

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

КОВАЛЬЧУК ОСТАП ВІКТОРОВИЧ *КВ*

УДК 75.03(477 – 25)''19''''1917/1941''

**ІСТОРІЯ ЖИВОПИСНОГО ФАКУЛЬТЕТУ НАОМА
І ЙОГО РОЛЬ У ВИХОВАННІ МИСТЕЦЬКИХ КАДРІВ
ТА ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЖИВОПИСНОЇ
ШКОЛИ УКРАЇНИ 1917-1941 РОКІВ**

17. 00. 05. - образотворче мистецтво

Автореферат

**дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства**

Київ 2003

Ц 143 (49к)
42/46

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00762153 (O)

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Міністерства культури і мистецтв України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України,
Криволапов Михайло Олександрович
завідувач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор, **Тарасенко Ольга Андріївна**,
професор кафедри живопису та історії мистецтв Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д.Ушинського (м.Одеса)

кандидат мистецтвознавства, **Кашуба Олена Дмитрівна**
(Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України).

Провідна установа:

Львівська академія мистецтв Міністерства культури і мистецтв України

Захист відбудеться 25 XI 2003 р. о 14⁰⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.103.01 в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури за адресою: 04053, м. Київ, вул. Смирнова-Ласточкина, 20.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури за адресою: 04053, м. Київ, вул. Смирнова-Ласточкина, 20.

Автореферат розіслано: 15 XI 2003 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, професор

Ю.В.Белічко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Останнім часом викликають загальний інтерес питання становлення та розвитку української національної школи живопису. Вивчення цієї проблеми продиктоване необхідністю об'єктивного відтворення історії художнього процесу в Україні, раніше здеформованого під ідеологічним тиском тоталітарної системи. На сучасному етапі аналізу еволюції мистецьких явищ дуже важливо неупереджено розглянути всі моменти розвитку художньої освіти і взяти все краще, щоб не повторити помилок, які не раз заважали нормальному процесу викладання під час різноманітних реформ, продиктованих волонтаристичними політичними міркуваннями. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, заснована у грудні 1917 року як Українська академія мистецтва, відіграла основну роль у формуванні і становленні національної мистецької школи України. Із здобуттям Україною незалежності і відновленням історичної назви академії постало завдання всебічного висвітлення історії провідного художнього навчального закладу держави.

До цього часу мистецтвознавчою наукою і художньою критикою достеменно не вивчені і не осмислені такі важливі чинники розвитку академії, як вплив київської художньої школи на розвиток української культури, а також не досліджена педагогічна система підготовки мистецьких кадрів з перших років діяльності академії. Досвід видатних митців, що віддавали свої сили формуванню нової творчої еліти України, надзвичайно повчальний, але, на жаль, також глибоко не вивчений мистецтвознавцями та художниками-педагогами.

Живописний факультет – один із найстаріших в академії. Отже, величезний обсяг інформації з історії його розвитку потребує наукового осмислення, що допоможе в подальшому формуванні концепцій та методик викладання.

Об'єкт дослідження – живописний факультету НАОМА і його вплив на становлення українського мистецтва 1917-1941 років.

Предмет дослідження – історія формування української живописної школи на прикладі живописного факультету НАОМА 1917-1941 років. В роботі аналізуються структура факультету, форми і методи роботи, викладацький склад, його естетичні та педагогічні концепції, стилістика творів педагогів і студентів, їхня роль у художньому процесі України. Також розглянуто вплив на навчальний процес державних, партійних і громадських структур та художньої критики.

Стан вивченості досліджуваних проблем. Період з 1917 до 1941 року не раз знаходив відображення у спеціальній літературі, монографіях з історії мистецтва. За час

існування навчального закладу було видано ряд праць, які торкаються проблем його історії. Заснування та основні етапи розвитку української школи живопису висвітлені у книгах “Становлення соціалістичного реалізму” В.Афанасьєва та “Вірність традиціям” П.Говді. У радянський час за об’єктивних політичних умов не можна було глибоко аналізувати бойчукізм та інші нетрадиційні педагогічні системи, тому тільки в загальних рисах було подано аналіз періоду заснування і становлення навчального закладу. Основну увагу дослідники звертали на розвиток реалістичної школи.

Період заснування УАМ у мистецтвознавчій літературі висвітлено досить поверхово, окремі дані знаходимо здебільшого в періодиці 80-90-их років. Це спогади сучасників, колишніх студентів, мемуари засновників академії.

Роки існування КХІ повніше відображено у періодиці та архівних джерелах. Глибокому розумінню особливостей цього періоду допомагають історичні матеріали тогочасної преси. Зокрема журнал “Митецько-технічний ВІСНІК”, що був виданий у КХІ. Статті І.Врони, П.Горбенка, К.Сліпка-Москальцова, Є.Холостенка поряд з документальною мають велику мистецтвознавчу цінність.

Рецензії та огляди виставок, у яких активну участь брали викладачі і студенти, також допомагають з’ясувати роль навчального закладу у мистецькому житті країни. У статтях С.Єфимовича, К.Сліпка-Москальцова, Є.Холостенка, В.Хмурого подано відомості про участь художників у мистецьких об’єднаннях.

Період з 1930 до 1934 року найменше висвітлений у мистецтвознавчій літературі. Дискусії про створення пролетарського виробничого мистецтва, свого часу нав’язані партійним керівництвом країни, у світлі подальших історичних подій отримали неоднозначну оцінку з боку партійних ідеологів. Внаслідок цього тривалий час дані проблеми не розглядалися дослідниками радянського мистецтва. Отже, історію Київського Інституту Пролетарської Мистецької Культури передусім треба вивчати за розрізненими публікаціями у тогочасній пресі та кількома книгами, які показують перебудову навчального процесу з класових пролетарських позицій.

Події та факти, що вивчаються у третьому та четвертому розділах, знайшли ширше відображення в літературі. Це публікації В.Денисова, Г.Родіонова, В.Чаговця, що торкаються проблем виховання мистецьких кадрів і виставкової діяльності інституту. Цінним документальним матеріалом є виступи викладачів Ф.Кричевського, К.Трохименка, О.Шовкуненка у пресі. Професорам присвячені збірники: “Карпо Трохименко. Художник про себе; автобіографія” й “Олексій Шовкуненко та його учні”, упорядковані І.Блюміною, “Ф.Кричевський. Спогади. Статті. Документи”, упорядкований Б.Піанідю, та інші. Проте викладацька діяльність українських художників-реалістів

потребує більш повного систематизованого вивчення. Аналіз даного періоду розвитку української школи живопису у згаданій літературі мав однозначне тлумачення. Так, централізація навчальних програм і відродження методів російського академічного живопису отримали позитивну оцінку, тому що відповідали ідеологічному курсові, продиктованому партійним керівництвом країни.

