

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7:038.6 (477.411)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/45-2-1>**Ігор МЕЛЬНИЧУК,***orcid.org/0000-0001-9300-4358*

доцент кафедри живопису та композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) *igormelnichuk6@gmail.com***ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ДІЯЛЬНОСТІ МАЙСТЕРЕНЬ ДЕКОРАТИВНОГО ТА ІНТИМНОГО ПЕЙЗАЖУ В УКРАЇНСЬКІЙ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ 1917–1922 рр.**

Стаття присвячена історії виникнення та становлення майстерень інтимного та декоративного пейзажу в Українській академії мистецтв (далі – УАМ; сьогодні – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури – НАОМА). Попри всі наукові здобутки, досі українське мистецтвознавство не приділяло належної уваги вивченню генеалогії розвитку пейзажних майстерень в УАМ (1917–1922 рр.), тому розвідка слугує окремою сторінкою мистецтвознавчого дослідження. Вказаної теми торкалися побіжно і переважно лише в контексті розвитку майстерень НАОМА загалом. У науковій літературі мало ґрунтовних праць, які б вивчали цю тему в повному обсязі. Автором уперше досліджено та аргументовано хронологічну послідовність пейзажних майстерень в УАМ протягом 1917–1922 рр. Визначено місце мистецької школи пейзажу в організації академічної системи викладання живопису. Порушено генеалогію розвитку пейзажних майстерень УАМ в 1917–1922 рр. та української пейзажної школи; їх збереження в культурній спадщині України. Праць, присвячених дослідженню вказаної проблематики, порівняно небагато. До того ж, дослідження цього питання вимагає чимало зусиль через закритість і обмеження доступу до приватних зібрань. Мета статті – дослідження становлення та діяльності майстерень інтимного та декоративного пейзажу в УАМ (1917–1922 рр.), а також методичних аспектів провідних викладачів-пейзажистів – М. Бурачека та А. Маневича в аналізі основних положень викладання «пейзажу». Методологічне значення дослідження полягає в подальшому використанні даних щодо історії розвитку та становлення пейзажних майстерень в УАМ, отриманих шляхом аналізу, узагальнення та конкретизації. Засади методики викладання мистецької школи пейзажу перших керівників пейзажних майстерень УАМ можна розглядати як приклад конкретних навчальних програм зі своїми світоглядними концепціями, яким має бути український пейзаж в контексті мистецтва України. Це особливо важливо для цілісного розуміння пейзажу як основного жанру в майстернях інтимного та декоративного пейзажу в Українській академії мистецтв (1917–1922 рр.) на основі національних традицій.

Ключові слова: УАМ, інтимний пейзаж, декоративний пейзаж, НАОМА, М. Бурачек, А. Маневич.

Ihor MELNYCHUK,*orcid.org/0000-0001-9300-4358*

Associate Professor at the Department of Painting and Composition

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *igormelnichuk6@gmail.com***HISTORY OF FORMATION AND ACTIVITY OF DECORATIVE AND INTIMATE LANDSCAPE WORKSHOPS AT THE UKRAINIAN ACADEMY OF ARTS 1917–1922**

The article is devoted to the history of the origin and formation of intimate and decorative landscape workshops at the Ukrainian Academy of Arts (UAA, today – National Academy of Fine Arts and Architecture – NAFAA). Despite all the scientific achievements, so far Ukrainian art history has not paid due attention to the study of the genealogy of the development of landscape workshops in UAA (1917–1922), so this exploration is a separate page of art history research. This topic was touched upon briefly and mainly only in the context of the development of NAFAA workshops in general. There are few thorough works in the scientific literature that would study this topic in full. The author first investigated and argued the chronological sequence of landscape workshops in the UAA during 1917–1922. The place of the landscape art school in the organization of the academic system of teaching painting is determined. The genealogy of the development of landscape workshops of the UAA in 1917–1922 and the Ukrainian landscape school is violated; their preservation in the cultural heritage of Ukraine. The aim is to study the formation and operation of workshops of intimate and decorative landscape in UAA (1917–1922), as well as methodological aspects of leading teachers of landscape – M. Burachek and A. Manevich in the analysis of the main provisions of teaching “landscape”. There are relatively few works devoted to this study of this issue. In addition, research on this issue requires considerable effort due to the secrecy and restriction of access to private meetings. The methodological significance of the study is the further use of data on the history of development and formation

of landscape workshops in UAA, obtained by analysis, generalization and specification. The principles of teaching the art school of landscape of the first heads of landscape workshops UAA can be considered as an example of specific educational programs with their worldview concepts, which should be the Ukrainian landscape in the context of Ukrainian art. This is especially important for a holistic understanding of landscape as the main genre in the workshops of intimate and decorative landscape at the Ukrainian Academy of Arts (1917–1922) based on national traditions.

Key words: UAA, intimate landscape, decorative landscape, NAFAA, M. Burachek, A. Manevych.

