люди. Ми всі бачили кадри тіл, зруйнованих міст та повних спортзалів жінок з дітьми та їхніх бабусь та дідусів. Будь ласка, продовжуйте допомагати та показувати, за які цінності ми виступаємо» [97].

Співчуття українському народові від імені народу Уельсу висловлює вуличний художник із Саутсі в Хемпширі під псевдонімом *My Dog Sighs* (в перекладі з англ. «Мій собака зітхає»). На вулиці Норткоп-Лайн у столиці Уельсу Кардіффі він намалював людське око, що плаче, у символічних для України жовтому і блакитному кольорах (іл. 4.2.19). З цього приводу цей вуличний мистець з Уельсу писав: «Ми всі сиділи і дивилися, як розгортається ця жахлива ситуація, і, хоча це небагато, я хотів зробити те, що я вмію найкраще (кидати фарбу), щоб підкреслити свій сум з приводу вторгнення Росії. Я використав два зображення для створення силуету: перше — гарне місце в центрі Києва, а друге — потужне фото, яке з'явилося в моєму Твіттері цього року під час вчорашньої атаки. Сльоза каже сама за себе. Жахлива, жахлива ситуація» [97].

Інший уельський художник вуличного мистецтва Стів Дженкс, про рідне місто якого навряд чи чули в Україні, котра знаходиться за тисячі кілометрів від Уельсу, так само використовуючи українську жовто-синю кольорову символіку, намалював жест двох рук у формі серця з написом між ними «Pray For Ukraine» («Моліться за Україну») (іл. 4.2.20). Поділяючи біль і страждання українського народу, цей мистець своїм графіті прагне підтримати українців у такий важливий період сучасної історії [97]. Одним словом, як підтверджує проведений вище аналіз, не лише в Україні, а в різних містах цивілізованого світу засобами вуличного мистецтва поширюється антивоєнна тематика. І це простежується не лише з моменту широкомасштабного вторгнення російського війська на незалежну Українську державу, а з самого початку повзучої анексії українських земель з 2014 року. Вже з середини 2010-х років як українські, так й іноземні майстри, які все більше віддавались темі спротиву російській агресії, під час відвідання України залишали на українських будівлях свої твори в контексті мистецтва *street art* на антивоєнну тематику, засуджуючи дії російської держави-терористки.

Мурал на підтримку України після російського повномасштабного вторгнення в Українську державу у лютому 2022 року з'явився і в центрі французької столиці біля центра сучасного мистецтва "Centre Pompidou". Автор муралу «Vive la résistance ukrainienne (Хай живе український спротив)» (іл. 4.2.21) — український художник, випускник НАОМА Нікіта Кравцов [96], який нині живе і працює в Парижі, бере участь у тамтешніх виставках, користується визнанням, займається як станковим малярством, так і вуличним мистецтвом, створюючи мурали. І морально, і ментально він залишається українцем. У муралі «Vive la résistance ukrainienne» автор використав жіночий образ з відомої картини «Свобода на барикадах» (1830) Ежена Делакруа, але в руках цього символічного образу не французький, а український прапор.

Вірність ідеям свободи, незалежності та відродження продовжують дотримуватися литовські мистці. Серед них — відомий представник сучасного мистецтва у Литві Лінас Казюліоніс [96], який після російського повномасштабного вторгнення в Україну в 2022 році на будівлі Литовської військової академії у Вільнюсі створив мурал «Stand with Ukraine (Підтримайте Україну)», де більший за розміром боєць, який, вочевидь, символізує НАТО, обіймає меншого з нашивкою «Ukraine», а об'єднує їх основний елемент державного герба України — Тризуб (іл. 4.2.22).

Першим у серії «Солідарність з Україною», створених польськими майстрами після вторгнення РФ у 2022 році на українські землі, став мурал, створений у Гданську місцевим художником Tuse (це Пьотр Яворський) [96] на будівлі довжиною біля 300 м і висотою 3 м., де цей твір зазвучав на повну силу. Назва муралу — «No more time («Немає більше часу»)). На ньому автор зобразив сучасного російського диктатора Володимира Путіна між двома його найжорстокішими і найбезумнішими попередниками, яких він фанатично обожнює — Гітлером і Сталіним (іл. 4.2.23). Не випадково Яворський виділяє кольором пов'язка зі словом «more» (більше), наче

намагаючись відвернути кремлівського керманіча від божевільних ідей. Але той не в змозі позбутись своїх імперських амбіцій, про що свідчить і його невігластво у знанні історії, що Путін продемонстрував світові під час зустрічі з американським журналістом Такером Карлсоном, заявивши, що якби Польща у 1939 році добровільно віддала Гітлеру свій Гданськ (Данціг), то Гітлер би не напав на Польщу.

Інший автор, яким є видатний польський плакатист Анджей Понговський [96], на торці 4-поверхівки на вул. Радзімінського у Варшаві .у 2022 році зобразив профіль жінки у жовто-блакитних тонах, тобто кольорах українського прапора та поширених в Україні кольорах квітів кульбабок і волошок. Над ними білий голуб миру, а під зображенням показані руки з пальцями, складеними у символ перемоги та схвалення (ok). Назва муралу — «Panna wolna (Панна вільна)» (іл. 4.2.24).

У німецькому Франкфурті в самому центрі міста так само у 2022 році на стіні 13x13 м з'явився величезний мурал «Голуб миру», на якому зображений білий голуб, що тримає у дзьобіку оливкову гілочку у синьо-жовтих кольорах українського прапора. Так німецький мистець Юстус Бекер [96] вирішив підтримати Україну в її справедливій боротьбі за незалежність (іл. 4.2.25).

У тому ж році зворушливий мурал «Відсутній», на якому зображена українська жінка у вишиванці, яка притискає до грудей безтілесний образ чоловіка в зеленому одязі, простромлене стрілою, з'явився в німецькій столиці Берліні в районі Веддінга (іл. 4.2.26). Вуличні художники групи Innerfields [96] присвятили його людям, що не обирають війну, а стають її жертвами, втрачаючи близьких, коханих.

Латвійські художники Даїніс Руденс та Ерікс Сауне [96] на знак підтримки України в її бажанні бути вільною і суверенною, створили в Ризі мурал «Разом ми сила» (2022, іл. 4.2.27). На ньому зображені дівчина, що уособлює Латвію, і дівчина-Україна, одягнені у кольорах свого

національного прапора. Вони міцно обіймаються, підтверджуючи спільну позицію латвійського і українського народів в їхньому протистоянні російській агресії.

Цікавий мурал «Razom for Ukraine (Разом для України)» (2022) у Нью-Йорку створив журналіст на телеканалі «Голос Америки», а також ілюстратор і автор художніх проєктів Сашко Даниленко, який у 2015 році, будучи фізиком за фахом, переїхав з Харкова до США [96]. Мурал знаходиться на розі 14-ої вулиці та 1-ої авеню. Це т. зв. північні ворота до району, який раніше називали Маленькою Україною. На муралі зображено герб України, що складається з символів Нью-Йорка — це статуї Свободи з пляшкою коктейля Молотова в руці, Бруклінський міст, хмарочоси Крайслер-білдінг та Емпайр-стейт-білдінг, зведені ще у 1930-х роках, візок з хотдогами та нью-йоркстке таксі (іл. 4.2.28). З перших днів широкомасштабного вторгнення російського війська в Україну Сашко Даниленко активно підключився до різних благодійних акцій, спрямованих на допомогу своїй батьківщині.

Мурал, присвячений Україні, створено і в українському кварталі іншого американського міста — Чикаго. Його автори два американських мистці Конрад Едмонс (на прізвисько Face) та Sechor. Мурал має назву «Ukraine» (2022). На ньому на жовто-блакитному тлі з Тризубом вгорі зображено красиву, упевнену в собі українку з віночком на голові й у вишиванці, яка сприймається як символ незламної України, її духовної сили. Ця тема підтримується великими виразними літерами слова «Ukraine» на її грудях (іл. 4.2.29).

Згаданий вище український художник Нікіта Кравцов і французький режисер Венсан Паронно [96] в австрійській столиці Відні у тому ж 2022 році створили оригінальний мурал «The Stripes of Freedom (Смуги свободи)» (іл. 4.2.30). Автори не просто надали цій роботі театральності, а, переосмисливши портрети Густава Клімта, поєднали австрійські та

українські символи, підкресливши спільне минуле цих європейських народів та прагнення українців повернутися в європейську цивілізацію.

Це був перший мурал в рамках проєкту «The Wall Murals Across Europe and the Middle East», що мав бути реалізований у листопаді – грудні 2022 року як в Європі, так і на Близькому Сході задля кращого розуміння України у світі та гідної візуалізації її мистецтва, справжніх прагнень українського народу. Наступним стінописом у рамках цього проєкту стала «Квітка демократії» (іл. 4.2.31). Її автори — український художник з Луцьва Андрій Кальков та німецький майстер вуличного мистецтва Денніс Шустер [96]. У центрі муралу Денніс Шустер намалював кубістичну квітку, схожу на соняшник як один із символів України, а на пелюстках можна побачити такі демократичні цінності, як право на свободу слова, на освіту, гендерну рівність та ін., що поділяє український народ. Частина роботи Андрія Калькова — це абстрактний футуристичний пейзаж за квіткою. Будучи твором двох авторів та ще й з різних країн, мурал відзначається стильовою цілісністю.

Як відомо, складні відносини з початком російської агресії в Україні сталися у нас з Грузією. З одного боку, представники уряду цієї держави відмовилися від військової допомоги українцям, не підтримали введення економічних санкцій проти РФ, а з іншого боку, нас підтримує грузинський народ, виходячи на багатотисячні мітинги підтримки українського опору російським загарбникам, приймаючи українських біженців тощо. У квітні 2022 року не раз згадуваний вище український майстер вуличного мистецтва Олександр Корбан [96] у рамках фестивалю Tbilisi Mural Fest створив у грузинській столиці мурал «Українка» (іл. 4.2.32), зобразивши на тбіліській багатоповерхівці українську дівчину у великий розмір з букетом розкішних квітів, яка символізує силу, внутрішню енергію та волю до свободи українців.

Не залишилося без уваги російське вторгнення в Україну у лютому 2022 року і на Близькому Сході, де у сирійському м. Бінніш провінції Ідліб на величезних руїнах розбомблених будівель місцевий майстер вуличного мистецтва Азіз Аль-Асмар створив мурал на підтримку України (іл. 4.2.33). Сирійці добре знають, що таке російська агресія щодо їхньої країни, де літаки армії РФ поливали вогнем їхню землю, а тисячі їхніх співвітчизників вимушені були стати біженцями. На муралі Азіза Аль-Асмара на величезних руїнах колишніх будівель зображено карту України в кольорах українського прапора з кров'яною червоною плямою на сході, куди, сидячи на своєму триколірі, наче на коні, рухається російський диктатор Путін. Автор вважає, що лише спільними зусиллями, об'єднавшись, ми зможемо протистояти цій темній силі зла [96].

У березні 2023 року на африканському континенті у столиці Кенії Найробі у співавторстві місцевих художників Моха й Eljarnin та українських мистців Аліни Коник, Андрія Ковтуна і Нікити Кравцова [96] було створено мурал-триптих «Зерна культури» (іл. 4.2.34). Кенія — найрозвиненіша країна на Сході Африки, а встановлення культурних зв'язків з Україною на сьогодні є важливою справою для обох країн. Це був останній мурал в рамках згаданого вище проєкту «The Wall Murals Across Europe and the Middle East». На першій частині триптиху зображено українських лелек, що взимку прилітають в Африку. На наступному будинку, що знаходиться посередині, в символічних образах Тризуба і списа йдеться про боротьбу українського народу за свою свободу і вихід з колоніальної залежності. На третій частині триптиху зображено корабель, що перевозить зерно з України в Африку, незважаючи на шалені спроби РФ зірвати зернову угоду.

Одним з перших зарубіжних художників, який вже у травні 2022 року відвідав Україну і на власні очі побачив злочини війська РФ у Гостомелі і Бучі, став визначний французький стріт-арт мистець Крістіан

Гемі [154]. У Києві він створив низку графіті, серед яких «Свобода, яка веде народ» (іл. 4.2.35), «Шевченко» (іл. 4.2.36) і «Я буду чекати» (іл. 4.2.37). Вище він вже згадувався як автор графіті у Львові із зображенням дівчини у кольорах українського прапора (іл. 4.2.12). Графіті «Свобода, яка веде народ» (іл. 4.2.35) — це адаптація полотна легендарного французького живописця Ежена Делакруа, зробленого Крістіаном Гемі у кольорах українського прапора і розміщеного на терасі посольства Франції в Україні, коли воно повернулось в українську столицю після широкомасштабного вторгнення війська рф в нашу державу і їхнього розгрому під Києвом. Автор користувався трафаретом як в цьому графіті, так і в роботах «Шевченко», де зобразив нашого Кобзаря, і «Я буду чекати», де змалював прощання українського воїна зі своєю коханою, що сприймається як послання любові і надії всім закоханим, розлученим війною. Усі ці три твори на вулицях Києва виконані у жовто-блакитних кольорах українського прапора.

Французького стріт-арт мистця Крістіана Гемі називають відповіддю англійському майстру Banksy. Цей невловимий майстер з Великобританії як тільки українці розгромили російське військо під Києвом, приїхав на Київщину, побував у Бородянці, що знаходиться недалеко від української столиці і зазнала страшених руйнувань. Тут Бенксі залишив два своїх виразних графіті на зруйнованих будівлях, а всього в Україні він виконав сім стінописів [96]. На одному з будинків в Бородянці британський майстер зобразив юну гімнастку, що виконує складну вправу (іл. 4.2.38), а на іншому — хлопчика, який кидає на татамі дзюдоїста, дуже схожого на кремлівського диктатора В. Путіна (іл. 4.2.39).

У Бучі й Ірпіні під Києвом, що стали символом особливих злочинь російських завойовників і знущань над цивільним населенням, побував інший всесвітньо відомий майстер вуличного мистецтва, але вже з іншої європейської країни — Італії. Ним став Сальваторе Бенінтенде родом з

Палермо, який підписує свої графіті під псевдонімом TVBoy [96]. Він є представником руху Neo-Pop, але намагається протистояти масовій культурі. У зруйнованих рашистами Ірпені й Бучі TVBoy залишив свої шедеври. В Ірпені їх можна побачити його графіті на Центральному будинку культури та на руїнах стадіону «Чемпіон». У Бучі — на будинку з вибитими під час російських обстрілів шибками, недалеко від міської ради і на стіні ліцею № 4. У першому випадку дівчинка з жовтим німбом навколо голови і в костюмі в кольорах українського прапора тримає в руках знак зі словом «Stop», в якому автор графіті приєднується до заклику людей доброї волі у світі припинити війну рф проти України (іл. 4.2.40). На малюнку «Stop war (Зупинити війну)» на стіні ліцею № 4 зображена дівчинка, яка дописує слово «war» і так само одягнена у синьо-жовтий костюм (іл. 4.2.41).

Таким чином, аналіз антивоєнних муралів і графіті в Україні та світі під час широкомасштабної війни, розв'язаної рф 24 лютого 2022 року проти України, показав, перш за все, антивоєнний характер сучасного стінопису, підтримку як українських мистців, так і майстрів стріт-арту у світі справедливої боротьби українського народу проти російського агресора. Така тематика активно поширювалась як на стінах українських будівель, так і за межами нашої країни.

Основними техніками сучасного стінопису стали акрил, спрій арт або їхнє поєднання в муралах, що відображують еволюцію фрески в сучасних умовах і сучасній архітектурі і більш складними композиціями у порівнянні з графіті. Майстри вуличного мистецтва, які працюють в графіті, віддають перевагу текстовим написам перед малюнком і використовують техніку трафарету. Спільним між мистцями муралів і графіті в художніх засобах стало широке використання символічних жовто-блакитних кольорів українського прапора.

4.3. Технології доповненої реальності в галузях паблік-арту та стріт-арту. У результаті технічної революції відбулися кардинальні зміни в усіх сферах діяльності людини, у тому числі в культурі та мистецтві. Так, під впливом нових технологій на мистецьке середовище виник феномен під назвою цифрове мистецтво. Вплив так званої «цифрової» культури поширився на традиційні види образотворчого мистецтва — графіку, скульптуру, живопис. Це види художньої діяльності, продуктивна і концептуальна база яких тісно взаємопов'язана з цифровим середовищем. Широкі творчі можливості виявили такі галузі, як віртуальна реальність, тривимірна анімація, інтерактивні системи.

Варто наголосити на тому, що розвиток сучасних технологій дає митцям з різними вподобаннями та баченням нові можливості, відкриває для них нові широти у власній творчості. Так, завдяки стрімкому розвитку нових технологій нові художні засоби та інтерактивність були привнесені й в доповнену реальність (AR), з'явилися нові вектори розвитку, напрямки та інструменти. Доповнена реальність є складовою частиною змішаної реальності, в яку входить і доповнена віртуальність. Специфіка ж технології AR полягає в тому, що вона візуально поєднує віртуальний світ навколо нас та світ реальних об'єктів, відтворений за допомогою комп'ютерних технологій, програмним чином.

У даній роботі намагатимусь надати достатню кількість різних прикладів того, як працює доповнена реальність в мистецтві. Комунікація суспільства з AR-мистецтвом відзначається активністю. Художник завдяки більш досконалим технологіям, зокрема доповненої реальності (AR), надає можливість оточувати суспільство мистецтвом у повсякденному житті.

Безумовно, технології AR допомагають авторам-митцям торкатися людських почуттів не тільки естетичними якостями самої роботи, а ще й ефектом присутності самої людини в ситуації. Але тут виникає питання, чи може доповнена реальність негативно впливати на суспільство? Існує

думка, що вона є соціально небезпечною проблемою на рівні з віртуальною реальністю. Люди з плином часу можуть почати відчувати неприязнь до існуючої реальності і соціальних відносин в суспільстві. Можливо, меншою мірою це стосується саме художників–муралістів, а скоріше безпосередньо самого мистецтва.

Світовий досвід показує, що першими, хто зробив арт-об'єкт в доповненій реальності, була компанія Snapchat. В 2017 році у Центральному парку Нью-Йорка було розміщено віртуальну арт-інсталяцію — копію скульптури «Ballon Dog» («Собака з повітряної кулі») Джеффа Кунса (Jeff Koons). Використання AR-технологій показало, що вони можуть не тільки доповнити вже існуючі арт-інсталяції, а і створити арт-об'єкти, які можна побачити тільки на екрані пристрою. У деяких випадках ці проєкти торкаються актуальних проблем і прагнуть викликати суспільний резонанс.

13 квітня 2021 року LACMA⁵ x Snapchat⁶ виступили з проєктом «Монументальні перспективи» (Monumental Perspectives), зробили п'ять арт-об'єктів в доповненій реальності до святкування Міжнародного дня пам'яток і визначних місць. Художники та інші автори Snap Lens⁷, які досліджують історію та репрезентацію громад у всьому Лос-Анджелесі⁸, об'єдналися, щоб створити п'ять нових об'єктів доповненої реальності. Розроблені для використання в різних місцях міста за допомогою камери Snapchat, ці арт-об'єкти можна знайти на таких сайтах, як LACMA,

⁵ LACMA — аббревіатура розташованого на Тихоокеанському узбережжі музею «Los Angeles County Museum of Art», що є найбільшим художнім музеєм у західній частині Сполучених Штатів з колекцією більш ніж 147 000 предметів, які висвітлюють 6000 років художнього самовираження по всьому світу.

⁶ Snapchat — один з мобільних додатків для обміну інформацією у США

⁷ Lens Studio — програмне забезпечення, інструмент для створення ефектів доповненої реальності.

⁸ Постійне розширення цього проєкту підтримується «The Andrew W Mellon Foundation», — найбільшим спонсором мистецтва, культури та гуманітарних наук у Штатах.

MacArthur Park, Earvin “Magic” Johnson Park і Los Angeles Memorial Coliseum. Всі охочі можуть виявити віртуальні пам’ятники, шукаючи їх маркери на карті Snap. Пам’ятники також може переглядати будь-хто в усьому світі, де б вони не були, зі свого мобільного телефону, відвідавши сайт LACMA. Проєкт включає до себе п’ять арт-об’єктів, а саме:

1. Імерсивний «Портал Товаангер» («Portal to Tovaanger») належить художниці з Лос-Анджелеса Мерседес Дораме (Mercedes Dorame) [101, с. 211], яка досліджує минулі, сучасні та майбутні світи присутності корінних народів у Товаангері (тепер Лос-Анджелес). Цей проєкт (іл. 4.3.1) створений за допомогою Суту (Sutu) — конструктора Snap Lens.

Працюючи в ландшафтах, до яких вона відчуває прихильність, Мерседес Дораме відновлює зв’язок із землею та знаннями предків, досліджуючи, що означає існувати як корінний житель сучасного Товаангара (Лос-Анджелес). Відсутність федерального визнання землі Товаангара спонукає Мерседес розповідати про історію та спадщину племені через свою художню практику. Переосмислюючи портал на інший вимір минулого-майбутнього, вона просуває своє бачення зосередження постійної присутності корінних народів та їхнього зв’язку із землею та історією Каліфорнії.

Частина монументальних перспектив, яким є портал для Товаангара — це захоплюючий досвід доповненої реальності, який пов’язує минуле, сьогодення та потенційні майбутні світи. Портали є дверними отворами або іншими входами в інші простори. В даному випадку Mercedes позиціонує портал не як буквальний простір, а як спосіб мислення. Вона прагне, щоб глядачі познайомилися з тим, що продовжує надихати багатьох корінних жителів: небо, земля, місцевий рослинний світ, небесні тіла та нескінченна здатність поєднуватися з цими сутностями та один з одним. Пам’ятник AR пропонує можливість лікування спільноті, вивчення істини у розумінні корінних знань та примирення.

2. Анімація І. Р. Баха «Думай масштабно» («Think Big») створена для саморефлексії за участю Джеймса Херлбата (James Hurlbut), автора Snap Lens (іл. 4.3.2). Підхід І. Р. Баха до того, що є пам'ятником, відрізняється від його загальноприйнятого визначення. Проста дія, наприклад, прогулянка парком, може перетворитися на незабутню подію. Завдяки неймовірній анімації, химерному саундтреку та баскетбольному м'ячу «Думай масштабно» («Think Big») створює досвід, покликаний надихнути глядача на самоаналіз у міру просування. «Прагнення у тому, щоб колективно побудувати невидимий пам'ятник думки» [101, с. 211]. І. Р. Бах закликає користувачів грайливо обмірковувати фразу «Побачити себе в інших та інших у собі» [101, с. 211]. «Думай масштабно» («Think Big») ідеально підходить для гри в парку, але доступний скрізь у меншому масштабі з меншою кількістю зупинок.

3. Проєкт «Немає фінішної лінії» (No Finish Line) (іл. 4.3.3), що показує деталі розбитого годинника, які символізують час, а їх поєднує червона лінія як символ червоної стрічки на спортивних змаганнях, належать Гленн Кайно (Glenn Kaino) і творцеві Snap Lens Майклу Френчу (Michael French). Автори [101, с. 211] відштовхуються від дати 1932 року, коли в період Великої депресії в США в столиці Каліфорнії Лос-Анджелесі були проведені літні Олімпійські ігри. І, незважаючи на те, що через складність можливостей тодішніх шляхів сполучень, учасників, починаючи з 1904 року, приїхало найменше, вони, утім, завдяки талановитій організації, виявились найрезультативнішими в історії Олімпійських міжнародних змагань. Найкоротшим був сам термін цих заходів — 15 днів замість 79, що знайшов продовження в подальшому і діє до сьогодні. Тоді вперше в історії Олімпійських ігор переможці почали підійматись на п'єдестал на тлі прапору своєї країни і лунав її гімн. І це так само відтоді знайшло продовження до теперішніх часів. Так у своєму концептуальному проєкті його автори Гленн Кайно і Майкл Френч

показали, як історії повсякденного життя перетворюються в подальшу історію, як наративна нитка поєднує покоління людей, підприємств та організацій на своєму шляху. Символіка марафону нагадує глядачеві про те, що шлях історії довгий, а для позитивних змін та побудови справедливого світу потрібна витривалість. Таким чином, пам'ять про людей і місця стає вічною і незабутньою: шлях історії — це марафон без фінішу. У 2028 році Лос-Анджелес стане єдиним містом у США, яке тричі прийме Олімпійські ігри, викликаючи спогади про ігри минулого та створюючи нові наративи для майбутнього.

4. Рубен Очоа (Ruben Ochoa) у своєму проєкті вшановує спільну історію вуличних торговців у Лос-Анджелесі, створену за участю Саллі Голдштейн (Sallia Goldstein) — ще одного з творців Snap Lens, під назвою «Продавці, сьогодні» («Vendedores, Presente») [101, с. 214]. Проєкт «Продавці, сьогодні» (іл. 4.3.4) відповідає на одну з проблем історії Лос-Анджелеса з вуличними торговцями. Рубен Очоа спирається на історію своєї сім'ї: його мати стала піонеркою мобільної системи доставки тортильї в окрузі Сан-Дієго, віддавши належне найважливішій ролі вуличних торговців у культурі та економіці Лос-Анджелеса. Посилаючись на знайомі форми вуличної торгівлі, «Продавці, сьогодні» («Vendedores, Presente»), служить багатомовним ресурсом для підприємців на місцях та заклик до захисту інтересів. Після десятирічної боротьби за легалізацію вуличної торгівлі в Лос-Анджелесі пандемія вплинула на її прогрес і потенційне зростання, і багато вуличних торговців стали більш вразливими, ніж будь-коли. Цій проблемі і присвячений даний проєкт.

5. До меморіальної серії Ади Пінкстон (Ada Pinkston), яка віддає данину Бідді Мейсон (Biddu Mason)⁹, створеної за участю ще одних з

⁹ Бідді Мейсон (1818 – 1891) — африканська медсестра, каліфорнійська підприємниця у сфері нерухомості і філантропії, засновниця першої африканської церкви епископської церкви у Лос-Анджелесі, яка першою, відстоюючи свою свободу і права, звернулась в американський суд і виграла його.

