

Остап КОВАЛЬЧУК,
кандидат мистецтвознавства

КИЇВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ПРОЛЕТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА. 1930–1934

Питання становлення та розвитку української академічної художньої школи сьогодні викликають загальний інтерес серед наукових та мистецьких кіл. Дев'яносторічна історія Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, провідного художнього навчального закладу країни, вимагає свого ґрунтовного наукового опрацювання. Вивчення цієї проблеми викликане необхідністю об'єктивного відтворення історії художнього процесу в Україні, раніше zdeформованого ідеологічним пресом тоталітарної системи.

Сьогодні поставило сучасну українську художню школу перед багатьма проблемами, котрі потребують невідкладного вирішення. Це і збереження та відродження традицій вітчизняної мистецької освіти, і пошуки власної національної моделі виховання, і непростий процес гармонізації вищої освіти зі світовими, зокрема європейськими, стандартами. Отже, усі попередні етапи еволюції художньої освіти в Україні ХХ століття необхідно об'єктивно висвітлити у мистецтвознавчій науці, взявши позитивний досвід, щоб не повторити помилку минулого.

Пропоноване дослідження присвячене історії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури 1930–1934 років. Цей час без перебільшення можна характеризувати як найменш вивчений період в історії навчального закладу. Опрацювання цього історичного відрізка мистецтвознавчою наукою протягом багатьох років ускладнювалося багатьма факторами. Радянські історики мистецтва здебільшого обминали тему пролет-



Студенти Київського художнього інституту виконують панно для залізничного вокзалу в Києві.

культу, оскільки державна офіційна ідеологія не мала однозначної позиції щодо цього явища. Адже комуністична партія, котра на початку становлення радянської держави пропагувала пролетарське мистецтво, що за формальними ознаками було продовженням революційних пошуків митців-авангардистів, згодом різко змінила своє ставлення до цього процесу, внаслідок чого 1934 року, розпочавши реорганізацію художньої освіти під гаслом соціалістичного реалізму, по суті відновила методи російської імперської художньої школи та передвижників. Багато десятиліть мистецькі пошуки художників 1920-х років тенденційно висвітлювалися радянським мистецтвознавством як ворожі прояви контрреволюційної ідеологічної діяльності певної групи творчої інтелігенції. Характерно, що в більшості досліджень з історії вітчизняного образотворчого мистецтва і художньої освіти, період пролеткультівського мистецтва, котрий у НАОМА припав на 1930–1934 роки, об'єднувався з 1920-ми, що, безумовно, нівелювало його особливості та роль у формуванні мистецтва радянського періоду.

Отже, з вищевказаних причин цей короткий за часовими рамками, проте важливий з історичного погляду період історії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, до сьогоднішнього дня не отримав повноцінного висвітлення і наукової оцінки.

На початку 1930-х років партійне керівництво країни поставило перед суспільством питання про соціальну спрямованість та класову приналежність мистецтва. Було розгорнуто широку пропагандистську кампанію за утвердження єдиного пролетарського мистецтва. Уже в 1920-х роках суперечка про пролетаризацію мистецтва носила характер гострої дискусії. Наприклад, з приводу проблеми створення пролетарського мистецтва професор-засновник УАМ М. Бурачек писав: «Як нема пролетарської таблиці множення, так не може бути пролетарського мистецтва, пролетарське мистецтво – невдалий, тимчасовий вираз... І коли пролетаріат бере в свої руки життя, і хоче творити його, в той же момент він перестає бути пролетаріатом, бо разом він нищить класові перегородки, і, крім того, являється природним спадкоємцем культури взагалі» [1].