Постановка проблеми та актуальність дослідження У ретроспективі історичних підвалин Української академії мистецтв (далі – УАМ) уперше досліджується становлення й діяльність майстерень декоративного та інтимного пейзажу у 1917–1922 рр., якими опікувались видатні художники Микола Бурачек та Абрам Маневич. Із перших років заснування новоствореної Академії пейзажу відводилось належне місце в академічній системі художньої освіти. Викладачі пейзажних майстерень, такі як А. Маневич, М. Бурачек після навчання в європейських академіях мистецтв запозичили певний досвід педагогічної практики і скерували його в український доробок на ґрунті національного мистецтва. Вказаної теми торкалися побіжно і переважно лише в контексті розвитку майстерень Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури (далі – НАОМА) загалом. Актуальність дослідження зумовлена тим, що в науковій літературі мало ґрунтовних праць, які б вивчали цю тему в повному обсязі. Названа проблематика полягає у спробі комплексно дослідити історичну спадщину пейзажних майстерень в розвитку національної мистецької пейзажної школи УАМ, висвітлити причини створення пейзажних майстерень, їхній діахронний розвиток та базову основу методики викладання. Зважаючи на історичний пласт епохи зі становленням освітнього процесу УАМ та соціальних змін у державі, збереження історичної спадщини пейзажних майстерень із створенням програм та методичних засад пейзажної школи є продовженням формування їхніх традицій у сьогоденні.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Праць, присвячених дослідженню вказаної проблематики, порівняно небагато. Спираючись на сучасну фундаментальну працю В. Петрашика (2014), беручи за основу окремі аспекти творчості М. Бурачека, слід наголосити на сучасних концептуальних матеріалах О. Майданець-Барилевич (2017), яка висвітлює історію виставкової діяльності НАОМА від 1917 р.; заслуговує на увагу праця С. Нікуленко «Роль української Центральної Ради у створенні Української Академії Мистецтв» (2015), де особлива увага приділяється історії створення УАМ та становленню перших творчих майстерень. Певну інформацію було почерпнуто з електронних ресурсів та каталогів.

Мета статті – детальне дослідження становлення та діяльності майстерень інтимного та декоративного пейзажу в УАМ (1917–1922 рр.), а також методичні аспекти провідних викладачів-пейзажистів – М. Бурачека й А. Маневича в аналізі основних положень викладання «пейзажу» як одного із жанрових напрямків живопису.

Виклад основного матеріалу. Кожна епоха народжує свій пейзаж зі своїм притаманним уявленням про природу, а художник-пейзажист формує світогляд своїх сучасників. «Основний смисл пейзажу полягає <...> в передачі красот природи, з усією властивою їй глибокою змістовністю, заплідненою думкою людини, думкою художника» (Август, 1941: 18). Філософія реального розуміння високого змісту та значення пейзажу в загально-національному культурному контексті стала явною тільки після лютневої революції 1917 р. для новонародженої Української Держави. Пейзажний жанр в образній моделі у вищому навчальному мистецькому закладі повинен був відігравати важливу роль у становленні культури України. Центральна Рада 5 грудня 1917 р. (за старим стилем) ухвалила «Закон про Українську Академію Мистецтв», створивши в Академії поряд із іншими майстернями не одну, а дві пейзажні майстерні: «інтимного пейзажу», керівником якої був професор Микола Григорович Бурачек, та «декоративного пейзажу» на чолі з професором Абрамом Аншеловичем Маневичем. Саме ці пейзажні майстерні двох велетів мистецтва є перлиною академічного процесу, що з плином часу стали явищем не лише стін вищого навчального закладу, а й історії українського мистецтва. Микола Бурачек в цей період жив і творив у Києві, а Абрам Маневич – у Москві. Кандидатуру Абрама Маневича запропонував Микола Біляшівський, давній поціновувач його таланту. Влітку 1917 р. «художник деякий час перебував у Києві, ймовірно, під час візиту до улюбленого міста з ним велися переговори про майбутню роботу в УАМ» (Нікуленко, 2015: 60). Витоки їхньої творчості являли собою передовий досвід із актуальними живописно-стильовими напрямками свого часу, на чому ґрунтувалась методика викладання живопису, де були імплементовані особливості національної спадщини культурного розуміння світу з новим духовним поглядом та змістом на пейзаж. Як зазначає

у своїй праці мистецтвознавець В. Петрашик, наводячи цитати М. Бурачека, «те мистецтво, яке є у Києві, не є мистецтвом самобутнім, бо виросло з ґрунту не національного, і <...> всі «ізми» мистецтва, які виросли на чужій стороні – чужі й нашому духу» (Петрашик, 2014: 146).

Своєрідне бачення художньої освіти було викладено в Статуті з тексту Пояснювальної записки, де зазначалось, що «Українська Академія не продовжить головної помилки старої Петроградської Академії і не буде насилувати духовну вільність художника, навчання в Академії має відбуватися «під стягом національних традицій», що «визнається принцип вільності художньої творчості», проголошується заміна «школи індивідуальністю» та «затверджується система майстерень під керівництвом окремих художників» (Петрашик, 2014: 147). Статут УАМ передбачав приймати до дійсних членів тих студентів, що закінчили середню мистецьку школу, а також «професори мають право приймати до своїх майстерень, з власного вибору, студентів, які не задовольняють встановленого наукового цензу» (Ковальчук, 2003: 22) «...Котрі не відповідали цим вимогам, іменувалися вільними студентами та мали право перейти у дійсні студенти й одержати диплом, коли протягом терміну навчання виконували всі вимоги, що ставилися перед дійсними студентами Академії. Відповідно до Статуту УАМ студенти могли переходити з однієї майстерні в іншу, визначившись зі своїми мистецькими уподобаннями після певного терміну навчання» (Ковальчук, 2003: 22). «Час перебування студентів у творчих майстернях не був обмежений програмою. Він регламентувався тільки тим, що в кінці кожного півріччя керівник повідомляв учням, кого з них залишає. Решта мала право вступити ще раз до якоїсь з майстерень Академії» (Ковальчук, 2003: 22). Термін навчання не був обмежений. «У навчальному процесі УАМ не було поділу на спеціальності та загальноосвітні класи, навчання зосереджувалося в майстернях професорів, які самостійно формували програми, пропонували спосіб і час навчання студента, а студент на власний розсуд міг обирати майстерню. Була підтримана ідея невтручання у справу творчості, зумовленої індивідуальністю художника. Пріоритетами проголошувалися самовдосконалення і самоосвіта» (Наконечна, 2017: 37). «Але система індивідуальних майстерень мала й недоліки, як-от: небезпека механічного наслідування манери вчителя. У зв'язку з цим доречно зазначити положення Статуту, згідно з яким студенти мали право не тільки обирати

