



МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 75.03(477)

Василь Гурін

*завідувач кафедри живопису
та композиції НАОМА, професор,*

Олександр Храпачов

*старший викладач кафедри живопису
та композиції НАОМА*

Формування української школи живопису: історичний аспект

Анотація. Висвітлюється історія формування школи живопису в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) від часу її заснування до сьогодення.

Ключові слова: академічний живопис, методологія викладання.

Кафедра живопису та композиції бере свій початок від дня заснування у грудні 1917 року Української академії мистецтва. Живопис був провідною дисципліною у навчальному закладі. Професори-живописці академії одразу постали як новатори, котрі на основі здобутків новітніх європейських течій заснували українську школу живопису. У 1920-ті роки монументальний живопис, наприклад, посів головне місце у поширенні агітаційно-революційного мистецтва. Згодом, усередині ХХ століття, академічний станковий живопис утримував провідні позиції у мистецтві соцреалізму [3, с. 33].

На формуванні системи викладання живопису в академії позначилися методи, засвоєні професорами-засновниками під час їхнього навчання у різних художніх закладах Росії та Європи. Однак величезну роль у цьому процесі відіграли також навчальні художні заклади, що функціонували в Україні і в Києві зокрема. З історією Київської рисувальної школи, очолюваної видатним українським педагогом М. І. Мурашком, органічно пов'язана історія академії. Ця школа проіснувала понад чверть століття, випустивши близько трьох тисяч вихованців, чим зажила слави далеко за межами Києва [1, р. 2. 1].

Упродовж десятиліть головна роль в образотворчому мистецтві країни відводилась тематичній картині. Власне на всіх етапах формування

української мистецької школи живописці утримували провідні позиції у головному навчальному художньому закладі країни.

Спільним для керівників живописних творчих майстерень в академії було те, що на 1917 рік вони вже мали славу видатних художників і педагогів, отримавши мистецьку освіту в різних російських і європейських навчальних закладах. Професор М. Бурачек згадував, що Краків, Париж, до певної міри і Мюнхен були центрами, до яких наша українська молодь охотніше їздила студіюватись, ніж до Петербурга та Москви. Прогресивність згаданих художніх шкіл він пояснював тим, що, на відміну від Петербурзької академії, на той час вони вже були “цілком зреформовані” і викладання велося з урахуванням новітніх мистецьких теорій. Отож навчання в індивідуальних творчих майстернях, очолюваних вихованцями різних мистецьких шкіл, було позитивним чинником у формуванні художньої освіти в Україні [3, с. 34].

Михайло Бойчук відіграв провідну роль у становленні школи монументального живопису в Україні. Його концепції щодо відродження українського мистецтва, ґрунтуючись на передових ідеях доби, глибокому осмисленні художнього тогочасного процесу в країнах Європи, вирізнялась цілісним підходом, прагненням об'єднати усі види художньої творчості, притаманні українській мистецькій традиції. Акцент ставився на декоративних формах, відкинутих реалізмом, які мали виконувати особливу роль у відновленні інтеграції мистецтва, їхнього синтезу, досягненні великого стилю. З самого початку М.Бойчук розумів, що це справа не однієї генерації художників, і вона буде вирішуватись поколіннями учнів його школи упродовж тривалого часу в майбутньому [5, с. 141–142].

1917 року в академії було створено такі майстерні: Ф. Кричевського — побутового та історичного жанрів; О. Мурашка — портрета; М. Жука — декоративного малярства; А. Малевича — декоративного пейзажу; М. Бурачека — інтимного пейзажу; М. Бойчука — релігійного малярства, мозаїки, фрески та ікони; В. Кричевського — композиції. Згодом до викладання було запрошено відомих українських художників-живописців Л. Крамаренка, О. Богомазова, А. Тарана.