Всі реформи, що пережила академія, відображено в літературі здебільшого з ідеологічної, а не наукової точки зору. Автори передусім наголошували на загальних суспільно-політичних процесах, не зосереджуючись на специфіці педагогічних методів, характерних для того чи іншого періоду.

1994 року вийшов перший випуск наукового збірника-щорічника “Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці”. У виданні опубліковано чимало спогадів студентів і викладачів, які були записані, опрацьовані та підготовлені до друку М.Криволаповим та іншими співробітниками КДХІ у 80-их роках. Так, проблеми історії навчального закладу були висвітлені у статті А.Чебикіна “Українська академія мистецтва: традиції, сучасність, перспективи” 1994 року. Етапи розвитку вітчизняної мистецтвознавчої школи показані у статті М.Криволапова “До питання розвитку українського мистецтвознавства у ХХ ст.” Надруковано ряд досліджень, що висвітлюють педагогічну діяльність окремих викладачів академії.

З нагоди відзначення вісімдесятиріччя заснування УАМ 1997 року було видано збірник “Українська академія мистецтва. Історія і сучасність”, в якому опубліковано статті “Академічні засади – основа вишколу митця” А.Чебикіна та “З історії художньої освіти в Україні” М.Криволапова. 2002 року до вісімдесят п'ятої річниці у збірнику “Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури” вміщено статтю Л.Прибєги “Історія і сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури”. Невеликий обсяг даних публікацій, пов'язаний із браком коштів на видання фундаментальних наукових праць, є причиною того, що автори торкаються лише окремих проблем історії академії, а всеохоплюючого дослідження становлення живописного факультету, глибокого аналізу системи підготовки живописців ми не маємо.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації пов'язана з науковими планами кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, зокрема з відпрацюванням стратегії наукового вивчення проблем українського живопису ХХ сторіччя та історії НАОМА, а також з науковими планами кафедри живопису і композиції НАОМА.

Наукова новизна роботи полягає в підході до вивчення теми. Історія формування живописної школи в академії висвітлюється як цілісне явище в українській культурі у

нерозривному зв'язку з тенденціями розвитку мистецтва. Паралельно із теоретичними концепціями художників-педагогів аналізуються їхні малодосліджені живописні твори та аспекти роботи над ними. Показано взаємозв'язок практичних занять із фахових дисциплін і теоретичних курсів з допоміжних предметів.

Мета та завдання дослідження – розкрити процес становлення вищої мистецької школи в Україні протягом досліджуваного періоду, її головні засади та орієнтацію. Показати формування живописної школи в академії як цілісне явище в українській культурі.

Виходячи з цього, дослідження має на меті:

- визначити етапи розвитку концепцій та методів викладання живопису, показавши вплив ідеологічної політики держави на численні реорганізації та реформи навчального процесу;
- висвітлити діяльність керівників творчих майстерень та їхні педагогічні пошуки. Проаналізувати значення окремих творчих майстерень у контексті особливостей загального розвитку вищої мистецької освіти даного періоду, виявивши їхню специфіку та спільні риси;
- показати вплив діяльності факультету живопису на формування художнього процесу в Україні.

Практичне значення отриманих результатів даного дослідження полягає в тому, що розробка поставлених питань дозволить осмислити ті процеси, які відбуваються на сучасному етапі в НАОМА і мистецькій освіті в цілому. Положення, висвітлені у роботі, дадуть змогу вивчати методологічну систему викладання профільних художніх дисциплін та допоміжних предметів на живописному факультеті в їхньому історичному розвитку. Нові наукові дані, отримані в процесі дослідження, можуть бути використані в теоретичних лекційних курсах з історії українського образотворчого мистецтва та педагогіки, а також при розробці нових педагогічних програм із живопису у вищих навчальних закладах.

Методи дослідження. У роботі на основі аналізу відомих і нових матеріалів, архівних документів відтворено історію викладання живопису в академії. Так, відомості про головні етапи розвитку навчального закладу досліджені за допомогою аналізу тогочасної періодики, ділового та приватного листування, документації, мемуарів. Аспекти вивчення технічних та теоретичних допоміжних предметів аналізуються як за програмами та навчальними планами, так і за тогочасними підручниками та методичними посібниками. При дослідженні викладання фахових дисциплін застосовується аналіз курсових і дипломних робіт студентів та творів викладачів. Враховуючи той фактор, що переважна більшість оригіналів станкових, а особливо монументальних творів

досліджуваного періоду не дійшла до нашого часу, аналіз здійснюється на основі фотознімків, репродукцій та підготовчих матеріалів (композиційних ескізів, начерків). Процес створення та технологічні особливості деяких втрачених робіт простежуються за допомогою вивчення документальних свідчень (спогади очевидців, пояснювальні записки до дипломних робіт, критика в періодиці) та шляхом порівняння з уцілілими творами цих авторів. Ідеологічні дискусії та їхній вплив на педагогічний процес досліджено за допомогою аналізу програмних документів мистецьких об'єднань та протоколів засідань їхніх осередків, що функціонували у ВУЗі.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати викладено на науково-практичній конференції “120 років з дня народження М.Бойчука” (Київ, 2002 р.) та знайшли відображення в чотирьох публікаціях у виданнях, акредитованих ВАК України.

Структура дисертації. Обсяг основного тексту дисертаційної роботи становить 177 сторінок. Дисертація складається із вступу, п'яти розділів, висновків, приміток та списку використаних джерел (240 найменувань). У тексті – 3 таблиці. Додатки включають текстовий матеріал, перелік ілюстрацій та самі ілюстрації (83 найменування).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми. Сформульовано мету й завдання, методологічні принципи дослідження. Визначено територіальні та хронологічні межі дослідження.

Осмислення культурної ідентичності та утворення справжньої національної мистецької школи ХХ сторіччя стало переломним моментом в історії України. Із заснуванням УАМ вперше за багатомікову історію вітчизняна художня освіта вийшла на академічний рівень. Замість розрізнених регіональних художніх шкіл було створено єдиний навчальний заклад, що об'єднав у собі всі основні мистецькі течії тогочасної країни. Історія академії цікава для вивчення насамперед тим, що завдяки активній роботі педагогів і студентів протягом всього досліджуваного періоду саме тут формувалися й розвивалися основні мистецькі течії та художні угруповання України. Педагогічний досвід викладачів і творчі досягнення вихованців цього навчального закладу стали вагомим внеском у скарбницю українського й світового образотворчого мистецтва.

