

творюючи, відповідно до свого розуміння та майстерності, усталений пластичний канон, сформований багатьма століттями української національної історії та культури.

1. *Білецький П. О.* “Козак Мамай” — українська народна картина. — Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1960. — 32 с., іл.
2. *Білецький П. А.* Украинские народные картины “Казачи Мамай”: Комплект из 16 репродукций, текст. — Л.: Аврора, 1975.
3. *Бушак С. М.* Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного “ідентифікаційного” коду: Альбом. — К.: Родовід, Оранта, 2008. — 304 с.
4. *Де ля Фліз.* Альбому / Историко-етнографічна серія. — К.: Наукова думка, 1996. — Т. 1. — 255 с.
5. *Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. — К.: Наук. думка, 1982. — 288 с.
6. *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — 186 с.
7. *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. — Санкт-П., 1856. — Т 1. — 322 с.
8. *Озернянская И. М., Солодова В. В.* Выставка “Исторический портрет XVIII — начала XX вв.” Из фондов Одесского краеведческого музея: Каталог. — Одесса, 1996. — 32 с.
9. *Пошивайло Т.* Козак Мамай — духовний символ українського народу // Україна — козацька держава / Авт. упорядник В. Недяк. — К.: Емма, 2004. — 1215 с.; іл.

CREATIVE SCRIPTS OF ANCIENT AUTHORS OF FOLK PICTURES AS “MAMAY THE COSSACK”

Stanislav Bushak

Annotation. The article describes the creative work of the concrete ancient artists- the authors of pictures as “Mamay the Cossack”. The certain information about these artists is survived in historic sources.

Key words: cossack Mamay, folk painting, ancient masters, traditions and innovations, canon.

УДК 7.021.333[378:7(477-25)]“19”

Остап Ковальчук

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри живопису і композиції НАОМА*

Фрагменти фрескового живопису 20-х років ХХ ст. у приміщенні НАОМА

Анотація. У статті вперше подано розгорнутий опис відкритих у приміщенні НАОМА фрагментів стінопису. На основі обмірів, візуального аналізу та порівняння їх із документально зафіксованими даними про монументальні ансамблі 20–30-х років ХХ ст. доведено, що досліджувані розписи були створені студентами під керівництвом М. Бойчука.

Ключові слова: фреска, монументальний живопис, художня освіта, школа Бойчука, реконструкція, реставрація.

Вивченню мистецької спадщини школи М. Бойчука науковцями України за два останні десятиліття присвячено велику кількість досліджень. Оскільки основними роботами з погляду декларування загальної спрямованості та творчої концепції школи М. Бойчука були саме ансамблі монументальних розписів, більшість мистецтвознавчих праць присвячено історії їх створення. Доля розписів, виконаних бойчукістами у 1920–1930-х роках у “вічній” техніці фрески, залежала вже не від об’єктивних причин, а від політичної ситуації. Тоталітарний режим, знищивши фізично М. Бойчука і репресувавши більшість його послідовників, ставив за мету повністю позбутися їхнього творчого доробку.

Програмні цикли, виконані М. Бойчуком із учнями: оздоблення Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі (1928) та Червонозаводського театру в Харкові (1933–1935), за вказівкою партійного керівництва були заштукатурені або по-варварськи збиті зі стін як ідейно шкідливі. Станкові твори вилучалися із музейних збірок і знищувалися, а книги й періодичні видання, присвячені бойчукістам, потрапляли до спеціальних фондів. Та невелика частина робіт, що вціліла, — це переважно станкові твори, книжкова графіка та ескізні речі. Дослідники тогочасного монументального живопису послуговуються фотографічними знімками, репродукціями, публікаціями у пресі та спогадами сучасників.

М. Бойчук зі своїми послідовниками увійшли в історію українського та світового мистецтва ХХ століття, як митці, що відродили складну технологію фрескового живопису, котра лишалася забутою протягом віків. Високий рівень монументальних робіт бойчукістів відзначав Є. Холостенко: “Оволодіння такою складною технікою малярства, як фрески, вимагає великих спеціальних знань та підготовки, вимагає від художника широкої мистецької культури, загальної майстерності і фахової вправності” [1]. На думку мистецького критика Є. Холостенка, вихованця майстерні М. Бойчука, саме фреска була покликана вирішувати завдання нового монументального мистецтва.

Суспільство неоднозначно поставилося до робіт бойчукістів, створених у цій давній техніці. Так, І. Врона по-своєму пояснював “виникнення подібних же мистецьких форм в селянській Мексиці (творчість Дієго де-Рівєри та його школи, цього справжнього мексиканського бойчукізму)” [2]. Є. Холостенко, критикуючи з пролетарських позицій ідейні аспекти творчості бойчукістів, віддавав належне їх фаховому рівню, відзначаючи “при наявності низки ідеологічних недоліків і негативних особливостей мистецької мови ..., безперечно високу технічну майстерність їх виконання” [1]. Обстоюючи власне розуміння ролі мистецтва у процесі створення нової радянської культури, К. Малевич негативно ставився до педагогічної і творчої системи М. Бойчука: “Фреска — це помилкове явище у пролетарській державі. Фреска — це монастирська тиша, а нині потрібна зміна форм, тем, ідей” [3].

