

Будь-яке зображення форми є ні чим іншим, як її візуальною моделлю. Пошук найпростіших за накресленням та ємних за змістом візуальних моделей належить до розряду важливих та складних проблем формотворення.

Пропедевтичні дисципліни у навчальному процесі забезпечували синтетичні засоби пошуку й фіксації творчого вирішення ху-

дожньо-творчих і проектних завдань [7].

На жаль, значна кількість теоретичних розробок, що провадились в означеному напрямку й могли започаткувати собою принципово нові способи художнього формотворення, не знайшли належної підтримки у тодішній суспільно-історичній ситуації і згодом були забуті.

1. Ковальчук О.В. З історії формування української школи живопису 1917–1941 років // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць. — К., 2004. — Вип. 4. — С. 51–57.

2. Холостенко Є. До питання про одну проблему / Ксерокопія видання 30-х років (без вихідних даних). — Бібліотека НАОМА. — С. 5–62.

3. Холостенко Є. Микола Рокицький. — Харків: Рух, 1933. — 72 с.

4. Холостенко Є. Монументальне ма-

лярство Радянської України. — К.: Мистецтво, 1932. — 126 с.

5. Хан-Магомедов С.О. У истоков советского дизайна // Техническая эстетика. — 1980. — № 2. — С. 11–16.

6. Лаврентьев А.Н. Пропедевтическая дисциплина "Графика". ВХУТЕМАС. 1920–1922 годы // Техническая эстетика. — 1984. — № 7. — С. 16–20.

7. Яковлев М.І. Композиція + геометрія. — К.: Каравела, 2007. — 301 с.

Остап Ковальчук

кандидат мистецтвознавства, магістр живопису

Реформування Київського художнього інституту в 1930-ті роки

Специфіка розвитку мистецтва радянського періоду полягала у його повній підпорядкованості державній ідеології. Тоталітарна модель державного устрою була основною причиною всіх факторів розвитку художньої педагогіки як невід'ємної складової мистецького процесу. Коли у перші роки існування радянської держави партійне керівництво активно підтримувало революційні пошуки у мистецтві та

педагогіці, залучаючи до формування навчальних закладів художників, що представляли нові мистецькі течії, то зі зміною ідеологічного курсу й утворенням тоталітарної системи саме керівна верхівка ініціювала процес відновлення консервативних педагогічних методів.

Педагогічні методики, що запроваджувалися у процесі реформування Київського художнього

інституту, починаючи з 1934 року, російськими художниками-реалістами, на належному рівні висвітлені у мистецтвознавчій літературі, присвяченій їхній творчій і викладацькій діяльності. Однак історичне значення того періоду для розвитку української школи живопису у згаданій літературі мало однозначну оцінку. Так, централізація навчальних програм і відродження методів російського академізму XIX сторіччя отримали позитивну оцінку тому, що відповідали тогочасному ідеологічному курсові партійного керівництва країни.

Отже, у зв'язку із рядом об'єктивних історичних факторів, не всі сторінки історії 90-річного існування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, провідного навчального закладу художньої освіти України, отримали належне наукове опрацювання. Торкаючись теми реформування навчального закладу в 1934 році, автори передусім наголошували на загальних суспільно-політичних процесах, не зосереджуючись на специфіці педагогічних методів, характерних для того чи іншого періоду. Так, педагогічні методи викладачів, що не співпадали з вимогами соціалістичного реалізму, подавалися мистецтвознавцями у спотвореному вигляді або взагалі ігнорувалися науковою літературою. Натомість діяльність педагогів, котрі стояли на позиціях реалістичної школи, не отримала об'єктивного критичного аналізу.

Події, пов'язані з реформою художньої освіти 1934 року, знайшли відображення у публікаціях

тогочасних мистецьких критиків В. Денисова [1], Г. Радіонова [2], В. Чаговця [3], котрі висвітлювали проблеми виховання мистецьких кадрів і виставкової діяльності інституту. Цінним документальним матеріалом є також виступи викладачів інституту у пресі, цитати з яких наводяться у даному дослідженні.