Перший розділ “Огляд літератури” висвітлює стан наукового вивчення питання і подає критичний огляд спеціальної літератури у хронологічному порядку.

Другий розділ має назву “Внесок Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури у виховання художньої еліти України (1917-1941)”. Тут розглянуто головні етапи історії академії протягом зазначеного періоду. Ідея створення УАМ виникла в липні 1917 року на четвергах Д.Антоновича, де збиралася творча еліта Києва. Голова Центральної Ради М.Грушевський і Генеральний секретар освіти І.Степенко підтримали цю ідею. У серпні 1917 року розроблено статут навчального закладу і визначено викладацький склад, у жовтні обрано Раду академії, до якої ввійшли художники М.Бойчук, М.Бурачек, М.Жук, В.Кричевський, Ф.Кричевський, А.Маневич, О.Мурашко, Г.Нарбут, а також окремі члени організаційної комісії: Д.Антонович, П.Зайцев, Д.Щербаківський. Запрошення до викладання художників-педагогів, чії погляди формувалися під впливом різних зарубіжних шкіл, стало позитивним чинником у розбудові нової художньої школи, сприяло збагаченню вітчизняної художньої педагогіки.

18 грудня 1917 року було офіційно відкрито Українську академію мистецтва. На формуванні системи викладання живопису в академії позначилися методи, засвоєні професорами-засновниками під час 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. У дослідженні аналізується вплив Київської рисувальної школи М.Мурашка на методи викладання живопису в академії.

Процес заснування і становлення УАМ, що активно підтримувався широкими масами громадськості, розглянуто на прикладі матеріалів виступів О.Богомазова, М.Бурачека, М.Прахова. Також подано детальний аналіз Статуту УАМ.

Негативним фактором було те, що вже з перших років існування академії у викладацькому колективі стався поділ на прибічників і противників класичної академічної освіти. Це явище згодом призвело до ряду непорозумінь і конфліктних ситуацій, які завдали немало шкоди нормальному розвитку живописної школи в Україні.

Не зважаючи на ряд обставин, що заважали нормальному функціонуванню новоствореного навчального закладу, саме в період існування УАМ було закладено підвалини української художньої освіти.

Вже 1922 року у країні назріло питання про підготовку мистецьких кадрів, спроможних вирішувати проблеми промислового, декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури, скульптури та художньо-педагогічної діяльності. З цією метою професор УАМ Г.Павлуцький розробив статут ВУЗу, що мав функціонувати у Києві паралельно з УАМ. Такий інститут як центральний художній заклад мав об'єднати всі галузі образотворчого мистецтва, замінивши кілька спеціалізованих навчальних закладів, що

були в Росії. Інститут мав складатися з чотирьох відділень: малярсько-скульптурного, промислового, педагогічного й архітектурного.

Але у зв'язку з тим, що існування самої УАМ опинилось під загрозою, та з ряду інших причин відкрити новий навчальний заклад не вдалося. Директивними розпорядженнями керівних органів країни 1922 року УАМ було реорганізовано у Київський Інститут Пластичних Мистецтв. Фактично діяльність КІПМ можна розглядати як продовження лінії УАМ. Ідейна спрямованість педагогічної концепції в цілому не змінилася, а поділ навчального закладу на нові структурні одиниці і зміна навчальних програм через брак матеріальної бази здебільшого носили декларативний характер. Запровадження ряду теоретичних дисциплін підвищило загальний рівень освіти студентів та допомогло їм у розв'язанні технічних проблем, пов'язаних із практичною діяльністю. Гармонійне співвідношення між уніфікацією навчальних курсів із фахових дисциплін і програмами, розробленими керівниками індивідуальних творчих майстерень, надавало студентам змогу оволодіти навичками академічної школи паралельно із засвоєнням творчих методів керівників майстерень.

Особлива увага приділялася вихованню національно свідомих митців, що було необхідно при створенні нової школи українського образотворчого мистецтва. Так, розробляючи статут нового навчального закладу, професор Г.Павлуцький наголошував, що при виконанні курсових і дипломних проектів слід надавати пріоритет темам, які відображали б події з історії та сучасного життя України. Студенти в належному обсязі отримували знання з гуманітарних дисциплін, зокрема з історії та етнографії України.

Велике значення реформ, розпочатих 1922 року, полягає насамперед у тому, що вони дали поштовх процесам перебудови художньої освіти, кульмінація яких припадає вже на діяльність Київського художнього інституту.

1924 року Київський Інститут Пластичних Мистецтв було злито з Київським архітектурним інститутом і реформовано в Київський художній інститут. Відповідно до вимог партійної ідеології навчальний процес було спрямовано на підготовку спеціалістів художньо-технічного напрямку. Ректором було призначено І.Врону, який, перебуваючи на цій посаді з 1924 до 1930 року, провів докорінну реорганізацію інституту. КХІ став навчальним закладом, що мав 5 факультетів: архітектурний, малярський, педагогічний, поліграфічний і скульптурний, на яких працювало близько ста викладачів і понад вісімсот студентів. Ставлячи за мету досягнення рівня Баугаузу та ВХУТЕІНу, адміністрація ВУЗу всіляко сприяла розвитку нових педагогічних концепцій. Для здійснення перебудови навчальної програми було оголошено всесоюзний конкурс і запрошено ряд українських та російських художників-педагогів. Позитивним в експериментах щодо створення нової

педагогічної системи стало те, що вона мала спиратися не на суто ідеологічні, а й на наукові об'єктивні підходи до викладання. Негативним у такому занадто науковому та формальному підході стала ліквідація індивідуальних творчих майстерень 1925 року.

Як наслідок уніфікації системи викладання було створено основний факультет, де студенти першого та другого років навчання опановували формально-технічні дисципліни (ризунок, колір, об'єм та простір), і предметові комісії.

Студентство було активним учасником усіх ідеологічних дискусій, оскільки мистецькі об'єднання розгортали пропагандистську роботу передусім серед молоді. Конкуренція мистецьких угруповань у межах навчального закладу і країни в цілому сприяла творчому визначенню студентів уже під час навчання, активному залученню молоді до виставкової діяльності. Пізніше, коли міжгрупова боротьба досягла свого апогею, існування у КХІ численних мистецьких угруповань заважало нормальному навчальному процесу.