Користуючись даними, отриманими нами з публікацій очевидців створення розписів у КХІ І. Врони, Є. Холостенка, В. Овчинникова,

О. Кравченка та інших документально-архівних джерел [4], спробуємо проаналізувати фрагменти монументального живопису, відкритого у приміщенні академії. Ці залишки стінопису передусім цінні тому, що вони — єдиний приклад фрескового живопису в приміщенні НАОМА, збереженого до наших днів. Отже, завданням даного дослідження має бути визначення передумов створення вищезгаданих фресок, уточнення часу їхнього написання а також імовірного авторства. Аналіз відкритих фрагментів допоможе довідатись, чи були ці розписи навчальними технологічними вправами, чи мали певний загальний композиційний задум.

Можна припустити, що фрески наносилися одна на іншу протягом певного періоду. Отже, спробуємо виявити композиційний, сюжетний та врешті ідейний задуми розписів. Сподіваємось, результати дослідження дозволять класифікувати певні фрагменти як документальні пам'ятки або як такі, що мають мистецьку вартість. Введення до наукового обігу даних, отриманих в результаті обмірів та візуального і технологічного аналізу, мають стати підґрунтям для реконструкції композиції повністю втрачених розписів та подальшого пошуку стінопису у будівлі НАОМА.

Нагадаємо історію відкриття розписів у приміщенні НАОМА. У сімдесятих роках минулого століття в навчальному корпусі сталася пожежа. Внаслідок пошкодження верхнього шару фарби та тиньку на стінах аудиторії проявилися фрагменти фрескового розпису. Працівники кафедри реставрації планували провести роботи по відкриттю та консервації фресок, однак у зв'язку з пануючою тоді доктриною соціалістичного реалізму вищезгадані фрагменти були забілені. Згодом, у 1980-х роках — в час лібералізації державної культурної політики пов'язаної з перебудовою, знову з'явився інтерес до тих художніх течій, котрі десятиліттями шельмувала офіційна мистецтвознавча наука. Було вирішено розчистити та реставрувати стінопис в аудиторії № 250.

Як згадує академік М. Криволапов, з його ініціативи студентами після кількох місяців ретельної роботи під керівництвом завідувача кафедри реставрації А. Беляя та викладача Ю. Коренюка було відкрито фрагменти, які можемо спостерігати сьогодні. Також були зроблені зондажі стін у актовому залі та кількох аудиторіях, проте технічні можливості не дозволили провести розчистку та реставрацію у згаданих приміщеннях. Крім того, на одній зі стін літографської майстерні також уцілів невеликий фрагмент монументального оформлення того періоду.

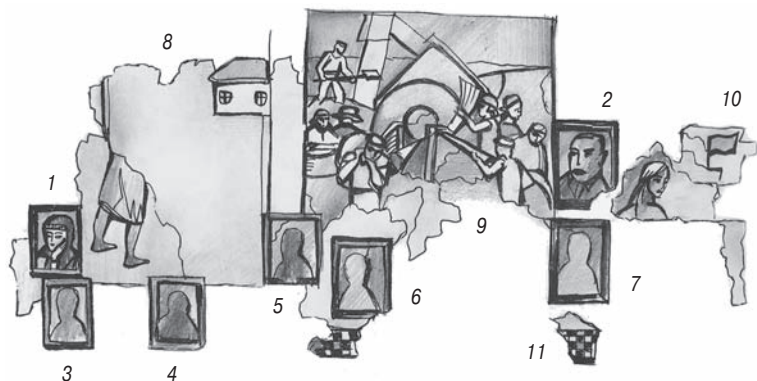
Нагадаємо, що в результаті попередніх досліджень документального матеріалу та відкритих фрагментів стінопису у приміщенні НАОМА автором цієї розвідки здійснено хронологічну класифікацію фрескових розписів [5]. За стилістикою, композиційними і сюжетними особливостями та ймовірним авторами розписи, виконані у приміщенні Київського художнього інституту, вважаємо за доцільне розділити на три періоди, котрі за часовими вимірами співпадають з певними етапами довоєнної історії інституту. Перший період представлений фресками О. Бізюкова, К. Гвоздика, В. Седяра, Е. Шехтмана, Є. Холостенка, ви-

конаними 1924 року. Дипломна фреска М. Рокицького (1927) та курсова робота О. Кравченка (1928) ілюструють другий період. А пролеткультівські фрески дипломників 1932 року, що відомі за репродукціями робіт С. Данилишина, І. Міщенко та С. Крупшенка, — третій період. Провівши аналіз фрагментів розписів в аудиторії № 250 та оздоблення літографської майстерні, та встановивши авторство О. Кравченка, відносимо ці розписи до другого етапу, означеного 1925–1930 роками, котрий мав залишити найбільше фрескових розписів у приміщенні КХІ.

