

заклади та просвітницькі товариства. В Києві, наприклад, існувало та активно діяло Теософічне товариство, секретарем якого була Єфросинія Сахновська (Терещенко), дочка відомого мецената Миколи Терещенка. Деякі замовники та архітектори були членами масонських лож. До Києва навідувалась Олена Блаватська.

Понад усе зауважимо, що передача інформації від предків до нащадків через символіку на фасадах будівель є традиційною складовою тисячолітньої культури нашого народу, вивчати яку необхідно, щоб отримати “послання”, надіслане нам через віки.

1. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX вв. — К.: Будівельник, 1988. — 183 с.
2. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1988. — 783 с.

KIEV'S FACADES SEMANTICS

Olena Sidorova

Annotation. Architectural and decorative elements of Kiev's facades of late XIX — early XX century carry symbolic information. In compositional construction, shape and decoration of doors, balcony lattice, in facade sculpture, there is an encoded information that symbolize the four elements: fire (round), land (lattice weaving, squares, rectangles), water (wavy lines), air (cross). Lion — a symbol of nobility, power. Serpent (dragon) — a symbol of the enemy, that man must restrain. Chestnut — a symbol of man with its material needs. Iris — symbolizes connection of heaven and earth. Kiev's modern is special with its satire. Architectural and decorative elements on the facades on buildings in Kiev — stone guardians and warnings of our ancestors.

Key words: architectural and decorative plastic; symbol; elements: fire, water, earth and air; lion — the power, nobility; serpent — evil; plants, animals — signs and characters; satire; relationships; warning.

УДК 7.021.33:[378:7](477-25)

Остап Ковальчук

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри живопису і композиції НАОМА*

Про фресковий живопис у Київському художньому інституті

Аноація. У статті аналізуються документально-архівні джерела, що стосуються фрескових розписів, виконаних у приміщеннях Київського художнього інституту в 20–30-ті роки XX ст. Вперше подано розгорнутий опис та аналіз втрачених розписів і встановлено хронологію їх створення. В результаті отриманих даних доведено авторство О. Кравченка — учня М. Бойчука

стосовно однієї із вцілілих в аудиторії НАОМА фресок та означено джерельну базу для подальшого дослідження вцілілих фрагментів розписів.

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

В останні роки багато дослідників українського образотворчого мистецтва звертаються до висвітлення проблем становлення вітчизняної школи монументального живопису ХХ століття. Цілком закономірно при цьому основна увага приділяється дослідженню творчої та педагогічної діяльності Михайла Бойчука. Будучи одним із професорів-фундаторів Української академії мистецтв, 1917 року він очолив майстерню релігійного малярства, мозаїки, фрески та ікони. Згодом, зі зміною політичної ситуації, навчальний заклад пережив кількаразову реорганізацію, а майстерня стала називатися майстернею монументального живопису. Після ліквідації персональних майстерень М. Бойчук продовжував викладати живопис на старших курсах монументального відділення та керував дипломними роботами студентів. У стінах академії М. Бойчук сформулював основні засади школи, яку пізніше стали називати школою Михайла Бойчука, а її вихованців — бойчукістами. Зусиллями бойчукістів були виконані настінні монументальні розписи багатьох архітектурних об'єктів. Та невдовзі всі програмні монументальні твори школи М. Бойчука за вказівкою партійного керівництва були по-варварськи знищені як ідейно шкідливі. За іронією долі монументальні проекти, виконані тоді ж іншими художниками, як однодумцями, так і опонентами М. Бойчука, також не дійшли до сьогодення. Втрата мистецького доробку художників-монументалістів 20–30-х років була вигідна комуністичному режиму, адже, викресливши з пам'яті покоління ті часи, коли соціалістичний реалізм ще не набув усталеного вигляду, його апологети хотіли подати більш вагомими здобутки цього методу. Отже, основна проблема вивчення українського монументального живопису 20–30-х років ХХ століття полягає у тому, що всі твори, і не тільки безпосередньо школи М. Бойчука, було знищено за тих чи інших обставин.