Ці реформи кардинально змінили систему вітчизняної художньої педагогіки. Процес виховання майбутніх митців трактувався як принципово нове соціальне явище, а не копіював методики минулих віків. Але поряд із позитивними факторами перебудова ВУЗу мала ряд негативних моментів. Рівновага між технічними та гуманітарними дисциплінами була порушена. Ряд професорів, що читали в КПМ теоретичні курси з історії та мистецтвознавства, відмовилися працювати в КХІ і фактично оголосили бойкот, мотивуючи це неправильним підходом адміністрації навчального закладу до проблем гуманітарного виховання художніх кадрів. Це негативно відобразилося і на рівні викладання гуманітарних предметів, і на ставленні громадськості до перебудови ВУЗу.

На початку 30-их років партійне керівництво ініціювало дискусію про соціальну спрямованість та класову приналежність мистецтва. Було розгорнуто широку кампанію за утвердження єдиного пролетарського мистецтва. Санкціонований партійним керівництвом країни курс на виробниче пролетарське мистецтво послабив позиції багатьох педагогів, що сповідували реалістичне мистецтво. 1930 року група викладачів, яка пропагувала концепцію агітаційно-масового мистецтва, перемогла в ідеологічному протистоянні, домоглася звільнення І.Врони від виконання обов'язків ректора та почала перебудову навчального процесу. ВУЗ було перейменовано в Київський Інститут Пролетарської Мистецької Культури. Керівництво на чолі з С.Томахом, колишнім вихованцем М.Бойчука, взяло курс на зміну навчальних програм усіх факультетів. Ряд викладачів, які не сприймали пролеткультівської ідеології, вийшли зі складу професури ВУЗу. Пішли з ВУЗу Ф.Кричевський, М.Бойчук, Л.Крамаренко, П.Голуб'ятников, Л.Чуп'ятов та багато інших педагогів.

23 квітня 1932 року Центральний Комітет ВКП(б) прийняв постанову “Про перебудову літературно-художніх організацій”, якою було ліквідовано всі творчі угруповання. Згодом, 1938 року, було створено Спілку радянських художників України. Єдиним творчим методом проголошено соціалістичний реалізм. У 1934-1935 роках відбулася реорганізація ВУЗу в Український художній інститут (так він називався аж до 1939 року), що став єдиним вищим художнім навчальним закладом в Україні, утвореним після приєднання Одеського та Харківського художніх інститутів до КХІ. Основу методичної спрямованості інституту визначала Всеросійська академія мистецтв, заснована 1933 року. В інституті було три факультети – живописний, скульптурний та архітектурний. Навчальні програми були максимально наближені до класичних методів Петербурзької Академії Художеств, розроблених у XIX сторіччі, ліквідовані дисципліни і курси, що базувалися на останніх наукових досягненнях. Це призвело до зниження рівня підготовки з теоретичних і технічних дисциплін. З іншого боку, на момент реорганізації рівень викладання й обсяг у навчальних програмах формально-технічних і теоретичних предметів і так значно знизився порівняно з 1930 роком (у зв'язку з діяльністю пролеткультівських ідеологів). Отже, вищезгадана реформа освіти фактично зберегла навчальний заклад в цілому і живописну школу зокрема.

У роботі показано, що протягом досліджуваного періоду роль академії змінювалася залежно від політичних обставин. Так, коли у перші роки в академії співіснували прибічники різних мистецьких течій, то у наступні періоди внаслідок підтримки керівництвом країни та адміністрацією закладу тієї чи іншої педагогічної концепції стало неможливим гармонійне співіснування багатьох мистецьких напрямків.

Третій розділ називається “Вплив перших викладачів і випускників УАМ на розвиток вітчизняної художньої школи”. У першому підрозділі подано порівняльні характеристики педагогічних методів, впроваджуваних професорами-фундаторами УАМ. 1917 року Радою академії було затверджено професорів-керівників індивідуальних творчих майстерень: Ф.Кричевського – майстерні побутового й історичного жанру, офорту та скульптури, О.Мурашка – портрета, М.Жука – декоративного малярства, В.Кричевського – українського народного будівництва й народного мистецтва, А.Маневича – декоративного пейзажу, М.Бурачека – інтимного пейзажу, М.Бойчука – релігійного малярства, мозаїки, фрески та ікони, Г.Нарбута – графіки. Аналіз педагогічних методик перших професорів свідчить про різноплановість підходів до проблем викладання живопису. Зокрема розглянуто такі теми: провідна роль і організаційно-методична та педагогічна діяльність Ф.Кричевського в розвитку національної школи станкового живопису; вплив традиційного народного мистецтва та методів імпресіонізму

на творчість і педагогічну систему В.Кричевського; використання традицій російського реалістичного живопису і новітніх європейських мистецьких та наукових теорій у педагогічній практиці О.Мурашка; вплив європейських мистецьких шкіл і художніх течій на педагогічні концепції М.Бурачека, М.Жука й А.Маневича; М.Бойчук та українська школа монументального живопису.

Спільним для керівників творчих майстерень було те, що на 1917 рік вони вже мали славу визначних художників і педагогів. Професори згідно із статутом новоствореного закладу отримали право самостійно приймати до своїх майстерень студентів, створювати індивідуальні програми викладання. Така система вже практикувалася на Заході. Прикладом може бути Академія Рапсона в Парижі. Отже, навчання за програмою індивідуальних майстерень було позитивним фактором формування художньої освіти в Україні, бо методи Петербурзької Академії Художеств на той час вже застаріли. З іншого боку, колективна праця учнів у майстерні художника - це продовження глибоких традицій візантійського та європейського мистецтва.

Слід зауважити, що, оскільки теоретичні дисципліни в перші роки існування УАМ обмежувалися лише кількома курсами з історії мистецтв, такі предмети (без яких неможлива академічна освіта), як перспектива, анатомія, дисципліни, безпосередньо пов'язані з технологією живопису, читалися керівниками майстерень. Викладаючи теорію кольору, технологію та інші допоміжні предмети, педагоги якнайтісніше пов'язували їх із завданнями, що ставили з живопису та композиції. Це був оптимальний шлях розв'язання проблеми форми і змісту – одного з головних мистецьких завдань ХХ сторіччя. Недоліком системи індивідуальних творчих майстерень було те, що студенти не мали змоги отримати ґрунтовні теоретичні знання із допоміжних технічних дисциплін.