Студентство було активним учасником усіх ідеологічних дискусій, адже мистецькі об'єднання розгортали пропагандистську роботу передусім серед молоді. Існування трьох вищих художніх навчальних закладів в Україні на той час ще більше загострювало боротьбу мистецьких угруповань. Наприклад, коли І. Врона був одним із ідеологів АРМУ, ректор Харківського художнього інституту А. Комашко обіймав посаду голови АХЧУ, що, зрозуміло, викликало дискусії в пресі та розбіжності у трактуванні самого педагогічного процесу. Одеський художній інститут також відстоював власні ідеологічні мистецькі позиції, оскільки основна маса педагогів була або членами Товариства художників імені К.К. Костанді, або підтримувала АХЧУ чи ОСМУ.

На живописному факультеті КХІ ідеологічні питання стояли гостріше, ніж на поліграфічному чи архітектурному. Це було зумовлено великою кількістю викладачів і розбіжністю їхніх творчих поглядів. Коли, наприклад, на архітектурному чи поліграфічному факультетах навчальні програми, що з об'єктивних причин (вивчення технологій, точних наук тощо) не могли кардинально поміняти педагогічну методику під тиском ідеологічних революційних перетворень, то на живописному факультеті повсякчас це призводило до проблематичних ситуацій. Протокол засідання Правління КХІ від 16 квітня 1926 року констатує: «Деякі ненормальні відносини поміж професурою й студентством на факультеті

в цілому, головню по лінії авторитету професорів, причиною чого являється відродження старих звичок професури підривати авторитет один одного, шляхом неетичної критики, позалаштункових вчинків і т. ін., що призводить до розладу факультетського життя...» [2]. М. Тряскін, котрий викладав на теа-кіно-фото відділі у 1926–1932 роках так характеризував ситуацію: «В інституті почав назрівати конфлікт. Майстерня М.Л. Бойчука відмежува-лася від Л.Ю. Крамаренка, Ф.Г. Кричевського, А.І. Тарана. У ній склалася приблизно така ситуація, як на моєму відділі: всі разом і водночас ізольовані» [3].

Санкціонований партійним керівництвом країни курс на виробниче пролетарське мистецтво ослабив позиції у ВНЗі багатьох викладачів, що сповідували реалістичне мис-тецтво. Скажімо, розбіжності між Київською філією АХЧУ та її центральним керівництвом призвели до звинувачення її членів у намаганні гальмувати створення нового пролетар-ського мистецтва: «Щоб зменшити диспропорцію між станковим і виробничим мистецтвом і рішуче збільшити сам розвиток виробничих форм, ... АХЧУ ще в 1928 році відмежувалася від київської групи (Кричевського, Козика, Трохименка та ін.), що залишилися на платфор-мі українського буржуазного сливе провінціального мистецтва» [4].

В АРМУ також відбувалися перебудовні процеси, що призвело врешті-решт до са-морозпуску і реорганізації цього мистецького об'єднання, котре протягом кількох років займало керівну позицію у ХХІ. На 2 з'їзді АРМУ, який проходив 1929 року в Харкові, уже було порушено питання про саморозпуск організації, що не змогла вчасно перебудувати роботу на новому етапі соціалістичного будівництва, і констатувався майже цілковитий її розвал. У грудні того ж року Центральне Бюро АРМУ поставило питання про самоліквіда-цію і утворення нової пролетарської організації з залученням пролетарів та студентської молоді. В січні 1930 року внаслідок групової боротьби, що локалізувалася в Київській філії АРМУ, котра на той час складала сорок відсотків всієї кількості членів асоціації, ця філія самоліквідувалася. Керівництво перейшло до Харківської філії, що взяла курс на прове-дення чистки організації за соціальними критеріями.

На 3 з'їзді АРМУ було вирішено перебудувати організацію і змінити назву на Всеу-країнську Асоціацію Пролетарських Художників. До керівництва новоствореної організації було включено Б. Уїтца, С. Томаха, Є. Холостенка, З. Толкачова, Б. Кратка, М. Рокицького та В. Седляра [5]. Отже, утворення Всеукраїнської Асоціації Пролетарських Художників підсилило позицію в інституті тієї групи художників, які стали на чолі організації.