Індивідуальна творча майстерня Ф. Кричевського користувалася незмінною популярністю серед студентів упродовж усього періоду викладання майстра. Новаторство художника полягало в тому, що на противагу класичній манері олійного живопису, яка складається з трьох стадій — підмальовок, прописки та лесировка, він вимагав від студентів по наміченому олівцем чи вуглем малюнку одразу починати корпусне письмо. Не слід боятися фарби, вважав Ф. Кричевський, треба нею орудувати, як скульптор глиною. Але писати корпусно з першого сеансу він вимагав так, щоб не порушити намічений раніше малюнок, і закликав: “Сміливіше. Пишіть суцільною фарбою...”. Професор учив викладати форму, конкретизуючи предмет мазками. Його вихованка Т. Яблонська згадує, що він не терпів, коли живопис “переливав-

ся через край”, коли втрачалася ясність і пружність форми, — він привчав до ясної логіки форми, не припускаючи при цьому ніяких компромісів.

У своїх спогадах про художника Т. Яблонська наводить один епізод, що характеризує педагогічний метод Ф. Кричевського. Коли вона захопилася широким письмом у роботі над постановкою, Ф. Кричевський взяв мастихін і зняв увесь шар фарб аж до полотна. Потім за допомогою простого олівця поправив контури малюнка, а після того малим пензликком “виклав око”. Манеру класти поперечні, а не поздовжні мазки художник називав “писати кольором упоперек форми”. Характерною особливістю викладання Ф. Кричевського було те, що він віддавав перевагу методу показу, часто сам поправляв студентам постановки. Такі постановки ставали потім наочними посібниками і зберігалися в методичному музеї інституту. Серед них “Юнак та дівчина” Т. Яблонської, “Оголена” Ф.Кличка та ін. [1, р. 3.1.1.].

Після реорганізації навчального закладу в 1924 році і надання йому назви Київський художній інститут (КХІ) на викладацьку роботу прийшли такі українські художники, як К. Єлева, М. Козик, С. Колос, Ф. Красицький, Є. Сагайдачний; з Росії було запрошено митців авангардного напрямку В. Пальмова, В. Татліна, П. Голуб’ятникова, А. Тряскіна, К. Малевича.

В часи пролеткульту більшість викладачів залишила роботу. Натомість провідні позиції на кафедрі посіли недавні випускники інституту В. Овчинников, М. Рокицький, З. Толкачов.

Внаслідок реорганізації інституту в 1934 році було сформовано кафедру живопису, до якої увійшли художники, що дотримувалися академічного напрямку [2]. До Києва повернувся з Харкова Ф. Кричевський, з Одеси було переведено П. Волокидіна та О. Шовкуненка. З Росії приїхав П. Котов. Окрім названих керівників майстерень, на кафедрі викладали живописці С.Григор’єв, В. Денисов, В. Костецький, К. Трохименко, О. Фомін, А. Черкаський, І. Штільман, І. Шульга.

Початок війни застав частину студентів КХІ на літній навчально-творчій практиці в Каневі (молодші курси) та у Карпатах — в Яремче (старші курси). Не всі повернулися з практики до Києва — війна розкидала їх по всій території колишнього Радянського Союзу. А художній інститут на чолі з ректором І.Н. Штільманом направили до Харкова, де за рішенням уряду він був об’єднаний з Харківським художнім інститутом. Керівником об’єднаного навчального закладу став І. Штільман, його заступником І. Август — ректор Харківського художнього інституту.

7 жовтня 1941 року І. Штільман разом з кількома викладачами та 40 студентами Об’єднаного українського художнього інституту виїхали з Харкова до Середньої Азії. З 1941 по 1943 рр. цей інститут був Українським відділенням Московського художнього інституту. У листопаді 1941 року Українське відділення прибуло до Самарканда. Регулярних занять не було до осені 1942-го. А до того, влітку, з Тбілісі до Самарканда

приїхав І. Грабар, директор Московського художнього інституту, академік живопису, доктор мистецтвознавства, який незабаром очолив щойно створену Всеросійську академію мистецтв і водночас став ректором Ленінградського художнього інституту при академії. Не полишаючи творчості, він займався облаштуванням життєдіяльності художників і студентів. На Українському відділенні студенти працювали над картинами під керівництвом К. Єлеви та І. Штільмана [9, с. 163–165].

Взаємодія і взаємопроникнення національних культур, працівники яких недовгий, але напружений час працювали разом, сприяли збагаченню та наповненню радянського мистецтва новими творчими здобутками.

