



ДО ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

УДК [741:378.147](470+571)

Назар Білик

старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Принципи викладання рисунка у ВХУТЕМАСі (20-ті роки ХХ ст.)

Анотація. У статті представлені теоретичні розробки ряду провідних педагогів ВХУТЕМАСу з рисунка. Розглянуто їхній досвід та педагогічні експерименти школи, котра була одним із найзначніших центрів радянського авангарду початку ХХ століття.

Ключові слова: аналітичний малюнок, методи викладання, композиція.

Початок минулого століття став подієвим у всіх сферах суспільного життя. Вітер перемін у країнах Європи, принесений революціями, торкнувся і мистецтва. Заперечення канонів минулого провокувало пошук нових форм, які відповідали б новим ідеалам. Пошуки та експерименти у мистецтві призвели до появи багатьох так званих авангардних течій. Під поняттям авангарду об'єдналися модернізм, конструктивізм, абстракціонізм, абстрактний експресіонізм, лучизм, безпредметність, дадаїзм, кубізм, кубофутуризм, орфізм, примітивізм, супрематизм, футуризм, експресіонізм...

Визначним явищем у сфері мистецтва та мистецької освіти стало заснування восени 1920 року ВХУТЕМАСу на основі злиття колишнього Імператорського Строганівського Центрального Художньо-Промислового училища і

колишнього Московського училища живопису, ліплення і зодчества (МУЖЛЗ). Короткий період його існування дав потужній поштовх освоєнню нових шляхів у мистецтві [2, С. 3].

Вищі художньо-технічні майстерні ВХУТЕМАС — вищий мистецький навчальний заклад, що існував у Москві в 1920—1930 рр. Методика викладання у ВХУТЕМАСі була побудована на трьох основних засадах — простір, колір, об'єм, які й донині успішно використовуються у всіх мистецьких школах не тільки в Росії, а й поза її межами. За популярністю зі ВХУТЕМАСом міг зрівнятися тоді хіба що Баухауз — вища школа будівництва і художнього конструювання, яка була заснована в 1919 році у Веймарі (Німеччина).

Структурно ВХУТЕМАС мав такі факультети: образотворчого мистецтва — живописний, скульптурний і виробничо-архітектурний, а також поліграфічний, металообробний,

деревообробний, текстильний, керамічний. Всі факультети об'єднував загальний пропедевтичний курс, який студенти проходили на основному відділенні, сформованому остаточно до 1923 року. Така структура навчального закладу і єдині педагогічні установки, що їх намагалися виробити в ньому, повинні були забезпечити створення необхідної основи для всіх видів просторових мистецтв і для формування предметно-просторового суспільного середовища.

У ВХУТЕМАСі в різні роки викладали А. Архипов, А. Ефрос, В. Кандинський, Д. Кардовський, Л. Лисицький, П. Мітурич, А. Нюренберг, А. Родченко, В. Степанова, А. Сидоров, В. Татлін, В. Фаворський, В. Фалієєв, П. Флоренський, Ф. Шехтель.

На базі ВХУТЕМАСу в 1926-1927 рр. було створено ВХУТЕІН — Вищий художньо-технічний інститут. Він складався з основного (загальноосвітнього) відділення і факультетів: архітектурного, скульптурного, живописного, поліграфічного, деревообробного, металообробного і текстильного. Постановка загальної та професійної художньої освіти у ВХУТЕІНі була значно поліпшена порівняно з ВХУТЕМАСом. Однак у програмах та практиці навчання ще зберігалися елементи формалізму, оскільки серед викладачів було багато його прихильників. Тому ВХУТЕІН не зміг належним чином впоратися із завданням щодо виховання художніх кадрів.

У 1930 році його було закрито. Замість нього створили Московський архітектурний інститут і Московський художній інститут,

якому пізніше було присвоєно ім'я В. І. Сурикова [6, с. 7—9].

Та повернімось до розгляду діяльності ВХУТЕМАСу. У процесі жвавого та яскравого розвитку навчального закладу у ньому відбувається формування трьох художніх груп: так званих чистовиків, прикладників, конструктивістів виробничників. Ці угруповання боролися за вплив на навчально-творчий процес.