Врешті-решт ідеологічне протистояння між професорами інституту привело до того, що перемогла група, яка сповідувала концепцію агітаційно-масового мистецтва. Зауважи-мо, що більшість викладацького складу інституту, незалежно від приналежності до тих чи інших мистецьких об'єднань, була проти волюнтаристичного підходу пролеткультівців до реформи художньої освіти. Однак, користуючись підтримкою партійних структур, прибіч-ники пролеткульту здобули ключові посади у навчальному закладі. Після ряду скандалів, що набули розголосу далеко за межами інституту, ця група домоглася звільнення І. Врони від виконання обов'язків ректора (1930) і почала перебудову навчального процесу у ВНЗі. Проти І. Врони було розгорнуто критику на сторінках багатьох періодичних видань: «За-перечуючи процес діалектичного розвитку пролетарського мистецтва, І. Врона відверто пропонує шлях буржуазного розвитку, видаючи його за необхідну «умову» для розвитку «українського національного мистецтва». Рішуча боротьба проти цієї концепції І. Врони...

і його системи поглядів, що панували в Київському художньому інституті, завершилася повним їхнім розгромом, перебудовою цього ВНЗу на пролетарські позиції» [6]. Згодом, 1933 року, І. Врона був репресований і відбував покарання на засланні [7].

З 1930 року пролетарське мистецтво – це офіційна доктрина радянської держави. С. Кириченко, що навчався в той час, згадував: «Восени 1930 року керівництво інституту дуже часто проводило загальні збори студентів і викладачів. Переконливо і пристрасно вони розкривали перед нами нову програму нового інституту. Хоч і важкі, але ж почесні завдання – створити нове небувале революційне мистецтво, основою якого повинно бути ідейне виховання, почуття високого партійного обов'язку...» [8].

1931 року групою викладачів, що не поділяли педагогічних методів прибічників пролеткультівської ідеології, було написано листа на ім'я наркома освіти М. Скрипника, в якому йшлося про небезпеку розвалу навчального процесу внаслідок некомпетентності адміністрації інституту. Хоча М. Скрипник особисто приїжджав до інституту, щоб на місці ознайомитися з ситуацією і знайти розв'язання проблеми, але, на жаль, це не дало позитивного результату.

Протягом 1930–1934 років ВНЗ 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. Особливо негативно це позначилося на викладанні живопису. Зокрема, станкові форми були оголошені застарілим буржуазним пережитком. Роль живопису зводилася тодішнім керівництвом лише до «художнього оформлення пролетарського побуту». Проблема створення нового пролетарського мистецтва активно обговорювалася у пресі. Важливу роль у процесі перебудови інституту відіграв декан живописного факультету Є. Холостенко, що змінив на цій посаді Ф. Кричевського. Він виступав у тогочасній пресі як критик з питань образотворчого мистецтва, видав ряд монографій про українських художників та про угорського митця Белу Уїтца, котрий мешкав у СРСР і за творчими принципами стояв близько до тогочасної української монументальної школи. Відомо, що на запрошення адміністрації Бела Уїтц приїжджав до інституту і читав лекції, у яких пояснював своє розуміння монументального мистецтва.

Питання, що ставив Є. Холостенко у пресі, були актуальними: «Чи маємо ми вже якісь зародки нового стилю нового мистецтва? Які класові сили виявлять себе в образотворчому мистецтві? Наскільки доступна й зрозуміла робітництву та селянству творчість сучасного митця та наскільки, зокрема, відбиваються в ній їхні національно-культурні особливості?» [9]. Аналізуючи роль окремих творчих об'єднань у мистецькому житті України, зокрема наближення їхньої творчості до життя широких мас, Є. Холостенко як секретар організації відстоював позиції АРМУ.