Відгукуючись на тогочасні суспільні потреби, керівники майстерень разом із студентами брали участь в оформленні урочистих заходів. Виробнича практика стала важливою ланкою навчально-виховного процесу та органічного залучення студентської молоді до суспільно-політичного життя країни.

У другому підрозділі проведено аналіз педагогічної діяльності М.Бойчука та еволюцію його ідей у творчості учнів. Розглянуто взаємозв'язок школи бойчукістів із проблемами тогочасного суспільства, оскільки саме бойчукізм став тим мистецьким явищем, що вийшло за межі суто фахової та педагогічної проблематики. Влітку 1922 року відбувся перший випуск вихованців майстерні монументального живопису М.Бойчука: В.Седляр, І.Падалка, С.Колос, О.Павленко, М.Трубєцька, К.Єлева, Т.Бойчук, які пізніше внесли великий вклад у розвиток ВУЗу та українського образотворчого мистецтва.

Нагадаємо, що проблема колективної творчості стала актуальною у зв'язку з науково-технічним прогресом та соціальними змінами в суспільстві. Колективна творчість у школі бойчукістів отримала принципово нову якість: роботи учнів – це вже не копії робіт вчителя, а розвиток його мистецьких ідей з особистим підходом до їх розв'язання. Якщо на період вивчення технологічних прийомів авторитет вчителя був незаперечним, то у творчій роботі вже немає диктату майстра – він лише виконує роль досвідченого професіонала, ідейного лідера. Згодом талановитіші учні частково перебирають цю роль на себе, тобто кожен продукує не кілька подібних собі послідовників, а й створює умови для розвитку особистості, яка своєю творчістю буде виражати думку вчителя, а згодом і власну.

Вагома заслуга М.Бойчука в тому, що його учні, опановуючи інші види образотворчого мистецтва (В.Седляр і О.Павленко – графіку і кераміку, С.Колос – текстиль та гобелен), продовжували розвивати творчі методи вчителя у синтезі з традиціями народного мистецтва і новаторськими течіями, не втрачаючи індивідуальності. Це стало однією з причин несумісності педагогічної концепції М.Бойчука і тогочасної державної ідеології. Не зважаючи на зовнішню схожість: колективізм, виховання через трудовий процес, новаторство, – ідея розвитку вільної творчої особистості через колективну роботу, яку пропагував М.Бойчук, була прийнятною для радянських ідеологів тільки як декларативна. Механізм ідеологічної державної машини працював так, щоб продукувати законслухняних громадян, “колективна” свідомість яких означала б, що вони мали всім колективом підкорятися вказівкам згори, а не приймати колективні рішення. Розвиток національного мистецтва, що базувався на вивченні культурної спадщини і творчому осмисленні традицій, був неприйнятний радянською ідеологією. Прикладом може бути наукове, а не атеїстичне ставлення М.Бойчука до релігійного мистецтва, що породжувало однозначно негативну оцінку його педагогічної системи з боку офіційних критиків. Комплексне вивчення історії українського мистецтва у контексті не російської, а світової культури, яке практикував М.Бойчук, на думку партійних ідеологів, було шкідливим. Крім звинувачень у формалізмі та релігійності, йому приписували буржуазний націоналізм.

Четвертий розділ “Історія живописного факультету (1922-1934)” охоплює найбільший за часовими межами і кількістю подій період дослідження. Перший підрозділ має назву “Живописний факультет Київського Інституту Пластичних Мистецтв (1922-1924)”. На відміну від УАМ, де допоміжні теоретичні предмети читалися в основному керівниками живописних майстерень, тут було запроваджено викладання анатомії, технології малярських матеріалів та лекції з композиції як окремих предметів.

Передбачалося, що практичні заняття, як і в УАМ, триватимуть чотири роки. Незважаючи на те що в інституті залишилися індивідуальні творчі майстерні, навчальні програми з фахових дисциплін були уніфіковані. Були запроваджені такі предмети: наукові основи рисунка і живопису, зорове сприйняття в науці і мистецтві. Лекції мали висвітлювати питання фізичної і психічної природи світла, вивчався творчий процес у живопису і роль аналізу в композиції, світлотінь і сприйняття світла та кольору, явища повітряної перспективи.

Детально розглянуто педагогічні методи керівників творчих майстерень. Зокрема висвітлено історію першої театральної майстерні під керівництвом В.Меллера та її роль у формуванні нового українського театру. Теоретичні й технологічні розробки проблем викладання декоративно-монументального живопису розглянуто на прикладі педагогічної діяльності Л.Крамаренка й А.Тарана. Показано пошуки нових концептуальних засад у викладанні живопису через вплив абстрактних елементів на психіку глядача у викладацькій роботі О.Богомазова.

У підрозділі “Живописний факультет Київського художнього інституту (1924 – 1930)” аналізується діяльність ректора інституту І.Врони щодо реорганізації навчального процесу та структури живописного факультету. Детально аналізується запровадження формально-технічних та допоміжних дисциплін на живописному факультеті. 1926 року на живописному факультеті створено текстильне, художньо-педагогічне й теа-фото-кіновідділення. До викладання залучено колишніх випускників ВУЗу С.Колоса та К.Єлеву, відомих українських художників М.Козика, А.Черкаського, Ф.Красицького, М.Бернштейна та інших. У результаті всесоюзних конкурсів 1925 і 1926 років на роботу в КХІ запрошено з Москви та Ленінграда В.Пальмова, К.Малевича, Л.Чуп’ятова, П.Голуб’ятникова, А.Тарана, В.Татліна, М.Тряскіна та інших. У дисертації аналізуються теорія спектралізму, розроблена В.Пальмовим, діяльність В.Татліна і М.Тряскіна на посаді керівників теа-кіно-фотовідділення, теоретичні лекційні курси К.Малевича та розвиток педагогічної теорії К.Петрова-Водкіна у викладацькій діяльності його учнів П.Голуб’ятникова та Л.Чуп’ятова. Паралельно висвітлена їхня роль у культурному процесі України та вплив української культури на творчість цих російських митців.

Результати дослідження показують позитивну роль вищезгаданих російських художників при впровадженні нових методик у викладанні живопису. Однак слід наголосити, що головна роль у перебудові ВУЗу належала українським митцям. Педагогічні методики, розроблені і впроваджені В.Меллером, О.Богомазовим, Є.Сагайдачним, Ф.Красицьким, М.Бернштейном та К.Єлевою, мали вирішальне значення у викладанні формально-технічних дисциплін.