Розглянемо передумови, котрі призвели до реорганізації художньої освіти країни у 30-ті роки минулого століття. 1932 року Центральний Комітет ВКП(б) прийняв постанову "Про перебудову літературно-художніх організацій", якою було ліквідовано всі творчі угруповання. 1934 року єдиним творчим методом всього радянського мистецтва на Першому з'їзді радянських письменників було проголошено соціалістичний реалізм. Серед мистецької громадськості розгорнулася широка дискусія, санкціонована партійним керівництвом. І хоча ідеологи перебудови декларували: "Новий стиль повинен створюватися шляхом критичного відбору із минулого всього потрібного і раціонального, необхідного для природного і міцного фундаменту" [4], на практиці виходило інакше. Слід зауважити, що у зв'язку з лінією партії, яка вимагала від художників створення великих батальних та історичних полотен у реалістичній манері, тогочасна критика намагалася показати недоцільність існування всіх інших жанрів і стилів живопису.

1934 року у зв'язку із загальнодержавною реформою в освітянській галузі, а також перенесенням столиці із Харкова до Києва, за рі-

шенням партійних органів відбулася реорганізація навчально-виховного процесу у Київському художньому інституті [5]. Єдиним вищим художнім навчальним закладом в Україні, утвореним після приєднання Одеського та Харківського художніх інститутів до Київського художнього інституту став Український художній інститут [6]. Основу методичної спрямованості педагогічних програм визначала Всесоюзна академія мистецтв, заснована 1933 року. В інституті було утворено живописний, скульптурний та архітектурний факультети. Графічний факультет було ліквідовано ще 1930 року. Лише 1945 року він відновив свою роботу.

За новими програмами навчальний процес тривав шість років. У статті директора інституту С. Ткаченка знаходимо опис нової програми на живописному факультеті. Так, у завдання другого курсу була знову введена робота над натюрмортом, “щоб на найпростіших об’єктах допомогти студентам від шкільного натуралістичного ставлення до натури перейти до живописно-реалістичного” [7]. Завдання із живопису склалися з роботи над класним академічним етюдом, композиції та літньої практики. На першому курсі завдання постановок здебільшого були спрямовані на вивчення основних кольорових мас із незначною проробкою деталей. На другому курсі студенти детальніше моделювали фігуру, переходячи від зображення голови до поясного портрета з руками. На літню практику студенти першого і другого курсів виїжджали на інститутську базу під Каневом, де

під керівництвом викладачів студіювали натуру на пленері.

На третьому курсі відбувався розподіл студентів по індивідуальних майстернях, де під керівництвом провідних професорів інституту вони навчалися до шостого курсу. Отже, з третього курсу виконувалися завдання із зображення постатей у складних ракурсах, в інтер’єрі, групові постановки. Робота з виявлення типуажу, що практикувалася на старших курсах, була необхідною ланкою при переході до розробки характеристик персонажів дипломної картини. Для старшокурсників літня практика в першу чергу була підготовкою до написання курсових і дипломних композицій. Вони відряджались у колгоспи та на промислові об’єкти групами по дві-чотири особи і працювали самостійно за завданнями кафедри, котрі в деяких випадках були індивідуалізовані. Щодо впровадження методики роботи над курсовими та дипломними картинами за академічними методами С. Ткаченко зазначав, що вона “проводилася в інституті з великими складностями, і з боку кафедри живопису було вжито цілий ряд заходів для того, щоб вона ввійшла в практику студентів” [8].