собі керівника, але й переходити з однієї майстерні в іншу. Також Статут не регламентував кількості учнів у майстерні» (Нікулєнко, 2015: 39). Освіта в Академії була платною, студенти, які проявили надзвичайні здібності в навчанні, отримували стипендію, а малозабезпечені за рішенням Ради Академії звільнялись від оплати. 22 листопада 1917 р. на урочистому відкритті новоствореної Академії в стінах Центральної Ради відбулася презентація художньої виставки керівного складу, присвячена знаменній даті. Організатори виставки хотіли побудувати експозицію так, щоб кожен художник представляв свої твори окремою персональною експозицією, своєрідним мистецьким ательє, де були відібрані найкращі роботи попередніх років, аби представити той напрям, у якому працюватимуть студенти у майстерні (Кашуба-Вольвач, 2014: 48). Професори пейзажних майстерень – М. Бурачек та А. Маневич – серед учасників виставки представили пейзажі, «що давали уявлення про ствердження національного варіанту імпресіонізму, а деякі з них були представлені під впливом модерну. Власне, це й було доказом того, що українське малярство сформувало новий тип краєвиду – тип українського модерного пейзажу» (Петрашик, 2014: 35). Микола Бурачек на виставці показав понад 40 пейзажів, презентуючи свою майстерню «інтимного пейзажу». Послідовник імпресіоністичної школи, він саме через пленерний живопис, засвоєний під керівництвом західних майстрів, навчився тонко відчувати й передавати поетику рідних краєвидів. Постійне вивчення мотивів української природи сформувало Бурачекову ідею національного стилю. Художник знайшов свою сонячну імпресію, що випромінювала світло, радість буття (Кашуба-Вольвач, 2014: 60). Твори Маневича теж були представлені в повноцінному об'ємі, частина з яких була виконана в літній період під час перебування в Києві, а решту картин спеціально для експозиції направили з Москви. «Абрам Маневич на той час був уже визнаним майстром пейзажу із власною самобутньою живописною мовою, що сформувалася під впливом європейських модерністських напрямків. Художник талановито поєднував інтимне звучання пейзажного мотиву з емоційно-насиченим колоритом, переосмисливши мистецькі традиції української та єврейської культури. Декоративність форми, експерименти з кольором та живописною фактурою полотна стають характерними рисами його творчого стилю» (Кашуба-Вольвач, 2014: 60). У цей період у кожного з педагогів була продумана та створена індивідуальна методика викладання живопису

в пейзажних майстернях, яка в процесі роботи могла вдосконалюватись із світоглядною академічною концепцією. Лабораторна робота студентів на пленері зосереджувалася не просто в змальовуванні та передачі того чи іншого мотиву в певному стані, а в самоаналізі, дослідженні та вивченні пейзажу через життя природи з максимальним виразом у її ідейній образності. Ідея образу зводилася до любові до рідного пейзажу зі своїми самобутніми особливостями, а сама українська природа розкривала багато цікавих, мальовничих мотивів, котрі приводили студентів до художніх роздумів та швидкого розкриття його істини. Тематика завдань була різною: київські собори, Дніпро з могутністю своїх водних просторів, пригородні забудови міста, міські сади, квітучі яблуні, білі хатини, поля пшениці, копиці сіна тощо. Засади методики пейзажного жанру спонукали студентів до прагнення віднайти настрої у різних станах природи у відповідності людським переживанням та певним почуттям. Так, у майстерні «інтимного пейзажу» сповідувалась істинна любов до природи та її краси через постійну роботу з природи та непорушне світосприйняття, а самі художні вимоги скеровувалися власним естетичним уподобанням та прикладом самого вчителя. «Часто художник, не чекаючи, коли до нього звернуться, пропонував свою допомогу, давав цінні поради, а також брав своїх учнів з собою на етюди, запрошував до себе, охоче показував свої роботи. Він не вважав зайвим зайти до студента, подивитись етюди чи почату картину, незважаючи на власну зайнятість...» (Дюженко, 1967: 34). Він як тонкий колорист, розвиваючи культуру кольору та розкриваючи таємниці вальору, прагнув адаптувати в навчальний процес європейську культуру живопису через синтез кращих традицій імпресіонізму; через власний досвід, отриманий під час навчання у Краківській Академії у професора Я. Станіславського та Ф. Рушиця, а також у майстернях французьких митців А. Матіса та приватній студії живопису «Академії Рансома» під керівництвом М. Дені та П. Серюзьє. На практиці методичний принцип живопису в пейзажній майстерні УАМ професора М. Бурачека спирався у своїй суті на класичну школу і тільки незначною мірою на досягнення імпресіонізму. Незважаючи на те, що УАМ відкривався від академічних принципів старої школи, у роботі на пленері реалізм не відкидався. Бурачек тактовно, без насильства над творчою волею молодого художника, твердо, переконливо застерігав своїх вихованців від захоплення формалізмом: «Для мене всі ці «ізмичні» напрямки були