Виконані свого часу в інтер'єрах Київського художнього інституту фрески також не збереглися, за винятком кількох вцілілих фрагментів, віднайдених в аудиторії № 250 та літографській майстерні. На жаль, відсутні дані, котрі б вказували місцезнаходження втрачених фрескових розписів та існування загального плану щодо художнього оформлення приміщення інституту. На сьогодні згадані фрагменти є єдиними вцілілими з розписів у Київському художньому інституті (тепер НАОМА), а також усіх фресок бойчукістів та й загалом фрескового стінопису України 20–30-х років, вивчення яких дає мистецтвознавчій науці унікальний шанс дослідити фресковий живопис за оригінальними взірцями. Завданням даної статті є ретельне опрацювання відповідної джерельної бази, необхідне для подальшого дослідження вцілілих фрагментів з метою визначення часу їх створення та авторів.

Звернемося до передісторії виникнення фрескових розписів у будівлі НАОМА. Переважна більшість монументально-декоративних робіт періоду революції та громадянської війни, зокрема з оформлення різних будівель, агітпоїздів, святкових маніфестацій тощо були недовговічні, адже виконувалися на дикті чи тканині клейовими фарбами. У тогочасній художній критиці навіть закріпилося влучне визначення часу — “диктовий період”. На жаль, виконані за два літні місяці 1919 року розписи клейовими фарбами інтер’єрів корпусів Луцьких казарм у Києві (першу спільну монументальну роботу майстерні Бойчука та стінопис десятків інших художників) було знищено під час ремонту 1922 року [1]. Нагадаємо, що більшість художників, котрі займалися стінописом у ті часи, працювали клейовими фарбами та в техніці олійного живопису.

М. Бойчук зі своїми учнями поставив нелегке завдання відродження забутої техніки фрескового живопису. Відомості про вправи з опанування технікою фрески датуються від часу заснування академії, однак перші документально зафіксовані фрескові розписи бойчукістів були здійснені саме 1924 року. Про твори, виконані в приміщенні НАОМА, можемо дізнатися за документальними свідченнями та десятком чорно-білих репродукцій. Треба зауважити, що незначний обсяг бібліографії з даного питання дозволяє провести у цій статті вичерпний аналіз більшості джерел.

Так, у шеститомній “Історії українського мистецтва” читаємо про “перші спроби фрескового розпису в Київському художньому інституті, що їх виконували в 1924 році студенти майстерні М. Бойчука” [2]. За п’ятьма репродукціями, вміщеними у книзі Є. Холостенка “Монументальне малярство Радянської України” [3], маємо уявлення щодо тематики та стильових особливостей цих творів. Колишній студент майстерні М. Бойчука Є. Холостенко на момент написання книги був деканом живописного факультету і запеклим ідеологічним противником бойчукізму. Вміщені в книзі фрески 1924 року він протиставляє розписам М. Рокицького та його вихованців, студентів-дипломників 1932 року.

З позиції пролеткульту Є. Холостенко критикує бойчукістів за звернення до селянської тематики, зокрема твори К. Гвоздика: “Ідеалізація патріархального дрібновласницького села..., обминання класових противств на селі, небажання бачити всього, що призводить до ідіотизму старого сільського життя, виображення старого села як якоїсь щасливої Аркадії — має місце у творчості. В ділянці фрескового малярства тут прикладом з’являється “Пастушок” Гвоздика” [3]. Як і К. Гвоздик, що показав простий мотив — хлопчик п’є з глечика, О. Бізюков написав погрудний портрет селянки. Однак, якщо у К. Гвоздика при значній мірі узагальнення все ж є реалістичні моменти у ліпленні світлотінню рис обличчя та складок його сорочки, то О. Бізюков стилізував зображення буквально до найпростіших геометричних площинних форм, що, до речі, буде визначальним у його майбутніх творчих роботах.



Є. Холостенко. Фреска у Київському художньому інституті. 1924

леткульту ця фреска в першу чергу була забілена.

На репродукції фрески Е. Шехтмана бачимо два портрети. Ймовірно, вони були написані один за одним, у два сеанси, тобто фресковий шов міг пролягати між ними. Більший за форматом жіночий профіль намальовано із оком у фас, подібно до канонів древньоєгипетського живопису. Декоративні силуети рослинних мотивів переплітаються з ритмами волосся й орнаменту одягу. Завдяки активному динамічному ритму, запозиченому із мистецтва давнього світу, відчувається пантеїстичне захоплення природою, котра народжує все нові й нові форми. Нижній портрет показує чоловіка зі східними, можливо, семітичними рисами. Брови, очі та пасма волосся трактовані майже орнаментально спрощеними, у дусі древніх азійських розписів. Брова дістає до вуха, а тіні під очима подібні до розфарбування тіла папуасів. Гіперболізованими рисами обличчя ці портрети нагадують майбутні гротескні моменти у трактуванні Е. Шехтманом персонажів багатофігурних композицій.