Ф. Кричевський, котрий внаслідок ідеологічних розбіжностей із попередньою адміністрацією інституту викладав у Харкові, а з поверненням до Києва знову очолив майстерню станкового живопису, зауважував: “Швидко видужавши від недавніх хвороб групівщини, наша молодь іде правильним шляхом поглибленого навчання” [9]. Докорінно було змінено викладаць-

кий склад навчального закладу: з Харкова перейшов на викладацьку роботу до Києва М. Шаронов, були запрошені і молоді викладачі — колишні вихованці Київського художнього інституту С. Григор'єв (котрий свого часу у Харкові працював асистентом Ф. Кричевського) та О. Сиротенко. На кафедрі живопису було залучено цілу плеяду молодих художників, випускників Київського художнього інституту — В. Костецького, І. Штільмана, С. Єржиківського та інших, котрі дотримувалися реалістичних позицій. З ліквідованого Одеського художнього інституту до Києва були переведені видатні педагоги П. Волокидін і О. Шовкуненко разом зі своїми студентами.

На постійну роботу з Росії переїхав П. Котов. А російські живописці С. Герасимов, І. Грабар, Б. Йогансон виконували викладацьку роботу в інституті під час регулярних планових відряджень. І хоча педагогічна діяльність російських художників-реалістів носила фрагментарний та здебільшого консультативний характер, у даному дослідженні буде доцільно зупинитися на принципах, які вони стверджували. Положення, впроваджені цими російськими живописцями, багато десятиліть були панівними у педагогічній системі навчального закладу. Виступи російських художників у пресі ілюструють період перебування навчальної програми в інституті. Так, скульптор С. Меркуров у виступі на відкритті 6-ї Всеукраїнської виставки, критикуючи педагогічні методики, що практикувалися в ХХІ протягом 1925–1930 років, зазначав: “в інституті нам

показували замість живого людського тіла — куби, конуси, кулі і комбінації з них” [10].

Сергій Васильович Герасимов (1885–1964) вітав тенденції, що набирали сили після реформи художньої освіти: “Можна вітати товаришів українських художників, які багато чого добилися в боротьбі за реалістичне мистецтво. Різними живописними методами вони йдуть до здійснення лозунгу про соціалістичний реалізм. Вони ще не перемогли в своїх роботах еклектизму і пасивного ставлення до натури. Остання риса найчастіше виявляється в пейзажах” [11]. Будучи активним громадським діячем, що стояв на позиціях комуністичної ідеології, С. Герасимов вважав, що “художня школа не може існувати і розвиватися без органічного зв'язку із сучасністю, з живим мистецтвом свого часу” [12]. Як послідовник реалістичного напрямку, С. Герасимов наголошував: “Життєва правда... — основа для художника” [13]. Завдання мистецької освіти він розумів перш за все у виявленні творчих здібностей студента. “Неможливо навчати майстерності, а після того вимагати вирішення творчих завдань,” — наголошував С. Герасимов [14]. У педагогічній діяльності він розвивав методи російських художників-реалістів, своїх учителів — К. Коровіна, А. Коріна та С. Іванова.

Ігор Еммануїлович Грабар (1871–1960), видатний російський художник та мистецтвознавець, не раз приїжджав в Україну, виступав із доповідями про перебудову мистецького процесу і реформу освіти. У виступі на відкритті 6-ї Все-

української виставки він зазначав: "Особливо сильна на Україні мо-
лодь. Вона, можливо, сильніша за
молодь Москви і Ленінграда. Хиби
у нас ті самі, що й у вас: усі ми за-
надто швидко пишемо шестимет-
рові багатофігурні картини — за
три роки, а то й за два і, навіть, за
півтора місяці. Чи треба говорити,
що при цьому немає змоги писати
все з натури, або хоч би спостері-
гати і зарисовувати з натури, а до-
водиться писати "от себя". В усій
творчості Рєпіна, Сурікова, Серова
немає й сліду "отсебятини", яка на-
буває, на жаль, прав громадянства в
наші дні" [15]. І. Грабар критикував
молодих художників за те, що вони
"наважуються на роботу без нату-
ри" [16]. Але в тогочасних роботах
відомих українських живописців
М. Козика, В. Костецького, Ф. Кри-
чевського, А. Черкаського, О. Шов-
куненка, на думку І. Грабаря, "ця
хиба починає виживатися" [17].