якоюсь хворобою, чимось ненормальним. Таке «мистецтво» відкидало справжнє реалістичне мистецтво, забувало про красу життя, про його радощі і страждання» (Дюженко, 1967: 34). До природи ставились не як до зразку моделі, а як до прикладу, стимулюючого для створення нових живописних форм, як до джерела натхнення. Усі проблемні нюанси в плані композиції, тонального середовища та побудови простору кольором, які могли виникати в процесі живопису на пленері, професор М. Бурачек пояснював на прикладах натюрморту перед основним завданням. На першому курсі лабораторна робота на пленері зводилася до аналітичного вивчення різних кольорів у природньому середовищі та їх вальорів, відтворюючи у своїх етюдах, працюючи в різний час дня та пору року. Уже на 3 курсі професор спонукав студентів до творчого пошуку власного стилю, глибоко розуміючи, що «це залежить від особистих, кожному художнику властивих як людині, уподобань, психіки настроїв, симпатій» (Бурачек, 1927: 11). Імпровізація в творчій манері через своєрідну об'ємну трансформацію в студентській роботі набирала різних форм за допомогою та використанням у навчальному процесі кольорового контрасту. «Він учив усьому, з чого складається живопис, але нікого не вчив наслідувати його манери, ніколи нікого не натаскував з живопису Бурачека» (Дюженко, 1967: 32–34). Уперше від нього довідались, що писати можна не лише пензлем, а й мастихіном, що це зберігає яскравість кольору, він навчав перетворювати фарбу на колір (Петрашик, 2014). За приклад брали зразки репродукцій: робіт Станіславського, Рушиця, школи барбізонців, Коро, Тернера, Констебеля, Серова, Левітана. Окрилені настановами вчителя, студенти у своїх пейзажних роботах через мотив відтворювали особливі настрої: елегійний, романтичний, меланхолійно-поетичний, ідилічний. Зпершої роботи на пленері М. Бурачек привчав студентів не змальовувати мотив, а компоувати в форматі з композиційним синтезом, враховуючи образний характер краєвиду. Проте на першому місці завжди стояв образ та зміст, а потім формальна сторона та майстерність виконання.

Слід підкреслити, що при написанні етюда чи багатосеансного краєвиду головною домінантою було небо, яке відтворювало в роботі особливі настрої, тому в процесі виконання програмного завдання керівник майстерні зосереджував велику увагу студентів на розумінні його предметної величч з своїм характером та культовим стихійним образом. Загальна тональність неба завжди була пріоритетом та принциповим модульним

рішенням, тільки у випадку, якщо в роботі небо не відіграло головної ролі, професор рекомендував підсилити загальну тональність для кращого освітлення сонцем землі та середовища. Під час написання роботи дотримувались основних оптичних законів, у яких об'єктивний колір розкривався в цілому об'ємі та доводився для досягнення мети, експериментуючи з кольоровими плямами, їхньою взаємодією з фактурою. Фактура складалась із малих плям та кольорових мазків, через відношення до вальору та чергування легких і важких, світлих і темних частин живописної поверхні. Як правило, колір у роботах підпорядковувався загальному тону. Ефективну та якісну педагогічну роботу професора М. Бурачека засвідчують факти подальшого творчого існування його учнів у мистецтві. Гарною відповіддю є приклад, коли за короткий термін навчання з 1921–1922 рр. вчитель зумів привити велику любов до українського краєвиду одному з учнів І. Штільману, який отримав творчі засади в майстерні інтимного пейзажу зумів пронести через все своє життя, а з часом, у 1948–1959 рр., і сам очолив пейзажну майстерню вже в КДХІ.

У майстерні декоративного пейзажу професора А. Маневича, який здобув освіту в Київському художньому училищі, а відтак у Мюнхені в Академії Мистецтв та школі А. Ашбе визначились художні новації на засадах французького постімпресіонізму, в основі яких превалювало декоративне начало, віддаючи перевагу узагальненій об'ємній геометричній формі. Методика викладання живопису в майстерні була направлена на розвиток індивідуальних особливостей у студента та вироблення власної манери через пошуки живописних технік. А. Маневич, як і його колега М. Бурачек, надихав студентів до створення мальовничих образів околиць Києва, схилів Дніпра, Куренівських садів, де повільно плинув час та проходило життя, за словами самого професора, «маленької людини». Навчальна робота на пленері ділилась на дві частини: практична робота згідно з розкладом, яка розрахована на декілька сеансів із етапним поступовим веденням під керівництвом професора А. Маневича, та самостійна домашня короткосеансна робота над етюдами на стан дня. Після написання етюдів з натури студенти в майстерні продовжували роботу над ними, проводячи лабораторний аналіз на основі набутих знань. Удосконалення та закріплення вивченого матеріалу на пленері мало своє теоретично-практичне продовження в майстерні над виконанням завдання натюрморт, у структурному підпорядкуванні великих та малих об'єктів

на контрасті кольорових фактур, створених із предметів вжитку чи робочого реманенту, при певному освітленні. Великий вплив на формування стилістичних образів у пейзажній майстерні декоративного живопису мала етнографія, аналітичні приклади якої проводились через вивчення символізму з його значенням кольорових форм та плям у своєму конструктивному взаємозв'язку. «Відомо, що в майстерні А. Маневича навчалися А. Гун та Е. Шмуклер» (Ковальчук, 2003: 55).