Жіноча голова з короткою зачіскою, за модою 20-х років минулого століття, на фресці Є. Холостенка позою і навіть типажем із трохи скошеними вбік вузькими очима нагадує персонажів у розписах Джотто. Слід зауважити, що копіюванню й аналізу фресок проторенесансу М. Бойчук приділяв неабияку увагу у навчальній програмі. На прикладі твору Є. Холостенка відчуваємо результат наслідування і творчого переосмислення методів Джотто. Довкола голови видно шов, який вказує, що фреска виконувалася у два прийоми.

На роботі В. Седляра зображено молодого чоловіка з гайковим ключем у руці. На ньому клітчастий картуз та шарф із китицями, котрий

О. Бізюков трактував постать жінки як прямокутник, що увінчується трапецією голови, пов'язаної хусткою. Малюючи всередині колоподібними графічними лініями фігуру, одяг, хустку, риси обличчя, художник, однак, не порушив цілісності загального силуету. Постать селянки зображена як монолітна форма, максимально наближена до стилістики народного примітиву. В трактуванні обличчя автор використав художні засоби архаїчних культур, оскільки воно подібне і до кам'яних половецьких скульптур, і до африканської пластики. Зображення такої деталі, як нашійний хрестик, звичайно ж йшло всупереч радянській ідеології, і, вірогідно, в часи про-

вільно спадає на короткому піджаку. Робітники ж одягали зазвичай однотонні картузи та роби, а шарф взагалі був неприпустимий за технікою безпеки на виробництві. Вірогідно, це портрет шофера, оскільки великі картузи та шарфи були ознаками їхнього робочого вбрання. В. Седляр розмістив постать так, що її узагальнений силует заповнює весь формат, надаючи зображенню вагомості та матеріальності. На тлі показано декоративно трактований рослинний елемент, чим підкреслено, що портретований перебуває надворі.

Як бачимо, у цій роботі вже пізнається узагальнено-декоративний стиль В. Седляра. Дозволимо собі не погодитися з оцінкою, поданою в “Історії українського мистецтва”, де всі вишезгадані фрески 1924 року класифікуються як такі, що “мали суто навчальний характер, з наголосом на засвоєння техніки” [2]. Якщо аналізований фресковий портрет порівняти за стилістикою і композицією із вміщеним у згаданому виданні “Портретом художниці О. Т. Павленко”, намальованим В. Седляром темперою на полотні 1927 року, то стає зрозуміло, що вони є буквально дзеркальним відображенням одне одного.

Враховуючи різні пропорції форматів та тематику розглянутих портретів, висловимо гіпотезу, що це були не пов’язані тематично розписи. Ці фрески могли бути фрагментами курсових монументальних проєктів, виконаними у матеріалі, чи самостійними творчими роботами. Адже, приміром, В. Седляр ще 1922 року закінчив навчання і в 1924 році вже викладав у Межигірському керамічному технікумі. До речі, за даними книги Є. Холостенка “Монументальне малярство Радянської України”, того ж 1924 року він разом із Оксаною Павленко виконав серію настінних розписів у навчальному корпусі технікуму. Проте згадки про фрески 1924 року як спільну роботу майстерні М. Бойчука все ж наштовхують на думку про гіпотетичний композиційний ансамбль. Можливо, як і в розписах Луцьких казарм, там містилися певні декоративні елементи (арки та орнаментальне обрамлення), у які було вписано згадані портретні зображення.

Можна висловити гіпотезу, що вертикально видовжені формати більшої фресок зумовлені розташуванням їх на простінках між вікнами.



В. Седляр. Фреска у Київському художньому інституті. 1924

Такий композиційно-ритмічний хід міг бути доречним і тому, що неоднорідні за стилем і темою розписи розміщували б із певними інтервалами. Однак щодо композиційного задуму серії фресок 1924 року не маємо ні будь-яких документальних підтверджень, ні фото їхнього загального вигляду в інтер'єрі. Фрагментарність робіт серії вказує на те, що вони виконувалися в один сеанс (без швів), за винятком роботи Є. Холостенка й, вірогідно, Е. Шехтмана. Під репродукціями у книзі не зазначені розміри творів. Проте, враховуючи, що у фресках школи М. Бойчука зазвичай персонажі зображувалися наближеними до натури, можемо уявити досить близькими до істинних формати аналізованих робіт.