У наступному підрозділі “Викладання живопису в Київському Інституті Пролетарської Мистецької Культури (1930-1934)” розглянуто питання пролетарського мистецтва як офіційної доктрини держави, утвердження класової позиції мистецтва в процесі міжгрупової дискусії на живописному факультеті. Показано перебудову навчального процесу з орієнтацією на виробниче мистецтво.

Станкові форми були оголошені застарілим буржуазним пережитком. Роль живопису зводилася тодішнім керівництвом ВУЗу лише до художнього оформлення пролетарського побуту. Важливу роль у процесі перебудови інституту відіграв декан живописного факультету С.Холостенко, що змінив на цій посаді Ф.Кричевського. Негативним фактором у перебудові навчального процесу стало вилучення пролеткультівцями з навчальних програм живописного факультету реалістичних засад академічного станкового живопису, на зміну якому мало прийти агітаційне мистецтво. Викладачі та студенти багато працювали у складі агітаційних бригад над оформленням робітничих клубів. Пояснюючи індивідуалістичними буржуазними методами непридатність як символічного, так і реалістичного мистецтва, ідеологи пролетарської культури пропагували переглянути форми роботи художників, яким відводилася роль керівників колективних виробничих процесів. У дослідженні аналізується класова теорія мистецтва як чинник еволюції творчих методів художників. За приклад взято творчу біографію М.Рокицького, що була відображенням процесів, які відбувалися в українському образотворчому мистецтві того періоду.

П'ятий розділ “Централізація художньої освіти (1934-1941)” висвітлює процес реорганізації системи художньої освіти та повернення до академічних методів навчання. За новими програмами навчальний процес на живописному факультеті тривав шість років. З 1934 року була остаточно запроваджена програма Всеросійської Академії мистецтв з усіх фахових дисциплін. Основою програми навчання на живописному факультеті стало створення сюжетно-тематичної картини. Через відсутність базової класичної художньої освіти студенти мали буквально переучуватися після кількох років попереднього навчання і наново складати вступні іспити, щоб відповідати вимогам нової програми.

У роботі аналізується роль російських художників-реалістів І.Грабара, П.Котова, О.Герасимова, Б.Йогансона в реорганізації навчального закладу. Хоч їхня педагогічна діяльність носила фрагментарний і консультативний характер, положення, вироблені російськими живописцями, багато років були основними у педагогічній системі КХІ. Участь у реформації ВУЗу російських художників-реалістів загальмувала процес становлення української національної художньої школи, оскільки їхні методики повторювали методики Петербурзької Академії Художеств. Штучне перенесення методів

російських художників-передвижників в умови тогочасної дійсності України загальмувало природний розвиток мистецьких процесів. Внаслідок цього художня освіта в Україні на довгі роки стала ізольованою від загальносвітових культурних процесів.

Докорінно змінено викладацький склад ВУЗу: повернувся до інституту Ф.Кричевський, були запрошені українські педагоги класичного спрямування О.Шовкуненко, К.Трохименко, П.Волокидін, М.Шаронов, залучено цілу плеяду молодих художників – С.Григор'єва, О.Сиротенка, С.Єржиківського, В.Костецького, І.Штільмана та інших. У даному дослідженні детально розглянуто педагогічні методи керівників майстерень станкового живопису О.Шовкуненка та П.Волокидіна. Зроблено порівняльний аналіз педагогічних систем визначних українських художників М.Самокиша та його учня К.Трохименка. Хоч ці митці, виховані російською академічною школою, продовжували розвивати у своїй педагогічній діяльності її принципи, саме вони стали корифеями української школи реалістичного живопису. Їхня педагогічна діяльність була міцним фундаментом, на якому впродовж наступних десятиліть будувалася київська школа живопису.

Позитивна роль чіткої системи академічної школи полягала у тому, що академія виховувала художників, які досконало володіли методами реалістичного живопису, однак, внаслідок обмежених можливостей у формальних пошуках, їхня творчість не могла вийти за рамки так званого методу соціалістичного реалізму. Хоч обмеженість та консервативність української художньої школи стали негативними факторами у розвитку образотворчого мистецтва, позитивні аспекти штучної ізоляції і культивування реалістичних методик полягають у тому, що в Україні було збережено академічну школу, яка нині є унікальним явищем світового мистецтва.

Додатки містять аналіз та репродукції окремих робіт викладачів і студентів, що стали програмними для формування української школи живопису.

Проведено аналіз підручників з допоміжних дисциплін. Детально описано методiku викладання хімії взагалі і художніх матеріалів зокрема. Важлива роль цих підручників була в тому, що студенти КХІ отримали змогу вивчати техніку та технологію живопису рідною мовою за книгами, що цілком відповідали тогочасним науковим уявленням.

Подано порівняльну характеристику ряду дипломних робіт студентів живописного факультету досліджуваного періоду.

ВИСНОВКИ

У висновках узагальнено основні положення дослідження:

1. Специфіка розвитку українського мистецтва радянського періоду насамперед полягає у тому, що воно було повністю підпорядковане державній ідеології. Тоталітарна модель державного устрою була причиною як позитивних, так і негативних факторів розвитку художньої педагогіки. У перші роки радянської влади державна підтримка новітніх мистецьких концепцій, викликана необхідністю якомога швидше перебудувати ідеологію, створивши принципово нові за змістом і формою методи впливу на суспільство, стала позитивним фактором у розвитку вітчизняного мистецтва. Зі зміною ідеологічного курсу й утворенням тоталітарної державної системи саме керівна верхівка ініціювала процес відновлення консервативних педагогічних методів.

2. Соціальні зміни кардинально вплинули на місце митця у суспільному житті. Отримавши можливість керувати загальнодержавними культурними процесами, художники намагалися реалізувати власні мистецькі концепції. Прихід митців-новаторів до ключових позицій у мистецькому процесі країни був позитивним, бо завдяки цьому художня освіта, позбувшись рутинності й консерватизму, стала активним чинником впливу на культурне життя України. Прогресивні методи художньої освіти, впроваджені в 20-их роках, сприяли тому, що вітчизняне мистецтво стало в авангарді загальносвітових культурних процесів.

3. Доступність художньої освіти широким масам спричинила залучення творчих кадрів, не заангажованих попередньою (дореволюційною) художньою освітою, і створила принципово нові умови для розвитку художнього процесу.