Урешті-решт, навчання в майстернях інтимного та декоративного пейзажу завершувалось написанням дипломної роботи «картина-пейзаж», а всі отримані знання та практичні навички повинні були стати підготовчим базовим досвідом.

Миколі Бурачеку й Абраму Маневичу довірили керувати пейзажними майстернями у складний воєнно-революційний для Академії час, де відбулося з 1917–1921 рр. близько дванадцяти різних змін владних устроїв у Києві на тлі загальнодержавної нестабільності, розрухи, голоду та недофінансування. Так, з 9 лютого 1918 р. більшовики заволоділи Києвом, влаштувавши терор та знищуючи все, що було пов'язано з українською національністю. Заняття в Академії Мистецтв припинились аж до 10 березня та відновилися після повернення Центральної Ради до Києва. «В середині квітня 1919 р. помешкання Академії в Києві відібрали більшовики, фактично закривши її, і професори й студенти пороз'їздилися з міста на село, бо в місті було дуже голодно» (Кричевський, 2020: 39). За хронологічним записом у щоденнику В. Кричевського, «27 липня 1919 р. затверджено перший радянський статут Академії Мистецтв, до того часу закритої. Заняття у ній не було з часу закриття її приміщення більшовиками 31 березня 1919 р.; по затвердженні нового статуту більшовиками вони не відновилися за браком приміщень» (Кричевський, 2020: 74). Проте Статут не встигли привести в життя. У кінці серпня 1919 р. Київ захопили війська Директорії і Денікіна. Академія перейшла на напівлегальний стан, лише в кінці жовтня 1919 р. вона була визнана приватним навчальним закладом та виселена з державного приміщення, залишившись без державної підтримки. «Нарешті здобули папірця, на підставі якого наша велика й горда в ідеї установа тепер, ніби виправдовуючи своє існування, стала зватись «Академія Художеств в Києвъ, существующая на основаніи отношенія Начальника Управленія Народного Просвещенія при Особом Совещаніи при Главнокомандующимъ Вооруженными Силами на Югъ Россіи на имя г. Попечителя Киевского Учебного округа от 5 октября 1919 года за

№ 4998». Їй дозволено було існувати «въ порядкъ закона 1 июля 1914 года о частных учебных заведенияхъ» (Нарбут, 2020: 59). Складна фінансова скрута та нерозуміння значення навчального закладу тодішнього тимчасового уряду не зламала педагогічний склад, який у короткий термін знайшов кошти на приміщення й утримання Академії, однак переїзди з місця на місце та непристосованість приміщень під відповідність навчального закладу забирали дорогий час у студентів пейзажної майстерні, створюючи незручні умови в навчальному процесі. Як зазначає І. Врона, «робота й діяльність Академії іноді майже завмирають, студентство, яке було взагалі нечисленне (напр. на 1918–19 р. дійсних студентів 36 і понад 100 вільних слухачів), розбігається, професура не може втриматися в Академії за цілковитим, часто, браком матеріальних засобів» (Врона, 1928: 8). 16 грудня 1919 р. Київ знову захопили більшовики. У січні 1920 р. більшовицька влада затвердила існування Академії на основі радянського статуту, але матеріальної допомоги не надавала майже ніякої. Для виживання Академії в складних умовах професура разом із студентами змушена була власними силами забезпечувати життєдіяльність закладу, як приклад: «Бурачек брав участь із учнями і в монументально-декоративних роботах. Так, у 1920 р. під його керівництвом група студентів розписала Будинок селянина в Києві» (Дюженко, 1967: 29). У березні влаштували першу звітну виставку Академії в її приміщенні (Кричевський, 2020: 40). Виставка все ж свідчила про те, що, незважаючи на всі несприятливі умови, «життя Академії не припинялось. А умови були тяжкі неймовірно. Дуже слабе фінансування установи, голод, холод; до цього ще прилучилися наші побічні факти: з професури залишилися на той час Нарбут, Бойчук, Бурачек та Маневич, потім над'їхав ще В. Кричевський. Мурашка було вбито; Жук ще раніш виїхав до Чернігова; Ф. Кричевський жив на Полтавщині... Коли ж Нарбут задумав здійснити давнє бажання мати при Академії ще й скульптурну майстерню, на перевиборах професури було обрано за професора скульптури т. Кратка, а т. Маневич, як забалотирований, виїшов зі складу професури» (Бурачек, 1927: 98). Після смерті Мурашка та звільнення забалатованого Маневича «ліві» течії почали переважати. Однак за керівництва Нарбута розбіжності в художньому спрямуванні сприймалися як природні та не впливали негативно на навчальний процес (Нікуленко, 2015: 40). 7 травня 1920 р. війська Директорії та польських військ вступили до Києва. Весною 1920 р. Маневич із сім'єю виїздить