творців Snap Lens — Чарльза Гамблена (Charles Hamblen) та Суту (Sutu) [101, с. 218], входить проєкт під назвою «Благословенна відкрита рука» («The Open Hand is Blessed») (іл. 4.3.5). Робота «Благословенна відкрита рука» із зображенням портрета людини-філантропа і бігаючих біля нього тварин як символів волі і свободи, створена в рамках проєкту Музею мистецтв округу Лос-Анджелес та проєкту Snapchat «Монументальні перспективи». показуючи американцям, хто і що гідні шанування та продовжуючи впливати на їхню свідомість в аспекті, як вони сприймають себе як націю і як бачать і розуміють своє минуле і майбутнє. Завдяки співпраці LACMA з Snapchat технологія доповненої реальності стала важливим джерелом для пропаганди та представництва. Залишається тільки чекати продовження розширення можливостей художників і творців арт-об'єктів в доповненій реальності.

У січні 2021 року у канадському Ванкувері, де щорічно відбуваються різноманітні фестивалі, VMF (команда Ванкуверівського фестивалю Winter Arts (Зимові мистецтва) об'єднала дві реальності: щоб побачити цифровий контент, користувачі повинні були завантажити програму та прийти до реальної геолокації на вулицях міста. Vancouver Mural Festival — це некомерційна організація, яка займається художнім та культурним розвитком міста Ванкувер. Заснований у 2016 році з метою змінити ставлення до мистецтва у Ванкувері, він перетворився з масового вуличного фестивалю на агентство світового класу, що займається мультимедійним консультуванням та виробництвом мистецтва. VMF проводить щорічний Ванкуверський фестиваль настінних розписів та фестиваль Winter Arts (Зимові мистецтва). На сьогоднішній день VMF створив понад 300 фресок та продовжує переосмислювати мистецтво настінного розпису та події у місті. В 2021 р. було створено 24 арт-об'єкти в доповненій реальності. Кураторами проєкту були: Тім Роллс (Tim Rolls), Том Као (Tom Kao), Айпріл Ліу (April liu) та Нікі Левел (Nicky level) [101].

Через рік було зроблено ще сім арт-об'єктів, розташованих на вулицях Ванкувера. Куратором цих творів стала Юлія Брук (Julia Bruk).

Вищевказані проекти об'єднали мистецтво та новітні технології, показавши сучасні підходи до презентації арт-об'єктів. Ці арт-об'єкти були виставлені в різних містах світу, всі вони дуже різної форми, несуть різний сенс, але об'єднує їх використання цифрового коду. Організатори впевнені, що такий досвід сприятиме запуску проекти, в яких мистці зможуть повному познайомити аудиторію з форматом сприйняття смислів та творів. Усі арт-об'єкти насичені глибоким сенсом; дивлячись на них, неможливо уявити, яким буде цифрове місто в майбутньому. Це перші кроки діджиталізації суспільства та сучасного міста.

Як показує український досвід, новітні тренди використання AR в галузі публік-арту та стріт-арту в Україні почали поширюватися наприкінці 2010-х рр., притім, майже водночас на Заході та Сході нашої країни. Так, у жовтні 2018 року в Україні було започатковано перший мурал з використанням технології доповненої реальності. Митці творчого об'єднання «Magic Art Group» Віталіна Борисюк та Юрій Карась створили проєкт «Літаюче місто» на Рівненщині з метою популяризації сучасного мистецтва серед молодих художників, а також для привернення уваги до недостатнього розвитку туристичного потенціалу міста та країни в цілому. Ініціатором проєкту виступила громадська організація «Платформа взаємодій «Простір» в м. Рівне за підтримки Українського культурного фонду.

Указаний мурал пропонує мешканцям міста ознайомитися з історією стародавніх індійських легенд. За допомогою сучасних технологій мистці розвинули тему цих легенд і доповнили їх власними фантастичними ідеями. «Древні індійські легенди розповідають, що в часи Лемурії (гіпотетичний затонулий континент в Індійському океані) слони могли літати. Художники розвинули тему цих легенд і доповнили їх своїми

вигадами. Так з'явилися літаючі міста, які будувались на спинах цих могутніх велетнів», — розповідає мистець про ідею малюнку. «Уявіть світ, в якому кожне місто розміщувалося б на спині літаючого слона! Одним із таких міст стало б Рівне. Воно подорожувало б світом, і кожен його мешканець спостерігав би за безмежністю Землі», — резюмував автор [16]. Саме так з'явилися «літаючі міста», які зображено на спинах слонів.

Окрім цього, наприкінці серпня 2020 р. у м. Луцьку з'явився ряд нових арт-об'єктів, створених під час стріт-арт фестивалю «Lutsk Wallking». Серед творів, представлених на цьому заході, було обрано чотири для діджиталізації, а саме «Споглядання», «Рівновага», «Квантовий стрибок» та «Доповнена реальність». На цокольній стіні будівлі Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, вул. Винниченка, 30) мистець зі Львова Тарас Довгалюк створив мурал, який має назву «Споглядання», на якому зображений птах з величезними крилами, що знаходиться в польоті, споглядаючи Землю.

На будівлі у Луцьку, що є частиною історичної спадщини, по вул. Шопена, 16, біля Палацу учнівської молоді лучанин Сергій Радкевич зробив мурал «Рівновага» [150], наповнений напрочуд глибокою символікою. Притім, набір символів, дотичних до теми сталого розвитку урбаністичних локацій, узято з місцевого середовища. Домінуючими елементами у цьому муралі є кола, що нагадують про колишній мурований дах над первинним входом у будівлю. На сьогодні цей елемент вже зруйнований. Іконописна рука — знак людини-творця, що уособлює того, хто будує простір для інших, захищає та зберігає природу. Символом природи є квітка, яка немов проростає з людської долоні, засвідчуючи взаємозв'язок людини та природи. Локальним нарративом мистець обрав візерунок з військової уніформи: навпроти знаходиться музей військової техніки. Цей орнамент у роботі перевтілюється у хвилі — як апеляція до реальної річки, що тече позаду будівлі. Цей символ — знак миру, спокою, до якого ми прагнемо,

особливо сьогодні. У муралі є текст, закодований шрифтом Брайля (тактильний шрифт для незрячих).

Колектив художників Kickit Art Studio зі Львова у складі Віталія Греха, Сергія Греха та Володимира Федусіва на міській споруді (пр. Волі, 27) у Луцьку зобразили «Квантовий стрибок», спробувавши розкрити наукову теорію про перехід квантової системи з одного рівня енергії до іншого художніх образах. Символізуючи розвиток планети та суспільства за останні кілька століть, робота вийшла не тільки яскравою, а й доволі змістовною. Автори образно та композиційно розділили твір на два середовища. Нижня частина складається з елементів урбаністичного ландшафту, що занурює глядача у спогади. Тут немає чіткої часової лінії, минуле змішується з теперішнім, гра з масштабом дозволяє подивитись на простір по-іншому. Верхня частина є абстрактною композицією, що уособлює майбутнє, щось невловиме, без рамок і обмежень. Головний персонаж у стрибку на перетині цих двох середовищ уособлює низку ідей у час відкритих можливостей, що протікає з більшою швидкістю, демонструючи стрімкий розвиток науки і техніки, що дозволяє поширювати свої уявлення та можливості в досягненні будь-якої мети.

А ось лучанин Андрій Присяжнюк на стіні комунального будинку (вул. Хмельницького, 40) створив мурал «Доповнена реальність», у якому ставив перед собою завдання вписати абстрактну пластичну форму в середовище, організувати формат, враховуючи такі архітектурні конструкції, як вікна, стовп тощо. Через те, що у Луцьку відсутній "код міста", його вулиці перенавантажені кольором та іншим візуальним сміттям. Монохромна робота не перенасичує кольором існуюче середовище та органічно вписується в нього. Симбіозу архітектури з новим муралом вдається досягнути за рахунок використаних елементів мозаїки, яка збереглася на одній зі стін будівлі. Щоб оживити цей мурал, а також «Споглядання», «Рвновага», «Квантовий стрибок», потрібно лишень

активувати на власному смартфоні додаток «AR murals», після чого на екрані гаджета з'явиться рухлива картинка [150], на якій ці твори «оживають» кольорами, звуками й рухами, а роботи мистців постають у доповненій реальності.

На Сході України 23 серпня 2018 року, до дня міста у Харкові, в Apple App Store художник Роман Мінін і компанія Dev Pro запустили безкоштовний iOS застосунок Minin Art з доповненою реальністю (іл. 4.3.6), який дозволив харків'янам і гостям міста побачити скульптуру під назвою LOVE над Держпромом [101, с. 218]. Інсталяція в доповненій реальності продовжить серію монументальних робіт в авторському жанрі TRANSMONUMENTALISM¹⁰ [99].

У Києві на фасаді гімназії-інтернату № 13 з'явився новий яскравий мурал. Його автор відомий столичний мураліст Віталій Гідеван створив 12-метровий настінний арт-проект з доповненою реальністю. На муралі зображена пташка колибрі з будинком, в якому цей птах живе. Все це має символічне навантаження, адже попри крихітні розміри птиці, яка уособлює людську душу, вона по-своєму неординарна і цікава. Автор мурала пише: «Я радий, що нарешті реалізував свою ідею муралу з AR. Навівши телефон на малюнок, можна побачити, як картинка оживає, листя починає рухатися від легкого весняного вітерця. Світ самої маленької пташки-колибрі постає перед нами великим 12-метровим муралом» [101, с. 216]. А монументалізація цього образу та ще й з доданням сучасних засобів діджиталізації сприятиме притягненню суспільної уваги до проблеми збереження природи.

Художник-мураліст Олесь Базюк в Івано-Франківську на стіні Центральної дитячої бібліотеки зробив мурал «Портрет міста» із

¹⁰ TRANSMONUMENTALISM — це авторський жанр художника Романа Мініна, який поєднує цифрову творчість з завданням створення монументальних об'єктів у міському середовищі.

фрагментами 24 облич містян, які складають збірний образ героя-урбаніста (іл. 4.3.7). До нього була створена доповнена реальність, побачити яку можна за допомогою завантаження на смартфоні застосунку GlixAr. Далі треба знайти на стіні табличку з QR-кодом, навести камеру на малюнок — і перед глядачем з'явиться відео із доповненою реальністю та різноманітними динамічними метаморфозами, що стаються з муралом. Ідея художника полягала в тому, щоб зробити певний аналіз міста. Коли людина потрапляє до незнайомого середовища міста, оточення чи колективу, вона їх візуально сканує та запам'ятовує настрій, форму, риси обличчя. «Олесь Базюк вирішив зібрати образи франківців різного віку, статі і зробити один колективний портрет. На створення стінопису Олесь витратив два місяці. Портрети обирав з тих, які йому надсилали франківці у соцмережах. Історії зображених людей також можна почитати в застосунку» [101, с. 216].

Через два роки, наприкінці липня 2020 року, в Харкові стартував мистецький проєкт з доповненою реальністю «Дуже цифрова резиденція», створений авторкою даного дослідження Анастасією Худяковою. Він розташований на будівлі FabLab Харківського національного економічного університету ім. Семена Кузнеця. Видатний економіст Семен (Саймон Сміт) Кузнець (1901-1985), який у 1918 – 1921 роках навчався у Харківському комерційному інституті, після чого продовжив освіту в США, став видатним вченим в економічній сфері і лауреатом Нобелівської премії. Окрім нього, на стіні зображено американського інженера, підприємця, винахідника, інвестора та мільярдера Ілона Маска (нар. 1971 р.). Між геніями минулого та сучасності нібито відбувається діалог поколінь, що можна побачити завдяки технології AR.

Digital-мурали почали з'являтися в багатьох містах України, на що впливає цифрова трансформація мистецтва в усьому світі. Останнім часом все більше художників спрямовують свої сили в AR, і ми говоримо про

реальних художників, а не просто розробників, програмістів або аматорів. Доповнена реальність — це квінтесенція того, що потрібне багатьом творцям. Технологія надає великі можливості у плані інструментарію та реалізації ідей. Наприклад, дозволяє створити інтерактивний, динамічний та багат шаровий твір цифрового мистецтва. Твір тепер взаємодіє з людиною безпосередньо, а не опосередковано. Раніше це було можливе лише на перформансі або для вузького кола глядачів, які цікавляться мистецтвом. А сьогодні кожна людина може взаємодіяти із сучасним мистецтвом і навіть стати його частиною.

Отже, технологія доповненої реальності дуже стрімко увірвалася в наше культурне життя. AR-арт поширився в таких видах образотворчого мистецтва, як станковий та монументальний живопис, станкова та монументальна скульптура, графіка, а також у дизайні. І це далеко не повний перелік мистецьких галузей діджиталізації. Це прогресивні види мистецтва, які йдуть водночас з потребами та запитамі сучасної людини. Мурали з доповненою реальністю сприяють популяризації міста, молодих художників та сучасного мистецтва в цілому.

AR-об'єкти підвищують впізнаваність міст, збільшують туристичну привабливість, допомагають девелоперським компаніям та брендам відсторонюватись від конкурентів, підвищують лояльність клієнтів, відображають рівень технологічності компаній, що використовують цифрові скульптури та арт-об'єкти для маркетингових цілей. AR не створює нову реальність, але перетворює існуючу на більш яскраву та інформативну, в чому головна відмінність віртуальної від доповненої реальності. Сьогодні діджитал технологія стає загальнодоступною, що сприяє її проникненню у різні сфери життя. Якщо вчені продовжать удосконалювати пристрої AR, в найближчому майбутньому нас чекає її масове поширення.

Варто підкреслити, що монументальний digital art вирішує завдання забезпечення городян зонами релаксації, при цьому не вимагає розчищення територій і в будь-який час може бути демонтовано, трансформовано або переміщено в інше місце. AR-скульптури — не лише інструмент для створення естетичної цінності, це ще й відображення епохи, гнучка відповідь мистецтва на цифрову трансформацію.

За останні роки у всьому світі стає все більше арт-об'єктів та зображень доповненої реальності. Тенденція зростання кількості користувачів з кожним роком збільшує кількість залучених творців. Популяризація діджитал-мистецтва в різних галузях образотворчого мистецтва досягла дуже високого та професійного рівня. В Україні також активно впроваджуються технології доповненої реальності в мистецтві, проводяться фестивалі, виставки, перформанси, AR доповнюють вистави в театрах, молоді митці збагачують свої проекти, зокрема, мурали, арт-об'єкти та скульптурні композиції. Цифрова трансформація мистецтва дає мистцям змогу наблизити та зацікавити суспільство до творчості та занурити його представників у процес творення.

Висновки до розділу 4. Розкрито, що хоча муралістський рух прийшов в Україну із значним запізненням у порівнянні з країнами західної Європи й Америки, утім, починаючи з 2010-х років, набуває все більших обертів і стає все більш популярним серед мешканців різних українських міст, чому сприяє, зокрема, проведення фестивалів сучасного стінопису (Art United Us) у Києві, (Lviv Wallking) у Львові, (Mural Art) у Харкові і Дніпрі та ін. Важливим чинником у розвитку мистецтва муралів, що прийшли на зміну фрескового живопису, але спираються на сучасні технології, стало утворення мистецьких об'єднань — *Interesni kazki* у Києві, *SOUL* і *KAILAS-V* у Харкові, *Kickit Art Studio* у Львові та ін. Свій важливий внесок зробили і видатні майстри вуличного мистецтва з Іспанії,

Франції, Австралії тощо, які створювали свої мурали на будинках в українських містах.

Основними техніками сучасного стінопису стали акрил, спрій арт або їхнє поєднання в муралах, що відображують еволюцію фрески в сучасних умовах і сучасній архітектурі і більш складними композиціями у порівнянні з графіті. Майстри вуличного мистецтва, які працюють в графіті, віддають перевагу текстовим написам перед малюнком і використовують техніку трафарету. Спільним між мистцями муралів і графіті в художніх засобах стало широке використання символічних жовто-блакитних кольорів українського прапора.

Аналіз антивоєнних муралів, що набули особливого поширення в Україні і світі з початком повномасштабного вторгнення війська рф на українські землі 24 лютого 2022 року, виявив нові змісти сучасного стінопису в Україні і світі, обумовлені героїчним протистоянням ворогові українського народу і його збройних сил у захисті своєї свободи і незалежності, а також зростанню історичної ролі України у світі. Образи українського воїна, українського прапора, мужніх українок і навіть українських дітей, що доєднуються до захисту своєї країни, з'являються не лише на будівлях у різних українських містах, а і далеко за її кордонами. Як позитивний сучасний герой зображується, зокрема у Польщі, Президент України Володимир Зеленський і як нелюд Володимир Путін. У колористичній гамі цих творів переважають жовто-блакитні кольори державного прапора України.

На теперішньому історичному витку в Україні також активно впроваджуються технології доповненої реальності в мистецтві. Молоді художники збагачують свої проекти, зокрема, мурали, арт-об'єкти та скульптурні композиції, долучаючись до цифрової трансформації мистецтва, що поширюється світом і надає мистцям змогу зацікавити цим суспільство та залучити його представників у процес творення.

ВИСНОВКИ

1. Комплексно проаналізовано літературні джерела українських і зарубіжних дослідників, що стосуються історії розвитку стінопису в Україні протягом ХХ – поч. ХХІ ст. в контексті окремих етапів національно-визвольної боротьби українського народу, а саме: 1) період 1920-х – поч. 1930-х рр., коли радянська влада заради самозбереження допустила українізацію, жорстоко розправившись з її діячами у 1933-1937 рр.; 2) відродження української ідеї у др. пол. ХХ ст. в творчості українських нонконформістів; 3) сучасний етап, коли РФ напала на суверенну Українську державу, а її народ, об'єднавшись, виступив на захист своєї землі і національної культури. Проведений відповідно до поставлених мети і завдань цієї наукової праці відбір джерел, а також аналіз історіографії за темою дослідження показали, що безпосередньо дана тема не вивчалася, а були висвітлені лише окремі її аспекти, зокрема ті, що стосуються доби 1920-х років, руху шістдесятників та сучасного муралістського руху в Україні, але без фокусування на особливостях національної моделі, особливо щодо др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

2. Опрацювання візуальних джерел з друкованих видань (монографій, альбомів мистців, каталогів виставок), фото, зроблених авторкою цього дослідження у середовищі різних міст, а також зображень творів стінопису, отриманих з інтернет-ресурсів, надало можливість виявити особливості національної моделі українського стінопису межі ХХ – поч. ХХІ ст., який пройшов еволюцію протягом усіх трьох визначених періодів національно-визвольних змагань в Україні, що виявилось у різних підходах до пластичних вирішень, у роботі з формою, художньою виразністю тощо. Методологічна основа роботи складається із загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, що уможливили проведення комплексного системного аналізу творчих пошуків в українському стінописі ХХ – поч. ХХІ ст.

3. Проаналізовано термінологічний апарат стосовно стінопису ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. в Україні та світі й адаптовано його до творів українського настінного розпису на різних етапах національно-визвольної боротьби українського народу. Виявлено, що поняття «монументалізм», «монументальний живопис», «монументальне мистецтво» пов'язані з радянською ідеологією і застосовуються з кінця 1910-х рр. на теренах колишнього СРСР, до якого входила й Україна до здобуття своєї незалежності у 1991 році. Натомість в мистецтвознавстві Заходу цих понять немає, а замість них вживаються протягом ХХ – поч. ХХІ ст. терміни «мурал», «муралізм», що походять від латинського «*muralis*, тобто стіна. Розкрито також, що поняття «формалізм», «український буржуазний націоналізм», які застосовувались для звинувачення видатних майстрів українського стінопису 1920-х рр., є «винаходом» сталінських ідеологів, спрямованим на знищення української творчої інтелігенції і ніде в демократичному світі не мав місця. Терміни «мурал», «муралістський рух», що набувають поширення в сучасному українському мистецтвознавстві, набули значення сучасного стінопису в Україні, а поняття «доповнена реальність» стосовно настінного розпису в міському середовищі означає використання засобів цифрових технологій. Розкрито, що термін «національна модель» в українському стінописі, що вводиться в даному дослідженні, вживається у прийнятому значенні цього поняття як взірець, котрий відображає національну традицію, що формувалась в українській художній культурі протягом багатьох століть, а одним з її найвищих проявів була доба українського бароко. В період ХХ – поч. ХХІ ст. національна традиція для українського мистецтва набуває особливого значення у його прагненні подолати рецидиви соцреалізму, вийти з його тенет й увійти в контекст європейського художнього розвитку.

4. Розкрито, що із заборонаю в підрадянській Україні з кінця 1910-х років сакрального живопису він продовжував свій розвиток на Заході

українських земель, зокрема у творчості Ю. Буцманюка, а після встановлення радянської влади і в цьому регіоні, чимало українських мистців стали вимушеними емігрантами в країнах Європи й США, де, зберігаючи національні традиції, займались стінописом й іконописом. Імена цих мистців, серед яких С. Гординський, Я. Гніздовський, П. Холодний-молодший, М. Осінчук та ін., мають поповнити нове видання «Історії українського мистецтва». Лише із здобуттям Україною незалежності сакральний настінний розпис повернувся в наш мистецький простір, в якому запрацювали такі визначні майстри монументально-декоративного розпису, як М. Стороженко (Київ), О. Пронін (Харків) тощо.

5. Виявлено, що фізичне знищення Сталіним та його поплічниками школи «українського монументалізму» Михайла Бойчука, яка стала явищем світового масштабу в мистецтві стінопису першої третини ХХ ст., як і школа Дієго Рівери в Мексиці, призвело до знищення монументалістики і переходу на станкові форми в українській художній культурі. Монументальні форми, вщент зруйновані в підрадянській Україні у 1937 – 1938 рр., продовжували залишатись в стані маргіналізації напередодні німецько-радянської війни, що розпочалась у 1941 р., і після її завершення у 1945 р. до др. пол. ХХ ст., залишившись хіба що у формі «плафонного живопису» в палацах культури тощо.

6. Обстановка різко змінюється з початком десталінізації суспільно-культурного життя в Україні після смерті диктатора Й. Сталіна і настанням хрущовської «відлиги». Кардинальні зміни простежуються, перш за все, у відродженні національної свідомості, знищеної тоталітарною системою. «Прорив шістдесятників» вибухнув новими здобутками в українському стінописі. Утім, це вже була не фреска, яку відродив М. Бойчук, притім, єдиний на всьому просторі тодішнього СРСР, а мозаїка. Розкрито, що особливо в мистецтві мозаїки відзначились київські нонконформісти і, перш за все, представники Клубу творчої молоді в Києві, в якому

мистецьке відділення очолила Алла Горська, фізично знищена в 1970-му році, як і провідні діячі школи М. Бойчука в 1930-і рр., охоронцями тоталітарного режиму, представленими службою КДБ. Проаналізовані мозаїки, створені А. Горською та її прихильниками (В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько, О. Заливаха та ін.) показали не лише оновлення тематики їхніх творів, а і нововведення техніко-технологічного характеру, що робить цей вид настінного розпису на тинку яскравим явищем українського національного мистецтва 1960-х – 1970-х рр. Ця теза підтверджується й іншими визначними знахідками майстрів монументально-декоративного мистецтва др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема у використанні керамічних, металоємалевих панно на станціях метро в Києві та Харкові тощо.

7. Проаналізовано сучасний етап розвитку українського стінопису в контексті поживлення мистецьких процесів, звільнення від обмежень соцреалізму та уможливлення звернення до своїх національних коренів після здобуття Україною незалежності в 1991 р. Розкрито, що в сьогоденних умовах, коли кардинально змінився вектор цивілізаційного розвитку Української держави, спрямований на ЄС і НАТО, у мистецькому просторі Української держави все більшого розвою набуває муралістський рух. І хоча він прийшов до нас із значним запізненням у порівнянні з країнами Західної Європи й Америки, утім, починаючи з 2010-х рр., набуває все більших обертів і стає все більш популярним серед мешканців різних українських міст, чому сприяє, зокрема, проведення фестивалів сучасного стінопису (Art United Us) у Києві, (Lviv Wallking) у Львові, (Mural Art) у Харкові і Дніпрі та ін. Важливим чинником у розвитку мистецтва муралів, що прийшли на зміну фрескового живопису, але спираються на нові сучасні технології, стало утворення мистецьких об'єднань — *Interesni kazki* у Києві, *SOUL* і *KAILAS-V* у Харкові, *Kickit Art Studio* у Львові та ін. Важливу роль в поширенні мурал-арту в Україні

відіграло також проведення виставок, як, наприклад, *My Way 2020 by Zdestroy* у Києві, конкурсів проєктів розписів муралістів (у Полтаві у 2016 р., Вінниці у 2022 р.) та ін. Свій важливий внесок зробили і видатні майстри вуличного мистецтва з Іспанії, Франції, Австралії тощо, які створювали свої мурали на будинках в українських містах.

8. Аналіз антивоєнних муралів, що набули особливого поширення в Україні і світі з початком повномасштабного вторгнення військ РФ на українські землі 24 лютого 2022 року, проведено крізь призму нового етапу зростання національної свідомості, коли український народ, об'єднавшись, зруйнував плани ворога на блицкриг і продовжує мужньо відстоювати свою свободу. Розкрито новий зміст сучасного стінопису в Україні і світі, обумовлений героїчним протистоянням ворогові українського народу і його Збройних Сил у захисті своєї незалежності, а також зростанням історичної ролі України у світі. Образи українського воїна, українського прапора, мужніх українок і навіть українських дітей, що приєднуються до захисту своєї країни, з'являються не лише на будівлях в різних українських містах, а і далеко за кордонами нашої держави. У колористичній гамі цих творів переважають жовто-блакитні кольори державного прапора України. На цьому витку української історії тема героїчної боротьби українського народу за свою свободу і незалежність стає магістральною в нашому стінописі. До наукового обігу введено нові твори авторки даного дослідження на антивоєнну тему (іл. 4.2.7 – 4.2.11).