4. Проблема колективної творчості, досліджена у роботі, показує: якщо колективізм трактувався як вияв плюралістичного демократичного мислення, а не як колективна підпорядкованість учасників творчого процесу авторитарному керівнику (як це було у часи пролеткульту), то це давало високі творчі результати. Викривлюючи поняття колективного волевиявлення, пролеткультівські ідеологи ігнорували індивідуальні підходи до розв'язання творчих завдань.

5. Трагування тих чи інших метаморфоз в історії ВУЗу зумовлено намаганням вчених та критиків радянського періоду показати дані процеси виключно з політичних позицій. Так, навмисно замовчувалася роль засновників УАМ у формуванні концепції педагогічних методик, оскільки біля її витоків стояла Центральна Рада. Наголошуючи, що саме в КХІ відбулися революційні зміни в навчальному процесі та організації структури інституту, тогочасна критика замовчувала, що концепцію багатопрофільного художнього

навчального закладу було розроблено ще 1921 року і частково впроваджено під час реформування УАМ в КІПМ. Протягом 1924-1930 років повністю ліквідовано практику індивідуальних творчих майстерень як таку, що не відповідала вимогам виробничого мистецтва. Але тоді, коли партійне керівництво змінило стратегію у досягненні головної мети – створення нового радянського мистецтва – і відкинуло методи виробничого мистецтва і пролеткульту, індивідуальні майстерні (хоч у дещо зміненому вигляді) були відновлені.

6. Розглянувши такі, на перший погляд, антагоністичні художні й педагогічні концепції, як бойчукізм і соціалістичний реалізм, можемо зробити висновок, що вони використовували ідентичні методи для розв'язання однакових ідеологічних проблем. Обидві педагогічні концепції брали за основу створення нового мистецтва шляхом виховання самого художника і суспільства. Але це завдання вони вирішували не за допомогою створення абсолютно нових художніх засобів виразності, а шляхом перенесення старих методів, вироблених у інших суспільних формаціях, на новий ґрунт. Бойчукізм став дійсно революційним, оскільки відстоював методи колективної художньої творчості тоді, коли більшість митців перебувала під впливом індивідуалістичних художніх концепцій. Метод соціалістичного реалізму засновано на відродженні принципів класичного академізму і критичного реалізму у той час, коли художнє життя країни переживало кризу, зумовлену ідеологічними і формальними проблемами пошуків пролетарського мистецтва. Закономірно, що в процесі впровадження цих мистецьких концепцій було досягнуто бажаних результатів. І бойчукізм, і соціалістичний реалізм стали консолідуючими факторами. Чітко визначені ідейні орієнтири дали змогу художникам стати на шлях удосконалення суто професійних навичок і розв'язання проблем мистецької освіти, не відволікаючись на пошуки нових мистецьких концепцій. З одного боку, це призвело до підвищення професіоналізму студентів, а з іншого – призупинило самостійний творчий пошук молодих митців.

7. Існування на Україні трьох художніх інститутів: Київського, Харківського й Одеського – зумовлювало нормальну творчу конкуренцію. Поряд із негативними моментами, викликаними тим, що викладацькі і студентські колективи були втягнуті до міжгрупової боротьби різноманітних мистецьких об'єднань, така ситуація мала і позитивні аспекти. Децентралізація художньої освіти сприяла поживленню мистецького життя в різних регіонах країни і виробленню у кожному із навчальних закладів оригінальних педагогічних методик та власної живописної школи. Ротація педагогів під час реорганізацій навчальних закладів та конфліктів між мистецькими угрупованнями допомагала ширшому обміну педагогічним досвідом.

8. Внаслідок створення 1934 року на базі КХІ єдиного вищого навчального художнього закладу в республіці процеси, що урізноманітнювали художнє життя України, були уповільнені. Однак поряд із негативними наслідками ця реформа дала і позитивні результати: до наново сформованого педагогічного складу кафедри живопису ввійшли кращі живописці-реалісти з Одеського і Харківського інститутів.

9. Одним із негативних аспектів у вивчення історії формування української школи живопису ХХ сторіччя було те, що більшість науковців намагалася шукати іноземні впливи в кожному феноменальному явищі культурного життя, що не вписувалося в рамки комуністичної ідеології, і доводила важливу роль реалізму й академізму у формуванні нового українського радянського образотворчого мистецтва. Шукаючи першоджерела педагогічної і творчої концепції бойчукізму та діяльності вітчизняних художників-авангардистів ХХ століття насамперед в культурі інших народів та епох, радянська критика намагалася показати другорядність сучасної української мистецької школи та нівелювати значення їхнього внеску у загальносвітовий культурний процес.

10. Розглянувши матеріали з історії розвитку нових мистецьких течій, поширенню яких сприяла академія протягом досліджуваного періоду, приходимо до висновку, що художні процеси в Україні розвивалися паралельно із загальносвітовими. Радянські історики обстоювали хибне тлумачення розвитку вітчизняного мистецтва як такого, що не було пов'язане із процесами в капіталістичних країнах. Пізніше, у пострадянський період, завдяки такому підходу, що вкоренився у суспільній свідомості, деякі критики свідомо замовчували загальносвітове значення українського образотворчого мистецтва ХХ сторіччя в цілому і 20-30-их років зокрема. На початку століття український живопис був передовим мистецьким явищем і мав значний вплив на світову культуру. Саме українські художники-авангардисти та монументалісти дали початок відліку нового періоду в історії світового живопису.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

1. Тенденції українського живопису першої половини ХХ ст. у дипломних роботах студентів академії // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці: Зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. – К. – 2001 – Вип. 8. – С. 251 – 258.

2. Митець, педагог-новатор (До 120-річчя від дня народження М.Л.Бойчука) // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці: Зб. наук. пр.

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. – К. – 2002. – Вип. 9. – С. 250 – 263.

3. Марія Іванівна Юнак (До 100-річчя з дня народження) // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. – К.: СПД Кравчук В.К. – 2003. – Вип. 3. – С.342 – 346.

4. Василь Григорович Кричевський. Митець і педагог (1873-1952) (До 130-річчя з дня народження) // Народна творчість та етнографія. – 2003.- № 1-2. – С.42 – 46.

АНОТАЦІЯ

Ковальчук О.В. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної школи живопису 1917-1941 років. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05. – образотворче мистецтво. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2003.