із Києва до Москви, і як тільки влітку більшовики зайняли знову Київ, у березні 1921 р. Маневич повертається попрощатися із рідними і близькими людьми та забрати свої роботи: «після тяжкого особистого горя – загибелі сина, героя Трипільської трагедії – Маневич за порадою А. Луначарського та М. Горького виїздить за кордон, щоб зміцнити здоров'я, а обставини склались так, що він оселився в США, Нью-Йорку» (Членова, 1973). Найскладнішим видався 1921 р., голод та хвороби змусили викладачів та студентів не просто працювати та навчатися, а виживати: незважаючи на складні умови, вони намагалися працювати, про що свідчить участь студента 1 курсу майстерні інтимного пейзажу І. Штільмана у виставці (ідентифікації вказаної виставки перешкоджає відсутність інформації серед доступних нам джерельних даних). Його роботи «Човни», «Дерева на сонці», «Алея восени», «Хати» експонувались в Українській академії мистецтв восени 1921 р.» (Межул, 2014: 25). «Захворівши, М. Бурачек залишає Київ у 1921 р. і їде на Уманщину, де викладає в школах малювання та працює режисером і художником у провінційних театрах» (Петрашик, 2014: 37). Попри всі негаразди, які випали на долю Академії, вже у 1922 р. професорсько-викладацькому складу вдалось стабілізувати навчальний процес із новим впровадженням культурної політики України. У цей час, зважаючи на вимогу Наркомату освіти УРСР згідно з «Кодексом законів про народну освіту в УРСР», УАМ реорганізували в Київський інститут пластичних мистецтв. За спогадами Бурачека, коли він приїхав в Київ у серпні 1922 р. і ступив на поріг УАМ, Академія була «тихенько похована і переформована в Інститут пластичного мистецтва. Але ж я все-таки тішив себе, що мене за рік не забуто і для того подав заяву, аби мені дозволили відкрити майстерню живопису, тим більше, що я мав багато учнів. Але рада Інституту (чи там хто – я від сорому й не добився хто?) винесла постанову такого змісту: з огляду на те, що в статуті Інституту не передбачено кафедри пейзажу, а лише станкового малярства (а що таке пейзаж?), то професорові М. Бурачечові відмовити в дозволі відкрити майстерню» (Петрашик, 2014). Незважаючи на принципове державне негативне ставлення до жанру пейзажу, власне, причина була прихована в глибині людських відносин та конфліктної ситуації між професурою, яка вже тоді мала загострення між собою в боротьбі за студентів, оскільки за Статутом вони могли вільно в процесі навчання переходити з майстерні в майстерню. За спогадами М. Бурачека, «професура, ще з початку

існування Академії, поділилась на два напрямки – більш «лівий», де були Нарбут, Бойчук, В. Кричевський, а почасти й Жук, і більше академічний, до якого належали Мурашко, Маневич, Ф. Кричевський та Бурачек. Тепер, за виходом майже всієї групи академічного напрямку, ліві взяли рішуче гору» (Бурачек, 1927: 98). Отже, дві пейзажні майстерні, які були більш «академічного» спрямування – ліквідовані, а студентів після реорганізації УАМ розподілили без можливості вибору в ті майстерні, які представив їм Київський Інститут пластичних мистецтв. Особливим був і конкурс вакансій викладачів в Київський ІПМ зі своєрідним відбором, з огляду на позицію складу комісії та її голови, більш «лівого» спрямування. «1922–23 рр. В. Кричевського Наркомос призначив до комісії (головою комісії) по реорганізації Академії Мистецтв в Інститут пластичних Мистецтв» (Кричевський, 2020: 82). «У цей час інститут нагадував щось схоже на вируючий казан. Викладачі й професори найрізноманітніших, переважно формалістичних напрямків боролися за вплив на студентів, часто приховуючи свою реакційну суть «ультрареволюційними» фразами про шукання нової форми» (Майданець-Барилевич, 2017: 4). У цій запеклій ідейно-конкурентній боротьбі після ліквідації пейзажних майстерень та усунення від викладацької роботи керівників настала черга боротьби «лівих» рядів між собою. «Одночасно: боротьба проти намагань сторонників проф. Мих. Бойчука в Академії, заплямувавши майстерні В. Кричевського та інших професорів як «реакційні» та «контрреволюційні», в прагненні мати Академію / та Ін-тут Пласт. Мистецтв / під своїм контролем і одержати від сов. влади монополне право на пропагування мистецьких ідей» (Кричевський, 2020: 82). Спираючись на розуміння тези В. Кричевського, пейзажні майстерні теж були заплямовані «лівими», як «реакційні» та «контрреволюційні».

Отже, пейзаж як мистецький жанр, на думку керівництва держави, беззаперечно підтриманої Радою Інституту, не представляв у своїй суті ніякого соціального змісту: «У той час як натуралістично обмежена «філософія» імпресіоністів зводила завдання живопису до фіксації першого враження, матеріалістична діалектика Леніна вчила, що «істина не є початкове враження. Робочий клас і більшовицька партія були глибоко зацікавлені в мистецтві діючому, пізнавальному і виховному. У живописі цим вимогам могла краще всього відповідати тематична картина... Мистецтву споглядальному, самодостатньому «етюдництву» була об'явлена безпощадна боротьба» (Кауфман, 1951: 26).