9. Простежено еволюцію техніко-технологічних засобів монументально-декоративного розпису в українському мистецтві др. пол. XX – поч. XXI ст., що виявилось не лише у відновленні в живописі на тинку технік темперної й енкаустики, розширенні матеріалів мозаїки, зокрема завдяки використанню відходів металургійного виробництва (шлакоситалу) і застосування як матеріалу для мозаїки металоємалевих плит та техніки гарячої емалі. Наголошено також на широкому розвитку

такого виду монументально-декоративного розпису, яким став у цей час вітраж, та розширенні його техніко-технологічних характеристик. Акцентовано на необхідності збереження з боку Української держави на законодавчому рівні мистецької спадщини, зокрема мозаїчних панно, що сьогодні руйнуються і знищуються. Розкрито, що основними техніками сучасного стінопису стали акрил, спрей арт або їхнє поєднання в муралах, що відображують еволюцію фрески в сучасних умовах і сучасній архітектурі. Майстри графіті вдаються до техніки трафарету. Часом використовуються засоби доповненої реальності для «оживлення» муралів і створення віртуальних арт-об'єктів. Дисертація має перспективи подальшого дослідження розвитку українського стінопису та його місця в історії українського мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця крізь призму процесів трансформації художнього життя в Україні 50 – 80-х років ХХ століття. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2011. 298 с.
2. Аккаш О. Український авангард. Еволюція крізь століття // Сучасне мистецтво. Київ, 2015. Вип. 11. С. 72–78.
3. Алла Горська ; Червона тінь калини : Листи, спогади, статті / Ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. 240 с., іл.
4. Антонович Д. Українська культура. Курс лекцій. Регенсбург, Берхтесгаден, 1947. 399 с.
5. Антонович Д. Тимко Бойчук (1896–1922). Прага : Вид-во укр. молоді, 1929. 15 с. (Майстри українського мистецтва).
6. А. Пронин, Г. Тищенко: творческое содружество. Харьков : ХГАДИ, 2012. 144 с., іл.
7. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст // Народознавчі зошити. 2023. № 3 (171). С. 665–670.
8. Бабунич Ю. І. Український живопис доби модернізму: світоглядні і художньо-стильові особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2016. 184 с.
9. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес. Зб. наук.-популярн. статей. Львів :ЛАМ, 1995. 100 с.
10. Баловсяк Н. Захопити метавсесвіт. Apple та Google активізували роботу над пристроями доповненої реальності. URL: <https://chas.news/current/zahopiti-metavsesvit-apple-ta-google->

aktivizovali-robotu-nad-pristroyami-dopovnenoi-realnosti/ (дата звернення: 05.11.2020).

11. Бенях Н. М. Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910– 1914 рр. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 285 с.
12. Білан Т. Символічність образотворчого мистецтва в часі та просторі культури // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2020. Вип. 30(1). С. 54–59.
13. Білокінь С. Бойчук та його школа / авт.-упор. С.І. Білокінь, Київ : Мистецтво, 2017. 258 с., іл.
14. Бітаєва Г. Мистецтво муралу як динамічне художнє явище сучасного українського соціуму // Художня культура. Актуальні проблеми. Київ, 2022. Вип. 18 (1). С. 79 – 86.
15. Бітаєва Г. Мурал як художня новація в сучасному українському візуальному мистецтві. Київ: ІК НАМ України, 2016. 132 с.
16. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні // Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930 : [альбом] / Нац. худож. музей України ; за ред. О. Климчука. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 7–15.
17. Борисюк В., Карась Ю. Створили перший в Україні digital-мурал «Літаюче місто». URL: <https://pershyj.com/p-litayuचे-misto-luchani-stvorili-pershii-v-ukrayini-digitalmural-foto-video-31274/> (дата звернення: 05.11.2020).
18. Бурачек М. Колективна творчість і шляхи національного мистецтва // Мистецтво. 1920. Число 1. С. 54–81.
19. Бурлюк Д. Живопис – колірний простір. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи /

- упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 127–146.
20. Бушак С. Утверджуючи свої етнокорені. Виповнилося 120 років від дня народження Михайла Жука // Образотворче мистецтво. 2004. № 2. С. 20–24.
21. Верещак М. Хто і як перетворює львівський Підзамче на район стріт-арту. 2018. URL : <https://bzh.life/ua/gorod/lvivskiy-pidzamche-rayon-strit-artu> (дата звернення 05.10. 2020).
22. Вечірній Київ: Київські мурали: художня галерея на свіжому повітрі. 2021. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/50937/> (дата звернення 08.11. 2021).
23. Виставка українського народного мистецтва: Альбом. Київ – Москва, 1936. 7 с., іл.
24. Вишеславський Г.А. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціально-культурний аспект) ; автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: ІПСМ НАМУ, 2014. 18 с.
25. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж – Київ : Terra incognita, 2010. 413 с.
26. Воротнєв В. Стріт-арт — як колода в оці вітчизняних інституцій. Art Ukraine. 2010. URL : <https://artukraine.com.ua/ukr/a/strit-art-kak-brevno-v-glazu-otchestvennyh-instituciy/> (дата звернення 13.10.2020).
27. Врона І. І. Мистецтво революції і АРМУ. Київ : Видання Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. 35 с.

28. Гаврилаш І. Інтерпретація традиційної української символіки в мистецтві муралів // *Культура України. Серія: Культурологія*. зб. наук. праць ХДАК. Харків, 2018. С. 235–245.
29. Гаврилаш І. Мурал-арт у контексті масової культури ХХІ ст. // *Питання культурології*. Київ: КНУКіМ, 2018. Вип. 34. С. 133–142.
30. Гаврилаш І. Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності // *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 62. С. 235–244.
31. Гаврилюк Б. А. Мураларт у концептуальному діалозі українських митців із соціумом : дис. ... докт. філософії : 023 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2023. 375 с.
32. Гаврилюк Б. Аналіз стінопису та графіті на прикладах робіт «Kickit Art Studio». Вулична галерея мистецтва // *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. Вип. 3. С. 652–659.
33. Гаврилюк Б. Український мурал-арт у контексті світового мистецтва // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2018. Вип. 37. С. 241–254.
34. Галаур В. Британський художник подарував Харкову 3D-мурал. // *Газета Кабінету Міністрів України. Урядовий кур'єр*, 2018. Вип. 90. С. 12.
35. Галаур В. У Харкові з'явився найбільший мурал-триптих. // *Газета Кабінету Міністрів України. Урядовий кур'єр*, 2020. Вип. 10. С. 12.
36. Герасимчук Л. Англійсько-український мистецтвознавчий словник: Artlex. Київ : Криниця, 2004. 95 с.
37. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с., іл.

38. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом : Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.
39. Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті // Мистецтвознавство України. Київ, 2008. Вип. 9. С. 6 – 18.
40. Горбачов Д. О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.
41. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна : [антологія] / [упоряд. : С. Папета, О. Папета]. Київ : СІМ студія, 2006. 456 с.
42. Горова Н. Творчість «перших нонконформістів» 1950-х Ади Рибачук і Володимира Мельниченка. Історіографічне та джерельне підґрунтя // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 84 – 95.
43. Григоров В.О. Стінописи та мозаїки Києва другої половини ХХ століття: трансформація пластичної мови, 1960 – 1980-і рр.: дис. канд. мистецтвознавства. : 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ : НАОМА, 2021. 362 с.
44. Грицюк О. Соціально-політичні графіті революції гідності Києва. 2015. URL: <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2015/45/articles/21.pdf> (дата звернення: 12.10.2021).
45. Грудзинська О. Декоративне панно станції київського метро «Хрещатик». URL: <https://www.mundm.kiev.ua/EOM/EOM1307.SHTML> (дата звернення: 15.11.2022).

46. Димщиць Е. «Український Пікассо» — Олександр Богомазов (1991). Бібліотека українського мистецтва : вебсайт. 06.11.2014. URL: <http://uartlib.org/ukrayinskiy-pikasso-oleksandr-bogomazov/> (дата звернення: 20.07.2020).
47. Дмитрієва М. Між містом і степом: Мистецькі тексти про український модерн 1910–1930-х // Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 9–26.
48. Єсипенко К. І. Творчий союз О. Єрофєєвої та І. Моргунова: генеза, етапи творчості, особливості художньої мови: дипломний проєкт магістра. Харків : ХДАДМ, 2023. 240 с.
49. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід Західної України): дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 329 с.
50. Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. Москва : Искусство, 1965. 236 с.
51. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наукова Думка, 1988. 160 с.
52. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наукова Думка, 1983. 180 с.
53. Зубко Л. Богдан Сойка — творчий шлях митця // Народознавчі зошити. Львів, 2011. № 6 (102). С. 1040 – 1045.
54. Іван-Валентин Задорожний. Живопис, графіка, монументальне мистецтво: Каталог виставки творів. Київ, 1991. 64 с.
55. Искусство украинских шестидесятников / ред.-сост. О.Балашова, Л.Герман. Київ : Основи, 2015. 382 с.

56. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / Заг. ред. Стівена Фартінга. Харків: Vivat, 2019. 575 с.
57. Історія українського мистецтва. У 5-ти т. / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
58. Історія українського мистецтва: у 6-х томах / голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Т. 6: Радянське мистецтво 1941– 1967 років / ред.: Ю. Я. Турченко (відпов. ред.), Київ: АН УРСР, Голов. ред. УРЕ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1968. 451 с.; іл.
59. Кайлас В: галерея арт. пр. URL: <https://kailas-v.com/> (дата звернення: 19.05.2023).
60. Кайс З.В. Соціальна семантика урбаністичного світу: символіка графіті. Дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / НАН України, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди, Київ, 2015. 192 с.
61. Кара-Васильєва Т.В. Стиль модерн в Україні: ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с., іл.
62. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. Київ :Либідь, 1999. 352с.
63. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах: Спогади Оксани Павленко і Василя Сідляра // Образотворче мистецтво. 2008. №4. С. 40–42.
64. Ковальська Л. Михайло Бойчук – учитель і мистець // Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930: [альбом] / Нац. худож. музей України; за ред. О.Климчука. Хмельницький: Галерея, 2006. С. 46–57.
65. Ковальська Л. Тиміш Бойчук, молодший брат // Art Line: культурноаналітичний журнал. 1998. № 1. С. 44–45.
66. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / упор. М.Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. Львів : Вид-во

- Українського католицького університету, 2009. 656 с. Фотододаток 16 с.
67. Костеневич А. Ороско. Ленинград : Искусство, 1969. 191 с.
 68. Котова О.О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60 – 80-х років ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2006. 167 с.
 69. Кравченко Я. Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917–1919 рр.) на основі «паризького» та «львівського» експериментів «неовізантизму» Михайла Бойчука // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2013. Вип. 30. С. 126–153.
 70. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. Київ : Оранта, 2005. 312 с.
 71. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги : Оранта, 2010. 400 с.
 72. Кравченко Я. Юхим Михайлів і Охрім Кравченко: точки дотику життєвого та творчого шляху. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 31. С. 182–189.
 73. Криволапов М. О. Михайло Бойчук та його школа у художній критиці 1920-х років. До 85-річчя Української академії мистецтв (НАОМА) // Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Кн. 1. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 119–139.
 74. Кушнірук Н. Вплив мистецтва італійського проторенесансу на творчість Михайла Бойчука та його учнів // Народознавчі зошити. 2019. № 6(150). С. 1525–1535.
 75. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія. 1917 – 1933. Київ : Смолоскоп, 2002. 984 с.

76. Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм // Український модернізм 1910–1930 : альбом. Хмельницький: Галерея, 2006. С.39–45.
77. Лазуркевич С. На стіні львівської лікарні намалювали мурал у подяку медикам. URL : https://zaxid.net/na_stini_lvivskoyi_likarni_namalyuvali_mural_u_pod_yaku_medikam_n1503935 (дата звернення 15.01. 2022)
78. Лерос Г. Kyiv Street Art 2010 – 2017. Львів: «ВСЛ», 2018. 300 с.
79. Литовченко Н. Віхи історії України у сучасному монументальному живописі // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ, 2015. Вип. 7. С. 16–22.
80. Літвицька Л. Вуличне мистецтво довговічне : лучанин Андрій Присяжнюк про стріт арт і його розвиток на Волині URL : <https://susplne.media/277480-vulicne-mistectvo-dovgovicne-lucanin-andrij-prisaznuk-pro-strit-art-i-jogo-rozvitok-na-volini/> (дата звернення: 19.05.2023).
81. Мазур В. Анатолій Криволап і Єжи Новосельський: мистецтво, що єднає // Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2023. № 33. С. 187–192.
82. Мазур В. Опорядження Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі: мистецькі пошуки та їхня реалізація (на прикладі творчості Олени Кулик) // Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2022. № 32. С. 81–86.
83. Майданець-Баргилевич О.М. Становлення національної школи монументально-декоративного мистецтва в Україні (перша третина ХХ століття). : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2006. 192 с.

84. Миляева Л. С. Росписи Потелыча. Памятник украинской монументальной живописи XVII века. Москва : Искусство, 1971. 215с.
85. Мистецтво на вулицях: найвідоміші та найгарніші мурали України. <https://visitukraine.today/uk/blog/2017/mistectvo-na-vulicyah-naividomisi-ta-naigarnisi-murali-ukraini> (дата звернення 14.06.2020).
86. Мисюга Б. Галина Севрук: Альбом-монографія. Київ : Смолоскип, 2011. 238 с.
87. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : альбом / кер. проекту: А. Мельник ; автори тексту і каталогу: Л.Ковальська, Н. Присталенко ; вступне слово: М. Шкандрій. Хмельницький : Галерея, 2010. 282 с.
88. Михайлов Ю. М. Жук / ст. Ю. Михайлова. Харків : Рух, [1930]. 32с., іл. (Українське малярство).
89. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ, 2019. 415 с.
90. Міщенко Г. Ще раз — Бойчукісти і наш час. Образотворче мистецтво. 1997. № 1. С. 42–45.
91. Мозаїки Галини Зубченко та Григорія Пришедька — шедеври монументалістики у столиці. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/69862/> (дата звернення 16.10.2022).
92. Мозаїчне панно Володимира Патика представили на Венеціанському біенале. Робота експонується в Європейському культурному центрі — «Palazzo Mora» URL : https://tvoemisto.tv/news/mozaichne_panno_more_i_ryby_patyka_pre_dstavyly_na_venetsianskomu_bienale_120233.html (дата звернення 16.10.2022).

93. Мурали зі вього світу: як вуличні художники підтримують Україну URL <https://afisha.tochka.net/ua/94786-muraly-so-vsego-mira-kak-ulichnye-khudozhniki-podderzhivayut-ukrainu-foto> (дата звернення 16.10.2022).
94. Мурали – мистецтво перемоги. URL: <https://milart.ucf.in.ua/murals/> (дата звернення 16.10.2022).
95. Мурали Києва. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F:%D0%9C%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BB%D0%B8_%D0%9A%D0%B8%D1%94%D0%B2%D0%B0 (дата звернення 16.10.2022).
96. Найкрасивіші та найкреативніші мурали, арт-об'єкти та графіті Харкова. URL: <https://mural.kh.ua/> (дата звернення 16.10.2022).
97. Намалюю тобі Україну: ТОП муралів, що нагадують світові про підтримку українців. URL: <https://rubryka.com/article/murals-in-support-of-ukrainians/> (дата звернення 05.10.2020).
98. На розбомбленому будинку в Авдіївці з'явився мурал-портрет місцевої вчительки. URL: <https://tsn.ua/video/video-novini/narozbomblenomubudinku-v-avdiyivci-z-yavivsyamural-portret-miscevoyi-vchitelki.html> (дата звернення 05.10.2020).
99. Над Госпромом появилась скульптура "LOVE" от Романа Мина. URL: <https://2day.kh.ua/news/nad-gospromom-royavilas-skulptura-love-ot-romana-minina> (дата звернення: 05.11.2020).
100. Новіков М. Сфери практичного використання технології AR в образотворчому мистецтві // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 2021. № 38. С. 28–33. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-5>.

101. Новіков М., Худякова А. Розвиток практичного використання технології доповненої реальності в галузях паблік-арту та стріт-арту. Вісник ХДАДМ. 2022. № 1, С. 207 – 221. DOI:10.33625/visnik2022.01.207.
102. Образцова А. О. Соціальна семантика сучасного міста: мурали, як спосіб переосмислення публічного простору. Одеса, 2017. 72 с. <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/14450> (дата звернення: 05.11.2020).
103. Овсійчук В.А. Майстер кольору Володимир Патик. Львів : ТОВ «Пленер», 1997.
104. Огнева Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2008. 52 с., іл.
105. Оспіщева-Павлишин М. Тенденції розвитку київського муралізму в умовах глобалізації // Сучасне мистецтво. зб. наук. пр. ІСМ. Київ, 2019. Вип. 15. С. 159–164.
106. Павленко О. Професор М. Л. Бойчук и «бойчукизм»: Записки о мастерской монументальной живописи Киевской украинской академии художеств, руководимой проф. Бойчуком М. // Образотворче мистецтво. 2009. № 2. С. 24–29.
107. Павло Ковжун: Творча спадщина художника: Матеріали. Бібліографічний покажчик Упор. Мельник І., Яців Р. Львів, 2010. 253 с.
108. Павлова Т. В. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис...д-ра. мистецтвознавства: 17.01.05/ Львівська національна академія мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2018. 593 с.
109. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ: Родовід, 2012. 108 с. (Мала серія українського модернізму).
110. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків: Графпром, 2015. 476 с.

111. Павлова Т. Василь Єрмілов і Пабло Пікассо: у просторі нової художньої парадигми // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ, 2012. Вип. 12. С. 36–41.
112. Папета О. В. Творчість Людмили Семикіної: жанрова специфіка, художні особливості творів: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2017. 175 с.
113. Папета С. П. Київська мистецька школа кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. (особливості розвитку модерних напрямків): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2012. 387 с.
114. Перегуда Є. Візуалізація як механізм символічної політики (кейс 238 муралізму у постреволюційній Україні) // Держава і право. Київ, 2016. № 71. С. 3–14.
115. Перегуда Є. Символічна політика та її роль у підготовці архітектора. Сучасні проблеми архітектури та містобудування // Держава і право. Київ, 2017. Вип. 47. С. 174–185.
116. Поки звільняли Бучу та Ірпінь: Художник з Донбасу створив зворушливий мурал на Оболні
<https://www.unian.ua/tourism/news/mural-na-oboloni-hud>
117. Портрет міста: в Івано-Франківську відкрили мурал із доповненою реальністю. URL: <https://uain.press/news/portret-mista-v-ivano-frankivsku-vidkryly-mural-iz-dopovnenoyu-realnistyu-1141727> (дата звернення: 05.11.2020).
118. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини ХVІІІ – першої половини ХХ ст. : народні традиції, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Ужгород : Всеукр лерж. вид-во «Карпати», 2017. 507 с., іл.

119. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття. Станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини ХХ ст. Історично-мистецтвознавчі нариси. Ужгород : Всеукраїнське видавництво «Карпати», 2017. 247 с., іл.
120. Прокопчук І.Ю. Мистецтво українського авангарду 1910-х – початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів: ЛНАМ, 2015. 190 с.
121. Роготченко О. Мистецтвознавство. Роздуми і життя. Київ : Вид-во Фенікс, 2018. 788 с., іл.
122. Роготченко О. О. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2004. 24 с.
123. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
124. Романенко Н. Г., Вискварка Я. М., Галицька О. В. STREET-ART та його розвиток на вулицях міста Черкаси // Теорія та практика дизайну. Зб. наук. пр. за мат-лами I Міжнарод. наук.-практ. конгр. «Міське середовище – XXI сторіччя» – «Архітектура. Будівництво. Дизайн». Київ, 2014. С. 53–64.
125. Садова-Мандюк О.Я. Монументальний церковний живопис Юліана Буцманюка першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. 347 с.
126. Седляр В. Дієго де Рівера // Критика, 1928. № 7. С. 116–118.

127. Сидоренко А. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ, 2021. 403 с.
128. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть. Ін-т проблем сучасного мист-ва Акад мист-в України. Київ: ВК [студіо], 2008. 187 с., іл.
129. Сидоренко В. Художники України: енциклопед. дов. Ін-т проблем сучас. мистецтва. Випуск І. Київ: Інтертехнолонія, 2006. 640 с.
130. Сикейрос Д. Мене називали Лихим Полковником. Пер. с англ. Москва : Политиздат, 1986. 414 с., ил.
131. Сімонова А.В. Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2015. 198 с.
132. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Київ : ArtHuss, 2016.
133. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х т. Київ : ArtHuss, 2020.
134. Словник мистецьких термінів. Херсон : Вид-во «Стар», 2016. 52 с. URL : <https://lib.iitta.gov.ua/709237/1/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96%D0%B9.pdf> (дата звернення 05.05.20).
135. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Ін-т проблем сучасного

- мистецтва НАМ України. Київ. Видавництво «Фенікс», 2017. 480с.
136. Собкович О.С. Мистецька діяльність Петра Холодного-старшого в контексті національного відродження в Україні початку ХХ століття: .): дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : ПСМ, 2021. 245с.
137. Соколюк Л. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації. (1921 – 1962). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с., 140 іл.
138. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
139. Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор. Харків : Видавець Савчук О. О., 2018. 256 с.
140. Соколюк Л. Об образной выразительности станций Харьковского метрополитена // Строительство и архитектура. Київ. 1986. № 10. С. 7 – 8.
141. Соколюк Л., Стешенко С. Монументально-декоративні розписи у храмах Харкова доби модерну (особливості образно-пластичної мови) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 2. Харків : ХДАДМ. С. 73– 86.
142. Соколюк Л. Д. Українська художня культура в контексті авангардних мистецьких пошуків (перша третина ХХ століття) [рецензія] // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2019. № 1. С. 74– 77. Рец. на кн. : Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні : монографія / переклад з англ. Г. Яворської. Київ : Родовід, 2018. 352 с.
143. Соловей О.В. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття:

- дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ : НАОМА, 2021. 362с.
144. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А., Кубриш Н. Р. Ідея просвіти у мозаїці М. А. Стороженка «Львівське Ставропігійне братство XVI – XVIII ст.» Львів: Art&Disaim, 2021. № 1 (13). С. 133–145.
145. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А., Кубриш Н. Р. Храм науки: мозаїки М. А. Стороженка в Інституті теоретичної фізики імені М. М. Боголюбова НАН України у Феофанії. Київ: Art&Disaim, 2020. № 1 (09). С. 166–174.
146. Тьоткіна В. С., Вовчук К. П. Синиця Григорій Іванович. До 100-річчя з дня народження. URL: <https://kpi.ua/sinitsia> (дата звернення: 05.11.2021).
147. У Києві створили мурал, на якому “оживає” пташка. URL: <https://uain.press/news/u-kyuuevi-stvoryly-mural-na-yakomu-ozhyvaye-ptashka-1016191> (дата звернення: 17.11.2022).
148. Український авангард 1910 – 1930 років : альбом / авт. вступ. статті та упор. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400с., іл.
149. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX ст. / Автор-упорядник Г.Г. Стельмашук. Львів : Априорі, 2013. 520 с.
150. У Луцьку «оживуть» мурали: фестиваль «Lutsk Wallking» запрошує шанувальників стріт-арту. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/u-lutsku-ozhyvut-muraly-festyval-Lutsk-Wallking-zaproshuye-shanuva> (дата звернення: 05.11.2021).
151. Урсу Н. Мистецька спадщина Домініканського ордену на території України XVII – XIX ст. Какм’янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2007. 368 с.

152. Урсу Н., Гуцул І. Володимир Гагенмейстер. Життя і творчість. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисін Я.І., 2015. 224 с., іл.
153. У столичному метро розповіли про таємну мозаїку [ps://www.ukrinform.ua/rubric-kyiv/2516580-u-stolicnomu-m](https://www.ukrinform.ua/rubric-kyiv/2516580-u-stolicnomu-m)
154. Фоміна К. О. Ключові умови та характеристики формування доповненої реальності. *Art and Design*. 2021. № 3 (15). С. 82–95. URL : <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.8> (дата звернення : 05.01.2022).
155. Французький вуличний художник Крістіан Гемі в Україні URL : <https://kultura.rayon.in.ua/news/565345-stini-yaki-zminili-zhittya-frantsuzkiy-vulichniy-khudozhnik-kristian-gemi-v-ukraini>(дата звернення : 05.01.2022).
156. Худякова А. Г. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько - української війни // *ХУДПРОМ*. Харків: ХДАДМ, 2023. № 1. С. 193-205. DOI : 10.33625/hudprom2023.01.193.
157. Худякова А.Г. Мистецтво як зброя та форма опору у творах Олександра Корбана // *Збірник матеріалів Міжнародного круглого столу на тему «Чи може бути культура токсичною? Екстрема. Ідентичність»*. 16.05.2023 р., Київ, НАМ України, 2023. С. 29 – 30.
158. Худякова А. Г. Мурали з доповненою реальністю: впровадження технологій AR в міський простір // *Тези доповідей Другої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах»*. Національна академія мистецтв України. 6.12.2021 р., Київ : НАМ України, 2021. С. 45–46.
159. Худякова А. Г. Муралістський рух в Україні та Європі під час війни в Україні // *Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. КНУТД. 27.04.2022 р., Київ : КНУТД, 2022. Том 2. С. 236–238.

160. Худякова А.Г. Муралістський рух в Україні та Європі під час російсько-української війни // Тези доповідей IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України. 16–17.11.2022, Київ : НАМ України, 2022. С.146–147.
161. Худякова А. Г. Муралістський рух на лінії розмежування // Тези III Міжнарод. наук. конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України. 16–17.11.2021 р., Київ : НАМ України, 2021. С.132–133.
162. Худякова А. Г. Підтримка України як актуальна тема муралістського руху у світі // Третя щорічна Міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах»: Тези доповідей. 8.11. 2022 р. Київ : НАМ України. С.99–101.
163. Худякова А. Г. Сучасний муралістський рух у Києві: поєднання власного та зарубіжного досвіду // Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922 – 1988) : Тези доповідей Міжнародної наук. конференції 20.11.2021 р. Київ, ФОП О.Лопатіна, 2021. С. 171–172.
164. Худякова А. Г. Сучасний муралістський рух у світі (до питання про походження і зміст терміну) // Всеукр. наук. конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Збірник статей. 18.05.2020 р., Харків : ХДАДМ, 2020. С. 52–54.
165. Худякова А. Г. Творчі пошуки харківських муралістів групи «SOUL» // Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву :зб. тез доповідей всеукраїнської наук. конф. (в межах

- мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих – 2023»), Київ, 15.березня 2023 р. Київ : НАМ України, 2023. С. 47–48.
166. Худякова А.Г. Цифрове монументальне мистецтво на вулицях Харкова: творчі пошуки Романа Мініна // Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15.04.2023 р., Харків, ХДАДМ, 2023. С. 120 – 121.
167. Шактер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва / пер. з англ. Є. Гулевич, В. Правило, Е. Сардалова, С. Семенко, Л. Яким. Київ: «Magenta Art Books», 2018. 408 с.
168. Шевчук В. Неовизантизм Михаїла Бойчука Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2011. №1. С. 137–140.
169. Шейко В., Гаврюшенко О., Кравченко О. Історія світової культури: навч. посібник / наук. ред. В. М. Шейко. Київ : Кондор, 2006. 404 с.
170. Шейко В. Історія української культури: навч. посібник / наук. ред. В. Шейко. Київ : Кондор, 2006. 264 с.
171. Шейко В. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: Підручник — 4-те вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2004. 307с.
172. Шейко В.М. Культура. Глобалізація. Цивілізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст. : Монографія. В 2-х т. Харків : Основа, 2001. Т. 2. 400 с.
173. Шеменьова Ю. В. Вуличне мистецтво як засіб спілкування з мешканцями міста // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: Матеріали міжнародного симпозіуму, присвяченого 50-річчю Національної академії

- керівних кадрів культури і мистецтва 6 червня 2019 року. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 282–283.
174. Шеменьова Ю. В. Художники-муралісти як активатори змін у культурі, суспільно-політичному та громадському житті // 100 років сучасності: ідей Баугауз та українського авангарду у сучасному дизайні та дизайн-освіті: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. 2–3 квітня 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 134–139.
175. Шеменьова Ю. В. Твори Бенксі на тлі мурал-арту Близького Сходу // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: Матеріалів Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 23–24 квітня 2020 р. Харків : ХДАК, 2020. С. 272–273.
176. Шеменьова Ю. В. Муралі України у світовому стріт-арті: формоутворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості : дис. ... доктора філософії : 023 / НАКККіМ. Київ, 2021. 437 с.
177. Шило О. Реабілітація міського середовища засобами стріт-арту // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Київ, 2015. Вип. 41. С. 81–85.
178. Шило О., Івашко О. Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі // Науковий вісник будівництва. Київ, 2016. № 2. С. 74–78.
179. Шуліка В.В. Церковний живопис Слобожанщини середини ХІХ – початку ХХ століття; іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 192 с.
180. Якимова О.О. Образ людини в монументальному мистецтві Східної Галичини першої третини ХХ ст. : дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 196 с.