Наступні згадки про монументальні розписи у приміщенні КХІ стосуються дипломної фрески М. Рокицького, виконаної 1927 року. Серед аналізованих нами розписів ця робота найповніше висвітлена у друкованих джерелах. Її репродукція під назвою “Початок будівництва” вміщена у монографії Є. Холостенка, присвяченій творчості художника [4]. У спогадах художника-монументаліста В. Овчинникова знаходимо такі рядки: “Не можна не зупинитися на дипломній роботі М. Рокицького — фресці, що була виконана на стіні монументальної майстерні Київського художнього інституту. Фреска займала велику площу, на ній зображено пейзаж з козами, що пасуться. Пейзаж М. Рокицький намалював з вікна майстерні. У монументальній майстерні були й інші роботи, але ми — студенти, часто ходили дивитися на фреску Рокицького” [5].

Отже, за вищенаведеними свідченнями, авторство М. Рокицького можна віднести до двох різних за темами робіт — “Пейзаж з козами” та “Початок будівництва”. В “Історії українського мистецтва” знаходимо ще й третю версію назви композиції: “Цікаві образи робітників відтворив за натурними малюнками М. Рокицький у своїй дипломній фресці “Зміна”” [2]. Проте, аналізуючи репродукцію фрески, у верхній частині формату бачимо кіз, котрі пасуться на пагорбах, а в нижній — робітників, які трудяться над закладанням підмурку. Виходить, що очевидці говорили про одну і ту саму роботу художника. Насправді ж автор намалював один твір. Про це йдеться у статті І. Врони: “Рокицький мав два ескізи розмалювання райвиконкомом з фрескою, як фрагментом. Особливістю Рокицького є композиція і опанування техніки фрески (єдина перша серйозна спроба стінного розмалювання, виконаного в матеріалі в натурі на стіні)” [8]. Отже, проект мав у собі, вірогідно, набагато масштабніші розписи, коли фреска виступає лише як фрагмент, виконаний у матеріалі. Це змушує задуматися над концепцією розміщення фресок у приміщеннях інституту. Постає питання: чи це була серія фрагментів дипломних проектів, чи фрески створювали певну композиційно-сміслову структуру.

Тему колективної праці, що пізніше стане визначальною для нього, М. Рокицький обрав під час практики на Донбасі. Закомпоновані в різних ракурсах постаті робітників характеризують поступові стадії виробничого процесу, створюючи ефект злагодженого ритмічного руху. Подача

в одній площині сцен, що відбуваються в різний час, — технологічних етапів будівництва і кіз, що пасуться, площинне декоративне трактування пейзажного тла, розміщення одних фігур над іншими без застосування правил лінійної перспективи — все це робить композицію схожою на фрески середньовіччя і проторенесансу. Прийом протиставлення однієї групи персонажів іншій, у даному випадку робітників, котрі працюють, і тих, що виходять їм на зміну, став характерним для творчості М. Рокицького. Так, 1928 року на фресці “Селянський санаторій” в Хаджибєї він показав гурт селян, що прибули до санаторію, а навпроти них — групи тих, що повертаються додому після відпочинку.

Про навчання на монументальному відділенні тодішній студент О. Кравченко пізніше писав: “Пригадую, як ми під керівництвом М. Бойчука малювали на стіні його майстерні підготовчий рисунок для фрески, що так і не була здійснена. Цей незвичайно цікавий і гострий за композицією рисунок, такий характерний для творчого стилю Михайла Бойчука, зберігся у мене на фотографії 1930 року. Вражає в ньому енергійність ритму, вмиле синтетичне уявлення умовного простору, гострота типажів” [7]. Як і на фресці М. Рокицького, на картоні О. Кравченка постаті персонажів компонувалися по вертикалі, що дозволяло також показати поетапність сюжету, не порушуючи площини стіни перспективними скороченнями. Нагадаємо, що саме 1930 року М. Бойчук полишив викладацьку роботу в інституті, а О. Кравченка було заарештовано, через це роботу над фрескою не було завершено.