Отже, передусім спробуємо уточнити часові рамки створення вищезгаданого стінопису в аудиторії № 250. 1924 року Київський інститут пластичних мистецтв та Київський архітектурний інститут було реформовано в Київський художній інститут. 1 лютого 1924 року ректором новоствореного інституту призначено І. Врону, під керівництвом якого почалася реорганізація навчального закладу. Аналізуючи даний період, І. Врона констатував: “На 1925–26 навчальний рік маємо значні досягнення Інститут перейшов у новий будинок (бувшої Духовної Семінарії), Вознесенський узвіз ч. 22, який, правда, потребує ще величезного ремонту, але, врешті, може цілком задовольнити потреби ВУЗу” [6]. Переїзд до нової будівлі співпав із докорінними змінами всієї структури закладу. Ймовірно, що й приміщення інституту отримав до початку навчального року, можливо, ще 1924-го року. Відомо, що в ремонтних роботах брали участь студенти. Закономірно, що знадобився певний час, аби розподілити аудиторії між факультетами, підготувати приміщення, адже специфіка навчального процесу у духовній семінарії і художньому інституті кардинально відрізнялася. Промовистим фактом стало те, що облачення із ризниці академічного храму згодом використовувалося як драперії для навчальних постановок. Зважаючи на скрутні часи, розпочати комплексний ремонт приміщення, вірогідно, не було змоги. Проте адміністрація КХІ мала б провести роботи по переобладнанню приміщення академічної церкви і інших інтер’єрів, котрі не відповідали вимогам нової комуністичної ідеології.

Враховуючи тогочасну актуальність пропагандистського оформлення, цілком імовірно, що замість звичайного пофарбування стін у приміщеннях, котрі мали виконувати репрезентативну функцію, керівництво інституту могло запропонувати створення комплексу монументальних розписів. До нас не дійшли дані про існування певного загального плану монументального оздоблення інституту, проте маємо аналогії в оформленні стінописом приміщень мистецьких шкіл України на початку ХХ ст., зокрема інтер’єрів у навчальних корпусах Львівської художньо-промислової школи та Харківської художньої школи. Паралельно із першими розписами в КХІ 1924 року у Межигірському керамічному технікумі також створено ряд фресок бойчукістами В. Седляром та О. Павленко.

Оскільки в середині 1920-х років саме М. Бойчук зі своїми учнями займав домінуючу позицію у монументальному мистецтві Києва і України, основна роль у такому проекті природно мала належати йому.



Лл. 1. Схема розташування збережених фрагментів фрескового розпису в аудиторії НАОМА. Малюнок автора.

1 — “Портрет жінки у червоній хустці”; 2 — “Портрет чоловіка у зеленому френчі”; 3, 4, 5, 6 — фрагменти портретів; 8 — “Композиція з хатою”; 9 — “Композиція з молотаркою”; 10 — “Композиція з червоним прапором”; 11 — фрагмент декоративно-орнаментального фризу

Припустимо, що керівництвом КХІ було прийнято план заходів щодо художнього оздоблення приміщення інституту. Мала бути створена відповідна комісія, проведені конкурсні відбори та обговорення проектів, а потім за затвердженими ескізами виконані картони розписів та самі фрески. Враховуючи специфіку роботи над тематичними монументальними проектами, був потрібен певний термін для проведення підготовчих робіт. Так, коли перші зафіксовані в КХІ камерні фрески-портрети, виконані бойчукістами 1924 року, могли бути створені без тривалої підготовки, то на виконання курсових і дипломних композицій, фрагменти котрих збереглися в приміщенні НАОМА, об’єктивно був необхідний певний час. Отже, на підставі викладеного можемо дійти висновку, що фрескові розписи в аудиторії № 250 та оздоблення в літографській майстерні були створені не раніше 1925, а вірогідніше і 1926 року.

Проаналізуємо фрагменти виявлених розписів (лл. 1). Для зручності опису пронумеруємо стіни аудиторії № 250. Отже, на першій стіні розташовані фрагменти двох портретів, на другій — тематична композиція О. Кравченка “Тіпають коноплі”, а найбільшу кількість фрагментів фресок відкрито на третій стіні. Серед залишків стінопису на ній виділяємо сім портретів та три тематичні композиції. Крім того, на другій та третій стінах наявні зондажі із фрагментами орнаментального фризу, котрий розміщений нижче сюжетних та портретних розписів і, ймовірно, проходив по всьому периметру аудиторії.

На першій стіні є ніша, обабіч якої і розміщено два портретні зображення — менший за розміром портрет хлопчика із монголоїдними

рисами та портрет чоловіка середніх років у тюрбані. Портрет чоловіка у головному уборі, що нагадує драперії епохи проторенесансу, відрізняється від решти живопису аудиторії трактуванням форми, зокрема типовим для темперного живопису роздільним мазком. Чітко промальованим рисам обличчя притаманна особлива графічність. Цікава деталь: губи та ніс чоловіка, далекі від типажів проторенесансу, швидше нагадують близькосхідний тип. Цілком можливо, що автор портрета мав на увазі орієнтальний головний убір, оскільки розташований нижче портрет зображує смагливий типаж із монголоїдними рисами обличчя.