181. Як стати міською легендою. Гамлет Зінковський про непрості почуття до Харкова та мистецтво із нічого. URL: <https://focus.ua/culture/408164-xudozhnik-i-gorod.html> (дата звернення 30.09.2020).
182. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії 3б. статей. Львів, 2006. 351 с.
183. Bacharach Sondra. Street art and Consent. The British Journal of Aesthetics. Vol. 55. Issue 4. October 2015. Pp. 481-495. URL : <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayv030> (дата звернення 30.09.2020).
184. Barnett, Alan W. Community Murals: The People's Art. Associated University Press, Inc. 1984, 400 p.
185. Chevalier J., Geerbrant A. Dictionnaire des symbols: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, 1982. 1060 p.
186. Chilvers I. Dictionary of Modern and Contemporary Art : Oxford : Oxford University Press, 2015. 245 p.
187. Das Werk des Malers Diego Rivera^ Album. Berlin : Neue Deutscher Verlag, 1928. 16 s., il.
188. Diego Rivera y la arquitectura Mexicana. Mexico, 1986. 142 p.
189. Lviv street gallery. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/Lviv-251-street-gallery-1629138717301447/> (дата звернення 06.12.2020).
190. Les peintres revolutionnaires mexicains. 125 p.
191. Murals of New York City: The Best of New York's Public Paintings from Bemelmans to Parrish. URL: <https://www.rizzoliusa.com/book/9780847841486/h> (дата звернення 26.11.2022).

192. Obukh, L., Bannikova, K., Tsurkan, I., Khudiakova, A., Kotorobai, S. The problem of the cultural crisis in today's information-digital society. *Revista Amazonia Investiga*, Vol. 12, 2023, Pp. 206-213. ZhrodpuwFKLaKA-V2ME (дата звернення 26.07.2020).
193. Polcari S. Orozco and Pollock. N. Y., 1992. P. 196.
194. Rivera Diego. Mi arte, mi vida: Una autobiografia hecha con la coloboration de Gladys Mark – Mexico: Mexico, 1960. 226 p., il.
195. Sasha Korban. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/Sasha.Korban2> (дата звернення 17.04.2020).
196. Sang Weon Bae. Balancing past and present: revaluating community murals and existing practices. 2016. (дата звернення 06.12.2020).
197. Shkandriy M. The Future Art. Theories of the Avant-Garde // Shkandriy M. Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of then1920s. Edmonton, 1992. P. 152 – 167.
198. Słownik terminologiczny sztuk pięknych I obcych w Polsce działających / Pod red. S. Koszakiewicza. Warszawa, 1976. 523 s.
199. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School // Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45.
200. Soviet Mosaics in Ukraine. Bohdan Soyka. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/en/artists/106> (дата звернення 30.11.2022).
201. The best street art you can check out in Manchester. URL: <https://www.timeout.com/manchester/things-to-do/best-street-art-inmanchester> (дата звернення 14.01.2021).

202. Timothy W. Drescher, San Francisco Murals: Community Creates Its Muse 1914-1990. Pogo Press, 1991. 104 p, of plates.
203. Ursu N., Hutsul I., Pidhurnyi I. Preconditions of Forming Modern Center in Kamianets-Podilsky Studying History of Art / AGATOS: An International Review of the Humanities and Social Sciences, Volume 12, Issue 1/2021.
204. Walled City. The Art of the Mural. First publishing in 2017 in the United State of America by Gingko Press by arrangement with Sandu Publishing Co., Ltd. 23i p.
205. Widewalls. South America — Street art Destinations You Need to See. Top Lists. Art Destinations in Fokus. URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/10-street-art-destinations-in-south-america> (дата звернення 30.11.2022).
206. Wolfe B.D. The Fabulous Life of Diego Rivera. New York/ [1963]. XXI, 457 p. [48[il.
207. 100 українських муралів <https://nachasi.com/city/2018/12/10/muraly-story/> (дата звернення 30.11.2022).
208. <https://www.esthetegazeta.com/post/zhuttya-ta-smert-mariupolskyh-shedev>(дата звернення 30.11.2022).
209. <https://freeradio.com.ua/v-okupovanomu-donetsku-na-fasadi-shkoly-vtsilily-unikalni-ukrainski-mozaiky-ale-mozhlyvo-ne-vsi-foto-video/> (дата звернення 30.11.2022).

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 75.052(477)''199/200''7.35.1(477):7.072.2(043.5)

Худякова Анастасія Геннадіївна

**УКРАЇНСЬКИЙ СТИНОПИС XX – ПОЧ. XXI СТ.:
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ
ДОДАТКИ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Дисертація на здобуття наукового ступеня

доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. Г. Худякова

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2

Підрозділ 2.1

Іл. 2.1.1. Хосе Клементе Ороско. Боги сучасності. 1932 – 1934. Фреска. США. Дермутський коледж [67, с. 94]

Іл. 2.1.2. Хосе Клементе Ороско. Христос, який руйнує свій хрест. 1932 – 1934. Фреска. США. Дермутський коледж [67, с. 98]

Підрозділ 2.2

Іл. 2.2.1. Михайло Бойчук. В майстерні. Фото. 1932 [138, с. 2]

Іл. 2.2.2. Олекса Новаківський. Мойсей (Портрет Митрополита графа Андрія Шептицького). 1915 – 1919. Картон, олія. 105x73. Музей Митрополита Андрія Шептицького

Іл. 2.2.3. Школа М. Бойчука в Парижі. Стоять (зліва направо): Гелена Шрамм, Микола Касперович); сидять: Тадеуш Налепінський, Софія Бодуен де Куртене, Софія Налепінська-Бойчук, Софія Сегно-Ліпінська, Яніна Леваковська; Михайло Бойчук (попереду). Париж, Франція. 1910 [138, с. 23]

Іл. 2.2.4. Михайло Бойчук. Дівчина з гусками. 1910. Приватна колекція. Франція [138, с. 280]

Іл. 2.2.5. Михайло Бойчук. Сон. 1910. Приватна колекція. Франція [138, с. 280]

Іл. 2.2.6. Михайло Бойчук і Микола Касперович. Св. Йоан. Мозаїка. 1910. Приватна колекція. Україна [138, с. 282]

Лл. 2.2.7. Михайло Бойчук. Голова жінки. 1910-і. Друкарський відбиток [138, с. 28]

Лл. 2.2.8. Михайло Бойчук. Пророк Ілля. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера, позолота. 125x202x3.5. НМЛ

Лл. 2.2.9. Михайло Бойчук. Тайна вечеря. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера, позолота. 187x257x2.5. НМЛ

Лл. 2.2.10. Михайло Бойчук. Жіночий портрет. Поч. 1910-х. Папір, темпера. 27x21. ЛГМ

Лл. 2.2.11. Михайло Бойчук. Дівчина біля дерева. Поч. 1910-х. Картон, темпера, акварель. 25.5x34. ЛГМ

Лл. 2.2.12. Дієго Рівера. Фото. 1932 [138, с. 110]

Лл. 2.2.13. Тимко Бойчук. Вечір. 1919. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Друкарський відбиток [138, с. 63]

Лл. 2.2.14. Майстерня М. Бойчука. Гуляй душа без кунтуша. 1919. Розпис Луцьких казарм у Києві. Друкарський відбиток [138, с. 61]

Лл. 2.2.15. Майстерня М. Бойчука. В єднанні — сила. 1919. Розпис Луцьких казарм у Києві. Друкарський відбиток [138, с. 60]

Лл. 2.2.16. Дієго Рівера. Смерть революціонера. 1923-1924. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [50, іл. 34]

Лл. 2.2.17. Дієго Рівера. Обшук шахтаря. 1923 –1924. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [50, іл. 33]

Лл. 2.2.18. Дієго Рівера. Робітник, солдат і селянин, об'єднавшись у пролетарській революції, завойовують собі засоби освіти і науки. 1926. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти [187]

Лл. 2.2.19. Михайло Бойчук. Молочниця. 1922 – поч.1923. Картон, темпера. 95x45. НХМУ. Київ

Лл. 2.2.20. Дієго Рівера. Гончарі. 1922. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [138, с. 111]

Лл. 2.2. 21. Бура-Мацепура. У керамічній майстерні. Ескіз. 1924 [138, с. 81]

Лл. 2.2.22. Дієго Рівера. Сільська школа. 1923-1924. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [50, іл. 35]

Лл. 2.2.23. Дієго Рівера. Солдати допомагають селянам у гарячу пору жнив. 1927. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти [187]

Лл. 2.2.24. Василь Седляр. У школі лікнепу. Середина 1920-х. Папір, темпера. 123x75. НХМУ

Лл. 2.2.25. Василь Седляр. Розстріл в Межигір'ї. 1927. Полотно, темпера. 110x160. НХМУ

Лл. 2.2.26. М. Шехтман. Пани на селі в минулому і їхнє життя. 1928. Фреска. Селянський санаторій. Одеса, Україна. Друкарський відбиток [138, с. 117]

Лл. 2.2.27. Михайло Бойчук і Антоніна Іванова. Сім'я селянина. 1928. Фреска. Селянський санаторій. Одеса, Україна. Друкарський відбиток [138, с. 121]

Лл. 2.2.28. Михайло Бойчук. Свято врожаю. 1933 –1934. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові. Друкарський відбиток [138, с. 225]

Лл. 2.2.29. Михайло Бойчук. Свято врожаю. 1933 –1934.Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові. Фрагмент. Друкарський відбиток [138, с. 225]

Лл. 2.2.30. Дієго Рівера. Трактор, прикрашений вінками. 1927. Фреска. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти [187]

Лл. 2.2.31. Список осіб, що підлягають суду Військової колегії Верховного суду Союзу РСР [137, с. 67]

Ілюстрації до розділу 3

Підрозділ 3.1

Лл. 3.1.1. Йосип Бокшай. Христос з предстоятелями Свв. Кирилом та Мефодієм. 1934. Ц. Свв. Кирила та Мефодія, с. Сторожниця, Ужгородський р-н [119, с. 227]

Лл. 3.1.2. Павло Ковжун, Михайло Осінчук. Поліхромія храму ім. Архистратига Михайла у м. Калуш на Івано-Франківщині (фрагмент). 1938 [107, с. 274]

Лл. 3.1.3. Павло Ковжун, Михайло Осінчук. Поліхромія храму ім. Архистратига Михайла у м. Калуш на Івано-Франківщині (фрагмент). 1938 [107, с. 278]

Лл. 3.1.4. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Прсв. Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [149, с. 116]

Лл. 3.1.5. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Прсв. Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [149, с. 117]

Лл. 3.1.6. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [125]

Лл. 3.1.7. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [125]

Лл. 3.1.8. Ювеналій Мокрицький. Прев. Богородиця. 1952 – 1954. Фрагмент іконостаса Собору Св. Софії в Римі [149, с. 347]

Лл. 3.1.9. Ювеналій Мокрицький. Ісус Христос. 1952 – 1954. Фрагмент іконостаса Собору Св. Софії в Римі [149, с. 347]

Лл. 3.1.10. Святослав Гординський. Мозаїка із зображенням Христа Пантократора в Соборі Св. Софії в Римі. 1960-і рр. [149, с. 144]

Лл. 3.1.11. Святослав Гординський. Вітраж із зображенням святих рівноапостольних князів Київської Русі Володимира і Ольги в Соборі Св. Софії в Римі. 1960-і рр. [149, с. 144]

Лл. 3.1.12. Михайло Осінчук. Хрещення у річці Йордані. 1954. Темпера. США [149, с. 402]

Лл. 3.1.13. Михайло Осінчук. Оплакування Христа (П'єта). 1950-і. Темпера. США [149, с. 402]

Лл. 3.1.14. Петро Холодний (молодший). Благовіщення. 1960-і. Темпера. США [149, с. 486]

Лл. 3.1.15. Петро Холодний-олодший. Вітраж з української католицької церкви св.Івана Хрестителя у Ньюарку. 1964 – 1965. США [149, с. 486]

3.1.16. Яків Гніздовський. Срітєння. Іконостас церкви Пресвятої Трійці. 1982. Крґонксон. Нью-Йорк. США [149, с. 137]

3.1.17. Яків Гніздовський. Вознесіння Христа. Іконостас церкви Пресвятої Трійці. 1982. Крґонксон. Нью-Йорк. США [149, с. 137]

- 3.1.18. Михайло Бойчук. Обжинки. 1936. Килим=гобелен. Виткали В. Блоха, М.Харченко і М. Шебиченко [20]
- 3.1.19. Микола Азовський. Жнива. 1936. Килим-гобелен. Виткали В. Блоха, М.Харченко і М. Шебиченко [20]
- 3.1.20. Микола Цівчинський. Танець. 1936. Килим-гобелен. Виткали Г. Джура і В. Федоренко [20]
- 3.1.21. Охрім Кравченко. Копають картоплю. 1930. Рисунок до фрески дипломної роботи на стіні аудиторії КХІ (НАОМА). Київ [70, с. 17]
- 3.1.22. Охрім Кравченко. На ланах. 1981. Полотно, темпера 47х70. Івано-Франківський художній музей [70, с. 176]
- 3.1.23. Я. Музика. Княгиня Ольга. 1967. Мозаїка. ЛГМ. Львів [70, с. 179]

Підрозділ 3.2

- 3.2.1. Алла Горська, Опанас Заливаха, Галина Зубченко, Людмила Семикіна, Галина Севрук. Ескіз вітража «Шевченко. Мати» для холу червоного корпусу Київського університету ім. Т.Г. Шевченка. 1964. розпис на склі [57, с. 630]
- 3.2.2. Ганна Собачко-Шостак. Декоративне панно. 1912. Відтворене у вишивці В. Костюковою, 2010. Полотно, муліне, гладь. Київ (приватна колекція)
- 3.2.3. Алла Горська, Віктор Зарецький, Григорій Синиця. Жінка-Птах (Берегиня). Мозаїчне панно в ювелірній крамниці «Рубін» в Донецьку. 1966. Смальта, керамічна плитка, кольорове скло [57, с. 636]
- 3.2.4. Алла Горська, Віктор Зарецький, Борис Плаксій. Мозаїчне панно «Вітер» на стелі ресторану «Вітряк» у Києві. 1966. Смальта [57, с. 637]

3.2.5. Алла Горська, Григорій Синиця (автор проекту), Віктор Зарецький. Мозаїчне панно «Сонце» на одному з корпусів експериментальної школи № 5 в Донецьку. 1964 – 1965. Керамічна плитка, смальта [209]

3.2.6. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксі́й, Григорій Пришедько, Василь Прахні́н, Надія Світлична. Дерево життя. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, шлакоситал, метал [208]

3.2.7. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксі́й, Григорій Пришедько, Василь Прахні́н, Надія Світлична. Дерево життя. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, шлакоситал, метал. Після російського обстрілу 1922 р. [208]

3.2.8. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксі́й, Григорій Пришедько, Василь Прахні́н, Надія Світлична. Боривітер. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, нержавіюча сталь, шлакоситал, фрагменти нержавіючих ложок [208]

3.2.9. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксі́й, Григорій Пришедько, Василь Прахні́н, Надія Світлична. Боривітер. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, нержавіюча сталь, шлакоситал, фрагменти нержавіючих ложок. Після російського обстрілу 1922 р. [208]

3.2.10. Алла Горська, Віктор Зарецький, Валентин Смирнов, за участі Бориса Плаксі́я і Анатолія Лимарєв. Прапор Перемоги. Мозаїчне панно. Музей «Червона гвардія». Краснодон. Луганська обл. 1968. Смальта, колоте скло, сталь, алюміній, шлакоситал [57, с. 633]

- 3.2.11. Оксана Грудзинська. Мозаїчне панно (фрагмент) на станції київського метрополітену «Хрещатик». 1961. Кераміка, майоліка [45]
- 3.2.12. Ада Рибачук, Володимир Мельниченко. Мозаїчне панно «Чудова скрипочка (за мотивами картин М. Приймаченко)» в Палаці дітей та юнацтва у Києві. 1965. Керамічна плитка [42]
- 3.2.13. Степан Кириченко, Надія Клейн. Кобзар. Мозаїчне панно в музеї Т.Г. Шевченка в Києві. 1964 – 1967. Смальта [57, с. 626]
- 3.2.14. Іван Литовченко, Валерій Ламах, Ернест Котков. Ікар. Мозаїчне панно в інтер'єрі залу очікувань аеропорту «Бориспіль». 1964 – 1965 [57, с. 628]
- 3.2.15. Іван Марчук, Ольга Рапай. Мозаїчне панно на фасаді школи ім. Т.Г. Шевченка в Києві. 1969. Керамічна плитка [57, с. 635]
- 3.2.16. Іван Марчук. Ярослав Мудрий. Мозаїчне панно на 1-му поверсі Інституту теоретичної фізики в Києві. 1969 – 1972. Шамот, солі [57, с. 648]
- 3.2.17. Микола Стороженко. Мозаїчне панно «Наука і культура XVI – XVIII століття, Львівське ставропігійське братство» на 3-му поверсі Інституту теоретичної фізики в Києві. 1969 – 1972. Смальта [57, с. 649]
- 3.2.18. Іван-Валентин Задорожний. Вітраж «Наша пісня, наша слава» в Палаці культури в Кременчузі. 1970 – 1971. Лите скло, бетон [54]
- 3.2.19. Іван Литовченко. Мозаїчне панно "Музика" на фасаді музичної школи в м. Прип'ять. 1976. Бетон, смальта [57, с. 647]
- 3.2.20. Іван Литовченко. Панно "До світла" у м. Прип'ять. Фрагмент. 1979. Мозаїчний рельєф. Бетон, смальта [57, с. 646]

- 3.2.21. Іван Литовченко. Мозаїчний рельєф "Творення" у м. Прип'ять. Фрагмент . 1981. Бетон, смальта [57, с. 646]
- 3.2.22. Ернест Котков. Дніпровські хвилі. Декоративна композиція біля спорткомплексу «Метеор» у м. Дніпро. 1984. Армобетон, мармур, кольорова мозаїка [57, с. 643]
- 3.2.23. Галина Зубченко, Григорій Пришедько. Перемога. 1970 – 1971 Інститут онкології і радіології у Києві. Керамічна плитка, шлакоситал, кольорове скло [91]
- 3.2.24. Галина Зубченко, Григорій Пришедько. Ковалі сучасності. 1972 – 1974. Мозаїка в Інституті ядерних досліджень НАН України у Києві. Смальта, кераміка [91]
- 3.2.25. Галина Зубченко, Григорій Пришедько. Майстри часу. 1974 – 1975. Мозаїчне панно у фойє на 1-му поверсі Інституту кібернетики ім. В.М. Глушкова НАН України у Києві. Смальта, кераміка [91]
- 3.2.26. Галина Севрук. Місто на семи горбах. Готель «Турист» у Києві. (1985 – 1987). Кераміка, полива, емаль, скло, солі [86, с. 42]
- 3.2.27. Петро Ганжа, Наталія Чернова. Фаянсові рельєфи на станції «Київська» Харківського метрополітену. 1984 [140, с. 8]
- 3.2.28. Петро Ганжа, Наталія Чернова. Фаянсові рельєфи на станції «Студентська» Харківського метрополітену. 1986 [140, с. 8]
- 3.2.29. Володимир Пасивенко. Людина і небо. Розпис у бібліотеці Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут ім. І. Сікорського. Фрагмент. 1978 – 1981. Темпера [57, с. 658]

- 3.2.30. Микола Стороженко. Осяяні світлом. Розпис плафона в Інституті теоретичної фізики НАН України в Києві. 1980. Енкаустика [57, с. 660]
- 3.2.31. Дмитро Нагурний. Блакитна планета. Розпис у Палаці культури м. Ровеньки Луганської обл. Фрагмент. 1984. Енкаустика [57, с. 663]
- 3.2.32. Інтер'єр відновленого Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. 1998 – 2000 [57, с. 662]
- 3.2.33. Микола Стороженко. Розпис церкви Миколи Притиска в Києві. 1999. Енкаустика [57, с. 662]
- 3.2.34. Олександр Пронін. Євангеліст Марк. Картон для розпису в храмі св. Миколая. 1996 [6, с. 113]
- 3.2.35. Олександр Пронін. В'їзд Ісуса в Єрусалим і Несіння Хреста у центральному нефі у соборі Небовзяття Пресвятої Діви Марії у Харкові. 2000 – 2001. Скло, розпис, свинець [6, с. 133]
- 3.2.36. Ольга Єрофеева, Ігор Моргунов. Панно на станції метро «Ботанічний сад» в Харківському метрополітені. 2003. Мідь, емаль [48, с. 129]
- 3.2.37. Ольга Єрофеева, Ігор Моргунов. Панно «Квіти і птахи» на станції метро «Ботанічний сад» в Харківському метрополітені. 2003. Мідь, емаль [48, с. 132]
- 3.2.38. Богдан Сойка. Весна. Мозаїчне панно в санаторії «Пролісок» в с. Моршин. Івано-Франківська обл. Фрагмент. 1974. Смальта [200]
- 3.2.39. Богдан Сойка. Інформаційний простір. Мозаїчне панно у вестибюлі «Союздруку» у Львові. 1984. Смальта [200]

3.2.40. Володимир Патик. Море і риби. Мозаїчне панно на зовнішній стіні магазину «Океан» у Львові. 1987. Флорентійська мозаїка [92]

Ілюстрації до розділу 4

Підрозділ 4.1

Іл. 4.1.1. Олексій Бордусов, Володимир Манжос ("Interesni Kazki"). Мавпа з барабаном. 2008. Акрил. Київ, Україна [95]

Іл. 4.1.2. Mata Ruda. Берегиня. 2018. Спрей арт. Київ, Україна [95]

Іл. 4.1.3. Рустам К'юбік. Лабіринт проблем. 2016. Спрей арт. Київ, Україна [207]

Іл. 4.1.4. Олександр Корбан. Танець. 2016. Спрей арт. Київ (Оболонь), Україна [95]

Іл. 4.1.5. Олексій. Постульга, Олексій Філіпов, Денис Стадник ("SOUL"). Дівчина в пісках. 2019. Акрил, пінополістирол. Харків, Україна. [198, с. 42]

Іл. 4.1.6. Kailas-V. Кобзар. 2014. Спрей арт. Харків, Україна [95]

Іл. 4.1.7. Анастасія Худякова, Сергій Калмиков. Кит. 2019. Акрил. Харків, Україна [198, с. 42]

Іл. 4.1.8. Гамлет Зіньковський. Інсталяція "Не фонтан". 2018. Акрил, пісуар. Харків, Україна [198, с. 43]

Іл. 4.1.9. Гамлет Зіньковський. Інсталяція «Я намагаюсь побачити правду». 2018. Акрил, дзеркало. Харків, Україна [198, с. 43]

Іл. 4.1.10. Олександр Брітцев. Пан і Пані Дніпра. 2017. Спрей арт. Дніпро, Україна [207]

Підрозділ 4.2

Іл. 4.2.1. Олександр Корбан. Мілана. 2018. Спрей арт. Маріуполь, Україна [194]

Іл. 4.2.2. KAILAS-V. Громада щасливих людей, Бахмут — місто, відкрите для добра. 2020. Змішана техніка. Бахмут, Україна [59]

Іл. 4.2.3. Гвідо Ван Хелтен. Портрет авдіївської вчительки М.Марченко. 2016. Спрей арт. Авдіївка, Україна [94]

Іл. 4.2.4. KAILAS-V. Свята Джавеліна. 2022. Спрей арт. Київ, Україна [94]

Іл. 4.2.5. Олександр Корбан. Все буде Україна. 2022. Київ, Україна. Спрей арт [115]

Іл. 4.2.6. Костянтин Качановський. Красуня не терпітиме. 2022. Акрил. Рівно, Україна [94]

Іл. 4.2.7. Анастасія Худякова. Вільна і незалежна. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки

Іл. 4.2.8. Анастасія Худякова. Янгол-охоронець. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки

Іл. 4.2.9. Анастасія Худякова. Свобода. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки

Іл. 4.2.10. Анастасія Худякова. Місто-герой Харків. 2022. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки

Іл. 4.2.11. Анастасія Худякова. Свобода. 2023. Змішана техніка. Покровськ, Україна. Фото авторки

Іл. 4.2.12. Крістіан Гемі. Портрет дівчини у кольорах українського прапора. Спрей арт. 2022. Львів, Україна [96]

Іл. 4.2.13. Ярослав Войцеховський. Світло крізь морок. 2022. Акрил. Одеса, Україна [155, с. 200]

Іл. 4.2.14. Ігор Матроскін. Вірю в ЗСУ, Героям слава. 2022. Спрей арт. Одеса, Україна [93]

Іл. 4.2.15. Seth. Дівчинка на танках. 2022. Акрил. Париж, Франція [96]