Педагогічні принципи І. Гра-
баря були продовженням методів
П. Чистякова та І. Рєпіна, у яких
він навчався в Петербурзькій ака-
демії мистецтв у 1894–1896 роках, і
А. Ашбе, мюнхенську студію якого
відвідував у 1896–1901 роках. Бу-
дучи послідовним прибічником
реалістичного методу, І. Грабар не-
гативно оцінював попереднє ста-
новище художньої освіти в КХІ за
часів керівництва І. Врони: "Не
сприймаю і не розумію безпред-
метних абстракцій і всяких мудру-
вань. Звідси й моє ставлення до
питань художніх мудрувань, ха-
рактерних для блаженної пам'яті
Вхутемасу і Вхутеїну, що калічили
замолоду ціле художнє покоління;
замість потрібних для мистецької

практики елементарних знань воно
призвичаїлося до дешевої "філосо-
фії мистецтва" [18].

Про однобоке розуміння ме-
тодики вивчення композиції свід-
чать такі слова І. Грабаря: "Треба
вчити азбуку рисунка і живопису.
Як підготувати полотно, як терти
фарби, використовувати пігменти.
Не треба забивати голову хиткою
філософією композиції, що мод-
на в деяких "лівих" колах (досить
суперечливою і сумнівною). В ху-
дожній школі треба вчити прості
речі, тільки грамоту, відкидаючи
всі мудрування, як непотрібний
мотлох, що віднімає години на-
вчання" [19]. Проте, незважаючи
на спрощене розуміння художньої
освіти в цілому, позитивним факто-
ром було те, що І. Грабар приділяв
належну увагу технології живопи-
су. Протягом 1920–1927 років під
час викладання в Московському
державному університеті І. Грабар
запровадив спеціальний курс теорії
та практики наукової реставрації,
де детально розглядалися питання
технології живопису. Такого курсу
на той час не було в жодному ви-
щому навчальному закладі Європи
та Америки.

Визначний російський худож-
ник і педагог Борис Володимиро-
вич Йогансон (1893–1973) зіграв
ключову роль у реорганізації сис-
теми викладання живопису в ін-
ституті, проводячи консультації і
лекції під час перебування в Києві.
Його статті в пресі та книги, при-
свячені питанням теорії живопису і
педагогіки, кардинально вплинули
на утвердження методу соціаліс-
тичного реалізму в навчальному
процесі.

У педагогічній діяльності Б. Йогансон розвивав принципи свого вчителя К. Коровіна. Обстоюючи теорію верховенства колориту в живопису, він критикував популярну на той час теорію тонального живопису Н. Кримова: "Художник, що нездатний бачити відтінки, обминає передачу складного живописного звучання і переводить живопис на рейки тону" [20]. Б. Йогансон вважав, що форму в живописному творі слід виявляти насамперед за рахунок вірних кольорних співвідношень, які мають трактуватися не тільки як "примітивні співвідношення червоного до зеленого, а й найтонші відтінки сірого, виражені кольором" [21]. Тому він часто пропонував студентам постановки, де фігурувало кілька близьких за тоном плям сірого кольору.

Позитивним у педагогічній методіці Б. Йогансона було те, що він, як і І. Грабар, приділяв велику увагу питанням технології живопису. Він рекомендував ретельно дотримуватися технологічних прийомів: самостійного ґрунтування основи під живопис, попередніх прописок темперними фарбами. Вважав необхідним теоретичне вивчення методів технології: "Треба проводити семінари з техніки живопису" [22]. Для відродження київської академічної школи живопису на той період це було особливо важливим, оскільки на початку 30-х років, у часи панування пролеткультівської ідеології цьому питанню не надавалося належного значення.