Ставши «матеріальним непотребом» для головної та молодшої країни зі своїм новим ідейним поглядом та індустріально-технічним прогресом, пейзаж як жанр, був нейтральним, етюдним, імпресіоністичним, а отже, й непотрібним, тому що «на новому етапі розвитку вишу <...> структура закладу, скерована на підготовку митців, які могли б інтегрувати своє мистецтво відповідно до часу, формуючи навколишнє середовище, оформлюючи виробництво, побут» (Майданець-Барилевич, 2017: 7).

Таким чином, на довгі 24 роки в художній освіті України, пейзаж як жанр зник, залишившись на рівні етюдного програмного завдання.

Висновки. Історія становлення пейзажних майстерень розпочалась із роком новоствореної УАМ у 1917 р. заснуванням двох майстерень – інтимного та декоративного пейзажу. До викладацької діяльності було запрошено А. Маневича та М. Бурачека, які згідно зі Статутом УАМ отримали можливість створити навчальні програми. Так, майстерня інтимного пейзажу увібрала найкращі традиції імпресіонізму та модернізму, по суті своїй спираючись на класичну школу, розкриваючи таємниці кольору та вальору, а майстерня декоративного пейзажу – новації французького постімпресіонізму з декоративним початком узагальнених об'ємних форм художнього задуму. Зважаючи на реформи в 1922 р., рада Інституту винесла постанову такого змісту, визначаючи, що кафедра пейзажу не передбачена, оскільки пейзаж не є ідеологічним мистецтвом, у якому зацікавлені партія та народ. Унаслідок радянських реформ художньої освіти пейзаж у 1920-х рр. був винесений за межі основних жанрових ієрархій. З новим керівництвом уряду країни в період так званих великих будов комунізму, коли шаленими темпами відбувалось по суті руйнування історико-ландшафтного портрету України, паралельно створювався міф у студентському середовищі про те, що штучно занижувалось значення пейзажу як жанру, а самі майстерні були заплямовані як «реакційні» та «контрреволюційні». У 1922 р. пейзажну майстерню ліквідовано на 24 роки, а сам пейзаж залишився в мистецькій навчальній програмі на рівні етюдного завдання.

Засади методики викладання мистецької школи пейзажу перших керівників пейзажних майстерень УАМ можна розглядати як приклад конкретних навчальних програм зі своїми світоглядними концепціями, яким має бути український пейзаж у контексті мистецтва України. Існування двох пейзажних майстерень у художньому освітньому закладі Академії довело свою реальну місію, ставши гідним прикладом для майбутнього розвитку мистецької школи пейзажу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Петрашик В. Микола Бурачек: портрет на тлі епохи. Київ : Сіті прес компанії, 2014. 176 с.
2. Кричевський В. Хрестоматія. Том II. (1943–1976 рр.) / передм. І. О. Ходак ; упорядн. тому О. О. Савчук. Харків : Видавць Савчук О. О., 2020. 464 с.
3. Врона І. Мистецько-технічний ВИШ. *Збірник Київського художнього Інституту*. № 1. Видання К.Х.І. Київ, 1928 р. С. 7–18.
4. Віртуальні виставки. Веб. *Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного «150 р. від дня народження М. Г. Бурачека»* URL: <https://pt-br.facebook.com/dnabb.org/posts>
5. Кауфман Р. Советская Тематическая картина 1917–1941. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1951. 229 с.
6. Майданець-Барилевич О. Виставкова діяльність НАОМА. Історичний аспект 1917–2017. Київ : Видавництво «Дніпро», 2017.
7. Белоусова А., Завитий Б. Нарбут. Студії. Спогади. Листи. Реконструкція знищеного 1933 року «Нарбутівського Збірника». Київ : Родовід, 2020. 408 с.
8. Нікуленко С. Роль української Центральної Ради у створенні Української Академії Мистецтв. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2015. Вип. 45. С. 36–42.
9. Членова Л. Виставка творів А. Маневича. Київ : Образотворче мистецтво, «Софія-А», 1973. С. 30–31.
10. Світлицький Г. Сторінками життя і творчості. Київ : Видавництво «КІЙ», 2007. Друк.
11. Портнов Г. Володимир Миколайович Костецький. Київ : Держ. вид. образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1958. 44 с.
12. Наконечна Л. Історія реформ національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, 2017. URL: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah12/04.pdf>
13. Август І. «Пейзажі М. Г. Бурачека». *Образотворче мистецтво* 3 (1941): 18. Друк
14. Кашуба-Вольвач О. Українська Академія Мистецтва. Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Київ : Фенікс, 2014.
15. Дерегус М. Митець життєствердження. *Київ : Образотворче мистецтво*. № 3. 1941.
16. Дюженко Ю. Микола Бурачек. Київ : Мистецтво, 1967. 88 с.
17. Бурачек М. Спогади про Г. І. Нарбута. *Київ : Бібліологічні вісті*. № 1. 1927. 101 с.
18. Ковальчук О. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років : дис. ... канд. мист. наук : 17.00.05. Київ : НАОМА, 2003. 211 с.
19. Межул А. Педагогічна та творча діяльність Іллі Штільмана : дис. магістра : спец. 8.02020501 «Образотворче мистецтво». Київ : НАОМА, 2014. 107 с.