“Чистовики” (А. Лентулов, Г. Федоров, І. Машков, Д. Кардовський, А. Архипов, Б. Корольов та інші) домагалися повного відділення виробничих факультетів від чистого святого мистецтва. Цьому чинили опір “прикладники” М. Філіппов, В. Фаворський, П. Павлинов, Н. Шавердяєв, В. Єгоров, Е. Норверт та інші в союзі з конструктивістами-виробничниками (А. Родченко, Л. Попова, А. Веснін та інші).

Через посилення виробничих тенденцій серед учнівської молоді та відсутності попиту на “картинки”, в останній час спостерігалось перебігання з табору чистовиків до виробничників. Так, А. Лентулов пише пейзажі для сервізів і фабрикиє “стильні” меблі. А. Шевченко і Е. Федоров пишуть “пейзажі з фігурами” на дзеркалах, Б. Корольов виготовив абажур для електричної лампи. Інші створювали вишиті гардини тощо.

Згадані автори-експериментатори припали до смаку “прикладникам”, які були дуже вдоволені тим, що “справжні” митці стали з ними працювати, причому не як-небудь, а в добрих старих традиціях. Ця обставина сприяла прикладникам у їхній боротьбі з конструк-

тивістами-виробничниками в галузі лівого мистецтва. Серед прикладників утворилася підгрупа “виробничих містиків” (П. Павлинов, В. Фаворський і священник П. Флоренський). Ця невелика компанія однодумців оголосила війну всім групам і лише себе вважала справжніми майстрами виробничого мистецтва. Знаходилася вона на графічному факультеті і переймалася проблемами на кшталт: “Духовний сенс буквенної фігури” або “Боротьба білої та чорної стихій у графіці”.

Становище конструктивістів-виробничників було досить складним. Їм доводилося, з одного боку, протистояти “чистовикам”, відстоюючи виробничу лінію, з іншого — насідати на “прикладників”, намагаючись революціонізувати їхню художню свідомість. Конкретно робота цієї групи вилася в організацію так званого “Основного відділення”, де навчання здійснювалося не за принципом індивідуальних майстерень, а шляхом викладання основних художньо-виробничих дисциплін (дисципліни кольору, об’єму, конструкції). Такому науковому підходу до навчання художньо-виробничій праці чинився опір через його “лівизну”, тому викладання ставало анонімним. Це було не до смаку “майстрам” з “чистовиків”, які звикли розглядати викладання як спосіб виховання студентів-однодумців [6, с. 43—46].

За часів ректорства В. Фаворського у створенні на початку 20-х років системи пропедевтичних дисциплін відбувалася швидка еволюція, в ході якої деякі з дисциплін перетворювалися цілком або частково

на традиційні загальнономістецькі предмети. Крім В. Фаворського, слід назвати імена ще двох художників, аби зрозуміти, як складалася радянська школа рисунка на початку ХХ століття, зокрема Петра Васильовича Мітурича та Миколи Миколайовича Купреянова. Названі художники викладали у ВХУТЕМАСі—ВХУТЕІНі, що дало методичну основу для графічної школи Московського поліграфічного інституту (нині МГУ друку).

Вони мали прямий (як П. Мітурич, котрий навчався у Петербурзькій Академії мистецтв) або непрямий (через посередництво вчителів, в тій чи іншій формі отримали академічну освіту, як це сталося з М. Купреяновим і В. Фаворським) зв’язок з академічною традицією рисунка. Всі троє у своїй творчості й методиці викладання спиралася на стару класичну традицію світової культури. І так само, як найбільш крайній митці першої третини ХХ століття так чи інакше пов’язані з постімпресіонізмом, з того ж лона європейської пластичної культури вийшли і ці першокласні майстри рисунка.

На Заході вже з середини ХХ століття рисунок, особливо в його класичних традиціях, почав втрачати свою престижність, поступаючись місцем фотографії і, зрештою, втратив можливість продовжити своє життя у педагогічній практиці. Тим часом в українській творчій і педагогічній практиці до рисунка зберігалася ставлення як до першооснови школи творчого бачення і професійної майстерності. Отож слід докладніше розглянути творчість і педагогічний метод В. Фаворського, П. Мітурича та М. Купреянова, їхні

погляди на рисунок і питання постановки викладання цієї дисципліни у мистецькому навчальному закладі.