У монографії Я. Кравченка про творчість батька поряд із вищезгаданим підготовчим малюнком вміщено фотографію виконаної на стіні аудиторії інституту О. Кравченком 1928 року курсової композиції “Тіпають коноплі” [8]. При абсолютно жанровому сюжеті молодий художник все ж вніс у роботу символічні моменти. Зокрема, три працюючі жінки уособлюють три покоління. А пейзаж із пагорбами, що нагадують іконописні “лещатки”, і одиноким деревом надає композиції епічності і водночас ліризму.

При обмірах фрагментів стінопису, вцілілого в аудиторії № 250, автором цієї наукової розвідки було висунуте припущення, що композиція (розміром 160×190 см), на котрій лише при дуже прискіпливому огляді можна помітити силуєти трьох постатей, може належати пензлю О. Кравченка. Нині на нижній частині фрески майже відсутній живописний шар, а вгорі збереглися пейзаж із деревом та стріха сільської хати. Однак, порівняння фотографії з архіву О. Кравченка з існуючим фрагментом одразу виявляє різницю у пропорціях форматів. Проте можна припустити, що 1928 року могла бути сфотографована лише нижня частина композиції (ймовірно, через особливості об’єктива апарата, яким було проведено зйомку). Зрештою, провівши порівняння контурів на збереженому фрагменті із зображенням на репродукції, доходимо висновку, що це і є твір О. Кравченка “Тіпають коноплі”, котрий, за попередніми даними, був втрачений.



О. Бізюков. Фреска у Київському художньому інституті. 1924

підготовляли свіжий ґрунт для майбутніх фресок” [1].

Зупинимося на деяких особливостях виконання фрескового живопису бойчукістами. Про історію створення їхньої останньої великої колективної праці — розписів Червонозаводського театру в Харкові — В. Седляр розповів у своїй статті, написаній безпосередньо під час роботи. Більшість учасників творчої групи (на той час уже відомих художників) під керівництвом М. Бойчука “ще до початку роботи на стіні тренувалися на спеціально заштукатурених щитах” [10]. Така вимогливість до себе була показовою для всіх бойчукістів.

Нагадаємо, що прийом роботи на збитих із дерева щитах, які заповнювалися тиньком, був характерним для бойчукістів. У роки, коли внаслідок політичних гонінь учні М. Бойчука не мали можливості отримати замовлення на монументальні об’єкти, вони створювали фрески саме в такий спосіб. Так, О. Павленко й О. Кравченко виконували твори у

Підтвердженням достовірності вищенаведених фактів може слугувати групове фото з архіву В. Овчинникова [9], на якому бачимо студентів монументального відділення в аудиторії інституту На стіні майстерні виразно “прочитуються” фрагменти фрескового живопису. Місце розташування фрески “Тіпають коноплі” на фото повністю відповідає обмірам сучасного стану вцілілих фрагментів.

На даній фотографії видно ще одну композицію та кілька портретних зображень. Серед портретів особливо вирізняється зображення хлопчика. Інші жіночі портрети настільки подібні, що не виникає сумнівів у тому, що вони були намальовані з однієї моделі. Отже, перед нами навчальне завдання. Один із портретів на момент, коли робилося фото, вже мав виразні сліди подряпин, швидше за все зроблених з метою зняття шару тиньку зі стіни, щоб натомість написати нову роботу. За свідченнями сучасників, стіни майстерні М. Бойчука були об’єктом праці: “З них спочатку здирали старий тиньк, рисували в натуральну величину шкіци,

цій техніці, навіть не сподіваючись продемонструвати їх на офіційних виставках. Не маючи замовлень на монументальні проекти, М. Юнак також вдавалася до фресок, маюючи їх на дерев'яній основі, і створила цілу галерею портретних образів [11].

Про популярність техніки фрескового живопису в період створення розписів у приміщеннях НАОМА свідчить хоча б той факт, що навіть Ф. Кричевський, котрий, починаючи із заснування УАМ, був найзапеклішим опонентом М. Бойчука та обстоював академічний напрямок живопису (зокрема роботу олійними фарбами над постановками з натури), у ті роки сам звертався до техніки, сповідуваної бойчукістами. Одним з перших творів, у якому Ф. Кричевський вдався до техніки темпер, був "Хлопчик з пташкою" (1923–1924), написаний на ґрунті, що максимально імітував фреску. А найбільш відомим твором, виконаним художником у цій манері, став триптих "Життя" (1925–1927). У спогадах про Ф. Кричевського С. Григор'єв розповідає, як, показуючи йому частину триптиха, художник "натякнув, що доведе М. Бойчуку і його учням, як треба писати темперою" [12]. Випускник майстерні Ф. Кричевського, майбутній педагог і живописець В. Костецький 1927 року на практиці у Донбасі також написав серію фресок. Того ж 1927 року Л. Крамаренко створив на дерев'яному щиті фреску "Робітниця", а в 1930-му разом із учнями І. Жданко та Ю. Садиленком виконав дві великі фрескові композиції у конференц-залі Академії наук УРСР. І хоча вони не дійшли до нашого часу, їх вважають етапними в українському монументальному мистецтві.