Іл. 4.2.16. Kawi. Путін – Волан-де-Морт. 2022. Спрей арт. Познань, Польща [93]

Іл. 4.2.17. Kawi. Володимир Зеленський в образі Гаррі Поттера. 2022. Спрей арт. Познань, Польща [93]

Іл. 4.2.18. Чеміс. Дівчинка з іграшками. 2022. Спрей арт. Прага, Чехія [96]

Іл. 4.2.19. My Dog Sighs. Око. 2022. Спрей арт. Кардіфф, Уельс [96]

Іл. 4.2.20. Стів Дженкінс. Pray for Ukraine (Молись за Україну). 2022. Спрей арт. Лланеллі, Уельс [96]

Іл. 4.2.21. Нікіта Кравцов. Vive la résistance ukrainienne (Хай живе український спротив). 2022. Спрей арт. Париж, Франція [96]

Іл. 4.2.22. Linas Kaziulionis. Stand with Ukraine (Підтримайте Україну). 2022. Спрей арт. Вільнюс, Литва [96]

Іл. 4.2.23. Пьотр Яворський. No more time (Немає більше часу). 2022. Спрей арт. Гданськ, Польща [96]

Іл. 4.2.24. Анджей Понговський. Panna wolna (Дівчина вільна). 2022. Спрей арт. Польща [96]

Іл. 4.2.25. Юстус Бекер. Голуб миру. 2022. Акрил. Франкфурт, Німеччина [96]

Лл. 4.2.26. Innerfields. Відсутній. 2022. Спрей арт. Берлін, Німеччина [96]

Лл. 4.2.27. Dainis Rudens, Eriks Caune. Разом ми сила. 2022. Спрей арт. Рига, Латвія [96]

Лл. 4.2.28. Сашко Даниленко. Razom for Ukraine (Разом для України). 2022. Спрей арт. Нью-Йорк, США [96]

Лл. 4.2.29. Face та Sechor. Ukraine. 2022. Спрей арт. Чикаго, США [96]

Лл. 4.2.30. Нікіта Кравцов, Венсан Паронно. The Stripes of Freedom (Смуги свободи). 2022. Спрей арт. Відень, Австрія [96]

Лл. 4.2.31. Андрій Кальков, Денис Шустер. Квітка демократії. 2022. Спрей арт. Берлін, Німеччина [96]

Лл. 4.2.32. Олександр Корбан. Українка. 2022. Спрей арт. Тбілісі, Грузія [96]

Лл. 4.2.33. Азіз Аль-Асмар. Солідарність сирійців з українцями. 2022. Акрил. Ідлібі, Сирія [96]

Лл. 4.2.34. Аліна Коник, Андрій Ковтун., Нікіта Кравцов. Зерна культури (триптих). 2023. Акрил. Найробі, Кенія [96]

Лл. 4.2.35. Крістіан Гемі. Свобода, яка веде народ. 2022. Спрей арт. Київ, Україна [154]

Лл. 4.2.36. Крістіан Гемі. Шевченко. 2022. Спрей арт. Київ, Україна. [154]

Іл. 4.2.37. Крістіан Гемі. Я буду чекати. 2022. Спрей арт. Київ, Україна [154]

Іл. 4.2.38. Banksy. Гімнастка. 2022. Спрей арт, трафарет. Бородянка, Україна [96]

Іл. 4.2.39. Banksy. Хлопчик, який кидає на татамі дзюдоїста. 2022. Спрей арт, трафарет. Бородянка, Україна [96]

Іл. 4.2.40. TVBOY. Stop. 2022. Спрей арт, трафарет. Буча, Україна [96]

Іл. 4.2.41. TVBOY. Stop war (Зупинити війну). 2022. Спрей арт, трафарет. Буча, Україна. [96]

Підрозділ 4.3

Іл. 4.3.1. Мерседес Дораме. Портал Товаангер. 2021. Лос-Анджелес, США [101, с. 211]

Іл. 4.3.2. І.Р. Бах . Думай масштабно. 2021. Лос-Анджелес, США [101, с. 211]

Іл. 4.3.3. Гленн Кайно, Майкл Френч. Немає фінішної лінії. 2021. Лос-Анджелес, США [101, с. 211]

Іл. 4.3.4. Рубен Очоа, Саллія Голдштейн. Продавці, сьогодні. 2021. Лос-Анджелес, США [101, с. 214]

Іл. 4.3.5. Чарльз Гамблен, Суту. Благословенна відкрита рука 2021. Лос-Анджелес, США [101, с. 214]

Іл. 4.3.6. Роман Мінін. LOVE. ДЕРЖПРОМ, 2018. Харків, Україна.. [101, с. 218]

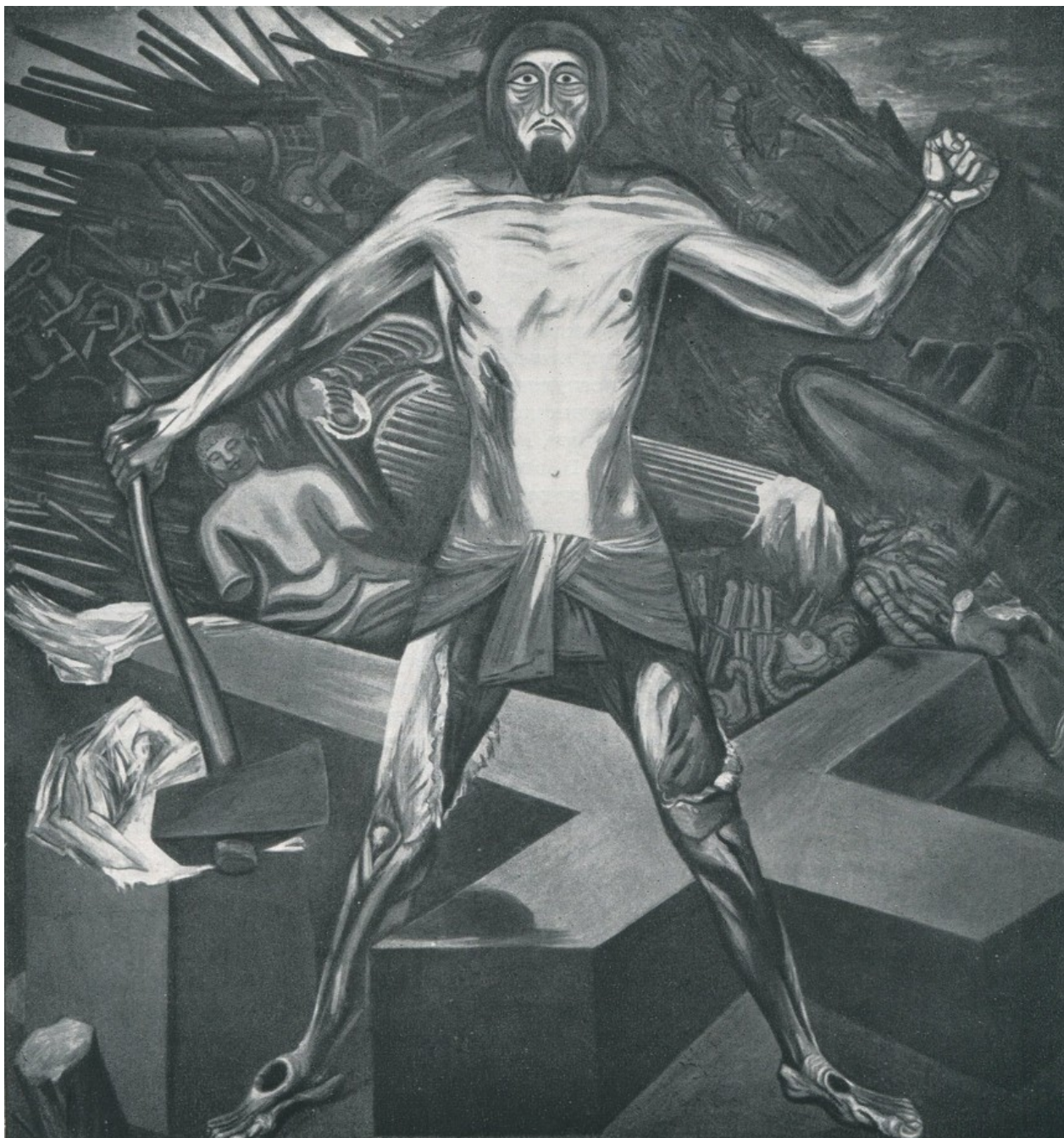
Іл. 4.3.7. Олесь Базюк. Портрет міста. 2019. Центральна дитяча бібліотека. Івано-Франківськ, Україна [101, с. 219]

ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ
ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Підрозділ 2.1



Іл. 2.1.1. Хосе Клементе Ороско. Боги сучасності. 1932 – 1934. Фреска.
США. Дермутський коледж [66, с. 94]



Іл. 2.1.2. Хосе Клементе Ороско. Христос, який руйнує свій хрест. 1932 – 1934. Фреска. США. Дермутський коледж [66, с. 98]

Підрозділ 2.2



Іл. 2.2.1. Михайло Бойчук. В майстерні. Фото. 1932 [136, с. 2]



Іл. 2.2.2. Олекса Новаківський. Мойсей (Портрет Митрополита графа Андрія Шептицького). 1915 – 1919. Картон, олія. 105x73. Музей Митрополита Андрія Шептицького



Іл. 2.2.3. Школа М. Бойчука в Парижі. Стоять (зліва направо): Гелена Шрамм, Микола Касперович); сидять: Тадеуш Налепінський, Софія Бодуен де Куртене, Софія Налепінська-Бойчук, Софія Сегно-Ліпінська, Яніна Леваковська; Михайло Бойчук (попереду). Париж, Франція.1910 [136, с. 23]



Іл. 2.2.4. Михайло Бойчук. Дівчина з гусками. 1910. Приватна колекція. Франція [136, с. 280]



Іл. 2.2.5. Михайло Бойчук. Сон. 1910. Приватна колекція. Франція [136, с.280]



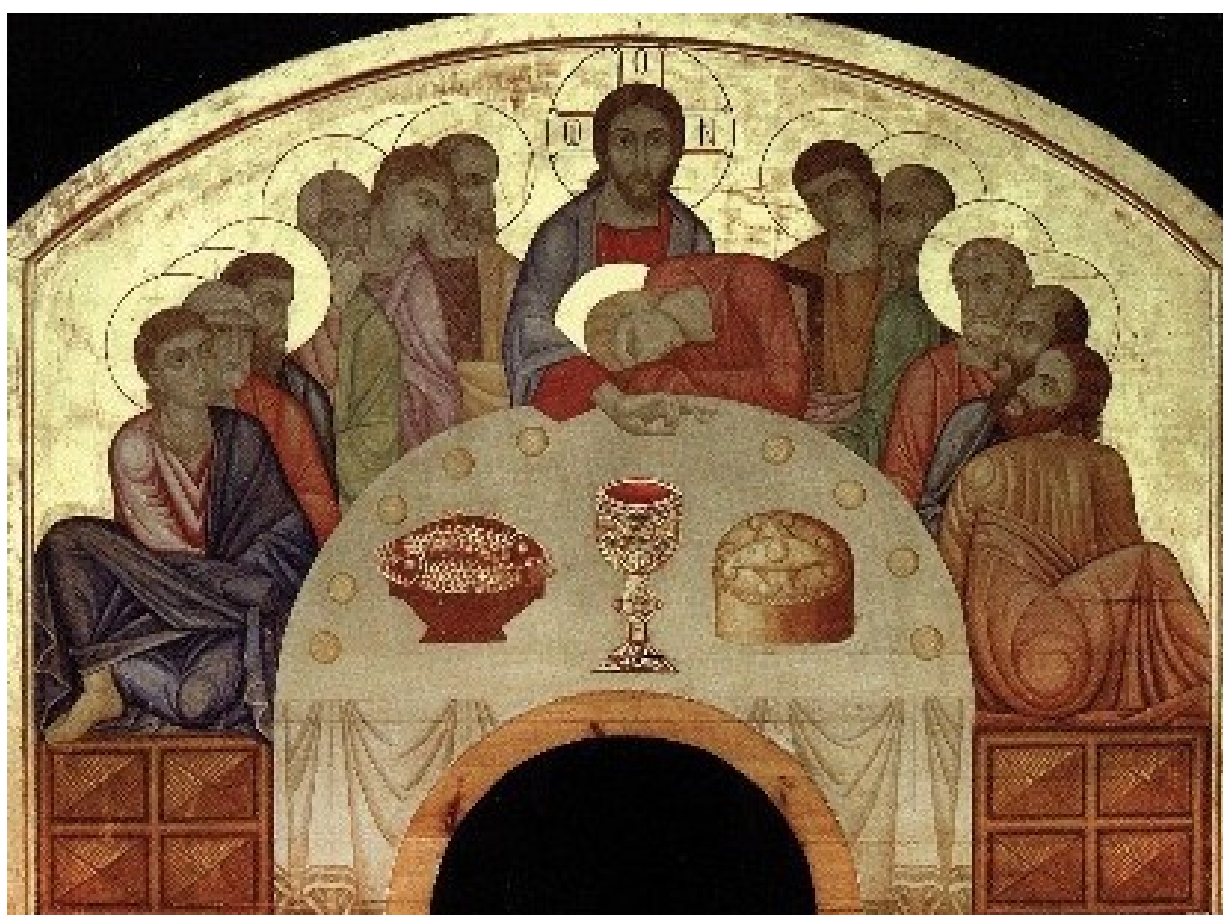
Іл. 2.2.6. Михайло Бойчук і Микола Касперович. Св. Йоан. Мозаїка. 1910. Приватна колекція. Україна [136, с. 282]



Іл. 2.2.7. Михайло Бойчук. Голова жінки. 1910-і. Друкарський відбиток [136, с. 28]



Іл. 2.2.8. Михайло Бойчук. Пророк Ілля. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера, позолота. 125x202x3.5. НМЛ



Іл. 2.2.9. Михайло Бойчук. Тайна вечеря. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера, позолота. 187х257х2.5. НМЛ



Іл. 2.2.10. Михайло Бойчук. Жіночий портрет. Поч. 1910-х. Папір, темпера. 27x21. ЛГМ



Іл. 2.2.11. Михайло Бойчук. Дівчина біля дерева. Поч. 1910-х. Картон, темпера, акварель. 25.5x34. ЛГМ



Іл. 2.2.12. Дієго Рівера. Фото. 1932 [136, с. 110]



Іл. 2.2.13. Тимко Бойчук. Вечір. 1919. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Друкарський відбиток [136, с. 63]



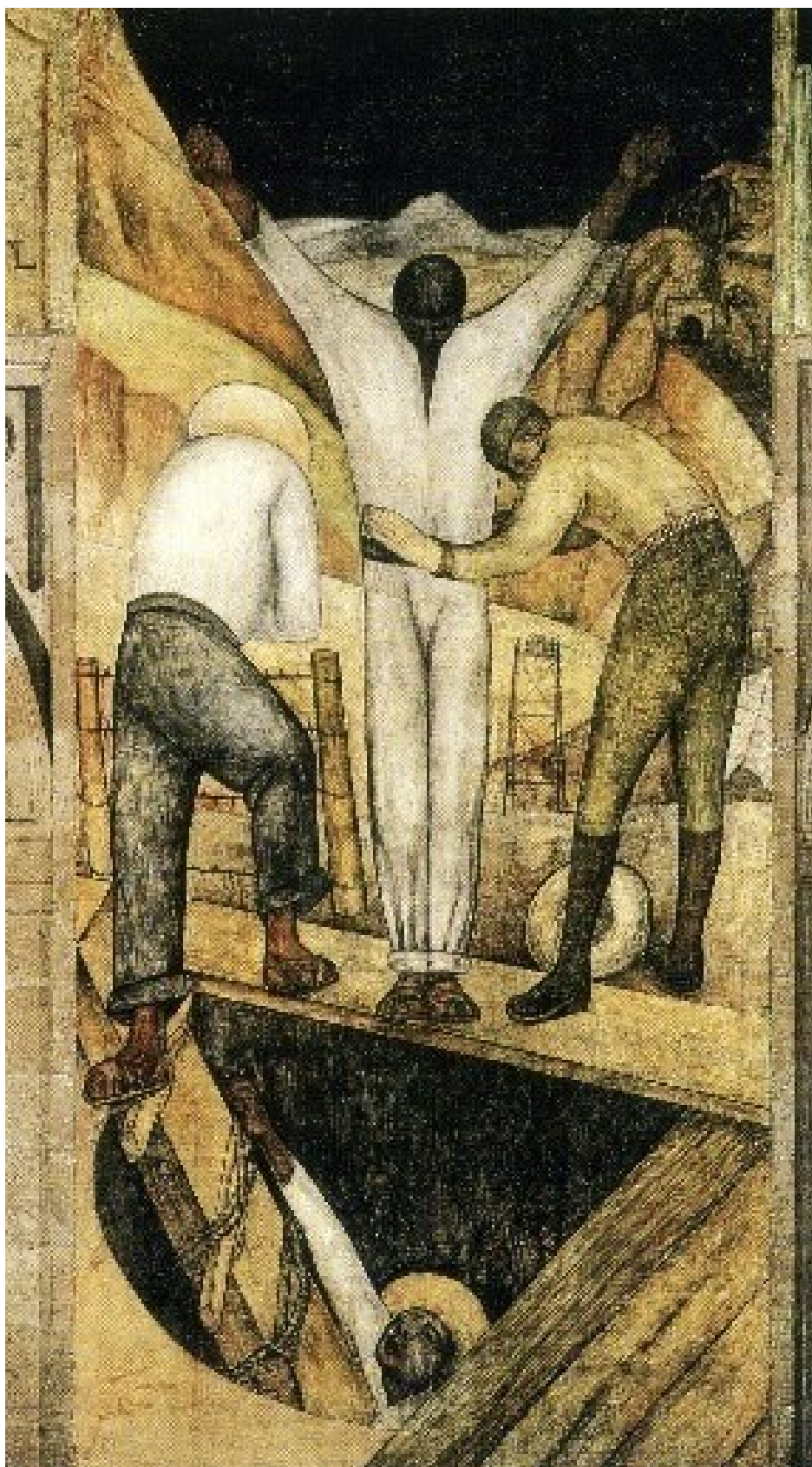
Іл. 2.2.14. Майстерня М. Бойчука. Гуляй душа без кунтуша. 1919. Розпис Луцьких казарм у Києві. Друкарський відбиток [136, с. 61]



Іл. 2.2.15. Майстерня М. Бойчука. В єднанні — сила. 1919. Розпис Луцьких казарм у Києві. Друкарський відбиток [136, с. 60]



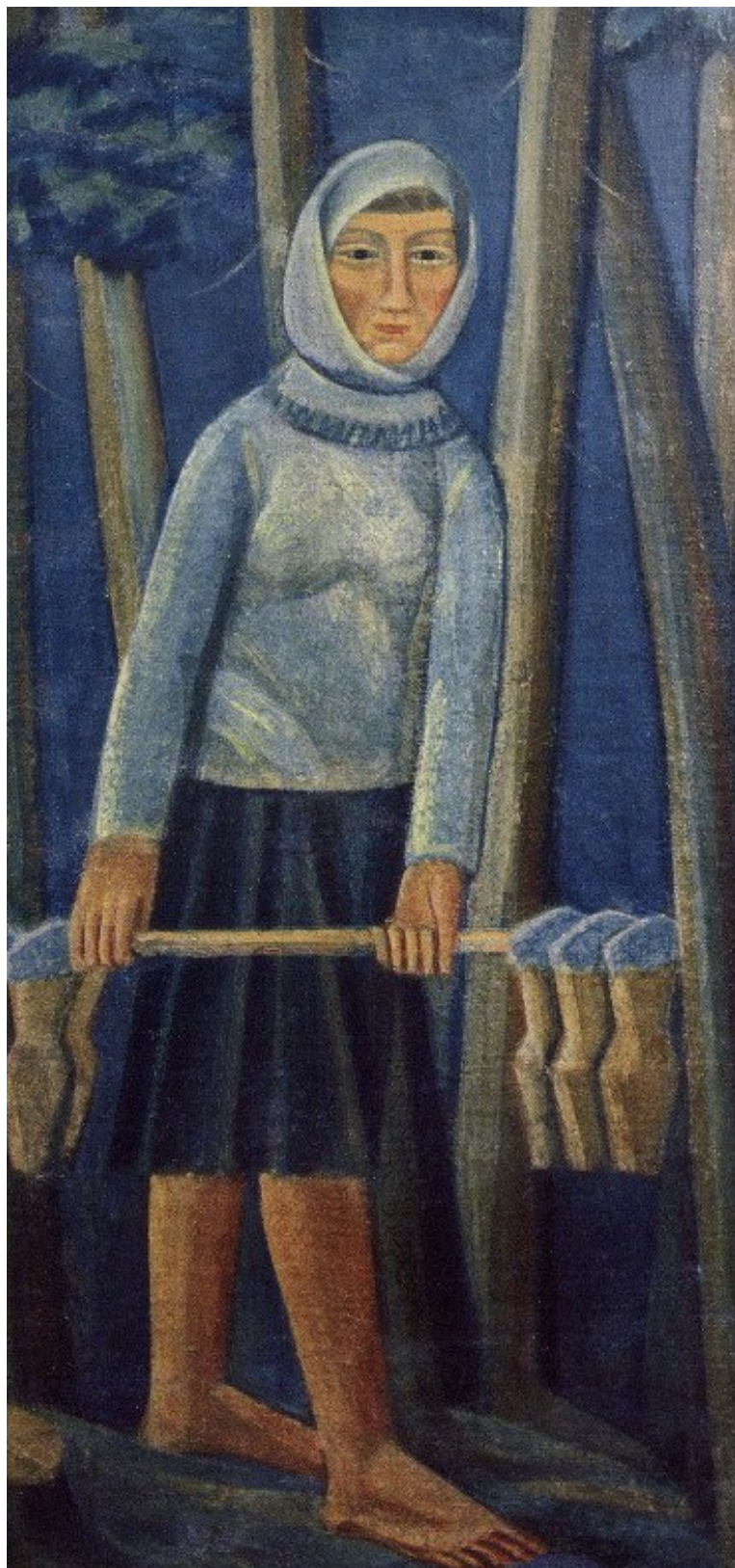
Іл. 2.2.16. Дієго Рівера. Смерть революціонера. 1923-1924. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [49, іл. 34]



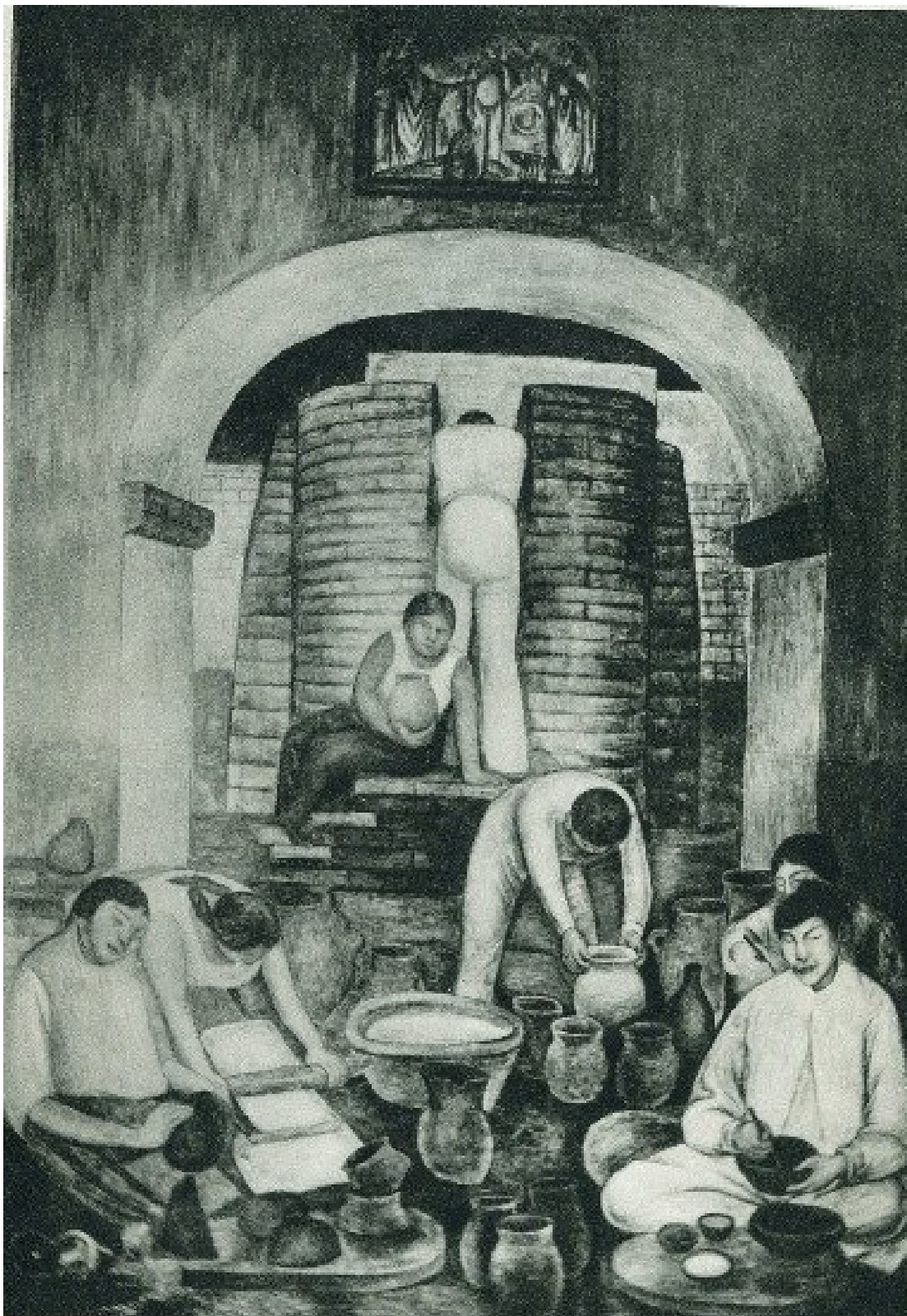
Іл. 2.2.17. Дієго Рівера. Обшук шахтаря. 1923 –1924. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [49, іл. 33]



Іл. 2.2.18. Дієго Рівера. Робітник, солдат і селянин, об'єднавшись у пролетарській революції, завойовують собі засоби освіти і науки. 1926. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти [185]