За В. Фаворським, мистецтво і зокрема рисунок — це особливий метод пізнання природи; мета рисунка полягає в тому, щоб передати сутність реальної дійсності, зрозуміти її в цілісності. Приступаючи до рисування, художникові слід звільнитися від упередженої думки про речі, які він споглядає, аби аналітично розкрити їх сутність. Якось В. Фаворський зауважив, що рисування є ліпленням з білого, і дуже важливо, щоб перший контур, перший штрих на білому папері оживляв його, уже означував ту форму, яка має бути зображеною.

При цьому митець посилається на досвід скульпторів, котрі на виготовлений попередньо каркас наносять пластилін чи глину. “Все у вас у голові або в природі, — наголошував митець, — і ви відчуваєте форму і відтворюєте її, починаючи з основного каркасу і поступово вибудовуєте

її об’єм”. Водночас В. Фаворський уподібнює рисунок з просторовим рельєфом, що створюється відповідними натисками рисувальника на аркуші паперу. У зв’язку з цим художник уважно розглядав мову рисунка, його основні першоелементи — лінію і пляму, контур і тон: “Рисунок тоновий мені чужий, — казав митець. — Якщо звернемося до історії рисунка, то зрозуміємо, що він завжди творив лінією... Тон був нанесений штрихами, і контур відіграв неабияку роль... Але контури можуть бути різними. У пейзажі або в портреті я завжди уявляю собі, що контур речі є і контуром фону. Це немовби подвійний контур. Коли ви показуєте предмет на певному тлі і враховуєте колір тла і масу предмета, то весь час повинні рахуватися з тим, де, в якому місці це контур або контури предмета, а де він — контур тла” (іл. 1) [3, с. 22].

Говорячи про тон у рисунку, В. Фаворський виходить з того, що є три основні світлові градації: тінь, напівтон і світловий відблиск. Від художника залежить те, як організувати в композиції час зорового сприйняття їх. Як вважав В. Фаворський, можуть бути випадки, коли тіні вигідно залишити на малюнку навіть білими, оконтурити їх кольором так, щоб вони, як плями, в цілому мали відношення до напівтонів, до світла — так, як це потрібно авторові (іл. 2).

Вольове ставлення художника до композиційної



Іл. 1. В. Фаворський. Долина Ат-Баші. П., свинцевий олівець. 1946.
Власність родини художника

побудови рисунка з натури різко протилежне пасивному імпресіоністичному методіві, не кажучи вже про несумісність такого підходу до творчості, з тим, що В. Фаворський називав ілюзіонізмом або неорганічним натуралізмом в образотворчій діяльності. Композиційний метод малювання передбачає можливість (і навіть необхідність для художника) виявлення головного у творі, причому це головне може перебувати навіть на задньому плані рисунка.

У малюнку, як мистецтві пластичному, за В. Фаворським, усе має підпорядковуватися зображенню часу, що має різні форми, які можна позначити за допомогою порушення у глядача рухового переживання. Малюючи статичні об'єкти, художник, якщо він створює дійсно твір мистецтва, а не мертвий зліпок з натури, обов'язково вводить у композицію рух. Це стосується всіх елементів форми, включаючи й абстрактні, такі, зокрема, як лінії та поверхні. Важливо, щоб у рисункові лінії рухалися, і не тільки в одному напрямку, і таким чином створювали рухливу поверхню.

Говорячи про навчання рисунку, В. Фаворський наполягав на тому, що викладати треба художній рисунок, головна тема якого — знайомство з образотворчою поверхнею, з її закономірностями, за допомогою чого досягається цілісність зображення. Програму цієї дисципліни він вибудовує насамперед так, щоб людина бачила силует фігури, причому силует не нерухомий, а який частинами лежить на папері і споріднений з образотворчою площиною, а якимись частинами — виникає з площини, а ще



Іл. 2. В. Фаворський. Портрет М. М. Купреянова. П., олівець. 1926. Москва, ДУОМ ім. О. С. Пушкіна

іншими — мінає за площину. Саме так досягається складний профіль [4, с. 15] (іл. 3).