Негативним фактором у перебудові педагогічного процесу стало вилучення пролеткультівцями з навчальних програм живописного факультету засад академічного станкового живопису, котрий, на їх думку, мав поступитися агітаційним формам мистецтва. Є. Холостенко як монументаліст, звичайно, розумів велику виховну роль живопису, проте відстоював лише окремі монументально-агітаційні жанри. Він ставив питання не лише про техніку монументальних розписів, а й про тип нового пролетарського мистецтва. Розмірковуючи над концепцією оформлення закладів нового пролетарського побуту, Є. Холос-

тенко писав: «Тут постає питання: яка форма відповідає вимогам розпису клубу, взагалі приміщення громадського призначення – чи станкова картина, чи конструктивна і своїм змістом, і своєю формою фреска?.. Боротьба за нові технічні способи, намагання виявляти художню думку не завжди бувають виправдані, бо коли навіть техніка фрески й відповідала вимогам приміщення (своєю довготривалістю, зв'язком зі стіною і архітектурою, нарешті, своєю дешевизною), проте перехід до неї буде виправданий тільки тоді, коли самі ці твори будуть якісно іншим, відповіднішим ідеологічним явищем, ніж попередня станкова «олійна» продукція» [10].

Пояснюючи індивідуалістичними буржуазними методами непридатність як символічного, так і реалістичного мистецтва, ідеологи пролетарської культури пропагували переглянути самі форми роботи художників, яким відводилася роль керівників колективних виробничих процесів.

Необмірковані твердження Є. Холостенка на зразок: «Станковізм, хоч би як до нього підходити і його розцінювати, в міру наближення до соціалістичного суспільства відмиратиме – хай поволі, але, гадаємо, неминуче» [11], – були однією з причин, що змусила ряд викладачів, які стояли на реалістичних академічних позиціях, вийти зі складу професури інституту. Навіть М. Бойчук, який в основу своєї педагогічної роботи поклав принцип колективної творчості, котрий, здавалось, був співзвучний ідеям пролеткульту, теж полишив викладацьку роботу. Пішли з інституту також Ф. Кричевський, Л. Крамаренко, П. Голуб'ятников, Л. Чуп'ятов та багато інших педагогів.

У листі ректора С. Томаха до наркома освіти М. Скрипника читаємо: «До завдань войовничого матеріалізму й потреб культурної революції в теперішніх умовах велетенського темпу соціалістичного будівництва та національного культурного будівництва перебудовано структуру інституту» [12]. Далі йдеться про те, що «велика рішуча ідеологічна боротьба за пролетарську ідеологію у ВНЗі і його провідну роль у боротьбі за гегемонію пролетаріату в мистецтві... зобов'язують внести чіткість формулювання класових позицій Інституту та його відділів і факультетів» [13].

Адміністрація проводила конференції випускників та студентів, які мали на меті перевірити «цільове спрямування факультетів, а також роботу КХІ щодо відповідності завданням життя й виробництва» [14].

1932 року за редакцією С. Томаха та Є. Холостенка вийшов збірник «На шляхах перебудови. КХІ. 1930–1932» [15]. У вступній статті, як і у вищезгаданому листі, йдеться про перебудову навчального процесу. Ця збірка була покликана відобразити «етапи боротьби за пролетаризацію вищої школи» [16]. Автори критикують попередній період розвитку закладу, характеризуючи його як час «войовничого формалізму» [17].

У збірнику наведено зразки агітаційних плакатів-панно, виконаних студентами під керівництвом педагогів на промислових підприємствах та при оформленні святкових заходів, будинків і вулиць. У ньому є фотографії, на яких зображено оформлення Першотравневих свят у Києві, оформлення урочистостей, пов'язаних з відкриттям 7-ї домни на заводі ім. Дзержинського, оформлення клубу Кінного дивізіону РМС у Києві, виконані бригадами студентів інституту. Фрагмент оформлення клубу Кінного дивізіону РМС у Києві показує солдатів, що щільними шеренгами крокують на тлі індустріального пейзажу. У композицію включено тексти партійних лозунгів, що підкреслюють плакатність трактуван-