Дисертацію присвячено дослідженню історії викладання живопису в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Історія формування живописної школи в академії висвітлюється як цілісне явище в українській культурі у нерозривному зв'язку з тенденціями розвитку мистецтва. У даній роботі достатньо висвітлено і проаналізовано події малодосліджених періодів. У результаті систематизації архівної та літературної інформації про методи викладання фахових і допоміжних дисциплін створена цілісна картина еволюції методології на факультеті живопису НАОМА і її вплив на фаховий рівень студентів. Здійснено порівняльний аналіз дипломних робіт випускників різних років, а також ряду студентських навчальних постановок і курсових завдань із композиції. Проаналізовано ряд живописних творів художників-педагогів і взаємозв'язок їхніх творчих та педагогічних методів. Показано вплив на формування української школи живопису таких мистецьких течій, як бойчукізм, конструктивізм, спектралізм, соціалістичний реалізм тощо.

Ключові слова: живопис, педагогіка, пролеткульт, соціалістичний реалізм, академізм, бойчукізм, авангардизм, формалізм, майстерня.

АННОТАЦИЯ

Ковальчук О.В. История живописного факультета НАИИА и его роль в воспитании художников и формировании национальной школы живописи 1917-1941 годов. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05. – изобразительное искусство. – Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, 2003.

Диссертация посвящена изучению преподавания живописи в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры. История формирования живописной школы в академии анализируется как целостное явление украинской культуры в непосредственной связи с тенденциями развития искусства. В данной работе в должном объеме подан анализ малоизученных периодов. Результатом систематизации архивной и литературной информации о методах преподавания специальных и вспомогательных дисциплин создана целостная картина эволюции методологии на живописном факультете НАИИА и ее влияние на профессиональный уровень подготовки студентов. Проведено сравнительный анализ дипломных работ выпускников разных годов, а также ряд студенческих учебных постановок и курсовых заданий по композиции. Проанализировано ряд живописных произведений художников-педагогов и раскрыто взаимосвязь их творческих и педагогических методов. Показано влияние на формирование украинской школы живописи таких художественных течений, как бойчукизм, конструктивизм, спектрализм, социалистический реализм и других.

Ключевые слова: живопись, педагогика, реформирование, пролеткульт, социалистический реализм, академизм, бойчукизм, авангардизм, формализм, мастерская.

ANNOTATION

Ostap V. Kovalchuk. History of the Fine Arts Faculty of National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine, and its role in the national painting school formation - manuscript.

Thesis on a doctor's degree by speciality 17.00.05. – fine arts. National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine, Kyiv, Ukraine, 2003

The thesis is dedicated to investigation of the history of painting teaching in the National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine. The history of the Ukrainian painting school formation has being researched in connection with the art development tendencies as composite phenomenon in the Ukrainian culture. Sufficient material on historical events of the previously forbidden periods (numerous reorganisations and reforms during pre-war time) is presented and

analysed in this manuscript. A lot of archive and literary information on the teaching methods used in main and supplementary courses has been systematised. As a result, the entire picture of the methodology evolution at the Fine Arts Faculty has been created, and its influence on the students' professionalism was analysed. Comparative analysis of diploma works painted by students graduated in different years, and a number of student studio works and compositions was performed. A large array of teaching artists' works is analysed, and the relationship between their creative and pedagogical methods is shown. The influence of such kinds of art as: boychukism, constructivism, spectralism, social realism and others on the Ukrainian painting school formation is shown and analysed.

The total volume of dissertation is over 177 pages, nevertheless it is well structured. The main text is divided into four chapters, framed with an introduction and conclusions. Such a division was made according to different periods in the history of the Academy, each having its own character.

In the first chapter main stages of the history of the Academy from early period after the organisation until the beginning of the Second World War are highlighted, and a role of the Academy in formation of Ukrainian art elite is discussed. Special attention has been paid to the grounding and rise-up periods of the Academy, also reorganisation into the Plastic Art Institute and fusing with Kyiv Architectural Institute into the Kyiv Art Institute have been thoroughly described and their historical meaning is analysed.

The second chapter deals with the teaching methods and programs of the Academy professors and atelier leaders. Different approaches and principles of their pedagogic work are compared and appreciated. General education courses, students were taught out of professors ateliers, are well studied as well.

Chapter number three gives more information on the Painting faculty history between the reorganisations of the Academy into the Plastic Art Institute and Kyiv Art Institute. More attention is paid to results of the reforms on the faculty. Activities of professors and rectors, working on the faculty those years, are analysed in details.

The last, fourth, chapter is dedicated to events in-between of the organisation of Kyiv Art Institute and the beginning of the war. In particular: centralisation of an entire art education system, changes in pedagogical personnel, and role of some Russian painters in reorganisation of teaching processes. All the advantages and disadvantages of different pedagogical methods had been used in the academy during those years are analysed.

Supplementary materials contain analysis of some of the teachers' and students' works that played key role in the Ukrainian painting school formation. For more easiness, over eighty

illustrations mentioned in the main text of the dissertation are presented in supplementary materials.

In the dissertation conclusions main scientific results and ideas of present work are clearly listed and generalised. Considerable attention is paid to the revealing of the influences of political situation and artists' personalities on some trends in teaching process and painting in general.

More than two hundred thirty references collected in the list of used literary origins can be helpful for future researchers. Many of them are just articles spread over numbered magazines and newspapers of 20th and 30th years of XX century, and are not easy to find in other sources or monographies.

One of the key roles of Ukrainian painting school in a global cultural development of those years is shown and proofed in the research. In soviet time the role of Ukrainian painters in a global art processes and trends was artificially minimised and considered to be a part of soviet or Russian art only. Because of that, detailed analysis of relationships between Ukrainian and western art schools has been performed. It was shown that they had been developing simultaneously and in close interaction. At the beginning of the last century Ukrainian painting was an avant-garde art phenomenon, and influenced world culture strongly. Ukrainian avantgardists and monumentalists started a new period in the painting.

Main results of this research could be used to work out new pedagogical programmes on painting for universities. Scientific data, obtained here, can be a material for theoretical courses of history of Ukrainian fine arts and pedagogic. A large volume of information concerned to the Fine Art Faculty history can help in future formation of teaching methods and concepts. The materials gathered in presented work will enable to generalise the educational and social processes that have been taking place in the Academy on a present moment and in historical overview.

Keywords: painting, pedagogic, proletcult (proletarian culture), social realism, academism, boychukism, avantgardism, formalism, studio.

Підписано до друку 09.09.2003р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 224.

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м. Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

453814

АВ 56.748

Мист.

Мист