Значний інтерес становить те, що зліва від портрета чоловіка у головному уборі на стіні є фрагмент фрескового живопису. При огляді зауважуємо його ідентичність із декоративним обрамленням розмішеного праворуч портрета. Обміри ж засвідчують повну симетрію розташування цих двох рам стосовно ніші. Отже, портрети могли бути симетрично розміщені довкола ніші. Цілком імовірно, що і портрет хлопчика, розташований зліва від ніші, також мав парний відповідник. З урахуванням вищенаведеного, на нашу думку, доцільно було б провести аналіз та розчистку верхніх шарів на даній ділянці стіни з метою пошуку інших портретних зображень. Та й у самій ніші також може бути фресковий розпис, котрий міг виконувати роль композиційного центру відносно портретного ряду. Можливо, темою даної композиції, котра складалася із ряду портретних зображень, розташованих довкола смислового центру, була історія світового селянства та його експлуатації рабовласниками, феодалами і капіталістами. Нагадаємо, що тема інтернаціональної боротьби проти гноблення трудящих була актуальна для мистецтва тих часів. Можна припустити, що подібно до того, як Є. Холостенко на фресці 1924 року інтерпретував манеру Джотто, дані роботи були так би мовити вільними копіями певних фресок. Наприклад, екзотичний типаж хлопчика міг бути наслідуванням мексиканського муралізму, а чоловік у тюрбані — італійського проторенесансу.

Попереднім дослідженням розписів доведено, що композиція на другій стіні — це твір “Тіпають коноплі” О. Кравченка. На прикладі цієї роботи можемо проаналізувати технологічні стадії розпису. Так, коли на фотографії 1928 року, вміщеній у монографії Я. Кравченка [7], видно всі деталі і мазки, котрі наносилися вже як ретуш на сухий попередній шар у техніці “аль секко”, то сучасний стан роботи якраз і показує підмалювок, виконаний “аль фреско”. Подібний ефект розшарування живопису із втратою верхніх прописок спостерігається і на інших фрагментах, де подекуди залишилися лише контури, а всі інші шари втрапились. Отже, маємо справу із комбінованою технікою, котра поєднувала так звану чисту фреску “буоно фреско” і її подальше ретушування “аль секко” з метою більш детального моделювання форми.

На фото із архіву В. Овчинникова [8], зробленому у цій майстерні, з правого боку, поряд із вищезгаданою фрескою, розміщено ще одну композицію. Оскільки на світліні видно лише її частину, важко визначити

сюжет. Проте, аналізуючи дві фрагментарні постаті жінок: ту, що стоїть із лопатою і ту, що відпочиває, сидячи на землі, та ноги чоловіка у чоботях, упевнюємося, що тут також було зображено селянську тематику.

Аналізуючи згадане фото, зауважуємо ще один невеликий фрагмент стінопису, проте не можемо нічого конкретного побачити на ньому. Знизу під композиціями розміщено чотири портрети, три з яких зображують одну й ту саму жінку, що підпирає рукою голову. Очевидно, вони були виконані як навчальні завдання. Для аналізу відкритих фресок ця фотографія становить цікавість і тому, що подібний портрет тієї ж самої моделі знаходимо на третій стіні аудиторії (іл. 2). Серед портретів, розміщених на третій стіні, він зберігся найкраще. В основі його композиційної побудови — чітка геометризація форм та сполучення лінійних напрямків руки і голови з одягом та хусткою. Колористична гама досить вишукана: яскрава червона хустка і руда кофтина прекрасно відтінюють стримані монохромні тони тіла та волосся. Передача рис портретованої поряд із узагальненням має виразні характеристики, що надає образу яскравої індивідуальності.

Другим за ступенем збереженості є портрет чоловіка у зеленому френчі. За пропорційними розмірами він найбільший серед портретних зображень на третій стіні, а його розташування в центрі ансамблю і найвище також свідчить про особливе значення портретованого у контексті тематики розписів. Характерна деталь — напіврозкриті губи, за якими зображено ще й зуби. Зачіска також оригінальна — зачесане назад волосся утворює майже геометрично правильний прямиий кут на голові. Широкі вилиці та кут нижньої щелепи асоціюються зі східним типажем. Нагадаємо, що тема боротьби Кантонської комуни була відображена у серії “Червоний Китай” В. Овчинниковим, що здобула популярність у часи пролеткульту.

В образотворчому мистецтві того часу була досить актуальною тема боротьби світового пролетаріату проти імперіалізму. Екзотичність портретних рис персонажів даних розписів могла бути спричинена ще й тим, що, намагаючись досягти схожості із мексиканським монументальним живописом, студенти запозичували не тільки формальні прийоми, а й типи. Зауважимо, що портрет чоловіка у зеленому френчі має спільні риси у композиційній побудові із портретом чоловіка в тюрбані на протилежній стіні. У них однаковий жовтий фон і масштаб голови (до 40 см по висоті). Це найбільші за розміром зображення серед виявлених портретів у аудиторії № 250.

В інших портретах настільки значні втрати живописного шару, що їх дослідження автором цієї статті зводиться лише до обмірів, визначення загальних композиційних схем та порівняння зі збереженими фрагментами. Отже, на всіх дев'яти зафіксованих портретах фони однотонні і площинні. Всі портрети, включаючи й ті, що зафіксовані на фото із архіву В. Овчинникова, мають декоративні рами у вигляді широких та вузьких кольорових смуг. Створені за однаковим принципом, вони відрізняються

різною товщиною і колористичним вирішенням. Подібне обрамлення має і композиція О. Кравченка. Ймовірно, такий прийом розчленування стіни для зображення різних сюжетів був запозичений із фрескових розписів Софії Київської. Відомо, що М. Бойчук неодноразово проводив заняття у храмах Києва [9]. У Софії ж професор разом зі студентами також займався реставрацією фрескового живопису [10].