1937 року розпочав викладацьку діяльність у КХІ Петро Іванович Котов (1889–1953) [23]. Він приїхав 1937 року до Києва і спочатку

був асистентом професора С. Самокиша. Нагадаємо, що С. Самокиш очолював майстерню батального живопису, але мешкав у Харкові, лише зрідка навідуючись до Києва. Основна викладацька робота у майстерні проводилася його асистентами К. Трохименком та П. Котовим [24]. 1940 року П. Котова було затверджено в званні професора й керівника майстерні станкового живопису. Відбувся тільки один випуск студентів майстерні П. Котова. Так, 1941 року під його керівництвом захистили дипломні роботи: З.Т. Виноградов "Прихід Червоної армії", О.М. Гайдуков "Гості у килимарниці", Б.А. Геллеров "Депутатка", М.І. Лединер "Збирання бузку у Молдавії", О.Н. Яблонська "Купання" та Ю.М. Яблонський "Ворошилов на Донбасі".

Про особливості художніх уподобань П. Котова можемо судити з його творчих робіт, написаних у ті часи. Живописні полотна художника — це переважно портрети сучасників, батальні композиції та індустріальні пейзажі. Його картинам притаманні чітко продумана побудова композиції, реалістична манера письма та майстерне відтворення характеру персонажів. Ретельна передача деталей і матеріальності різноманітних фактур сполучена з відбором силуетів та цільністю кольорової гами. Прикладом може бути невелика картина "Моя сім'я" (1937) [25]. У зображенні звичайного побутового мотиву художник за допомогою вишуканих декоративних плям та тонкої тональної градації створив цікаву гармонійну композицію. У цьому полотні жи-

вопи́сець частково наслідував свого знаменитого вчителя М. Фешина, але завдяки більш врівноваженому письму та особливо теплому колориту, якому підпорядкована колірна гама, воно сприймається як цілком самобутній твір. Під час перебування у Києві художник працював над портретами, пейзажами, ескізами до панорами “Штурм Перекопа” [26].

Розглянемо детальніше зміни, котрі відбулися в інституті внаслідок реформування художньої освіти країни. Насамперед зазначимо, що з кардинальними змінами методик і програм викладання ускладнився навчальний процес: студентам, які розпочали навчання до реорганізації, довелося наново складати вступні іспити. Через відсутність базової класичної художньої освіти вони мали буквально переучуватися після кількох років попереднього навчання, щоб відповідати вимогам нової програми.

Ставлення до світової та вітчизняної мистецької спадщини виключно з позицій соціалістичного реалізму пояснюється однобокістю підходу при створенні дипломних картин того часу. Не науково-критичний, а “класовий” метод аналізу класичного мистецтва звучив світогляд студентів, зменшивши до мінімуму спектр зразків наслідування. Апологети соцреалізму фактично знівелювали систему академічної освіти, котра повинна ґрунтуватися на узагальненні всієї культурної спадщини людства. Хоча тогочасна офіційна ідеологія декларувала, що “соціалістичний реалізм, котрий об’єднує в собі всі фарби світу, покликаний потужно збагачувати со-

ціалістичним змістом національні форми мистецтва... і не ставить ніяких програмних обмежень для мистецтва, за винятком того, щоб воно не йшло врозріз із основними принципами матеріалістичного світогляду” [27], на практиці виходило інакше. Так, Б. Йогансон писав: “Тепер, коли ми хочемо побудувати радянську школу, першочергове наше завдання — зв’язати її з великими традиціями російської школи” і закликав художників пам’ятати, що “тематична картина є найвищою формою образотворчого мистецтва... завдяки картинам радянських художників нащадки будуть розуміти наш час, як ми розуміємо другу половину XIX століття завдяки картинам передвижників.” Б. Йогансон всіляко критикував тих, які “ідуть в пейзаж від нової сучасної теми”, а також говорив: “Особливо нестерпні закоренілі естети...”, маючи на увазі ті художні кола, що намагалися продовжувати традиції “Мира Искусства” та Союзу російських художників. Створення нового стилю Б. Йогансон розумів передусім як перенесення традицій реалістичного мистецтва XIX сторіччя в сучасні умови: “Нам би тепер радянського Репіна, художника-громадянина, який би захопився новою, великою темою” [28].

Аналізуючи той період, К. Трохименко згодом писав: “Благотворний вплив російської школи реалістичного живопису позначився останнім часом на вихованні кадрів молодих українських художників, що найповніше оволоділи творчими принципами великих російських живописців” [29].