Школа рисунка В. Фаворського має глибоку внутрішню логіку і передбачає незліченну різноманітність композиційних вирішень, що доведено власним творчим досвідом майстра. Щоб переконалися в цьому, досить порівняти один з одним рисунки В. Фаворського 1920-х, 1940–50-х і 1960-х років. Щастить тому, чий внутрішній світ, темперамент не перешкоджають засвоєнню цієї школи. При цьому зазначимо, що школа В. Фаворського, при всій її методичній ґрунтовності й широті, не виключала можливості існування й інших методик. Отож, паралельно зі школою В. Фаворського, і зовсім не на противагу їй, у стінах ВХУТЕМАСу, безумовним лідером якого



Іл. 3. В. Фаворський.
М.Н. Бабанова в ролі Джульєтти.
П., олівець. 1933

був В. Фаворський, виникли також школи П. Мітурича і М. Купреянова. На відміну від В. Фаворського, ці художники в новому європейському мистецтві орієнтувалися не на Сезанна, а на Ван Гога, що особливо позначалося на творчому методі П. Мітурича і на щоденникових начерках М. Купреянова. Та це не перешкоджало поміркованим творчим взаєминам, скажімо, між В. Фаворським і М. Купреяновим, для котрого сезанізм як метод був чужим [3, с. 46]. М. Купреянов, працюючи у ВХУТЕМАСі, зблизився з В. Фаворським, підпав під чарівність його особистості, проте не розчинив себе у його школі. Нервовий, темпераментний і водночас назовні організований, стриманий, як на перший погляд, навіть холоднуватий, М. Купреянов

неначе знав, що життя його не буде довгим. І він поспішав наповнити його різними естетичними переживаннями — шукав, захоплювався, трудився, як мало хто міг. Загалом стосовно рисунка М. Купреянов розвивався в руслі імпресіонізму, причому був навіть проникливішим за імпресіоністів і в цьому сенсі напрошується паралель з Ван Гогом, але на відміну від останнього був більш гармонійним. Користуючись мовою чи не найбільш мальовничої форми в мистецтві — плями, він був справжнім графіком, тому що знаходив найдоцільніші образні знаки, пластичні формули дійсності. Реальність у його рисунку — дуже конкретне, наділене неповторними прикметами явище, як знак буття, як світло (іл. 4).

У перші післяреволюційні роки в радянській художній школі настільки великий був антагонізм до всього, що асоціювалося зі старим світом, що педагогіка виявилася майже повністю зруйнованою. Однак у ВХУТЕМАСі викладали справжні художники. І ніякий соціальний антагонізм не міг перешкоджати професійному об'єднанню майстрів одного “цеху”. Такий зв'язок виник, наприклад, між колючим, образливим викладачем П. Мітуричем і старостою курсу, простакуватим хлопчиною Пашею Захаровим (згодом Павлом Григоровичем Захаровим, одним з найзначніших викладачів рисунка в Московському поліграфічному інституті, який виховав не одне покоління художників у традиціях школи П. Мітурича).

Як згадував пізніше П. Захаров, його перше знайомство з П. Мітури-



Пл. 4. М. Купріянов. Повернення стада.
П., туш. 1927. Москва, ДУОМ ім. О. С. Пушкіна

чем відбулося на початку жовтня 1923 року, коли він прийшов викладати у ВХУТЕМАС. Худий, блідий, одягнений у військовий кошушок, у хутрянній шапці, Петро Васильович якимось боком, спираючись на палицю, обійшов усіх, хто малював. Потім, ставши ближче до моделі, постукав об підлогу палицею. Настала тиша, і вперше пролунав його голос: “Мені б хотілося, щоб всі почали знову на чистому аркуші паперу, тому що ваші малюнки занадто замучені, затерті, забруднені, перетушовані... Ви майже всі почали малювати з голови, не думаючи про загальну велику форму та її рух. Майже в усіх проведена вертикаль з класичним анатомічним каноном, ділиться на сім голів. А модель ваша повна, невисока, і в ній, напевно, не сім, а шість, а то й менше, голів... З каркасу треба починати малюнок. Адже в скульптурі ви всі повинні починати з каркасу.