ня сюжету. Всі роботи студентів у жанрі портрета – це зображення ударників виробництва (робітників-металургів, шахтарів, колгоспників) та військових. У збірнику наведено також твори тих художників, котрі працювали у руслі пролетарського мистецтва, керуючи при створенні своїх гігантських панно групами студентів. Серед них твори В. Овчинникова, портрети ударників заводів і фабрик, виконані З. Толкачовим, та грандіозні за своїми розмірами панно М. Рокицького на патріотичну і на так звану оборонну тематику. Історична цінність цих фотографій у тому, що вони показують не тільки завершені композиції, а й процес їх виконання. У книзі подається робочий момент створення студентами під керівництвом М. Рокицького панно-плаката для урочистостей з нагоди відкриття у Києві нового залізничного вокзалу та 17-х роковин Жовтня. На панно було вміщено лозунг, що пояснював зміст композиції: «Пролетарі, трудящі всього світу й експлуатовані народи колоній захистять батьківщину світового пролетаріату – СРСР». Ми бачимо стадію переведення на формат контурів малюнка композиції. За браком технічних засобів студентам доводилося працювати над панно на підлозі. Цей твір, що мав площу 60 квадратних метрів, був виконаний бригадою учнів М. Рокицького за шість днів. Така поспішність була зумовлена тим, що головним критерієм художньої вартості твору в ті роки була не професійна якість виконання, а, передусім, пролетарська ідейна спрямованість.

Вульгаризаторський класовий підхід до всієї світової культурної спадщини був визначальним у ту добу. На фотографії, яка показує читальний зал інститутської бібліотеки, бачимо лозунг, написаний на транспаранті, що висить на стіні: «Рембрандт писав мадонн з нідерландських селянок» [18].

Виходячи з вищезгаданих позицій, живописний факультет змінив свою назву на факультет художнього оформлення пролетарського побуту і складався з чотирьох відділів: монументально-виробничого малярства, виробничо-трансляційного малярства, театрального-масового пролетарського дійства, проектувально-графічного, що був утворений у результаті злиття поліграфічного факультету з факультетом художнього оформлення пролетарського побуту.

С. Томах і Є. Холостенко намагалися надалі розвивати професійний рівень студентів, залишивши у програмі курс формально-технічних дисциплін.

Пейзажний живопис повністю заперечувався як безідейний. Скажімо, Є. Холостенко, виступаючи у пресі, гостро критикував викладачів Одеського художнього інституту за те, що «у місцевій художній вищій школі прекрасно збереглися ще досі традиції старого «художественного училища», де з весни цілі класи ганяють поза городами, поспішаючи відобразити «останній сніг» чи «перший струмок» [19].

Практика роботи з моделлю над портретом і фігурою була вилучена керівництвом інституту з навчальних програм. М. Тряскін згадував: «Натурщики... вважалися за декласований елемент, тому наполягали на тому, щоб студенти малювали лише ударників з фотографій, що друкуються в газетах» [20]. Не погоджуючись із таким розпорядженням адміністрації ВНЗу, М. Тряскін деякий час наймав натурників за власний кошт, а згодом, 1932 року, полишив роботу в інституті, як і більшість викладачів, котрі не поділяли позицій пролеткультівців.

Отже, відкинувши чистий пейзаж і портрет, пролеткультівські ідеологи звузили жанрові рамки творчих завдань студентів до агітаційних плакатів та дизайнерських компози-

цій: «Нерідко доходило до того, що на заняттях студентів примушували копіювати газетні фотографії, тобто переводити їх у великі розміри, найчастіше на листи фанери і картону через брак полотна» [21]. У зв'язку з тим, що інститут покинула велика кількість кваліфікованих викладачів (як українських, так і запрошених із Росії), загальний освітній рівень навчального закладу катастрофічно впав. О. Бобровников згадував: «Усе викладання зводилося до епігонських варіацій монументальних композицій мексиканського художника Дієго Рівери» [22]. Звичайно, абстрагувавшись від завдань художньої школи, такі вправи з фотографічними знімками та репродукціями можна розглядати як перші прояви поп-арту в Україні, проте в цілому період з 1930 до 1934 року не позначений помітними формальними чи технічними здобутками живописної школи. Адже коли, приміром, копіювання з репродукцій і робота з фотографіями у майстерні М. Бойчука носила методичний, аналітичний характер, то в часи пролеткульту це стало лише механічним способом перенесення зображення на великі плакатні формати.