Основою програми навчання на живописному факультеті інституту стало створення сюжетно-тематичної картини. Всі студенти працювали над станковими полотнами за єдиною схемою, взявши за основу методи російських художників-передвижників. На першому етапі збирався етюдний матеріал. Другим етапом була робота над картоном до картини у м'якому матеріалі. Часто студенти вибудовували всю композиційну ситуацію у себе в майстерні за допомогою натурників та реквізиту. Робота над живописним полотном ділилася на три стадії: підмальовок, прописки, ліплення деталей. Борючись із формалізмом, часто забували про захоплення натуралізмом, ознаки якого все частіше з'являлися у творах молодих художників.

1939 року майстерню О. Шовкуненка закінчив Є. Мамолат дипломною роботою "У колгоспній кузні". Професор так охарактеризував картину свого учня: "В особі Є. Мамолата ми маємо особливо яскравий приклад того, як наполеглива і серйозна робота над собою призводить до викорінення схематизму і формалістичних навичок, прищеплених попереднім навчанням" [30]. Як бачимо, реорганізація, розпочата 1934 року, продовжувалася до повної перемоги методу соціалістичного реалізму. Зі слів О. Шовкуненка усвідомлюємо, що ескіз композиції мав формалістичні риси, та завдяки зібраному згодом етюдному матеріалу і студіям з натури картина вийшла цілком реалістичною.

На жаль, внаслідок політизації педагогічної системи гармонійний

розвиток творчої індивідуальності митця став неможливий. З поверненням до класичної програми викладання живопису педагогічний процес було підпорядковано насамперед вихованню фахівця, здатного у досить вузьких рамках передвижницького напряму створювати станкові твори, не вдаючись до формальних та стильових пошуків. Звичайно, позитивна роль чіткої системи академічної школи була у тому, що навчальний заклад виховував художників, які досконало володіли методом реалістичного живопису, проте внаслідок обмежених можливостей у формальних пошуках творчість цих митців не могла вийти за рамки соціалістичного реалізму.

На відміну від російських художників-авангардистів, що були запрошені на викладацьку роботу в 1925–1926 роках і внесли чимало оригінальних новаторських педагогічних методик, художники, котрі з 1934 року працювали над перебудовою навчальної програми КХІ, по суті відроджували застарілі принципи царської академії. Участь у реформації ВНЗ таких російських художників-реалістів, як С. Герасимов, Б. Йогансон, П. Котов та українських педагогів, що підтримували позиції російської академічної школи живопису, негативно позначилася на становленні української національної художньої школи, оскільки їхні методики в своїй основі повторювали методики Петербурзької академії мистецтв. Загалом вплив особистих методів вищезгаданих педагогів на виховання студентів не був визначальним, бо їхня викладацька

діяльність мала здебільшого фрагментарний, консультативний характер.

Внаслідок дослідження історичних фактів можемо зробити висновки про необ'єктивність критики ряду педагогічних мистецьких концепцій з боку тогочасних державних ідеологів. Їхні твердження, що базувалися на доборі прикладів, які компрометували новітні художні методи, мали виключно політичну мотивацію. Так, закидаючи бойчукістам, що вони використовують застарілі методи, не прийнятні для нового радянського мистецтва, ідеологи соцреалізму суперечили самим собі, оскільки фактично займалися реанімацією педагогічних і мистецьких концепцій, вироблених російською академічною школою та художниками-передвижниками.