У повоєнні роки почався новий етап розвитку київської академічної живописної школи. Продовжували плідно працювати викладачі К. Трохименко, О. Шовкуненко, І. Штільман, К. Єлева, С. Григор'єв, В. Денисов, В. Костецький, О. Фомін. Склад кафедри поповнювався випускниками інституту, зокрема такими, як О. Будников, С. Грош, В. Забашта, К. Заруба, Л. Коштелянчук, І. Красний, А. Пламеницький, В. Пузирков, І. Тихий, М. Хмелько, Т. Яблонська. Згодом прийшли В. Барінова-Кулеба, В. Виронова-Готьє, Л. Вітковський, В. Гурін, О. Кожеков, О. Лопухов, О. Івахненко, В. Чеканюк, В. Шаталін, І. Юденко.

Кафедру живопису у різні часи очолювали професори, народні художники України. В 1946–1960 рр. нею завідував К. Д. Трохименко, (у 1938–1941 також очолював кафедру живопису); у 1960–1970 — М. І. Хмелько; у 1970–1989 — В. Г. Пузирков. З 1989 року кафедрою завідує В. І. Гурін.

Кафедра композиції була заснована 1955 року за ініціативи О. Г. Будникова, він керував нею з 1955 по 1966 рр. З 1966 по 1968 цю кафедру очолювала Т. Н. Яблонська, з 1968 по 1977 — В. В. Шаталін, з 1977 по 1996 — В. А. Чеканюк. 1996 року кафедра композиції була об'єднана з кафедрою живопису. Утворилась кафедра живопису та композиції під керівництвом В. І. Гуріна [7].

Щодо методології викладання, то основні її нинішні принципи мало змінилися порівняно з попередніми періодами — за основу береться всесвітня класика та українська школа реалістичного мистецтва, зокрема школа живопису Ф. Кричевського, О. Мурашка, А. Петрицького та ін. Зрозуміло, сучасний світ, у якому ми живимо, вносить певні корективи в погляди на живопис. Як відомо, в радянські часи вирішальний вплив на мистецтво мала ідеологія соцреалізму. Не можна було вивчати, скажімо сюрреалістичні роботи Сальвадора Далі. Але головні творчі ідеї йшли від великої мистецької школи, насамперед від школи П. Чистякова. Минулі часи залишили багато геніальних реалістичних творів, досі, по суті, не перевершених. Також, попри ідеологічний тиск, за радянських часів школа живопису була доволі високопрофесійною.

У ті часи багато уваги приділяли сюжетним постановкам (одно-, дво-, трифігурним), дублюючи завдання на малу картину. З одного боку,

це привчало художника до побудови композиції, а з іншого — власне живопис втрачався. Сюжет домінував над живописним завданням. Варто нагадати, що до Києва приїздив і виступав у художньому інституті з лекціями про мову образотворчого мистецтва і зокрема живопису М. Писанко; у Жовтневому палаці в Києві керував студією образотворчого мистецтва професор інституту В. Забашта. Саме в цей час широко розгорнулася дискусія про живопис.

Професор Т. Яблонська була прихильником поглибленого вивчення колориту на основі належного знання значення тону. Тобто малося на увазі, що живопис і тон — невід'ємні складові малярського мистецтва. Це утверджували також професори інституту К. Трохименко, В. Костецький, інші видатні живописці. Суть дискусії зводилась до того, що тон у живопису є одним із головних виражальних засобів: нема тону — нема живопису. На цьому, наприклад, базувалась мюнхенська школа А. Ашбе у Європі, принципи якої на зламі ХІХ–ХХ ст. поділяла й школа українська, і це було відчутним поступом її.

Як відомо, в Україні існує кілька мистецьких шкіл — дніпропетровська, закарпатська, київська, одеська, сімферопольська, харківська. Їхня діяльність позначена певними місцевими рисами, особливо в живопису. Київська школа живопису за час свого існування, зокрема впродовж ХХ століття, зазнала певних змін, що якнайтісніше пов'язані, насамперед, з Українською академією мистецтва — Київським художнім інститутом — Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури [8].