На фотографії майстерні монументального живопису не бачимо декоративного фризу, котрий є на розчищених ділянках стіни сьогодні. Це може означати, що він створений або пізніше, або на момент фотографування вже був забілений, оскільки розписи на селянську тематику та ще й декор фризу, що нагадував мотиви орнаментування плахти чи рядна, тоді вважалися неактуальними. Що ж до орнаментики фризу, то слід зазначити: тематичні фрески Селянського санаторію мали декоративне обрамлення, у якому використовувався ідентичний квадратний модуль. Отже, порівнювані орнаменти відрізняються лише тим, що в одеських розписах ці квадрати розміщувалися діагонально відносно лінії підлоги, а в ХХІ — паралельно.

Побудова композицій інститутських фресок по вертикалі, за винятком твору О. Кравченка горизонтального формату, також має пряму аналогію із розписами у Хаджибеї. До речі, на фото видно, що курсова робота О. Кравченка розташована вище від сусідньої, від її нижнього краю до низу згаданої композиції ще вмістилися портрети, котрі видно на фото, фігури ж обох фресок мають однаковий масштаб. Композиції на третій стіні розміщені на однаковій висоті від підлоги із композицією “Тіпають коноплі”, проте їхні верхні межі не співпадають із розташуванням обрамлення роботи О. Кравченка. Це також може бути результатом змін у композиції монументального ансамблю всієї аудиторії, котрі відбулися до чи після 1928 року.

Розглянемо фрагменти композицій, відкритих на третій стіні. Сюжети двох із них можемо визначити лише за невеликими фрагментами. На одній проглядаються дві жіночі постаті та сільська хата, на іншій — одна жіноча голова у білій хустині та силует червоного прапора, масштаб якого стосовно жіночої голови свідчить, що він зображений на віддаленому плані. Можна припустити, що прапор закріплений на тракторі, котрий їде між охристих пагорбів. В центрі стіни розміщена композиція з моло-



Іл. 2. “Портрет жінки у червоній хустці”. Фреска в аудиторії НАОМА. Публікується вперше



Іл. 3. Фрагмент фрески в аудиторії НАОМА
 “Композиція з молотаркою”.
 Публікується вперше

таркою. На ній виразно проступають сама молотарка і постаті селян по обидва боки від неї. Характерна ознака часу — косинки, пов’язані дівчатами поверх коротких зачісок (іл. 3.).

Отже, селянську тематику, показову для бойчукізму, маємо у фрагментах усіх чотирьох відкритих композиціях та п’ятій, котру аналізували за фотографією інтер’єру майстерні. Щоправда,

центральна фреска третьої стіни “Композиція із молотаркою” показує селянську працю не у традиційних народних формах, як на композиції “Тіпають коноплі”, а акцентує увагу на індустріалізації процесу. У порівнянні з іншими фресками, навіть незважаючи на майже повну втрату живописного шару, помітна її суттєва відмінність з погляду побудови композиційної схеми. Якщо на всіх фрагментах композицій дія відбувалася на тлі краєвиду, а в двох із них зображено ще й сільські хати, трактовані у традиціях українського народного малярства, то в композиції з молотаркою пейзажне тло представлено лише умовним локальним кольором неба. Таким прийомом автор, напевне, намагався акцентувати увагу на зображенні процесу роботи сільськогосподарської машини. Розміщення останньої в геометричному та смисловому центрі композиції та стіни в цілому, також покликано привертати погляд глядача.

Беручи до уваги таку різницю у композиційній побудові фресок, можна припустити, що, розвиваючись зліва направо (або з боків до центру), вони показували індустріалізацію селянської праці в Радянській Україні. Розвиваючи дану гіпотезу, наведемо аналогію із тематикою фресок Селянського санаторію в Одесі, котрі показують життя українського села в історичній послідовності: від часів кріпаччини до створення колгоспів.

При аналізі фресок нами помічено, що композиція із молотаркою розташована по-іншому, ніж фрески на прилеглий стіні. У верхньому лівому куті фрагмента зараз видно лише нижню частину зображення чоловічої постаті з лопатою, відтак, її верхні межі знаходилися значно вище від рами композиції О. Кравченка, габарити котрої повністю видно на відкритому фрагменті.

Можливо, збільшення формату композиції із молотаркою було зумовлене наміром підкреслити її тематичне значення — показ індустріалізації селянської праці. Прикладом подібного вирішення композиції може бути

картон дипломної роботи О. Кравченка, де колесо трактора було зображене, як і молотарка, в композиційному і геометричному центрі роботи.

Нагадаємо: коли почалося гоніння на бойчукістів, то для підтвердження вірності комуністичним ідеям, вони звернулися до теми індустріалізації селянської праці. Так, 1931 року І. Врона констатував: “Сьогодні немає вже групи, яка насмілилася б одверто піднести прапор старого бойчукізму в його основній, класово ворожій реакційно-формалістичній тенденції, що мала в собі зародки куркульської клерикально-церковної лінії розвитку...” [11].