Реорганізація 1934 року, під час якої навчальні програми було максимально наближено до методів, розроблених у XIX сторіччі, відкинула дисципліни і курси, що базувалися на останніх наукових досягненнях. Це призвело до того, що протягом багатьох наступних років заклад випускав спеціалістів, чий рівень підготовки з теоретичних та технічних дисциплін не відповідав вимогам часу. З іншого боку, на період, коли розпочалася реорганізація, рівень викладання і обсяг у навчальних програмах формально-технічних і теоретичних предметів катастрофічно знизився порівняно з 20-тими роками (у зв'язку із керівництвом інституту з 1930 року прибічниками пролеткульту). Отже запровадження академічних методів викладання в цілому сприяло піднесенню освітнього рівня сту-

дентів. Чітко визначені ідейні орієнтири методу соціалістичного реалізму дали змогу студентам стати на шлях удосконалення суто професійних навичок, не відволікаючись на пошуки нових мистецьких концепцій. З одного боку, це призвело до підвищення рівня фахової майстерності студентів, а з іншого — призупинило самостійний творчий пошук молодих митців.

Існування в Україні до 1934 року трьох художніх інститутів: Київського, Харківського і Одеського — зумовлювало нормальну творчу конкуренцію. Поряд із негативними моментами, викликаними тим, що викладацькі і студентські колективи були втягнуті до міжгрупової боротьби різних мистецьких об'єднань, така ситуація мала і позитивні аспекти. Децентралізація мистецької освіти сприяла поживленню культурного життя в різних регіонах країни і виробленню у кожному з навчальних закладів оригінальних підходів до проблем виховання та власної художньої школи. Ротація педагогів під час різних реорганізацій та конфліктів між мистецькими угрупованнями допомагала ширшому обміну педагогічним досвідом між навчальними закладами. Потрапляючи в інші умови, викладачі змушені були вирішувати дещо відмінні від попередніх педагогічні завдання, що сприяло розробці нових методик викладання.

Процеси, які урізноманітнювали художнє життя України, були уповільнені внаслідок створення на базі КХІ єдиного вищого художнього навчального закладу в республіці. Однак поряд із негативними наслідками ця реформа дала

і позитивні результати: до наново сформованого педагогічного складу кафедри живопису ввійшли кращі живописці-реалісти з харківського і одеського інститутів. Педагогічна діяльність українських митців-реалістів, котрі внаслідок реформування 1934 року посіли ключові позиції у навчальному закладі, стала міцним фундаментом, на якому впродовж наступних десятиліть будувалася київська школа живопису. Виховані російською академічною школою, ці митці хоча й продовжували розвивати у своїй педагогічній діяльності її принципи, зрештою, стали корифеями української реалістичної школи живопису.

Реформа художньої освіти 1934 року внаслідок штучного перене-

сення методів російських художників-передвижників в умови тогочасної дійсності України загальмувала природний розвиток мистецьких процесів. Художня освіта на довгі роки стала ізольованою від європейських та загальносвітових культурних процесів. Безперечно, обмеженість та консервативність української художньої школи радянського періоду стали негативним чинником у розвитку образотворчого мистецтва. Проте позитивні аспекти штучної ізоляції і культивування реалістичних методів викладання полягають у тому, що в Україні було збережено академічну художню школу, котра на сьогоднішній день є унікальним явищем світової культури.

1. *Денисов В.* Етюдна виставка студентів. Критичні зауваження до робіт Київського художнього інституту // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 5. — С. 19–24.

2. *Радіонов Г.* Дипломанти КХІ // Образотворче мистецтво. — 1940. — № 2. — С. 17–19., іл.

3. *Чаговець В.* Від першовитгу до врожая. Критичні зауваження про дипломні роботи КХІ // Образотворче мистецтво. — 1941. — № 2. — С. 16–18.

4. *Юон К.* О живописи. — М.: Изогиз, 1937. — С. 271.

5. Детальніше всі етапи реорганізації ВНЗ довоєнного періоду висвітлені у публікації: *Ковальчук О.* З історії формування української школи живопису 1917–1941 років // Мистецтвознавство України: 36. наук. пр. Академії мистецтв України. — 2004. — Вип. 4. — С. 51–57.

6. Ця назва існувала до 1939 року (Прим. авт.)

7. *Ткаченко С.* Зачатки метода // За социалистический реализм. — 1939. — № 30–31.