Отже, техніка фрескового живопису саме в період 20-х років минулого століття стала найбільш поширеною у студентів та викладачів КХІ, а також художників Одеси і Харкова.

Влітку 1932 року студентами-дипломниками було здійснено ряд фрескових розписів у приміщенні КХІ. Як уже зазначалося, їхні репродукції



Е. Шехтман. Фреска у Київському художньому інституті. 1924

були вміщені у книзі Є. Холостенка “Монументальне малярство Радянської України” як приклад нового пролетарського мистецтва, створеного комсомольською молоддю. Нагадаємо, що найвпливовіше мистецьке угруповання тогочасної України — АРМУ, яке під керівництвом І. Врони та М. Бойчука фактично монополізувало владу в інституті, внаслідок внутрішньої боротьби зазнало краху. В результаті цього навчальний заклад пережив кардинальні зміни, а нове керівництво, котре складалося з комсомольців, намагалося виробити нові підходи до навчання та художньої творчості [13].

Зміщений спочатку з посади голови АРМУ, а потім і ректора КХІ І. Врона згодом так аналізував ті події: “Це сталося у вигляді вже згаданого “повстання” молодих бойчукістів проти канонізованих реакційних форм, проти консервативного формалізму цієї школи. Та не менш одвертим, прямим і активним руйнуванням, зриванням мертвої схеми в ім’я примату революційного змісту. З найпослідовніших і безкомпромисних опозиціонерів проти бойчукізму ... виникла група “Жовтень” [14].

Навіть на прикладі цієї цитати можна відчутти, наскільки важливим був монументальний напрямок у мистецтві — саме через протиріччя у ньому сталися вищезгадані події. Отже, організація пролеткультівських митців “Жовтень” та близькі їй за ідеологією “Молодий Жовтень”, Організація молодих митців України, ІЗО — Забой повністю контролювали ситуацію в інституті.

Нове керівництво інституту, взявши курс на агітаційне мистецтво, ігнорувало класичні форми, до яких правомірно можна віднести й фреску. Виходячи з того, що агітаційні роботи, виконувані бригадами студентів з 1930 до 1934 року, мали здебільшого плакатний, транспарантний характер, маємо підстави припускати, що після 1930 року переважна більшість їх виконувалася на полотні чи фанері. У спогадах про той період В. Касіян зазначав: “По коридорах і на стінах аудиторій інституту були розвішані великі формати склееного паперу, на якому за шаблонними схемами мішкуватих костюмів, великих кашкетів і гігантських черевиків, що правили за еталон пролетаря, виконувалися тематичні завдання” [15]. На фотографіях майстерень монументального малярства того періоду можна побачити, що студенти виконували картони композицій таких максимальних розмірів, які дозволяли стіни майстерень. Потім їх переносили на фанеру чи полотно і розміщували на підприємствах та використовували для оформлення вулиць і площ.

Проте 1932 року студентами-дипломниками було виконано й ряд фрескових розписів у приміщенні інституту. В книзі Є. Холостенка подано твори випускників С. Даналишина, С. Крупшенка та І. Міщенко на революційну тематику. Крупшенко зобразив крокуючих шеренгою робітників, а Данилишин і Міщенко — ходу озброєних революційних загонів. Розписи, виконані С. Данилишином та І. Міщенком, мали дугоподібне завершення. Це нашттовує на думку, що вони могли бути розміщеними в стінних нішах, завершення котрих за пропорціями та

конфігурацією подібні до форматів розписів. За формальними ознаками вирішення фресок, звичайно ж, було пов'язане з ідеологією агітаційно-масового мистецтва пролеткульту та практичним досвідом колективних робіт студентів в агітбригадах.