Проаналізуємо пофарбування нижньої частини стін інтер'єру, на котрих не було розписів. Оминаючи увагою всі пізніші, повоєнні, нашарування, спробуємо віднайти малярну фарбу періоду створення фресок. Вивчаючи зондажі, переконуємося, що по периметру стін всієї аудиторії на висоті 140 см від підлоги було виконано пофарбування олійною сірою фарбою із тонкою чорною лінією по верхньому краю. На довоєнних академічних навчальних постановках можна спостерігати цей глибокий сірий тон стін. Ідентичні альфрейні підводки автор спостерігав під час ремонтних робіт і в інших приміщеннях корпусу. Кракелюр та потемніння оліфи свідчать про солідний вік цього шару пофарбування. Під ним ще давніші фарби яскравого сурикового та охристого відтінків. Швидше за все це і є ті шари, котрі були нанесені при створенні фрескового ансамблю. Теракотові тони, на зразок помейських кольорових панелей, мали б ефектно відтіняти фрескові розписи в інтер'єрі. Нагадаємо, що при роботі над оздобленням Селянського санаторію вимогливість бойчукістів до синтетичного поєднання розписів з архітектурним ансамблем виявилася навіть у тому, що фарбування стін здійснювалося також художниками.

У підвальному приміщенні НАОМА, де зараз розташована літографська майстерня, зберігся фрагмент монументально-декоративного панно, стилістику якого беззаперечно можна датувати кінцем 20-х років минулого століття (іл. 4). Ця робота виконана в оригінальній техніці, котра є синтезом гравюри та монументального розпису. На тоноване сіре тинькування нанесено світліший і відмінний за фактурою, більш зернистий шар. Потім методом сграфіто вирізано зображення. На композиції бачимо постаті хлопця та двох дівчат під фруктовим деревом. Тут також відчувається вплив бойчукізму як у формальних рішеннях, так і у тематиці. Аналізуючи композицію “Під деревом”, помічаємо певну фрагментарність, яка може вказувати на те, що перед нами частина фризового оформлення приміщення.

Отже, цілком логічно постає питання: чи можна віднести фрески, виконані в КХІ після 1925, а тим більше після 1930 року, до школи М. Бойчука, адже в інституті було ліквідовано індивідуальні творчі майстерні? Однак саме у цей період М. Бойчук із учнями створив найбільш значні колективні твори. Завдяки його діяльності як одного із ідеологів Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), його позиція і в

інституті, і в мистецькому процесі всієї України була вельми впливовою. За часів ректорства І. Врони всі рішення щодо оцінок, програм та методики викладання приймалися колективно на засіданнях предметних комісій, та при цьому М. Бойчук, користуючись беззастережним авторитетом, мав вирішальне слово у питаннях монументального живопису. Крім того, саме під його керівництвом виконувалися дипломні проекти студентів-монументалістів.

У 1930-ті роки відбулася реорганізація Київського художнього інституту на Київський інститут пролетарського мистецтва. Цілком імовірно, що внаслідок гострих ідеологічних протистоянь між групами викладачів і студентів, коли на початку 1930 року І. Врону було усунуто з посади ректора, гіпотетичний план монументального оформлення аудиторій інституту міг бути змінений. Та й сам М. Бойчук полишив викладання у Києві, переїхавши до Ленінграда, де очолив кафедру композиції в Інституті пролетарської культури. Нагадаємо, що паралельно з М. Бойчуком монументальне малярство викладали Л. Крамаренко й А. Таран. Восени 1930 року Л. Крамаренко залишив роботу в КХІ, перейшовши до Харківського художнього інституту, А. Таран залишився працювати у Києві. Отже, у 1930-1934 рр. монументальний стінопис в інституті викладали А. Таран та учні М. Бойчука В. Седляр і М. Рокицький. Враховуючи це, можна зробити припущення, що аналізовані у даному дослідженні розписи були виконані не лише під керівництвом М. Бойчука, а й згаданих педагогів. Якщо фрескові завдання могли проводитися поперех попередніх розписів протягом 1924—1934 років (періоду існування відділення монументального живопису), то до нашого часу мали б дійти саме ті, котрі виконані найпізніше. Отже, під час майбутньої реставрації, вірогідно, можна буде знайти кілька живописних шарів.

А те, що в усіх композиціях показано саме сільську тематику, зайвий раз підтверджує, що фрески були створені під керівництвом М. Бойчука, бо після того, як він полишив КХІ, пролеткультівське керівництво взяло курс на теми, що показували робітничу та військово-патріотичну тематику. Також були популярні сюжети, котрі викривали світовий імперіалізм. Проте, пролетарської тематики, котра була єдиною можливою після 1930 року, серед фрагментів стінопису в аудиторії № 250 взагалі немає.

Крім того, на фотографіях фресок та картонів, виконаних у майстернях інституту в період пролеткульту, зауважуємо особливості їхнього розташування на стіні [12]. Для підсилення враження на глядача розписи komponували так, що вони займали всю площу стіни. Розміщення стінопису в інтер'єрі за часів пролеткульту змінилося, так як за принципами агітаційного мистецтва композиції буквально витісняли все навкруги, демонструючи свою ідею. Ця гігантоманія була визначальною для пролеткультівських художників. Так, виконане студентами під керівництвом М. Рокицького панно до урочистостей з нагоди відкриття у Києві нового залізничного вокзалу та 17-х роковин Жовтня мало площу 60 квадратних метрів [13].