8. *Там само.*

9. *Промови на відкритті 6-ї Всеукраїн-*

ської виставки: Художники про 6-у Всеукраїнську виставку // Образотворче мистецтво (альманах). — 1936. — № 3. — С. 47.

10. *Там само.* — С. 49.

11. *Там само.* — С. 48.

12. *Абдулаев М.* Уроки искусства в жизни // Творчество. — 1965. — № 12. — С. 5.

13. *Герасимов С.* Правда жизни // Огонек. — 1956. — № 10–12.

14. *Абдулаев М.* Уроки искусства в жизни // Творчество. — М. — 1965. — № 12. — С. 5.

15. *Промови на відкритті 6-ї Всеукраїнської виставки ...* — С. 46.

16. *Там само.*

17. *Там само.*

18. *Грабарь И.* Моя жизнь: Автобиография, этюды о художниках / Составитель вступительной статьи В. Володарский. — М.: Республика, 2001. — С. 45.

19. *Там само.* — С. 65.

20. *Иогансон Б.* Молодым художникам о живописи. — М.: Издательство АХ СССР, 1956. — С. 88.

21. *Там само.* — С. 85.

22. *Там само.*

23. П. Котов у 1903–1909 роках навчався в Казанській художній школі у М. Фешина. 1916 року закінчив Вище художнє училище при АМ в Петрограді, де його керівниками були М. Самокиш та Я. Цюнглінський. Виставлявся як член АХРР (1923–1932) та ССХ (1929–1932). Викладав у Вищих державних художніх майстернях в Астрахані (1919–1922). Після від'їзду з Києва викладав у ВДІКу (1944–1948) та МДХІ ім. В.І. Сурикова (1949–1950) (Прим. авт.)

24. Ковальчук О. Традиції та новаторство у педагогіці Миколи Самокиша і Карпа Трохименко // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 3. — С. 90–92.

25. Знаходиться у Київському музеї російського мистецтва (Прим. авт.)

26. Робота над панорамою "Штурм

Перекопа" велася колективом художників під керівництвом М. Грекова в 1935–1938 рр. Після смерті М. Грекова роботу очолив Г. Савицький. До групи входили М. Авілов, В. Крайнев, П. Котов, П. Соколов-Скаля, А. Моравок. Художники виїжджали до Криму, де їх консультував М. Самокиш (Прим. авт.)

27. Юон К. О живописи. — М.: Изогиз, 1937. — С. 45.

28. Иогансон Б. Молодым художникам о живописи. — М.: Издательство АХ СССР, 1956. — С. 136.

29. Трохименко К. Школа реалістичного живопису // Вітчизна. — К., — 1951. — № 5. — С.38.

30. Шовкуненко А. Мои ученики // За социалистический реализм. — 1939. — № 30–31.

Мая Шалімова-Пузиркова

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ

Київський художній інститут в евакуації (1941–1944 рр.)

Початок війни, 22 червня 1941 року, застав частину студентів Київського художнього інституту на літній творчій практиці у Каневі (молодші курси) та у Карпатах — в Яремче (старші курси). Не всі повернулися з практики до Києва — війна розкидала їх по різних місцях колишнього Радянського Союзу. В інституті студентів стало зовсім мало [21, с. 158; 16]. Більша частина їх та викладачів пішла на фронт. У боях з фашистами загинули студенти і випускники інституту: Л. Блажевич, М. Бойко, Ф. Кличко, В. Козодоев, Г. Пивоваров, З. Приданцева, Я. Приходько, І. Титаренко, С. Холостенко [4, с. 12].

Коли почалася евакуація державних установ та навчальних закладів, тих викладачів і студентів інституту, які залишилися у Києві, на чолі з ректором І.Н. Штільманом направили до Харкова, художній інститут якого рішенням уряду був об'єднаний з київським. Керівником об'єднаного інституту став І. Штільман, його заступником І. Август — ректор Харківського художнього інституту. Приміщення харківського інституту було переобладнане під військовий госпіталь, туди почали прибувати з передової поранені. Професори й студенти об'єднаного художнього інституту та інших навчальних