Іл. 2.2.19. Михайло Бойчук. Молочниця. 1922 – поч.1923. Картон, темпера. 95x45. НХМУ. Київ



Іл. 2.2.20. Дієго Рівера. Гончарі. 1922. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [136, с. 111]



Іл. 2.2. 21. Бура-Мацепура. У керамічній майстерні. Ескіз. 1924 [136, с. 81]



Іл. 2.2.22. Дієго Рівера. Сільська школа. 1923-1924. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти. Двір праці [49, іл. 35]



Іл. 2.2.23. Дієго Рівера. Солдати допомагають селянам у гарячу пору жнив. 1927. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти [187]



Іл. 2.2.24. Василь Седляр. У школі лікнепу. Середина 1920-х. Папір, темпера. 123x75. НХМУ



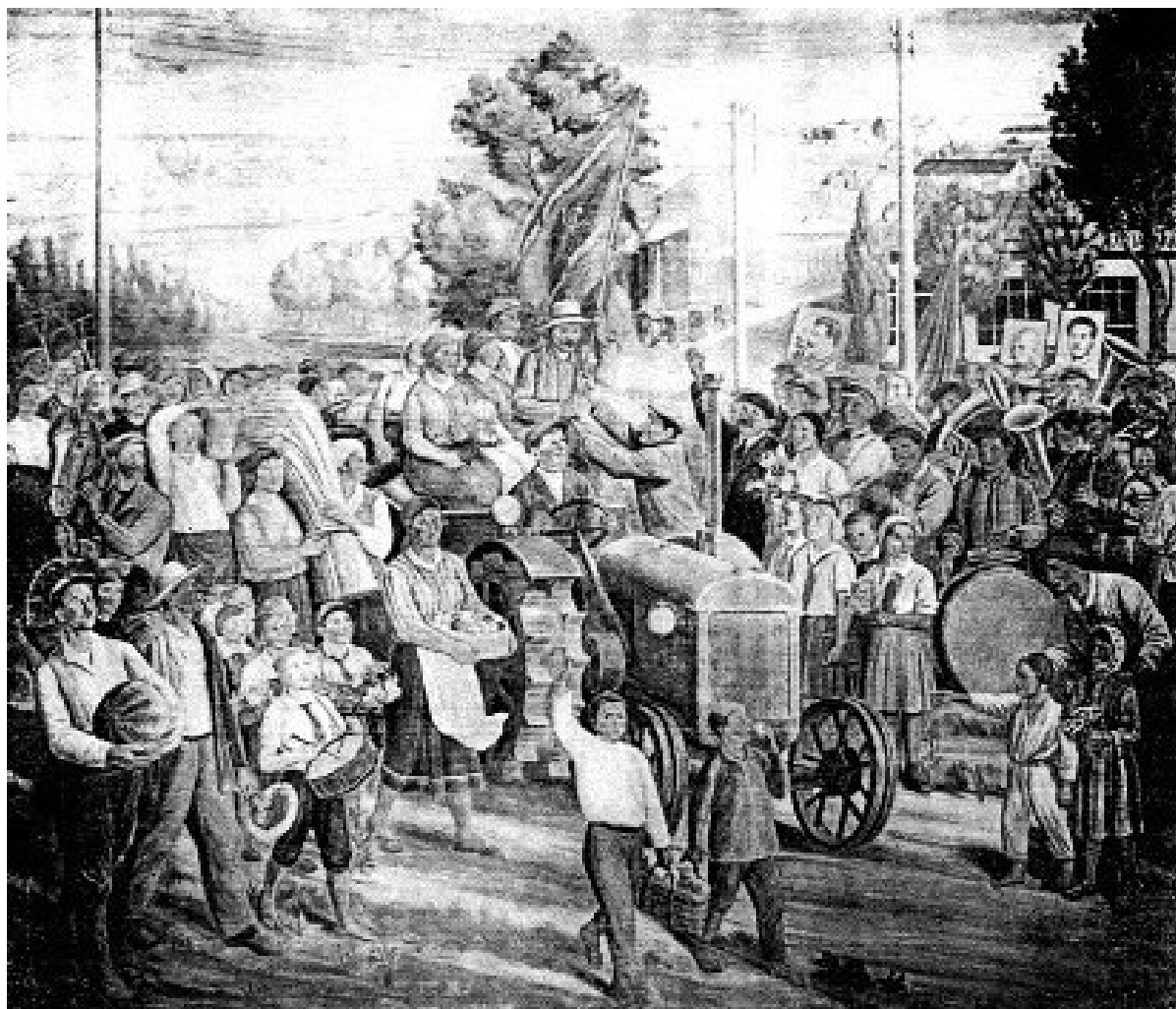
Іл. 2.2.25. Василь Седляр. Розстріл в Межигір'ї. 1927. Полотно, темпера. 110x160. НХМУ



Іл. 2.2.26. М. Шехтман. Пани на селі в минулому і їхнє життя. 1928.
Фреска. Селянський санаторій. Одеса, Україна. Друкарський відбиток
[136, с. 117]



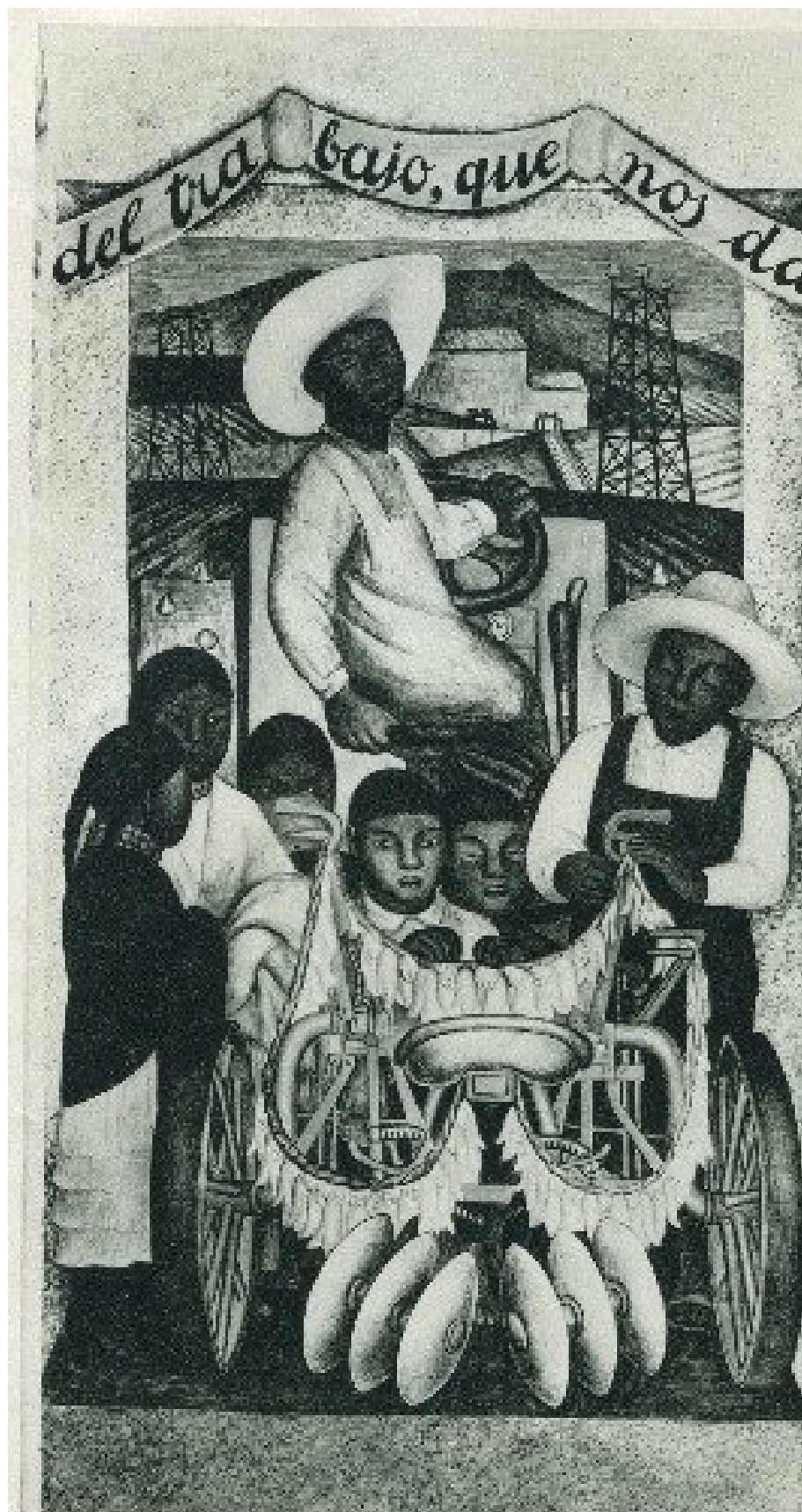
Іл. 2.2.27. Михайло Бойчук і Антоніна Іванова. Сім'я селянина. 1928. Фреска. Селянський санаторій. Одеса, Україна. Друкарський відбиток [136, с. 121]



Іл. 2.2.28. Михайло Бойчук. Свято врожаю. 1933 –1934. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові. Друкарський відбиток [136, с. 225]



Іл. 2.2.29. Михайло Бойчук. Свято врожаю. 1933 –1934.Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові. Фрагмент. Друкарський відбиток [136, с. 225]



Іл. 2.2.30. Дієго Рівера. Трактор, прикрашений вінками. 1927. Фреска. Фреска. Мехіко. Міністерство народної освіти [187]

УКРАИНСКАЯ С.С.Р.

СПИСОК
ЛИЦ, ПОДЛЕЖАЩИХ СУДУ ВОЕННОЙ КОЛЛЕГИИ
ВЕРХОВНОГО СУДА СОЮЗА С.С.Р.

14 июня 1937 года

За — Сталин, Молотов, Ворошилов

АП РФ, оп.24, дело 409, лист 172

УКРАИНСКАЯ ССР

1-я категория
г.Киев

1-я категория

1. БОЙЧУК Михаил Львович
2. БОЛКОВИЧ Анатолий Сергеевич
3. ВОРОБЬЕВ Архип Максимович
4. ДОВГАНЬ Константин Андреевич
5. ИВАНУШКИН Василий Михайлович
6. КАЛЯННИК Иван Иванович
7. КОВТУН-ВУХНАЛЬ Иван Дмитриевич
8. КОВАЛЕНКО Борис Львович
9. ЛИПКОВСКИЙ Иван Васильевич
10. ЛОЗОРИШАК Алексей Миронович
11. МАЛЮГА Николай Максимович
12. МОРОЗ Михаил Антонович
13. ОРЕЛ-ОРЛЕНКО Иван Михайлович
14. ПАВЛОВСКИЙ Петр Федорович
15. ПАДАЛКА Иван Иванович
16. ПРОНЬ Игнат Яковлевич
17. САВИЦКИЙ-ГЕДЗЬ Алексей Васильевич
(Ясный)
18. СЕДЛЯР Василий Феофанович
19. ТАРАНЕНКО Корней Семенович
20. ЧИЧВЯНСКИЙ-ГУБЕНКО Иван Дмитриевич

АП РФ, оп.24, дело 409, лист 214

НАЧАЛЬНИК 4 ОТДЕЛА СУДА С.С.Р.
СТАРШИЙ ШАФОР ГОСУДАР. БЕЗОПАСНОСТИ

(подпись)

АП РФ, оп.24, дело 409, лист 209

Іл. 2.2.31. Список осіб, що підлягають суду Військової колегії Верховного суду Союзу РСР [137, с. 67]

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Підрозділ 3.1



Іл. 3.1.1. Йосип Бокшай. Христос з предстоятелями Свв. Кирилом та Мефодієм. 1934. Ц. Свв. Кирила та Мефодія, с. Сторожниця, Ужгородський р-н [119, с. 227]



Іл. 3.1.2. Павло Ковжун, Михайло Осінчук. Поліхромія храму ім. Архистратига Михайла у м. Калуш на Івано-Франківщині (фрагмент). 1938 [107, с. 274]



Іл. 3.1.3. Павло Ковжун, Михайло Осінчук. Поліхромія храму ім. Архистратига Михайла у м. Калуш на Івано-Франківщині (фрагмент). 1938 [107, с. 278]



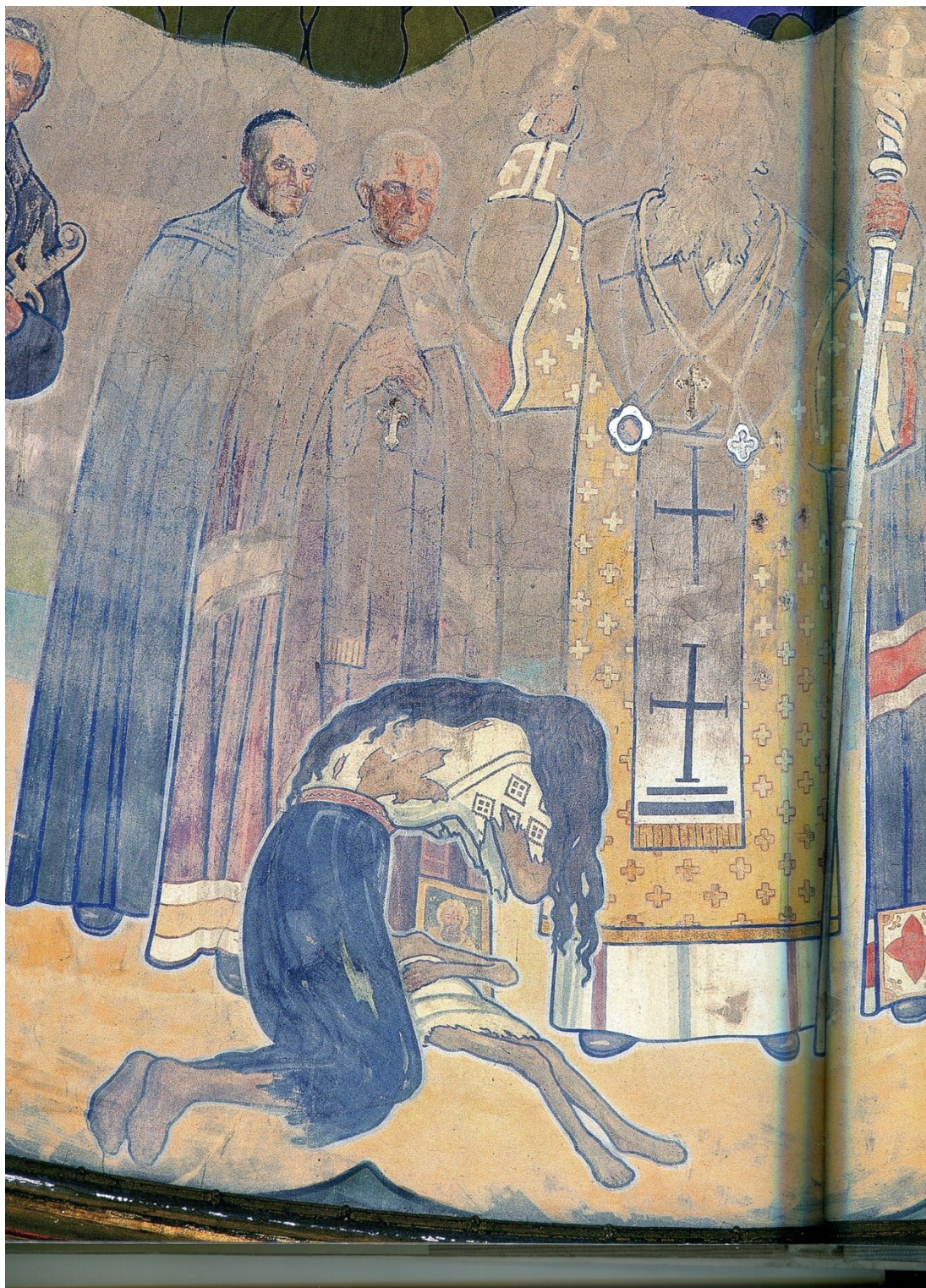
Іл. 3.1.4. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Прсв. Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [149, с. 116]



Іл. 3.1.5. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Прсв. Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [149, с. 117]



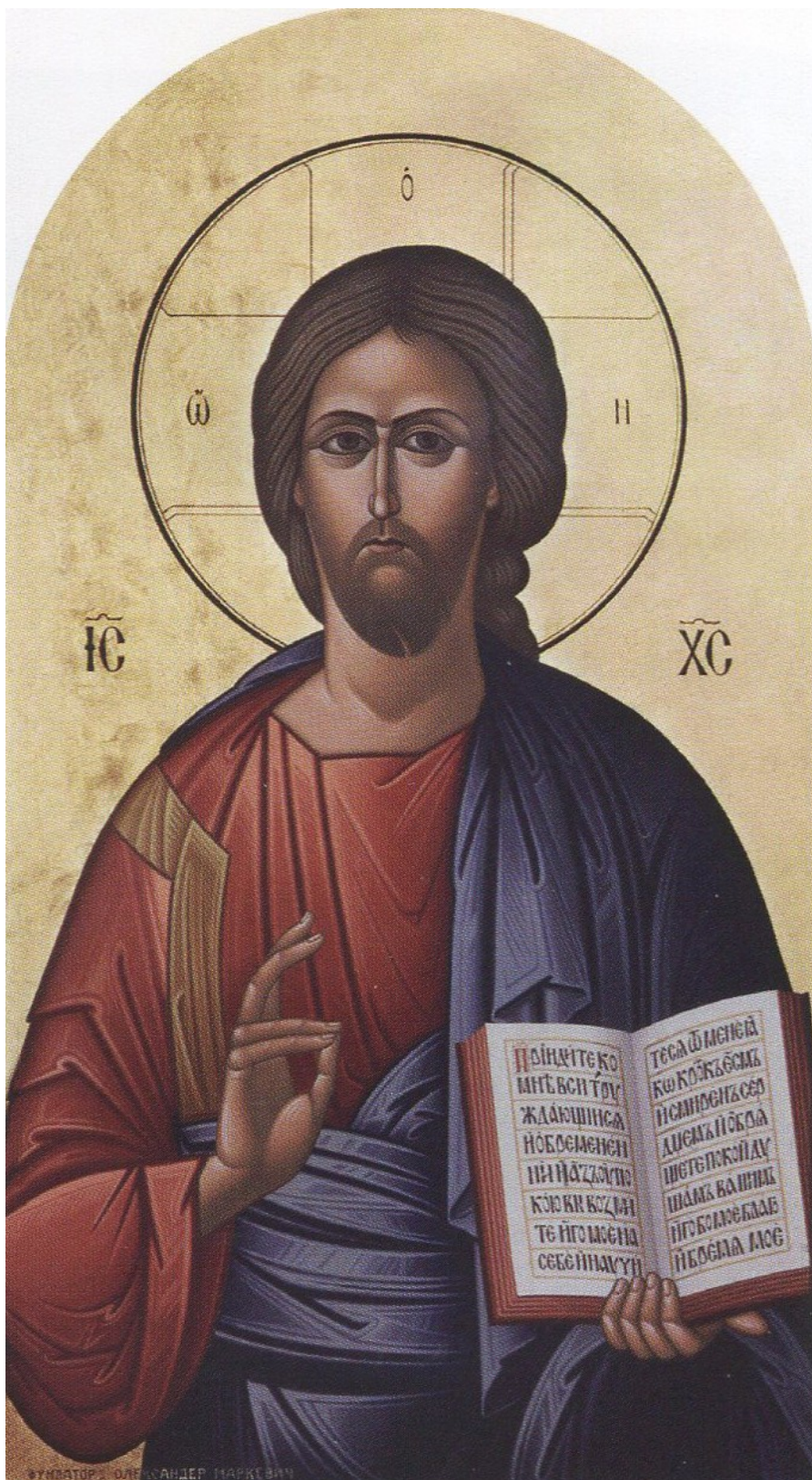
Іл. 3.1.6. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [125]



Іл. 3.1.7. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Серця Христового на Львівщині. 1932 – 1939. Фреска [125]



Іл. 3.1. 8. Ювеналій Мокрицький. Прсв. Богородиця. 1952 – 1954.
Фрагмент іконостаса Собору Св. Софії в Римі [149, с. 347]



Іл. 3.1.9. Ювеналій Мокрицький. Ісус Христос. 1952 – 1954.
Фрагмент іконостаса Собору Св. Софії в Римі [149, с. 347]



Іл. 3.1.10. Святослав Гординський. Мозаїка із зображенням Христа Пантократора в Соборі Св. Софії в Римі. 1960-і рр. [149, с. 144]



Іл. 3.1.11. Святослав Гординський. Вітраж із зображенням святих рівноапостольних князів Київської Русі Володимира і Ольги в Соборі Св. Софії в Римі. 1960-і рр. [149, с. 144]



Іл. 3.1.12. Михайло Осінчук. Хрещення у річці Йордані. 1954.
Темпера. США [149, с. 402]



!л. 3.1.13. Михайло Осінчук. Оплакування Христа (П'єта). 1950-і.
Темпера. США [149, с. 402]



Іл. 3.1. 14. Петро Холодний (молодший). Благовіщення. 1960-і.
Темпера. США [149, с. 486]



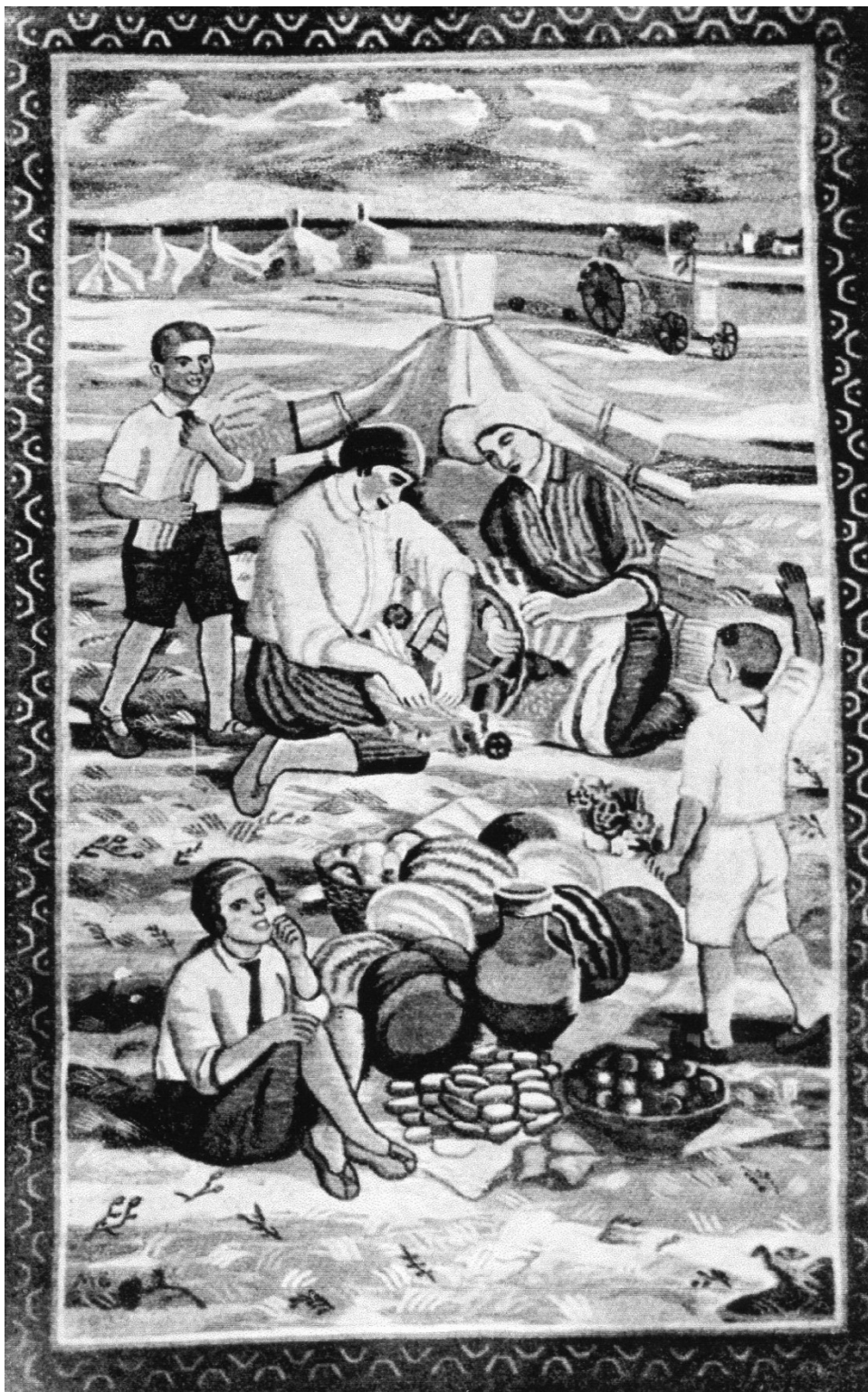
Іл. 3.1.15. Петро Холодний-молодший. Вітраж з української католицької церкви св. Вана Хрестителя у Ньюарку. 1964 – 1965. США [149, с. 486]



3.1.16. Яків Гніздовський. Срітєння. Іконостас церкви Пресвятої Трійці. 1982. Кронксон. Нью-Йорк. США [149, с. 137]