Не можете ж ви почати з голови, їй просто не буде на чому триматися. Треба й малювати від загального до деталей, а не навпаки... Торкатися до паперу потрібно, спочатку подумавши. Не поспішайте, уявіть спочатку як у шахах. Адже не відразу хапаєтеся за фігуру, а спочатку думаєте. Так і на папері. Головою працюйте, головою, а не рукою” [7, с. 175–215].

П. Захаров розповідав, що студенти іноді просили Петра Васильовича показати ним виконані рисунки. І він не відмовлявся, приносив і дуже серйозно просив висловитися з приводу них. Часто сам сідав поруч з нами і малював. У ті роки художники між собою багато сперечалися про мистецтво. Петро Васильович такі суперечки не любив. “Справа художника, — казав він, — дивитися і малювати, а не базікати. Сам працював багато і швидко. Дуже не любив, коли робо-



Іл. 5. П. М і т у р и ч .
 Портрет Н. Рейнгалда. 1925

че місце студента було захарашене. А розмовляти ми мали право тільки на перерві. Петро Васильович розвивав у нас композиційне мислення, просторове відчуття, розуміння законів колірної гармонії, художньо-пластичне розуміння навколишнього світу [7, с. 175—215], (іл. 5).

З 1928 року на факультеті почав викладати В. Татлін. З його появою активувалися пошуки нових форм керамічних виробів. У майстерні В. Татліна народжувалися форми абсолютно нестандартного посуду. Він проектував ергономічний посуд [1]. Кераміка як матеріал дозволяла реалізовувати його ідеї біонічної, живої форми.

У ті роки зазнавали змін навчальні програми. Висувалася нова вимога — комплексність проектування. Відтак виникло нове поняття — “культура речі”, а О. Родченко придумав й ін-

струмент дослідження речей — “Технічне малювання”. Щоправда, такі дисципліни існували й раніше. У програмах Московської державної художньо-промислової академії ім. Г. С. Строганова, скажімо, зустрічалися завдання з малювання машин і верстатів. У навчальному курсі О. Родченка рисунок став одним з етапів проектування. “Технічне малювання, — казав він, — мною ведеться як підсобний предмет при проектуванні речей” [3, с. 40]. При цьому студенти спочатку замальовують предмети з відкритою конструкцією — складний ніж, стілець; потім — предмети з наполовину прихованою конструкцією або зовсім прихованою — письмовий стіл, електрична піч. Остання вправа — перенести принцип конструкції існуючих речей на речі уявні, ще не спроектовані.

Методика викладання рисунка, яка проектувалася на графічному факультеті у ВХУТЕМАСі—ВХУТЕІНі, як видається, досить повно відбилася у виданій 1930 року в Москві книзі В. Ф. Франкетті (у співпраці з М. А. Прохоровим). Її назва — “Елементи художнього зображення” — відповідає загальній спрямованості російської теоретичної думки в галузі дослідження художньої форми. Водночас видання передбачає і прикладну (практичну, навчальну) мету. Хоча з часу виходу книги минуло немало років, вона досі не втратила актуальності.

Рисунок у виданні розглядається не стільки як вид мистецтва, скільки як формоорганізуючий початок ком-

позиції. Авторів, безсумнівно, знайомі з історико-теоретичними роботами Г. Вельфліна і А. Гільдебранда, з теорією композиції В. Фаворського, з методикою викладання малюнка і живопису за академічними канонами і в новому ключі — за системою мюнхенських професорів та в плані педагогіки ВХУТЕМАСу—ВХУТЕІНу. У книзі відбився і особистий досвід авторів, і загальний стан мистецтвознавчої думки відповідної епохи. Говорячи про епоху, маємо на увазі не вузькі часові рамки кількох років, що передують виходові книги, а досить тривалий період кінця XIX — першої третини XX століття.

Автори роблять спробу надати початкуючому художникові можливість розібратися в основних проблемах мистецтва рисунка як одного з видів просторових мистецтв. Вони прагнуть допомогти йому зрозуміти, в чому полягають основні елементи рисунка, за посередництвом якого мистецтво виражає себе, осягнути мову просторово-графічної та живописної форм і оволодіти ними.