Проте ці фрескові твори, у яких тематично дотримувалася лінія транспарантних композицій, насправді мали набагато більше від традиції школи М. Бойчука, ніж від агітаційних панно, характерних для діяльності групи “Жовтень” та інших радикально настроєних прибічників пролеткульту. Можливо, студенти, котрі, працюючи в агітбригадах, нашвидкоруч перемалювали велику кількість плакатів-панно, при зверненні до фрески відчули потребу більш серйозного ставлення до виконання творів. Та й керівники М. Рокицький і Є. Холостенко, виховані М. Бойчуком, врешті-решт розуміли, що вивчення фрескового живопису може ґрунтуватися лише на планомірному засвоєнні класичних традицій та наполегливій праці. Так, негативне ставлення Є. Холостенка до ідеологічної бази бойчукізму аж ніяк не торкалося проблеми майстерності у монументальному живописі. Підкреслюючи винятковість володіння технікою фрески, він ставить дані роботи в один ряд з розписами, виконаними під керівництвом М. Бойчука: “Лише незначна частина з усіх розписів на Україні виконана у цій техніці малярства (хаджибейський санаторій, фрески у КХІ), ... високою технологічною майстерністю відзначені роботи-фрески худ. М. Рокицького, а також фрески, виконані студентами-випускниками майстерні монументального малярства літом 1932 р.” [16]. Аналізуючи художні якості згаданих фресок абстраговано від ідеології, відчуваємо серйозний професійний підхід до розробки композиції, типажів та моделювання форми. В. Овчинников, котрий після закінчення інституту в 1932–1934 роках працював асистентом М. Рокицького на відділенні монументального живопису, згадував, що той “викладав рисунок, живопис, композицію сам не так, як на станковому відділенні, де заняття проводили різні педагоги” [17]. Тобто, незважаючи на зміни у структурі інституту, навіть методика навчання живописців-монументалістів, по суті, була такою, як у майстерні М. Бойчука.

Отже, вплив творчого методу Михайла Бойчука через учнів, котрі стали викладачами, і через ідейні засади школи прямо і опосередковано поширювався на все монументальне мистецтво України. А з позицій соціалістичного реалізму пролеткультівці взагалі були такими ж формалістами, як і бойчукісти. Так, у Г. Портнова знаходимо вельми оригінальне формулювання: “До 1930 р. КХІ повністю завойовується ворогами реалізму, Бойчуком і його прихвоснями Томахом і Холостенком...” [18].

Беручи до уваги вищевикладене, можемо припустити, що з приходом 1934 року до керівництва інститутом ідеологічних противників попередньої адміністрації, які взяли курс на класичну академічну освіту, фрески 1924–1932 років могли вкрити шаром тиньку чи забілити буквально за одну ніч [19]. Адже збивання тиньку вручну чи відбійними молотками (як це робилося при знищенні інших творів бойчукістів) потребувало

більших матеріальних затрат, котрі не зміг би собі дозволити навчальний заклад. Отже, небезпідставно можна припустити, що, як і в аудиторії № 250 та літографській майстерні, під шарами тинькування і фарби монументальний живопис міг зберегтися і в інших приміщеннях НАОМА.

Результатом дослідження стало окреслення хронології фрескових розписів у приміщенні інституту. За стилістичними, композиційними та сюжетними особливостями розписи в приміщенні КХІ доцільно розділити на три періоди. Так, перший період представлений фресками О. Бізюкова, К. Гвоздика, В. Седляра, Є. Холостенка, Е. Шехтмана, виконаними 1924 року. Дипломна фреска М. Рокицького 1927 року та курсова робота О. Кравченка 1928 року репрезентують другий період. Пролеткультівські фрески дипломників 1932 року, відомі за репродукціями робіт С. Данилишина, С. Крушченка та І. Міщенко, відносимо до третього періоду. Запропонована періодизація фрескових розписів відповідає окремим етапам історії навчального закладу. Провівши аналіз фрагментів розписів у аудиторії № 250 і оздоблення літографської майстерні, зокрема встановивши авторство О. Кравченка, ми маємо хронологічно зарахувати їх до другого етапу. До висновків нашого дослідження відносимо й те, що саме другий етап, означений 1925–1930 роками, мав залишити найбільше фрескових розписів у приміщенні НАОМА.

За документальними даними нами визначено, що майже всі фрескові розписи тих років створювалися в теплу пору року. Для рівномірного висихання тинькування, як відомо, необхідна стала температура, а в ті часи у холодну пору року навряд чи можна було сподіватися на регулярне опалення і достатньо стабільне підтримання температурного режиму у приміщенні. Ці відомості безперечно допоможуть при подальшому уточненні дат створення фресок у приміщеннях КХІ (НАОМА).