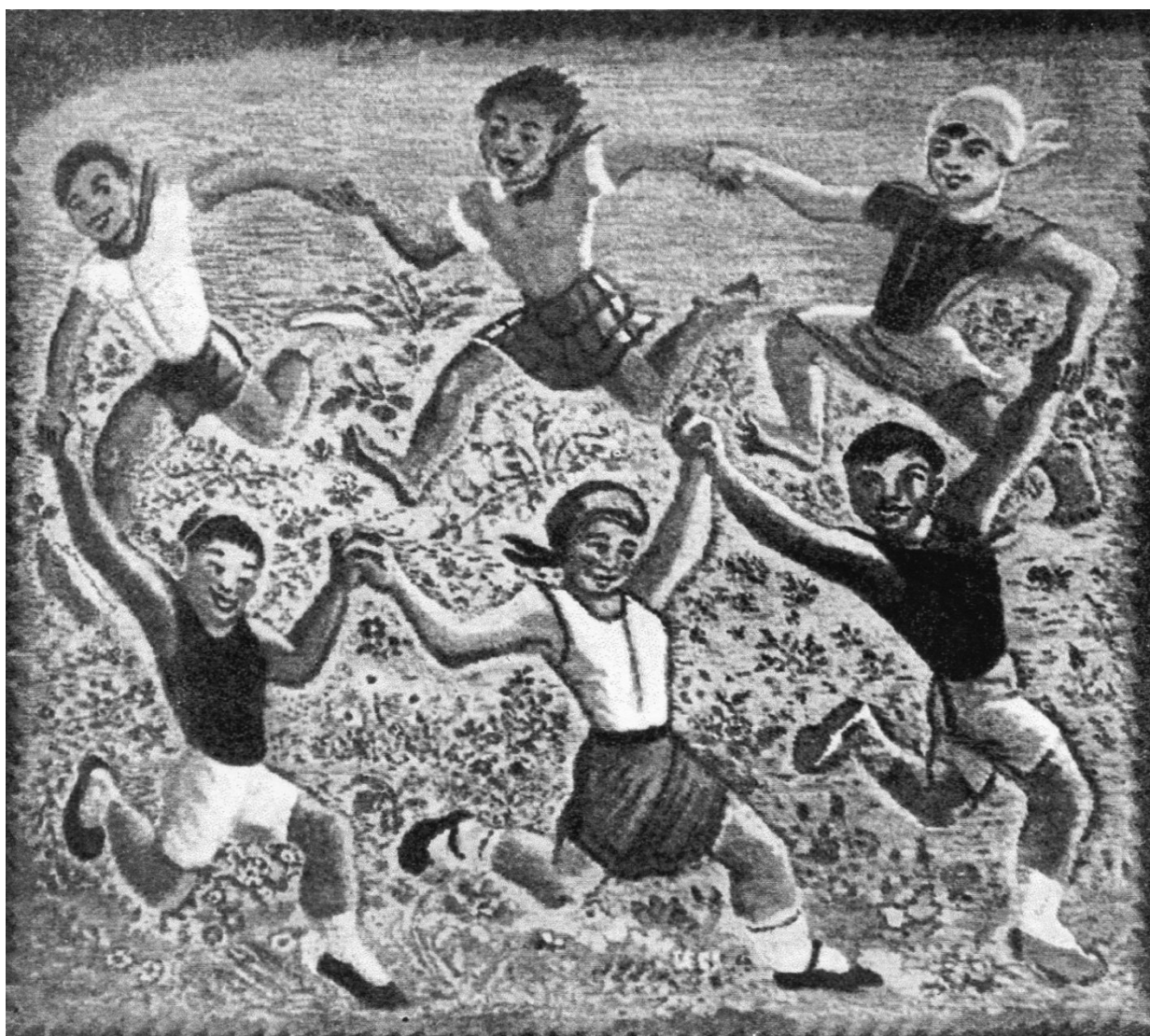
3.1.17 . Яків Гніздовський. Срітення. Іконостас церкви Пресвятої Трійці. 1982. Кронксон. Нью-Йорк. США [149, с. 137]



3.1.18. Михайло Бойчук. Обжинки. 1936. Килим-гобелен. Виткали В. Блоха, М.Харченко і М. Шебиченко [20]



3.1.19. Микола Азовський. Жнива. 1936. Килим-гобелен. Виткали В. Блоха, М.Харченко і М. Шебиченко [20]



3.1.20. Микола Цівчинський. Танець. 1936. Килим-гобелен. Виткали
Г. Джура і В. Федоренко [20]



3.1.21. Охрім Кравченко. Копають картоплю. 1930. Рисунок до фрески дипломної роботи на стіні аудиторії КХІ (НАОМА). Київ [70, с. 17]



3.1.22. Охрім Кравченко. На ланах. 1981. Полотно, темпера 47x70.
Івано-Франківський художній музей [70, с. 176]



3.1.23. Я. Музика. Княгиня Ольга. 1967. Мозаїка. ЛГМ. Львів [70, с. 179]

Підрозділ 3.2



3.2.1. Алла Горська, Опанас Заливаха, Галина Зубченко, Людмила Семикіна, Галина Севрук. Ескіз вітража «Шевченко. Мати» для холу червоного корпусу Київського університету ім. Т.Г. Шевченка. 1964. розпис на склі [57, с. 630]



3.2.2. Ганна Собачко-Шостак. Декоративне панно. 1912. Відтворене у вишивці В. Костюковою, 2010. Полотно, муліне, гладь. Київ (приватна колекція)



3.2.3. Алла Горська, Віктор Зарецький, Григорій Синиця. Жінка-Птах (Берегиня). Мозаїчне панно в ювелірній крамниці «Рубін» в Донецьку. 1966. Смальта, керамічна плитка, кольорове скло [57, с. 636]



3.2.4. Алла Горська, Віктор Зарецький, Борис Плаксій. Мозаїчне панно «Вітер» на стелі ресторану «Вітряк» у Києві. 1966. Смальта [57, с. 637]



3.2.5. Алла Горська, Григорій Синиця (автор проєкту), Віктор Зарецький. Мозаїчне панно «Сонце» на одному з корпусів експериментальної школи № 5 в Донецьку. 1964 – 1965. Керамічна плитка, смальта [209]



3.2.6. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксій, Григорій Пришедько, Василь Прахнін, Надія Світлична. Дерево життя. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, шлакоситал, метал [208]



3.2.7. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксій, Григорій Пришедько, Василь Прахнін, Надія Світлична. Дерево життя. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, шлакоситал, метал. Після російського обстрілу 2022 р. [208]



3.2.8. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксій, Григорій Пришедько, Василь Прахнін, Надія Світлична. Борівітер. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, нержавіюча сталь, шлакоситал, фрагменти нержавіючих ложок [208]



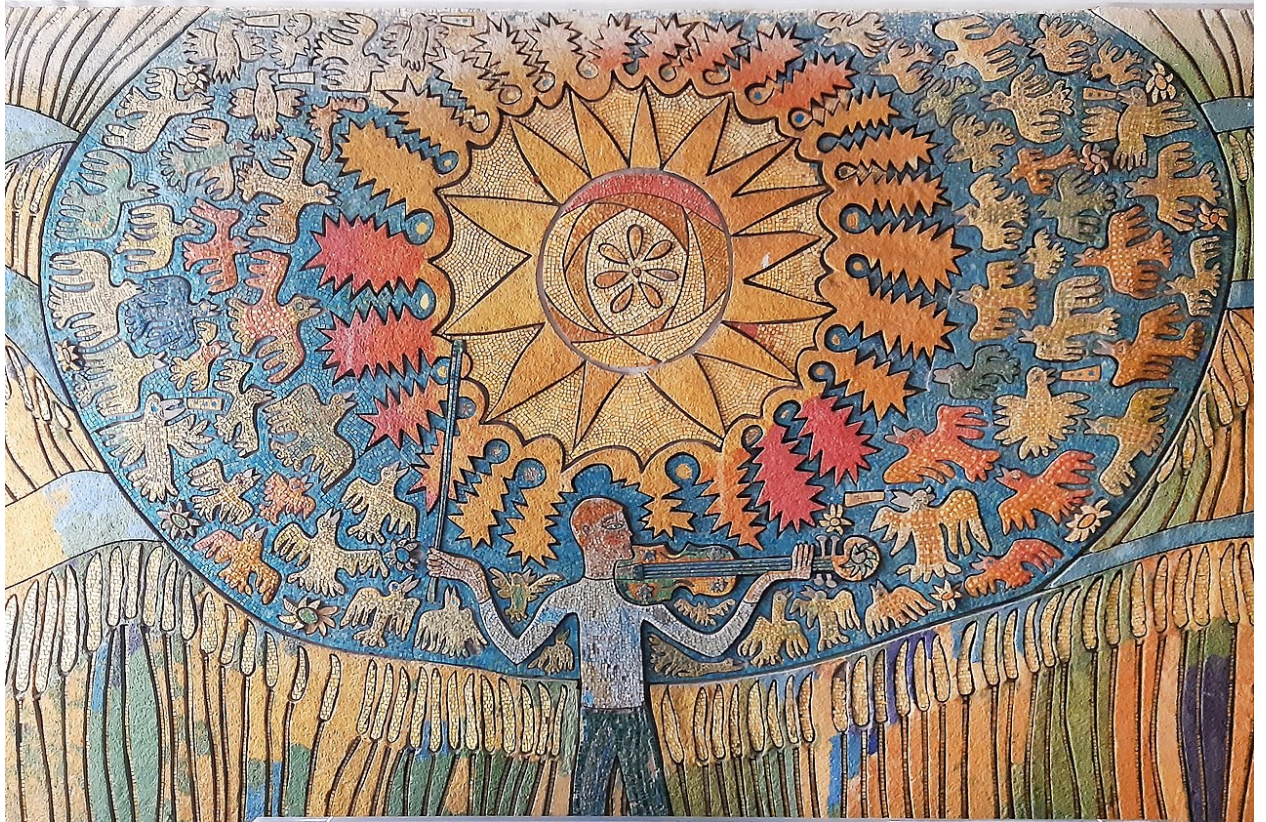
3.2.9. Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксій, Григорій Пришедько, Василь Прахнін, Надія Світлична. Борівітер. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, нержавіюча сталь, шлакоситал, фрагменти нержавіючих ложок. Після російського обстрілу 2022 р. [208]



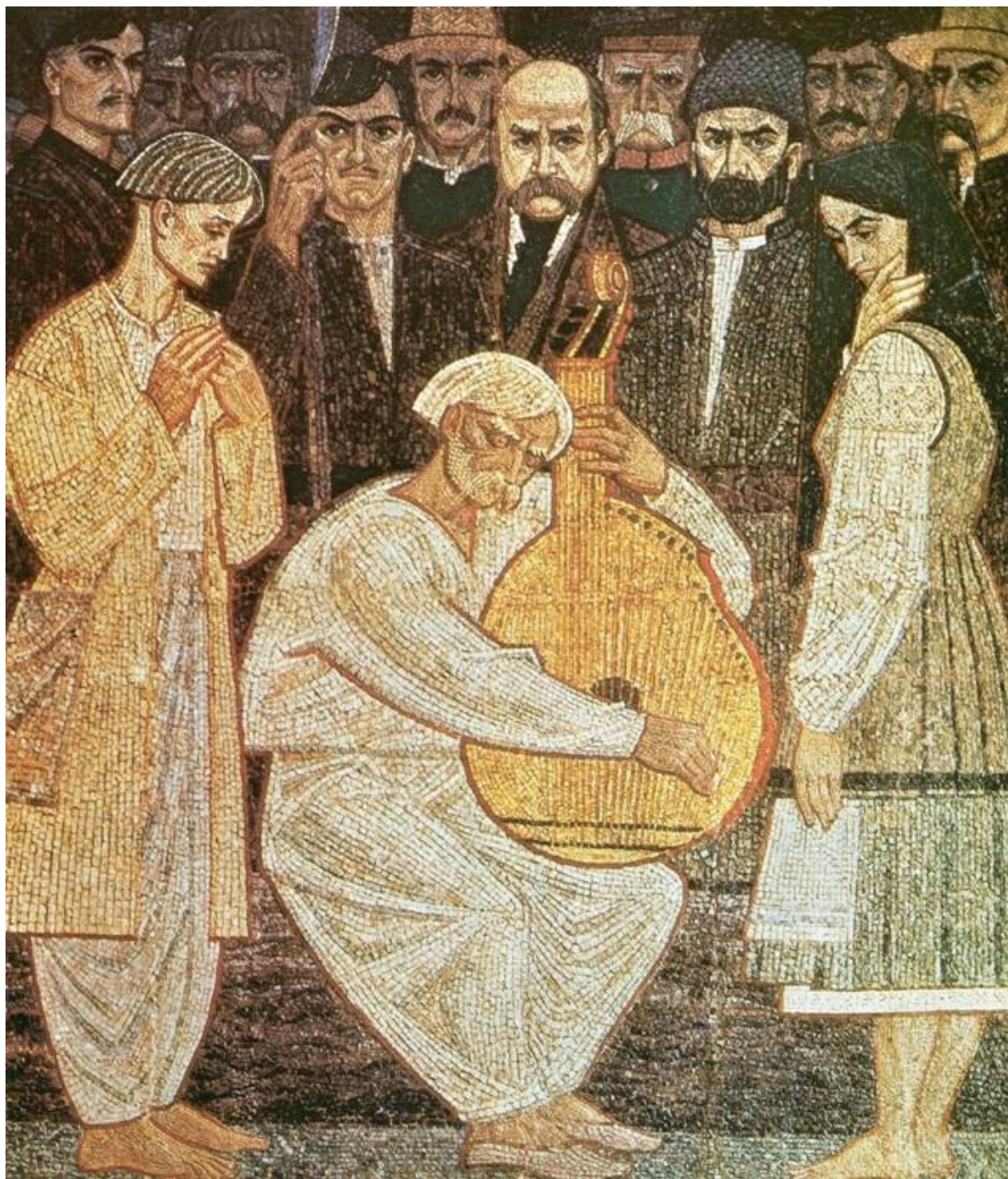
3.2.10. Алла Горська, Віктор Зарецький, Валентин Смирнов, за участі Бориса Плаксія і Анатолія Лимарєв. Прапор Перемоги. Мозаїчне панно. Музей «Червона гвардія». Краснодон. Луганська обл. 1968. Смальта, колоте скло, сталь, алюміній, шлакоситал [57, с. 633]



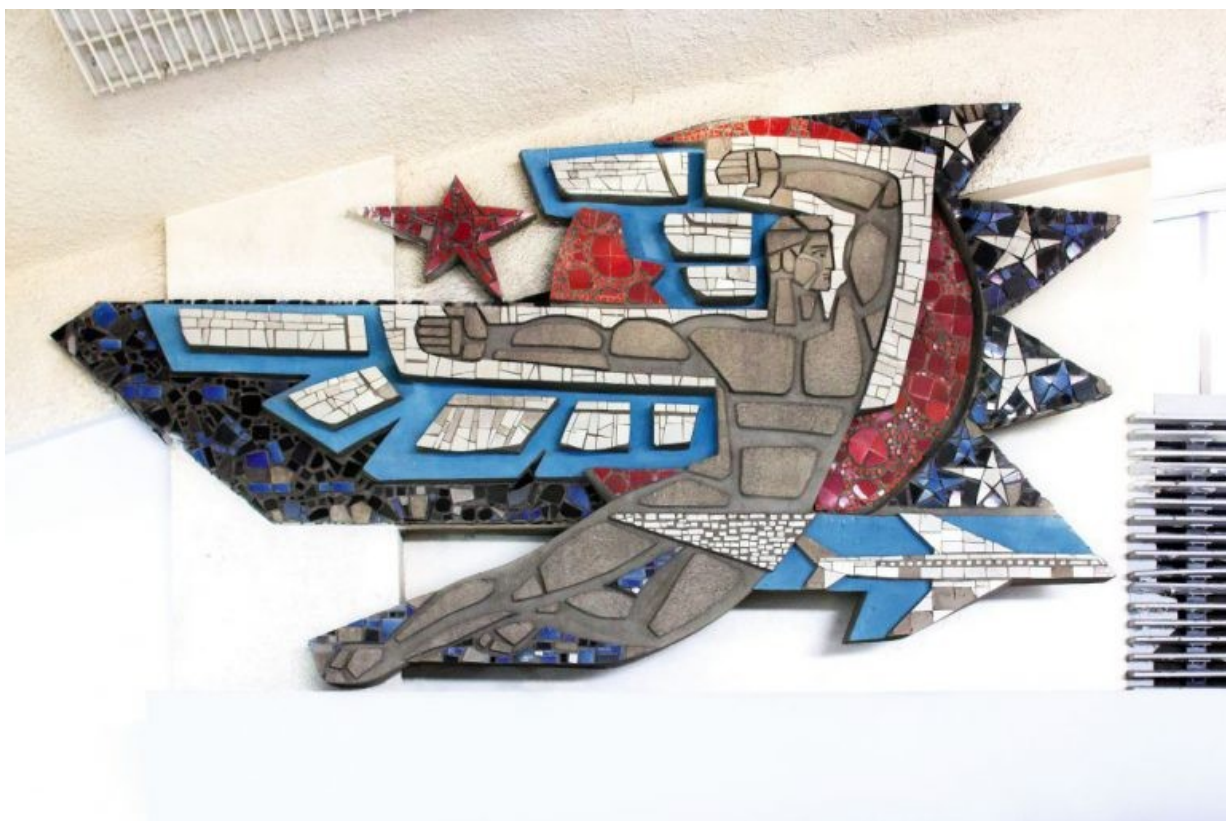
3.2.11. Оксана Грудзинська. Мозаїчне панно (фрагмент) на станції київського метрополітену «Хрещатик». 1961. Кераміка, майоліка [45]



3.2.12. Ада Рибачук, Володимир Мельниченко. Мозаїчне панно «Чарівна скрипка», присвячене Марії Приймаченко. Лабораторний корпус Палацу дітей та юнацтва в Києві. 1965. Керамічна плитка [42]



3.2.13. Степан Кириченко, Надія Клейн. Мозаїчне панно в музеї Т.Г. Шевченка в Києві. 1964 – 1967. Смальта [57, с. 626]



3.2.14. Іван Литовченко, Валерій Ламах, Ернест Котков. Ікар. Мозаїчне панно в інтер'єрі залу очікувань аеропорту «Бориспіль». 1964 – 1965 [57, с. 628]



3.2.15. Іван Марчук, Ольга Рапай. Мозаїчне панно на фасаді школи ім. Т.Г. Шевченка в Києві. 1969. Керамічна плитка [57, с. 635]



3.2.16. Іван Марчук. Ярослав Мудрий. Мозаїчне панно на 1-му поверсі Інституту теоретичної фізики в Києві. 1969 – 1972. Шамот, солі [57, с. 648]



3.2.17. Микола Стороженко. Мозаїчне панно «Наука і культура XVI – XVIII століття, Львівське ставропігійське братство» на 3-му поверсі Інституту теоретичної фізики в Києві. 1969 – 1972. Смальта [57, с. 649]



3.2.18. Іван-Валентин Задорожний. Вітраж «Наша пісня, наша слава» в Палаці культури в Кременчузі. 1970 – 1971. Лите скло, бетон [54]



3.2.19. Іван Литовченко. Мозаїчне панно "Музика" на фасаді музичної школи в м. Прип'ять. 1976. Бетон, смальта [57, с. 647]



3.2.20 Іван Литовченко. Панно "До світла" у м. Прип'ять. Фрагмент.
1979. Мозаїчний рельєф. Бетон, смальта [57, с. 646]



3.2.2І. Іван Литовченко. Мозаїчний рельєф "Творення" у м. Прип'ять.
Фрагмент . 1981. Бетон, смальта [57, с. 646]



3.2.22. Ернест Котков. Дніпровські хвилі. Декоративна композиція біля спорткомплексу «Метеор» у м. Дніпро. 1984. Армобетон, мармур, кольорова мозаїка [57, с. 643]



3.2.23. Галина Зубченко, Григорій Пришедько. Перемога. 1970 – 1971
Інститут онкології і радіології у Києві. Керамічна плитка, шлакоситал,
кольорове скло [91]



3.2.24. Галина Зубченко, Григорій Пришедько. Ковалі сучасності. 1972 – 1974. Мозаїка в Інституті ядерних досліджень НАН України у Києві. Смальта, кераміка [91]



3.2.25. Галина Зубченко, Григорій Пришедько. Майстри часу. 1974 – 1975. Мозаїчне панно у фойє на 1-му поверсі Інституту кібернетики ім. В.М. Глушкова НАН України у Києві. Смальта, кераміка [91]



3.2.26. Галина Севрук. Місто на семи горбах. Готель «Турист» у Києві. (1985 – 1987). Кераміка, полива, емаль, скло, солі. [86, с. 42]



3.2.27. Петро Ганжа, Наталія Чернова. Фаянсові рельєфи на станції «Київська» Харківського метрополітену. 1984 [140, с. 8]



3.2.28. Петро Ганжа, Наталія Чернова. Фаянсові рельєфи на станції «Студентська» Харківського метрополітен. 1986 [140, с. 8]



3.2.29. Володимир Пасивенко. Людина і небо. Розпис у бібліотеці Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут ім. І. Сікорського». Фрагмент. 1978 – 1981. Темпера [57, с. 658]



3.2.30. Микола Стороженко. Осяні світлом. Розпис плафона в Інституті теоретичної фізики НАН України в Києві. 1980. Енкаустика [57, с. 660]



3.2.31. Дмитро Нагурний. Блакитна планета. Розпис у Палаці культури м. Ровеньки Луганської обл. Фрагмент. 1984. Енкаустика [57, с. 663]



3.2.32. Інтер'єр відновленого Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. 1998 – 2000 [57, с. 662]



3.2.33. Микола Стороженко. Розпис церкви Миколи Притиска в Києві. 1999. Енкаустики [57, с. 662]



3.2.34. Олександр Пронін. Євангеліст Марк. Картон для розпису в храмі св. Миколая.1996 [6, с. 113]



3.2.35. Олександр Пронін. В'їзд Ісуса в Єрусалим і Несіння Хреста у центральному нефі у соборі Небовзяття Пресвятої Діви Марії у Харкові. 2000 – 2001. Скло, розпис, свинець [6, с. 133]



Моргунов И. И., Ерофеева О. Ю.,
Станция метро «Ботанический сад»,
медь, эмаль 2004г.

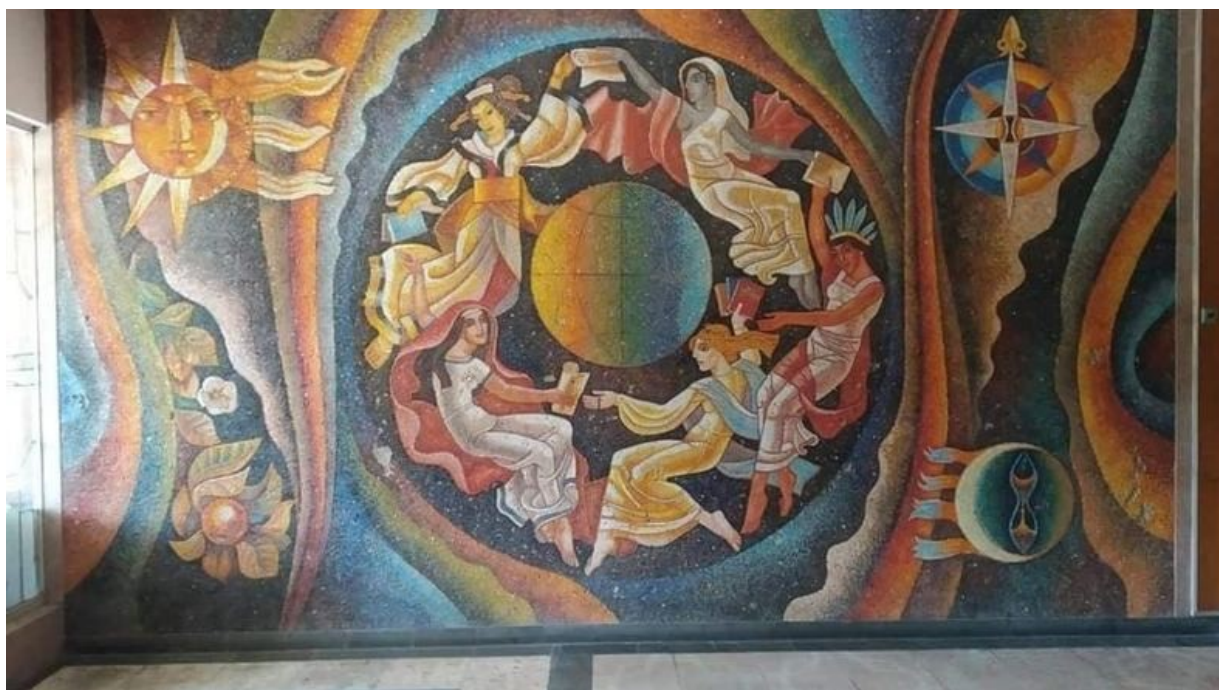
3.2.36. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов. Панно на станції метро «Ботанічний сад» в Харківському метрополітені. 2003. Мідь, емаль [48, с. 129]



3.2.37. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов. Панно «Квіти і птахи» на станції метро «Ботанічний сад» в Харківському метрополітені. 2003. Мідь, емаль [48, с. 132]



3.2.38. Богдан Сойка. Весна. Мозаїчне панно в санаторії «Пролісок» в с. Моршин. Івано-Франківська обл. Фрагмент. 1974. Смальта [200]



3.2.39. Богдан Сойка. Інформаційний простір. Мозаїчне панно у вестибюлі . «Союздруку» у Львові. 1984. Смальта [200]



3.2.40. Володимир Патик. Море і риби. Мозаїчне панно на зовнішній стіні магазину «Океан» у Львові. 1987. Флорентійська мозаїка [92]

Ілюстрації до четвертого розділу

Підрозділ 4.1



Іл. 4.1.1. Олексій Бордусов, Володимир Манжос ("Interesni Kazki").
Мавпа з барабаном. 2008. Акрил. Київ, Україна [95]



Іл. 4.1.2. Mata Ruda. Берегиня. 2018. Спрей арт. Київ, Україна [95]



Іл. 4.1.3. Рустам К'юбік. Лабіринт проблем. 2016. Спрей арт. Київ,
Україна [207]



Іл. 4.1.4. Олександр Корбан. Танець. 2016. Спрей арт. Київ (Оболонь), Україна [95]



Іл. 4.1.5. Олексій. Постульга, Олексій Філіпов, Денис Стадник («SOUL» Дівчина в пісках. 2019. Акрил, пінополістирол. Харків, Україна. [198, с. 42]



Іл. 4.1.6. Kailas-V. Кобзар. 2014. Спрей арт. Харків, Україна [95]



Іл. 4.1.7. Анастасія Худякова, Сергій Калмиков. Кит. 2019. Акрил.