Про особливості київської школи на кожному з етапів її розвитку вже було сказано вище. А як виглядає наша живописна школа сьогодні?

Тих класиків, котрі навчали нас, уже немає. На їхнє місце прийшли ми. Те, що ми в них отримали, несемо в нашу школу. До того ж, кожен із нас попередньо навчався в різних мистецьких умовах, у різних училищах і не тільки в Україні. І, звичайно ж, кожен приносить і те, що засвоїв у своєму навчальному закладі. Скажімо, школа М. Гуйди, яку очолює наймолодший серед керівників майстерень, це — краснодарська школа (Росія). Її майстерня відрізняється від майстерні, наприклад, В. Гуріна, мабуть, тим, що у майстерні останнього більше уваги приділяється кольору, побудові колориту, а роботи майстерні М. Гуйди вирізняються більшою тональністю.

Навчально-творча майстерня М. Стороженка має свою особливу специфіку — це майстерня храмової культури, в основі її діяльності — канонічний храмовий живопис. Хоча нинішній іконопис виконують в ній у сучасному, тобто оновленому баченні, але основу її творчої сутності становить ідея Біблії, Христа.

Характерними рисами для всіх навчально-творчих майстерень НАОМА є більшою чи меншою мірою сучасна пластика кольору і декоративне бачення форми, що лежить в основі класичної ікони. Канонічна ікона, українська чи російська, у тому числі наївного малярства, відбувається на

великих декоративних плямах. Така декоративність найбільше присутня у майстерні М. Стороженка і в майстерні монументального живопису О. Кожекова.

Як вважає М. Стороженко, абстракція — найвища форма творчого уявлення. Тож навчити живописові — дуже важка проблема. Корнеліу Баба зазначає: “Живописові навчити неможливо, це від Бога дається відчуття кольору”. Справді, скажімо, Дега відрізняється своїми колористичними якостями від Ренуара, Моне інший ніж Мане, Корнеліу Баба не схожий на А. Пластина. Це подібне до вокальних особливостей співаків, що різняться за типами голосу: у одного — тенор, в іншого — бас, у третього — баритон. Існують методи постановки голосу — сольфеджіо, тобто грамота побудови гармонії, відповідні музичні школи та інші форми фахового навчання. Тобто музична грамота вибудовується за принципами, схожими з принципами навчання живопису.

Упродовж усього навчального процесу необхідно вивчати гармонію кольорів, з'ясовувати, яким чином вона формується, поєднувати власне бачення з розумінням властивостей фарб. До кожного студента необхідно знаходити індивідуальний підхід, бо всі вони різні, мають не однакову попередню фахову підготовку, у кожного свій характер, темперамент, світосприйняття. Тобто, перш ніж навчати академічному живописові, необхідно зрозуміти студента, знайти належний підхід до нього. Скажімо, одного необхідно спрямувати до імпресіонізму Ренуара, аби він подивився і зрозумів, як плавиться тло, побудоване на тепло-холодності, як зникають місцями контури й силуети, а деякі фрагменти, навпаки, звучать жорстко. Іншому студенту більше потрібен Дега, щоб краще зрозуміти сутність формальної композиції, побудованої локальними плямами. Тобто необхідно допомогти студенту зрозуміти те, чого йому бракує.

Побудові колориту можна навчитися. Вже сама академічна постановка вибудовується з певним мистецьким смаком. Зазвичай колорит постановки формується на взаємодоповнюючих або протилежних кольорах — таким чином створюється відповідна ситуація в зображуваному середовищі, де немає нічого випадкового. Уже самою постановкою студент привчається до якогось колориту: сріблястого, зеленкуватого, синьо-сірого тощо.