Лл. 4. Композиція у підвальному приміщенні НАОМА “Під деревом”.
Публікується вперше

Отже, композиційне вирішення площини стіни із розміщенням розписів у верхній частині і декоративним фризом, котрий розмежує фрески від стіни, є характерним для фрескових ансамблів школи Бойчука 20-х років. Така конфігурація ділянок розпису і фарбованих стін гармонійно вписувалася в архітектуру, оскільки була зумовлена функціональними потребами громадських приміщень (починаючи від Луцьких казарм, Селянського санаторію, а також індивідуальних проектів бойчукістів, приміром дипломної роботи М. Юнак [14]). Крім того, сам принцип використання квадратного модуля в орнаментальному фризі аудиторії № 250 спостерігаємо в орнаментах стінопису Селянського санаторію. Ця незначна, проте важлива деталь вказує на те, що загальний проект монументального оздоблення даного інтер'єру мав прями аналогії із загально-відомими розписами школи М. Бойчука. На підставі викладеного можна приблизно визначити кінцеву дату створення фресок 1930 роком.

В результаті дослідження визначено орієнтовну дату створення даних фрескових розписів, котра може бути в проміжку між 1925 і 1930 роками. А той факт, що з листопада 1926 до травня 1927 року М. Бойчук перебував у закордонному відрядженні [15], не може стати причиною виключення цих років, адже, як відомо із документальних джерел, більшість фрескових розписів у ті часи виконувалися влітку. Отже, досліджувані фрески могли бути виконані якраз у літні місяці тих років.

Проаналізовані фрагменти фрескового живопису, відкриті у навчальному корпусі НАОМА, можуть бути як індивідуально, так і колективно виконаними курсовими та дипломними композиціями, а також робо-

чими вправами (це стосується лише портретів, проте ні в якому разі не применшує їх художньої, а особливо документально-історичної цінності). За стилістичними та композиційними характеристиками і формальними прийомами досліджувані фрагменти належать різним авторам. І хоча всі розписи об'єднані виразним узагальнюючим моментом стильового напряму та тематики, технічні особливості виконання фресок мають відмінності. В результаті дослідження підтверджено авторство однієї з композицій в аудиторії НАОМА, зокрема композиції О. Кравченка “Тіпають коноплі” (що за попередніми даними не збереглася). У майбутньому, послуговуючись списками студентів монументального відділення періоду створення розписів, при виявленні додаткових фактів є ймовірність визначити інших авторів та уточнити тематику творів, як це сталося на прикладі роботи О. Кравченка.

Одним з результатів дослідження стало найменування та введення в науковий обіг ряду творів, фрагменти яких відкриті в аудиторії НАОМА № 250: “Портрет хлопчика з монголоїдними рисами”, “Портрет чоловіка у тюрбані”, “Портрет жінки у червоній хустці”, “Портрет чоловіка у зеленому френчі”. Залишки інших п'яти портретів настільки фрагментарні, що визначення їх сюжетів не видається можливим, принаймні, до майбутньої реставрації. Крім композиції О. Кравченка, що вже мала назву “Тіпають коноплі”, надаємо назви трьом іншим фрескам: за тематикою — “Композиція з молотаркою”, та за найбільш збереженими фрагментами — “Композиція з хатою” і “Композиція з червоним прапором”, та композиції у підвальному приміщенні НАОМА “Під деревом”.

Аналізовані фрескові розписи були розміщені за єдиним композиційним задумом, як всі програмні монументальні роботи бойчуківців. Цінність досліджуваного ансамблю і в тому, що перед нами типовий для школи Бойчука приклад колективної мистецької праці. Однак імовірним залишається і припущення, що деякі портретні зображення наносилися поверх тематичних композицій, змінюючи первісний задум ансамблю. В історії монументального живопису подібні випадки траплялися досить часто. Однак це не применшує мистецької вартості комплексу розписів у цілому, а навпаки показує хронологію їх створення. Хоча більшість фресок дійшла до нашого часу з великими втратами, проте внаслідок здійсненого аналізу, зокрема за встановленими нами загальними рисами і такими параметрами, як формати композицій, декоративні обрамлення, елементи геометричного орнаменту нижнього фризу розписів, пропорційне розміщення на площині стіни модулів із сюжетними та портретними зображеннями — отримано часткове уявлення про первісний задум цього ансамблю.

Крім того, за обмірами залишків розписів аудиторії № 250 маємо змогу частково реконструювати композиційний ансамбль. Це не можна було зробити раніше, послуговуючись лише документальними джерелами — фотографіями окремих фресок, виконаних у ХХІ протягом 1920–1930-х років. Часткова попередня реконструкція композиційної структури да-

ного комплексу розписів як єдиного мистецького ансамблю має на меті ввести до наукового обігу колективний твір, виконаний студентами під керівництвом М. Бойчука та його учнів, а також відродити для української культури унікальну пам'ятку монументального малярства 20-их років минулого століття.