Академія була своєрідною творчою лабораторією для апробації актуальних мистецьких напрямків. Саме тут ще до створення комплексних фрескових розписів бойчукісти виконали перші (принаймні документально відомі) твори у техніці фрески. Розглянуті портрети 1924 року цінні для історії мистецтва перш за все тим, що молоді художники-монументалісти вже у них виявили індивідуальні творчі риси. Виняткове значення їх полягає у тому, що це фактично перші відомі фрескові розписи визначних у майбутньому послідовників Михайла Бойчука, котрі склали основу його школи — перших випускників майстерні. Тут студенти набували досвіду, виконуючи як технологічні вправи, так і курсові та дипломні проекти. У майстернях інституту зародилося і дійшло апогею пролеткультівське агітаційне мистецтво, представлене дипломними роботами 1932 року.

Таким чином, підводячи підсумок нашого дослідження, стверджуємо, що розписи, створені протягом 1924–1932 років у приміщенні Київського художнього інституту — Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, були неординарним мистецьким явищем, котре безпосередньо вплинуло на розвиток українського монументального мистецтва ХХ століття.

1. *Ріпко О.* У пошуках втраченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. — Львів: Каменяр, 1995. — 286 с.
2. *Врона І., Лобановський Б.* Монументальний живопис // Історія українського мистецтва. — Т.5 — К., 1967. — С. 111.
3. *Холостенко Є.* Монументальне малярство Радянської України. — К., 1932. — С. 17.
4. *Холостенко Є.* Микола Рокицький // Загальна редакція Н. Рибака; художня редакція і оформлення В. Седяра. — Харків: Рух, 1933. — 18 с. + 27 репродукцій.
5. *Овчинников В.* Бойчукіст Микола Рокицький // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — 2001. — Вип. № 8. — С. 300–307.
6. *Врона І.* Виставка дипломантів Художнього Інституту // Глобус. — 1927. — № 11. — С. 172–173.
7. *Волошин Л.* Бойчукіст Охрім Кравченко // Образотворче мистецтво. — 1998. — № 2. — С. 19–21.
8. *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. 1903–1985. Художник і час. — К.: Оранта, 2005. — 312 с.
9. *ДАФ НХМУ.* — Фонд В. Ф. Овчинникова. — Од. зб. № 7. — Групове фото студентів монументального відділення (1928–1932).
10. *Седляр В.* Фрескові росписи Харківського Краснозвездного театру // Архитектура СССР. — 1935. — № 1. — С. 36.
11. *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.
12. *Федір Кричевський:* Спогади, статті, документи / Упор. Б. Піаніда. — К.: Мистецтво, 1972. — С. 45.
13. *Ковальчук О.* Київський інститут пролетарського мистецтва 1930–1934// Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. — 2008. — Вип. 9. — С. 27–37.
14. *Врона І.* Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика. — 1931. — № 1. — С. 120.
15. *Касіян В.* Мої зустрічі з Федором Кричевським // Федір Кричевський. Спогади, статті, документи / Упор. Б. Піаніда — К.: Мистецтво, 1972. — С. 21.
16. *Холостенко Є.* Монументальне малярство Радянської України — К., 1932. — С. 14.
17. *ДАФ НХМУ.* — Фонд В. Ф. Овчинникова. — Од. зб. № 10. — Спогади.
18. *ДАФ НХМУ.* — Фонд В. М. Костецького. — Од. зб. № 1. — Біографія В.М. Костецького, написана Г. С. Портновим.
19. *Ковальчук О. В.* Реформування Київського художнього інституту в 1930-ті роки // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — 2007. — Вип. 14. — С. 153–163.

ABOUT THE FRESCO PAINTING IN KYIV FINE ARTS INSTITUTE

Ostap Kovalchuk

Annotation. In this article are analyzed some documentary-archival sources containing the data about the frescos created in the Kiev art institute over a period of 20–30s' years of the XXth century. For the first time presented the developed description and the analysis of the lost works, and also chronology of their creation. As a result of the received data, the authorship of one of the frescos which have remained in study room of "НАОМА" is proved to the pupil of M. Bojchuk, O. Kravchenko, and bibliographic sources for the further studying of the remaining fragments are defined.

Key words: a fresco, monumental painting, Bojchuk's school, art education.