Яка робота провадиться викладачем і студентами над академічною навчальною постановкою? Насамперед викладач повинен задумати і вибудувати постановку колористично. Перед тим, як студенти почнуть писати, слід пояснити, як практично вести роботу — від самого початку і до завершення завдання. Загалом спочатку необхідно впродовж одного чи двох днів написати 2-3 етюди в різних колоритах. У малому етюді потрібно віднайти, так би мовити, основний ключ, в якому писатиметься велика постановка. Тобто, перед тим, як написати велику симфонію, необхідно зробити багато пошуків будови цієї симфонії. І такі інструменти береш, й інші, поки не знайдеш необхідний. Наприклад, у золотавій за загальним колоритом постановці при виконанні етюда слід означити головний

колір, а також протилежний золотавому і середній, тобто означити три колірні співвідношення. При цьому середній колір може бути і найголовнішим, створювати загальне колірне середовище, в якому прекрасно “працює” жовте, голубе та інші чисті кольори. Колірне середовище у живопису є найголовнішим чинником образотворення. Прикладом цьому можуть бути твори геніального Ренуара, зокрема оголена натура.

Свого часу Т. Яблонська розповідала, як Ф. Кричевський і Ф. Кличко заставляли робити фарбові заміси для великих площин, у значних об'ємах. Для тіла — один заміс, для фону — другий, для драпіровки — третій. Аби досягти колірної гармонії, студентів варто обмежувати свою палітру зазвичай до шести фарб. Обмеженою була палітра й у великих майстрів — Тиціана, Веронезе, Рембрандта та інших. Зрештою, головне полягає у тому, аби правильно сприйняти натуру, правильно зрозуміти завдання, поставлене викладачем.

При розгляданні поступу нашої школи, наших класиків — Ф. Кричевського, О. Шовкуненка, К. Трохименка і ближчих до нас В. Забашти, О. Лопухова, В. Пузиркова, Т. Яблонської, В. Шаталіна та інших стає зрозумілим, що рух відбувається в бік розвитку методики викладання. Сьогодні методичний підхід — і розкутий, і сучасний, нині ніхто не забороняє говорити про абстрактне бачення постановки чи картини, про поняття “абстракція” як один із засобів образотворення. А за радянських часів це було неможливим, це заборонялося. Сьогодні наше спілкування з учнем принципово відрізняється від взаємин між педагогом і учнем в радянські часи. Але як і було раніше, так і тепер стати живописцем не просто — як мовиться, живописцем народжуються. Таким, наприклад, був живописець А. Пламеницький.

Вагомий внесок у розвиток академічного живопису, в мистецтво написання картини зробив В. Пузирков. Він зауважував, що фахове навчання в академії, як і в інших художніх навчальних закладах, завершується виконанням дипломної картини, саме в ній мають якнайповніше виявитися знання та вміння, професійна майстерність, набуті студентом упродовж усіх років навчання, а також його світогляд, рівень загальної культури. Шлях до дипломної картини — це послідовне, кількарічне вдосконалення професійних навичок у галузі рисунка, живопису та композиції, підготовка до відповідальної праці художника, який повинен достатньою мірою володіти професійною майстерністю і бути здатним самостійно вирішувати важливі творчі завдання [4, с. 51].

Майбутній митець уже самим вибором теми дипломної картини визначає і свою громадянську позицію. Відкриті для себе історичні події та явища чи спостережені сучасні значущі факти молодий художник має глибоко осмислити, проаналізувати, детально обдумати, аж поки в уяві не визріє конкретний бажаний сюжет, не сформується структурна система художнього образу [4, с. 52–55].

За час свого існування кафедра, професорсько-викладацький колектив якої має великий досвід педагогічної і творчої роботи, вихвала

багато видатних митців. Нині на кафедрі працюють досвідчені художники-педагоги: професори В. Барінова-Кулеба, О. Басанець, В. Виродова-Готье, Т. Голембієвська, М. Гуйда, Ф. Гуменюк, В. Гурін, В. Забашта, О. Кожеков, М. Стороженко; професори кафедри І. Ковтонюк, Г. Ягодкін, А. Яланський; доценти О. Ковальчук, І. Пилипенко; доценти кафедри А. Блудов, А. Зорко, М. Кочубей, І. Мельничук, О. Одайник; старші викладачі О. Васильєв, В. Денбновецька, В. Недайборщ, К. Павлишин, О. Соловей, М. Соченко, О. Храпачов, А. Цой, В. Черватюк, О. Ясенєв; викладач С. Брахов. У навчальному процесі вдало поєднується досвід митців старшого, середнього та молодшого поколінь.