Найбільше уваги приділяється авторами аналізу категорії “форма предмета”. Художникові пропонується розрізнати три види форми предмета: 1) форму предметну (яка належить предметові і пізнається за допомогою досвіду); 2) форму видиму (тобто форму, що сприймається з однієї точки зору, яких може бути безліч); і 3) форму образотворчу або просторову (суб’єктивне бачення художника), яка має виражати реальність. Всі зображення з погляду образотворчої поверхні класифікуються авторами за трьома видами: лінійні, площинні

і об’ємно-просторові (з дрібнішими підрозділами). Особливо уважно розглядаються проблеми композиції. Так, окремо аналізуються питання ролі вертикалі і горизонталі в організації композиції; питання ритму; відношення зображення до образотворчої поверхні; питання властивостей різного роду ліній.

До книги додаються методичні рекомендації щодо виконання художниками-початківцями практичних робіт: від найпростіших вправ до поступово ускладнених. Теорія просторових мистецтв далеко не так розроблена, як теорія інших мистецтв. Художники не мають належних теоретичних розробок про гармонію, форми, композицію, тобто вони не мають можливості ознайомитися і чітко усвідомити закони побудови твору, як це може зробити, наприклад, музикант-композитор у своїй роботі. Тим часом, подальше вчення про форми просторових мистецтв, зокрема живопису і рисунка, як видається, є цілком можливим і необхідним [5, с. 45].

У 1930 році ВХУТЕІН був розформований. Від цього найбільше постраждала створена тут дизайнерська школа. Якщо більшість факультетів ВХУТЕІНу передавали до спеціалізованих інститутів зі збереженням мистецького фаху, то студентам, які не встигли закінчити ВХУТЕІН, ніде було далі спеціалізуватися за фахом дизайнера, і вони завершували освіту як інженери.

Наразі можемо дійти висновку, що саме ВХУТЕМАС був важливим центром генерування формотворчих і стилеутворюючих ідей в масштабі

світового мистецтва ХХ століття. У ньому чи не найбільшою мірою відбулися складні й суперечливі творчі процеси, що відбувалися тоді в мистецькому житті країни. Він був тісно пов'язаний практично з усіма великими художніми організаціями та установами Москви, що перетворювало цей комплексний вищий навчальний художній заклад на вируючий мистецький центр, де точилася

боротьба різних творчих концепцій, вирували пристрасті, скидалися одні ідоли та з'являлися нові кумири.

Останнім часом особливо уважно вивчається досвід викладання у ВХУТЕМАСі загальномистецької та спеціалізованої пропедевтики — дисципліни, яку можна розглядати як одне з найважливіших досягнень оригінального навчального закладу.

1. *Жадова Л.* Татлин — проектировщик материальной культуры // Советское декоративное искусство / Сб. — М., 1980.
2. *Меркулов Ю.* ВХУТЕМАСовские очерки 20-х годов. — М., 1962.
3. *Розанова Н.Н.* Рисунок: историко-теоретический и методический аспект: Учебное пособие. — М.: Изд-во МГПУ, 2000.
4. *Фаворский В.А.* О художнике, о твор-

честве, о книге. / Сост. Е. Левитин. — М.: Мол. гвардия, 1966.

5. *Франкетти В.Ф.* Элементы художественного изображения. — М.: Художественное издательство акц. общества АХР, 1930. - 110 с.

6. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. — М.: Знание, 1990.

7. *Чегодаева М.А.* Заповедный мир Митуричей-Хлебниковых. Вера и Петр. — М.: Аграф, 2004.

ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА ВО ВХУТЕМАСе (20-ые годы ХХ ст.)

Назар Билык

Аннотация. В статье представлены теоретические разработки ряда ведущих педагогов ВХУТЕМАСа в рисунке. Рассмотрены их опыт и педагогические эксперименты школы, которая была одним из самых значительных центров советского авангарда начала ХХ века.

Ключевые слова: аналитический рисунок, методы преподавания, композиция.

PRINCIPLES OF TEACHING DRAWING IN VHUTEMAS

Nazar Bilyk

Annotation. In the article presents the theoretical develop a series of leading teachers of VHUTEMAS in drawing. Discussed their experiences and pedagogical experiments school, which was one of the most important centers of the Soviet avant-garde early ХХ century.

Keywords: analytical drawing, teaching methods, composition.