Основним критерієм якості художніх творів стає ідейна спрямованість та приналежність їхніх авторів до робітничого класу. Так, поряд із «ударниками-фахівцями» А. Тараном та М. Рокицьким, у брошурі про перебудову інституту публікуються портрети «ударників-студентів», що супроводжуються поясненнями, які вказують на їхнє пролетарське походження. Серед них У. Терьошина (токаря заводу ім. Дзержинського), І. Макаров (робітник рейко-прокатного цеху того самого заводу) та інші. Тлумачення адміністрацією інституту пролетаризації мистецького процесу в буквальному розумінні цього поняття призвело до широкого залучення робітників до навчання з метою швидшої зміни соціального складу студентства. У регіонах країни, зокрема на шахтах в Артемівському окрузі, Щербинівці, Краматорському, Константинівці, Риковому було відкрито шестимісячні підготовчі курси, які повністю утримувалися за рахунок коштів профспілкових організацій виробничих колективів.

Показовим прикладом становлення пролетарського художника може бути біографія В. Овчинникова (1907–1978). Народившись у робітничій сім'ї, у селищі Кам'янському (згодом Дніпродзержинськ), п'ятнадцятирічним хлопцем розпочав трудову діяльність на металургійному заводі ім. Дзержинського. Восени 1928 року за заводською путівкою вступив до КХІ. Вже під час навчання відзначився як виконавець робіт на політичні теми, що носили винятково агітаційний характер. Показуючи актуальну на той час тему боротьби світового пролетаріату, художник створив композиції, присвячені Кантонській комуні, що склали монументальну серію «Червоний Китай» [23]. 1930 року у співавторстві зі своїм учителем М. Рокицьким працював над панно для вокзалбуду і над панно-плакатом до декади оборони.

Адміністрація інституту планомірно проводила курс на «викорінення елементів дрібнобуржуазної свідомості» [24] у студентів та викладачів. Прикладом такої перебудови стала творча біографія М. Рокицького, описана у книзі Є. Холостенка, присвяченій художнику, що вийшла 1933 року під загальною редакцією Н. Рибак, з художнім оформленням В. Седляра в харківському видавництві «Рух». Мета монографії – показати творчу еволюції художника, що відбувалася під лозунгом перебудови образотворчого мистецтва, висунутим пролеткультом. Творчість художника Є. Холостенко характеризував як таку, «яка ввійшла вже до інвентаря нової своїм класовим змістом художньої культури, що зростає в класовій боротьбі...» [25].

У нашому дослідженні доцільно буде зупинитися на еволюції творчості художника, що відобразила процеси, які відбувалися в українському мистецтві того періоду в цілому і зокрема у КХІ. Будучи одним із найталановитіших учнів М. Бойчука, М. Рокицький у своїх пізніших роботах відійшов від мистецьких засад бойчукізму, ставши популяризатором пролетарського мистецтва. Працюючи на промислових об'єктах у складі агітаційно-оформлювальних бригад студентів КХІ та викладаючи на робітничих факультетах, художник вивчав життя пролетарів і відтворював його у своїх полотнах. 1929 року, після перебування з групою художників на металургійному заводі у Сталіно, створив цикли «Боротьба – будівництво» та «Доменний цех». Є. Холостенко так аналізував роботи художника даного періоду: «В міру ідеологічного й творчого зростання Рокицький, виходячи з конкретної дійсності, переходить до більш глибокого класового погляду, виявлення її засобами свого мистецтва» [26]. На картинах і малюнках М. Рокицького того часу головним у характеристиках персонажів стає показ їхньої класової приналежності. Нівелюючи психологічні відмінності героїв, художник малює грубі риси облич, детально трактує різні агрегати й інструменти, що посідають чільне місце у композиції.