Педагогічний колектив кафедри живопису та композиції забезпечує викладання навчальних курсів малярства в усіх структурних підрозділах факультетів образотворчого мистецтва і архітектури. На кафедрі активно провадиться науково-методична робота.

Головним завданням кафедри є підготовка і випуск художників станкового і монументального живопису за спеціалізаціями: художник-живописець, художник живописець-монументаліст, викладач. Професори В. Гурін, Т. Голембієвська, М. Гуйда, Ф. Гуменюк, В. Забашта, О. Кожеков, М. Стороженко керують асистентами-стажистами. Кафедра живопису та композиції оберігає, творчо розвиває і продовжує кращі традиції академії.

При кафедрі діють такі навчально-творчі майстерні: майстерні станкового живопису, які очолюють професори М. Гуйда, Ф. Гуменюк, В. Гурін, В. Забашта, а також майстерні монументального живопису професора О. Кожекова і храмового живопису професора М. Стороженка. Попри те, що майстерні мають різну спрямованість, загальним принципом їхньої роботи є індивідуальний підхід, дбайливе ставлення педагогів до творчої особистості студента, культивування вільного самовираження, заохочення оригінальних композиційних вирішень з урахуванням кращих національних надбань та досягнень класичного мистецтва академічних шкіл світу.

1. *Ковальчук О.* Історія живописного факультету НАОМА 1917–1941 років: кандидатська дисертація. Рукопис. — К., 2003.
2. *Ковальчук О.* Реформування Київського художнього інституту в 1930-ті роки // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 153–163.
3. *Прибєга Л.* Історія і сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 32–36.
4. *Пузирков В.* Робота над дипломною картиною // Українська академія мистецтва. — К., 1995. — Вип. 2. — С. 51–55.
5. *Соколюк Л.* Школа “українського монументалізму” Михайла Бойчука // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 140–146.
6. Українська академія мистецтва. — К., 2004. — Вип. 11.
7. Українська академія мистецтва: Спеціальний випуск: Професори НАОМА (1917–2007). — К., 2008. — 224 с.
8. *Чебикін А.* Академія — флагман художньої освіти в Україні // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 8–11.

9. Шалімова-Пузиркова М. Київський художній інститут в евакуації (1941–1944 рр.) // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 163–175.

ФОРМИРОВАНИЕ УКРАИНСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Василий Гурин, Александр Храпачов

Аннотация. Освещена история формирования школы живописи в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (НАОМА) от времени ее основания по сегодняшний день.

Ключевые слова: академическая живопись, методология преподавания.

FORMATION OF UKRAINIAN SCHOOL OF PAINTING: HISTORICAL ASPECT

Vasyl Gurin, Olexandr Khrapachov

Annotation. The article covers the history of formation of school of painting at the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA) from the time of foundation to the present.

Keywords: academic painting, methodology of teaching.

Ніна Саєнко

заслужений діяч мистецтв України

Семінар “Історія і перспективи розвитку живописної школи НАОМА”

На початку квітня 2011 року у виставковій залі і приміщенні кафедри живопису та композиції НАОМА експонувалась ретроспективна виставка київської школи академічного живопису, на якій вперше за історію існування академії було показано понад 100 живописних полотен студентів 1930–2010 років з фондової колекції. Особливість виставки полягала в тому, що вона являла собою зріз тенденцій в широкому часовому інтервалі з розгляду методичних розробок та підходів до викладання живопису в академії.

Під час експонування виставки академічного живопису відбувся семінар, присвячений обговоренню таких актуальних проблем: методологія викладання живопису від початку заснування кафедри живопису та композиції; сучасний академічний живопис; викладацька робота на першому та другому курсах, у творчих майстернях; перспективи академічної школи, її мета й завдання. У семінарі взяли участь професори, доценти й викладачі академії — В. Гурін, М. Михайлюк, М. Стороженко, Ф. Гуменюк, І. Мельничук, О. Ковальчук, а також науковці, мистецтвознавці, випускники академії.

Обговорення назрілих творчо-методичних питань, обмін педагогічним досвідом, новачіями у методичних розробках, дискусія та змістовний