Харків, Україна [198, с. 42]



Іл. 4.1.8. Гамлет Зіньковський. Інсталяція «Не фонтан»; 2018. Акрил, пісуар. Харків, Україна [198, с. 43]



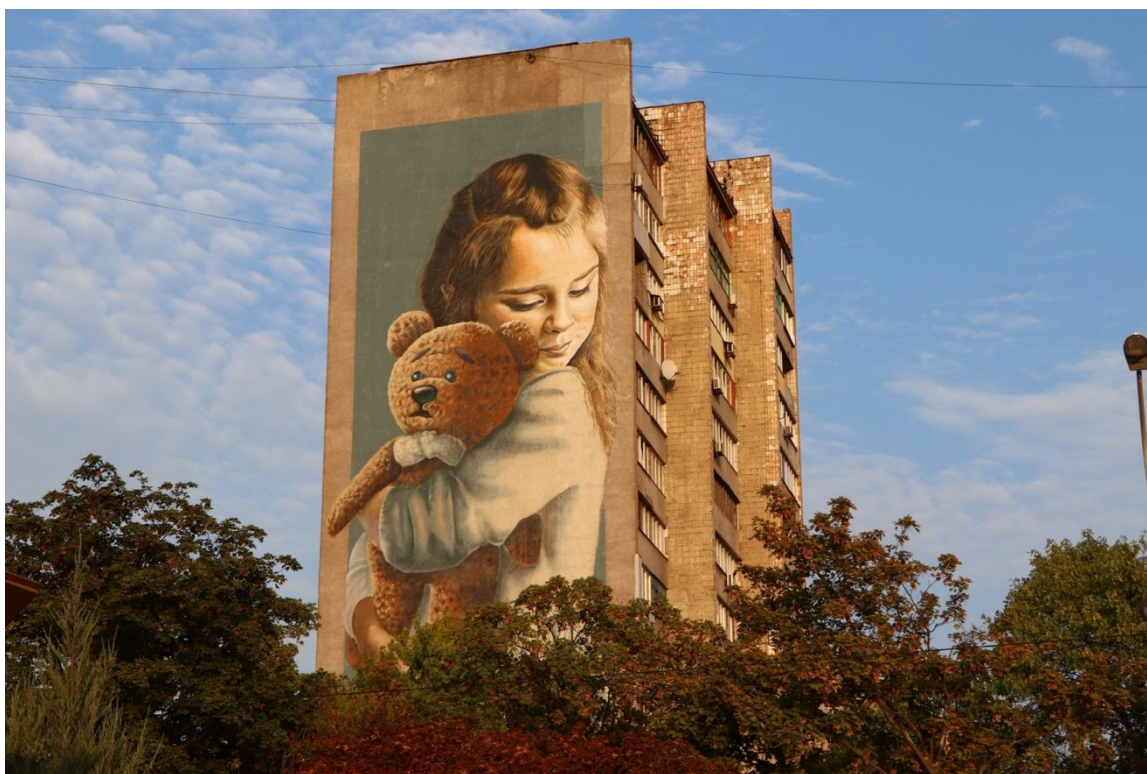
Іл. 4.1.9. Гамлет Зіньковський. Інсталяція «Я намагаюсь побачити правду». 2018. Акрил, дзеркало. Харків, Україна [198, с. 43]



Іл. 4.1.10. Олександр Брітцев. Пан і Пані Дніпра. 2017. Спрей арт.

Дніпро, Україна [207]

Підрозділ 4.2



Іл. 4.2.1. Олександр Корбан. Мілана. 2018. Спрей арт. Маріуполь, Україна [194]



Іл. 4.2.2. KAILAS-V. Громада щасливих людей, Бахмут — місто, відкрите для добра. 2020. Змішана техніка. Бахмут, Україна [59]



Іл. 4.2.3. Гвідо Ван Хелтен. Мурал "Портрет авдіївської вчительки М. Марченко". Авдіївка, Україна. 2016. Спрей-арт [94]



Іл. 4.2.4. KALAS-V. Мурал "Свята Джавеліна". 2022. Київ, Україна.
Спрей-арт [94]



Іл. 4.2.5. Олександр Корбан. Все буде Україна. 2022. Київ, Україна.

Спрей арт [115]



Іл. 4.2.6. Костянтин Качановський. Красуня не терптиме. 2022.
Акрил. Рівно, Україна [94]



Іл. 4.2.7. Анастасія Худякова. Вільна і незалежна. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки



Іл. 4.2.8. Анастасія Худякова. Янгол-охоронець. 2022. Акрил.
Виноградів, Україна. Фото авторки



Іл. 4.2.9. Анастасія Худякова. Свобода. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки



Іл. 4.2.10. Анастасія Худякова. Місто-герой Харків. 2022. Акрил.
Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 4.2.11. Анастасія. Худякова. Свобода. 2023. Змішана техніка.
Покровськ, Україна. Фото авторки



Іл. 4.2.12. Крістіан Гемі. Портрет дівчини у кольорах українського прапора. Спрей арт. 2022. Львів, Україна [96]



Іл. 4.2.13. Ярослав Войцеховський. Світло крізь морок. 2022. Акрил.
Одеса, Україна [155, с. 200]



Іл. 4.2.14. Ігор Матроскін. Вірю в ЗСУ, Героям слава. 2022. Спрей арт. Одеса, Україна [93]



Іл. 4.2.15. Seth. Дівчинка на танках. 2022. Акрил. Париж, Франція [96]



Іл. 4.2.16. Кави. Путін – Вола́н-де-Морт. 2022. Спрей арт. Познань, Польща [93]



Іл. 4.2.17. Каву. Володимир Зеленський в образі Гаррі Поттера. 2022.
Спрей арт. Познань, Польща [93]



Іл. 4.2.18. Чеміс. Дівчинка з іграшками. 2022. Спрей арт. Прага, Чехія

[96]



Іл. 4.2.19. My Dog Sighs. Око. 2022. Спрей арт. Кардіфф, Уельс [96]



Іл. 4.2.20. Стів Дженкінс. Pray for Ukraine (Молись за Україну). 2022.
Спрей арт. Лланеллі, Уельс [96]



Іл. 4.2.21. Нікіта Кравцов. *Vive la résistance ukrainienne* (Хай живе український спротив). 2022. Спрей арт. Париж, Франція [96]



Іл. 4.2.22. Linas Kaziulionis. Stand with Ukraine (Підтримайте Україну).
2022. Спрей арт. Вільнюс, Литва [96]



Іл. 4.2.23. Пётр Яворський. No more time (Немає більше часу). 2022.
Спрей арт. Гданськ, Польща [96]



Іл. 4.2.24. Анджей Понговський. Panna wolna (Дівчина вільна). 2022.
Спрей арт. Польща [96]



Іл. 4.2.25. Юстус Бекер. Голуб миру. 2022. Акрил. Франкфурт, Німеччина [96]

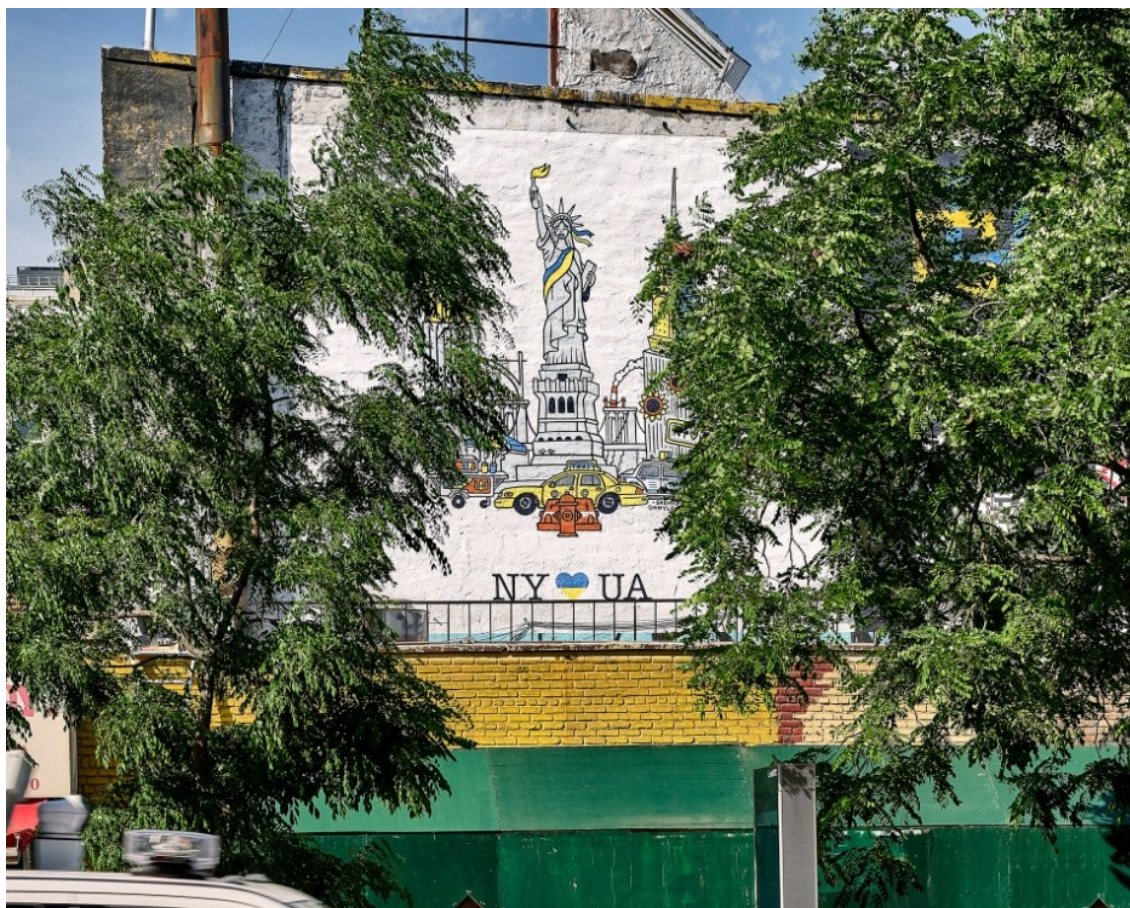


Іл. 4.2.26. Innerfields. Відсутній. 2022. Спрей арт. Берлін, Німеччина

[96]



Іл. 4.2.27. Dainis Rudens, Eriks Saune. Разом ми сила. 2022. Спрей арт. Рига, Латвія [96]



Іл. 4.2.28. Сашко Даниленко. Razom for Ukraine (Разом для України). 2022. Спрей арт. Нью-Йорк, США [96]

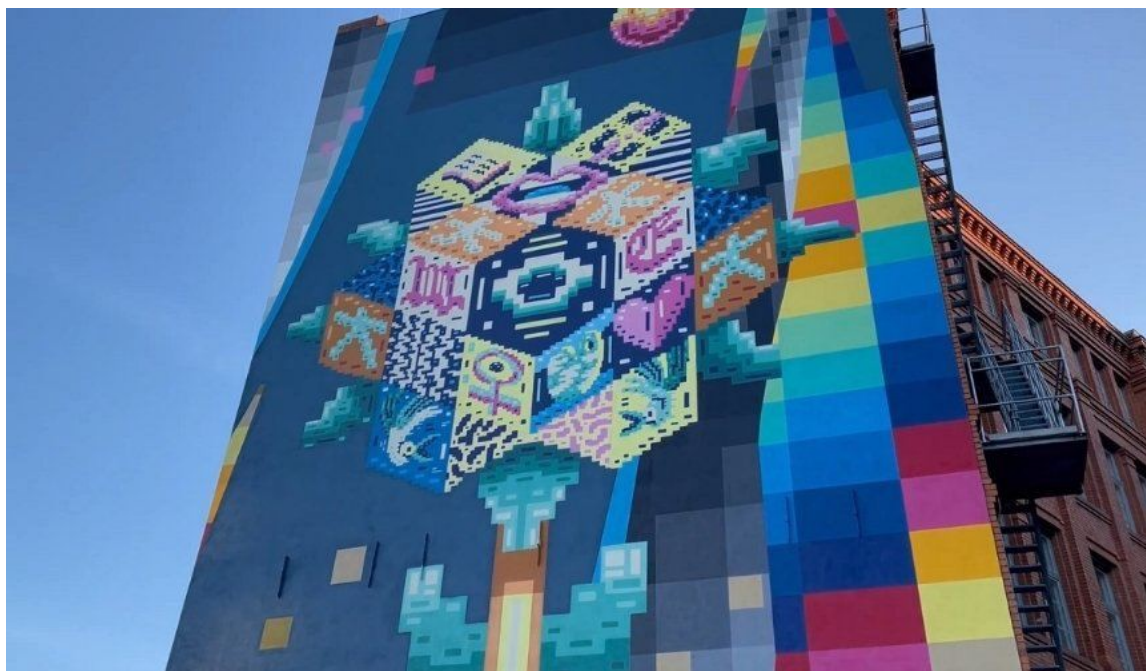


Іл. 4.2.29. Face та Sechor. Ukraine. 2022. Спрей арт. Чикаго, США

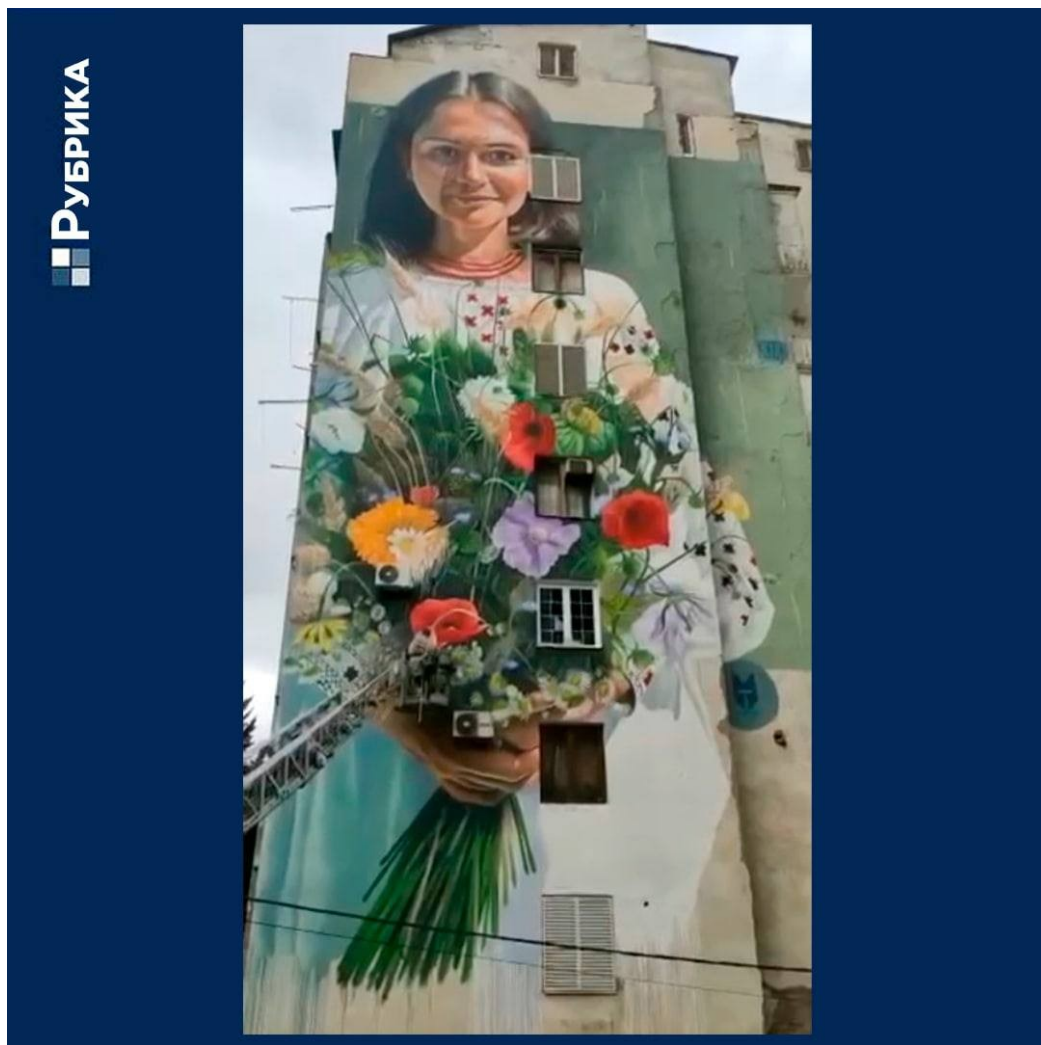
[96]



Іл. 4.2.30. Нікіта Кравцов, Венсан Паронно. The Stripes of Freedom (Смути свободи). 2022. Спрей арт. Відень, Австрія [96]



Іл. 4.2.31. Андрій Кальков, Денис Шустер. Квітка демократії. 2022.
Спрей арт. Берлін, Німеччина [96]



Іл. 4.2.32. Олександр Корбан. Українка. 2022. Спрей арт. Тбілісі, Грузія [96]



Іл. 4.2.33. Азіз Аль-Асмар. Солідарність сирійців з українцями. 2022.
Акрил. Ідлібі, Сирія [96]



Іл. 4.2.34. Аліна Коник, Андрій Ковтун., Нікіта Кравцов. Зерна культури (триптих). 2023. Акрил. Найробі, Кенія [96]



Іл. 4.2.35. Крістіан Гемі. Свобода, яка веде народ. 2022. Спрей арт. Київ, Україна [154]



Іл. 4.2.36. Крістіан Гемі. Шевченко. 2022. Спрей арт. Київ, Україна.

[154]



Іл. 4.2.37. Крістіан Гемі. Я буду чекати. 2022. Спрей арт. Київ, Україна [154]



Іл. 4.2.38. Banksy. Гімнастка. 2022. Спрей арт, трафарет. Бородянка, Україна [96]



Іл. 4.2.39. Banksy. Хлопчик, який кидає на татамі дзюдоїста. 2022.
Спрей арт, трафарет. Бородянка, Україна [96]



Іл. 4.2.40. TVBOY. Stop. 2022. Спрей арт, трафарет. Буча, Україна

[96]



Іл. 4.2.41. TVBOY. Stop war (Зупинити війну). 2022. Спрей арт, трафарет. Буча, Україна. [96]

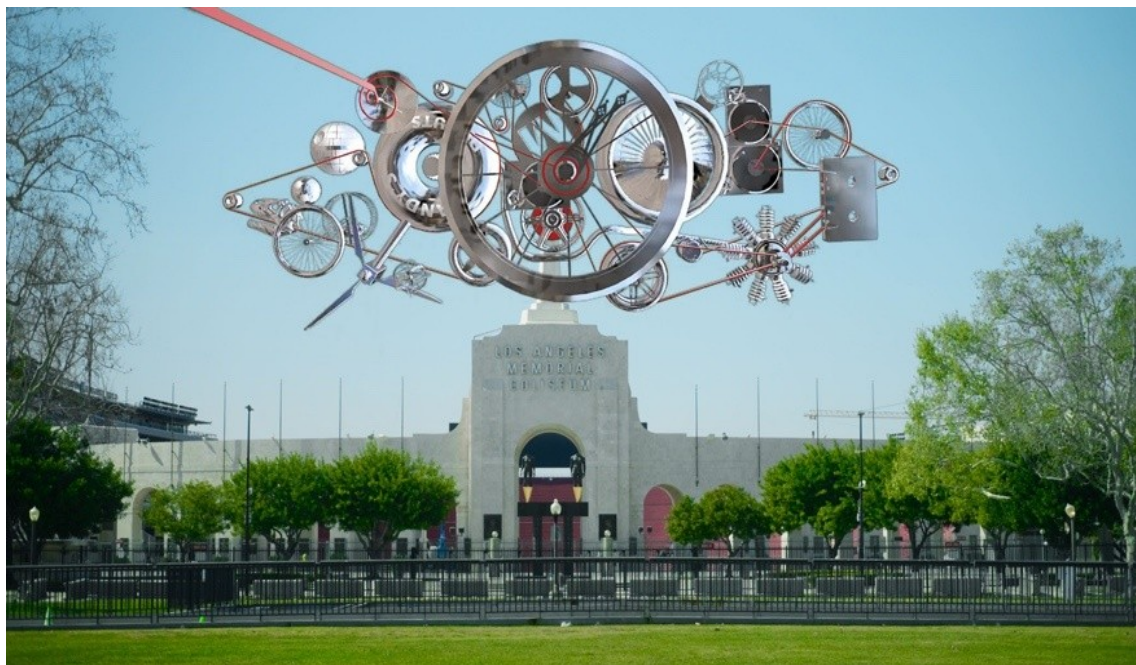
Підрозділ 4.3



Іл. 4.3.1. Мерседес Дораме. Портал Товаангер. 2021. Лос-Анджелес, США [101, с. 211]



Ил. 4.3.2. И.Р. Бах . Думай масштабно. 2021. Лос-Анджелес, США
[101, с. 211]



Іл. 4.3.3. Гленн Кайно, Майкл Френч. Немає фінішної лінії. 2021.
Лос-Анджелес, США [101, с. 211]



Іл. 4.3.4. Рубен Очоа, Саллія Голдштейн. Продавці, сьогодні. 2021.
Лос-Анджелес, США [101, с. 214]



Іл. 4.3.5. Чарльз Гамблен, Суту. Благословенна відкрита рука 2021.
Лос-Анджелес, США [101, с. 214]



Іл. 4.3.6. Роман Мінін. LOVE. ДЕРЖПРОМ, 2018. Харків, Україна..
[101, с. 218]



Іл. 4.3.7. Олесь Базюк. Портрет міста. 2019. Центральна дитяча бібліотека. Івано-Франківськ, Україна [101, с. 219]

ДОДАТОК В СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Новіков М. Ю., Худякова А. Г. Розвиток практичного використання технології доповненої реальності в галузях паблік-арту та стріт-арт // Вісник ХДАДМ. 2022. № 1. С. 207 – 221. DOI:10.33625/visnik2022.01.207
2. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. // Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45. DOI:10.31500/1992-5514.18(2).2022.269776
3. Худякова А. Г. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько-української війни // HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal. 2023. № 1. С. 193 – 205. DOI 10.33625/hudprom2023.01.193

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні Web of Science

4. Obukh, L., Bannikova, K., Tsurkan, I., Khudiakova, A., Kotorobai, S. The problem of the cultural crisis in today's information-digital society // Revista Amazonia Investiga, Vol. 12, 2023, Pp. 206-213. DOI: 10.34069/ai/2023.63.03.19

ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Худякова А. Г. Сучасний муралістський рух у світі (до питання про походження і зміст терміну) // Всеукр. наук. конф. проф.-викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Збірник статей. 18.05.2020 р., Харків: ХДАДМ, 2020. С. 52 – 54.
2. Худякова А. Г. Муралістський рух на лінії розмежування // Тези III Міжнарод. наук. конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України. 16–17.11.2021 р., Київ : НАМ України, 2021. С.132–133.
3. Худякова А. Г. Муралі з доповненою реальністю: впровадження технологій AR в міський простір // Тези доповідей Другої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах». Національна академія мистецтв України. 6.12.2021 р., Київ : НАМ України, 2021. С. 45–46.
4. Худякова А. Г. Сучасний муралістський рух у Києві: поєднання власного та зарубіжного досвіду // Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922 – 1988) : Тези доповідей Міжнародної наук. конференції 20.11.2021 р. Київ, ФОП О.Лопатіна, 2021. С. 171–172.
5. Худякова А. Г. Муралістський рух в Україні та Європі під час війни в Україні // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну». КНУТД. 27.04.2022 р., Київ : КНУТД, 2022. Том 2. С. 236–238
6. Худякова А.Г. Муралістський рух в Україні та Європі під час російсько-української війни // Тези доповідей IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного

- мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України. 16–17.11.2022, Київ : НАМ України, 2022. С.146–147.
7. Худякова А. Г. Підтримка України як актуальна тема муралістського руху у світі // Третя щорічна Міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах»: Тези доповідей. 8.11. 2022 р. Київ : НАМ України. С.99–101.
 8. Худякова А.Г. Мистецтво як зброя та форма опору у творах Олександра Корбана // Збірник матеріалів Міжнародного круглого столу на тему «Чи може бути культура токсичною? Екстрема. Ідентичність». 16.05.2023 р., Київ, НАМ України, 2023. С. 29 – 30.
 9. Худякова А.Г. Цифрове монументальне мистецтво на вулицях Харкова: творчі пошуки Романа Мініна // Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15.04.2023 р., Харків, ХДАДМ, 2023. С. 120 – 121.
 10. Худякова А. Г. Творчі пошуки харківських муралістів групи «SOUL» // Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву :зб. тез доповідей всеукраїнської наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих – 2023»), Київ, 15.березня 2023 р. Київ : НАМ України, 2023. С. 47–48.
 11. Худякова А. Український стінопис доби шістдесятників // Збірник наукових матеріалів Міжнародної наукової конференції «Дизайн ХХІ століття. Українська модель дизайну : Василь Єрмілов». Харків. 28 березня 2024 р. Харків : ХДАДМ, 2024. С. 95 – 96.

**ДОДАТОК Д. ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ
ДОСЛІДЖЕННЯ**

Власні твори ХУДЯКОВОЇ Анастасії



Іл. 5.1. Анастасія Худякова. Герб Харкова. 2016. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.2. Анастасія Худякова. Старе місто. 2017. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.3. Анастасія Худякова. В Майбутнє. 2019. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.4. Анастасія Худякова. Час правди. 2019. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.5. Анастасія Худякова. Кит. 2019. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.6. Анастасія Худякова. Ілон Маск та Саймон Кузнець. 2020. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.7. Анастасія Худякова. Г.С. Сковорода. 2021. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.8. Анастасія Худякова. Вільна і незалежна. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки



Іл. 5.9. Анастасія Худякова. Свобода. 2022. Акрил. Виноградів, Україна. Фото авторки



Іл. 5.10. Анастасія Худякова. Янгол-охоронець. 2022. Акрил.
Виноградів, Україна. Фото авторки



Іл. 5.11. Анастасія Худякова. Місто-герой Харків. 2022. Акрил.
Харків, Україна. Фото авторки



Іл. 5.12. Анастасія Худякова. Вдома. 2022. Акрил. Велика Копаня, Україна. Фото авторки



Іл. 5.13. Анастасія Худякова. Під покровом Богородиці. 2022. Акрил. Широке, Україна. Фото авторки



Іл. 5.14. Анастасія Худякова. З Надією у майбутнє. 2022. Акрил.
Довге, Україна. Фото авторки



Іл. 5.15. Анастасія Худякова. Меседж. 2022. Акрил. Мирноград,
Україна. Фото авторки



Іл. 5.16. Анастасія Худякова. Голуб миру. 2023. Акрил. Покровськ, Україна. Фото авторки



Іл. 5.17. Анастасія Худякова. Stop. 2023. Акрил. Мирноград, Україна.

Фото авторки



Іл. 5.18. Анастасія Худякова. Надія. 2024. Акрил. Першотравенськ, Україна. Фото авторки



Іл. 5.19. Анастасія Худякова. Вільна. 2024. Акрил. Рогань, Україна.

Фото авторки



Іл. 5.20. Анастасія Худякова. PLASTID. 2024. Акрил. Харків, Україна. Фото авторки