На підставі отриманих у процесі дослідження даних можна констатувати унікальність інститутського фрескового ансамблю — єдиної колективної монументальної роботи вихованців М. Бойчука, котра дійшла до сьогодення. Незважаючи на вельми фрагментарні частини фресок, а подекуди незворотні втрати живописного шару, факт причетності до створення цих фресок М. Бойчука та його учнів ставить їх в один ряд із найвизначнішими пам'ятками монументальної спадщини України. Постає питання про проведення ґрунтовної реставраційної роботи щодо аналізу існуючих фрагментів та виявлення нових. Навіть без застосування зондажів можна визначити візуально під шаром пофарбування, котре облущується, живописний фресковий шар. За кольоровою гамою та фактурою поверхні він безумовно належить до часу написання відкритих фрагментів. Результати дослідження покликані вказати напрями подальшої реставраційної роботи із розкриття всіх фрагментів ансамблю фрескового живопису у аудиторії № 250 та пошуку в інших приміщеннях будівлі НАОМА розписів, які доповнять уявлення про мистецтво періоду становлення української монументальної школи ХХ століття.

1. *Холостенко Є.* Монументальне малярство Радянської України. — К., 1932. — С. 14.
2. *Врона І.* Сучасні течії в українському малярстві // *Критика*. — 1928. — № 1 — С. 89.
3. *Листи К. С. Малевича до художників Л. Ю. Крамаренка та І. О. Жданко* // *Хроніка 2000*. — № 3–4. — К., 1993. — С. 233.
4. *Врона І.* Виставка дипломантів Художнього Інституту // *Глобус*. — 1927. — № 11. — С. 172–173; *Холостенко Є.* Монументальне малярство Радянської України. — К., 1932; *ДАФ НХМУ Фонд В. Ф. Овчинникова* Од. зб. № 10. Спогади; *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука: Охрім Кравченко (1903–1985). Художник і час. — К.: Оранта, 2005. — 312 ст.; *Врона І., Лобановський Б.* Монументальний живопис // *Історія українського мистецтва*. — Т. 5 — К., 1967. — С. 110–121.
5. *Ковальчук О.* Про фресковий живопис у Київському художньому інституті // *Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці*. — К. — 2009. — Вип. 16. — С. 163–185.
6. *Врона І.* Київський Художній Інститут // *Глобус*. — 1926. — № 1. — С. 15.
7. *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука: Охрім Кравченко (1903–1985). Художник і час. — К.: Оранта, 2005. — С. 36.
8. *ДАФ НХМУ*. — Фонд В. Ф. Овчинникова. — Од. зб. № 7. Групове фото студентів монументального відділення (1928–1932).
9. *Ковальчук О.* Митець, педагог-новатор (До 120-річчя від дня народження М. Л. Бойчука) // *Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці*. — К. — 2002. — Вип. 9. — С. 258–259.
10. *Сторчай О., Кашиба О.* Реставраційна діяльність Михайла Бойчука // *Мистецтвознавство України: 36. наук. пр. Академії мистецтв України*. — 2003. — Вип. 3. — С. 282–287.

11. *Врона І.* Комсомол на образотворчому фронті // Життя й революція. — 1931. — № 4–5. — С. 152.
12. *Холостенко Є.* Монументальне малярство Радянської України — К., 1932. — С. 108–109.
13. *Ковальчук О.* Київський інститут пролетарського мистецтва 1930–1934// Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. — 2008. — Вип. 9. — С. 27–37.
14. *Опис* проекту дипломної роботи М. Юнак із зазначеними розмірами наведено в статті: *Ковальчук О.* Марія Іванівна Юнак (До 100-річчя з дня народження) // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. — 2003. — Вип. 3. — С. 343–347 (Прим. автора).
15. 1926 року Наркомат освіти виділив кошти на закордонну поїздку професорам інституту М. Л. Бойчуку й А. І. Тарану, та директору Межигірського художньо-керамічного технікуму В. Ф. Седляру. Ця поїздка тривала з листопада 1926 до травня 1927 року (Прим. автора).

FRAGMENTS OF FRESCO IN THE NAFAA IN 1920'S

Ostap Kovalchuk

Annotation. The detailed description of discovered fragments of the wall painting in the National Academy of Fine Arts and Architecture is presented for the first time. On the basis of the measurements, visual analysis and their comparison with documentary fixed data about the monumental ensembles in 1920's-1930's it was proved that researched paintings were created by the students under the supervision of M. Boychuk.

Key words: fresco, monumental painting, art education, Boychuk's school, reconstruction, restoration

УДК 75(477)(092)

Олена Майданець-Баргилевич

кандидат мистецтвознавства

Творчо-пошукова і збиральницька діяльність Олександра Саєнка

Анотація. У статті розглянуто один з напрямків творчо-пошукової діяльності українського художника О. Саєнка (1899–1985) — збір та формування колекції мистецтва і старожитностей та охарактеризовано художні якості зібраних митцем на Борзнянщині (нині Чернігівщина, раніше — Чернігівщина та частина Сумської області) творів образотворчого й ужиткового мистецтва, предметів побуту.

Ключові слова: Лівобережна Україна, образотворче і народне мистецтво, меморіальна скульптура, старожитності, селянський побут, інтер'єр хати,