REFERENCES

1. Petrashyk V. Mykola Burachek: portret na tli epokhy. [Mykola Burachek: portrait against the background of the era]. Kyiv: Siti pres kompani, 2014. 176 s. [in Ukrainian].
2. Krychevskiy V. Khrestomatiia. Tom II. (1943–1976) rr. [Reader. Volume II. (1943–1976)] peredm. I. O. Khodak; uporiadn. tomu O. O. Savchuk. Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O., 2020. 464 s. [in Ukrainian].
3. Vrona I. Mystetsko-tekhnichnyi VYSh. Zbirnyk Kyivskoho khudozhnoho Instytutu. № 1. [Art and Technical University. Collection of the Kyiv Art Institute. № 1]. Vydannia K.Kh.I. Kyiv, 1928 r. S. 7–18. [in Ukrainian].
4. Virtualni vystavky. Veb. Derzhavna naukova arkhitekturno-budivelna biblioteka imeni V.H. Zabolotnoho «150 r. vid dnia narodzhennia M. H. Buracheka» [“150 years since the birth of MG Burachek”] URL: [https://pt-br.facebook.com/dnabb.org/posts/Petrashyk%20V.%20Mykola%20Burachek%3A%20portret%20na%20tli%20epokhy.%20Kyiv%3A%20Siti%20pres%20kompani%2C%202014.%20176%20s.%20\[in%20Ukrainian\].](https://pt-br.facebook.com/dnabb.org/posts/Petrashyk%20V.%20Mykola%20Burachek%3A%20portret%20na%20tli%20epokhy.%20Kyiv%3A%20Siti%20pres%20kompani%2C%202014.%20176%20s.%20[in%20Ukrainian].)
5. Kaufman R. Sovetskaya Tematicheskaya kartina 1917–1941. [Soviet thematic painting 1917–1941]. M: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1951 r. 229 s. [in Russian].
6. Maidanets-Barylevych O. Vystavkova diialnist NAOMA. Istorychnyi aspekt 1917–2017. [Exhibition activity of NAOMA. Historical aspect of 1917–2017]. Kyiv: Vydavnytstvo “Dnipro”, 2017. [in Ukrainian].
7. Belousova A., Zavytyi B. Narbut. Studii. Spohady. Lysty. Rekonstruktsiia znyschenoho 1933 roku «Narbutivskoho Zbirnyka». [Narbut. Studios. Memoirs. Leaves. Reconstruction of the “Narbut Collection” destroyed in 1933]. Kyiv: Rodovid, 2020. 408 s. [in Ukrainian].
8. Nikulenko S. Rol ukrainskoi Tsentralnoi Rady u stvorenni Ukrainskoi Akademii Mystetstv. Pedagogika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh, 2015. [The role of the Ukrainian Central Council in the creation of the Ukrainian Academy of Arts. Pedagogy of creative personality formation in higher and general education schools]. Vyp. 45. S. 36–42. [in Ukrainian].
9. Chlenova L. Vystavka tvoriv A. Manevycha. [Exhibition of works by A. Manevich] K: Obrazotvorche mystetstvo, “Sofia-A”, 1973. S. 30–31 [in Ukrainian].
10. Svitlytskyi H. Storinkamy zhyttia i tvorchosti. [Pages of life and creativity]. Kyiv: Vydavnytstvo “KYI”, 2007. Druk. [in Ukrainian].
11. Portnov H. Volodymyr Mykolaiovych Kostetskyi. [Vladimir Nikolaevich Kostetsky]. K: Derzh. vyd. obrazotv. myst. i muz. lit. URSR, 1958. 44 s. [in Ukrainian].
12. Nakonechna L. Istoriia reform natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. [History of reforms of the National Academy of Fine Arts and Architecture]. URL: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah12/04.pdf>

13. Avhust I. "Peizazhi M. H. Buracheka". *Obrazotvorche mystetstvo* 3 (1941): 18. Druk. [in Ukrainian].
14. Kashuba-Volvach O. *Ukrainska Akademiia Mystetstva. Istoriiia zasnuvannia (berezen–hruden 1917)*. [Ukrainian Academy of Arts. History of the foundation (March–December 1917)]. Khronolohiia podii. K.: Feniks, 2014. [in Ukrainian].
15. Derehus M. *Mytets zhyttiestverzhennia*. K: *Obrazotvorche mystetstvo*. № 3, 1941. [in Ukrainian].
16. Diuzhenko Yu. *Mykola Burachek*. K: *Mystetstvo*, 1967. 88 s. [in Ukrainian].
17. Burachek M. *Spohady pro H. I. Narbuta*. [Memoirs of G.I. Narbuta]. K: *Bibliolohichni visti*. № 1. 1927. 101 s. [in Ukrainian].
18. Kovalchuk O. *Istoriiia zhyvopysnoho fakultetu NAOMA i yoho rol u vykhovanni mystetskykh kadriv ta formuvanni natsionalnoi zhyvopysnoi shkoly Ukrainy 1917–1941 rokiv* History of NAOMA Faculty of Painting and its role in the education of artistic personnel and the formation of the National School of Painting of Ukraine 1917–1941][: dys. k-ta myst. nauk: 17.00.05 / Kyiv, NAOMA, 2003. 211 s. [in Ukrainian].
19. Mezgul A. *Pedahohichna ta tvorcha diialnist Illi Shtilmana Elijah Stilman's pedagogical and creative activity*: dys. ... mahistra: sp. 8.02020501 «obraz. myst.». Kyiv: NAOMA, 2014. 107 s. [in Ukrainian].