1929 року в Харкові на II з'їзді АРМУ М. Рокицький у своїй промові піддав різкій критиці політику об'єднання і з групою художників вийшов із нього, створивши нове художнє об'єднання «Жовтень», а згодом – ВАПХ. Спільно з Є. Холостенком він виступає в пресі, декларуючи позиції пролетарського мистецтва, критикує творчі і педагогічні принципи свого вчителя М. Бойчука та В. Седляра у ставленні до світової мистецької спадщини. «Вивчення техніки мистецької спадщини дає негативні наслідки, бо фактом лишається, що певний набутий засіб обумовлює й запозичення змісту. Завдання критики полягає в тому, щоб викрити в світовідчужанні художника елементи, які пов'язують зі спадщиною минулого, які є наслідок певною мірою дрібнобуржуазної анархічної психіки, або негативних ворожих впливів сучасності, а також неможливість будь-якого запозичення тих, які виявляють вороже нам світосприйняття» [27]. У цих публікаціях для підкріплення власних тверджень художник використовує цитати В. Леніна та Д. Рівери.

Розглянемо вже згадані раніше монументальні панно, виконані 1930 року за ескізами М. Рокицького студентами першої бригади відділу монументальної пропаганди КХІ. Як матеріал для дослідження вони цінні ще й тому, що показують типовий зразок колективної роботи студентів періоду пролеткульту. На композиції, присвяченій відкриттю Київського залізничного вокзалу, зображено одинадцять фігур, які символізують радянських військових і світовий пролетаріат. Вони стоять рівною шеренгою, займаючи більшу частину горизонтально витягнутого формату. Більшість із них у руках тримають гвинтівки. Робітники, що замикають по боках цю групу, несуть червоні знамена. За ними стоїть радянський літак, а ще далі – силует кремлівської стіни. При побудові фігур змінено анатомічні пропорції: зменшено голови та гіперболізовано руки і ноги. Велетенський розмір композиції (фото показує, що черевики робітників були розміщені на рівні людського зросту), локальні кольорові плями, умовне трактування образів – усе це справляє враження грубої примітивної сили. Хоча Є. Холостенко називає цей твір «значною перемогою пролетарського мистецтва» [28], при порівнянні з попередніми роботами у цій композиції М. Рокицький неначе повертається назад, у бік спрощеності та описовості.

На іншому панно, розміщеному біля будинку Київського МК КП(б)У, було зображено

аналогічну сцену. В ній, міцно взявшись за руки, стоять шахтар, металіст і тракторист-колгоспник. На флангах шеренгу замикають постаті червоноармійців із гвинтівками в руках. Вони втілюють ідею міцного живого ланцюга. Є. Холостенко зазначає: «Зосередити на ленінських словах: «Ми йдемо, міцно побравшись за руки» – така мета панно» [29]. Пірамідално побудовану групу людей підтримує силует мавзолею Леніна, зображеного за ними.

На прикладі змін, що відбулися у творчості М. Рокицького, бачимо, які наслідки мала нав'язана партійним керівництвом країни перебудова художнього процесу як для окремих художників, так і для навчального закладу в цілому.

Отже, підведемо підсумки дослідження періоду функціонування Київського інституту пролетарської культури в контексті всього історичного шляху НАОМА. Від часу створення академії в 1917 році соціальні зміни в країні позитивно вплинули на формування навчального закладу та художньої школи в цілому. Адже завдяки революційним перетворенням доступність художньої освіти широким масам стала одним із чинників припливу нових творчих кадрів, які не були заангажовані попередньою (дореволюційною) художньою освітою і тому змогли створити принципово нові умови для розвитку художнього процесу. Державна підтримка новітніх мистецьких концепцій, покликана необхідністю якомога швидше сформувати ідеологічну базу новоутвореної країни, стала позитивним фактором у розвитку вітчизняного мистецтва та художньої освіти. Отже, вищезгадані процеси сприяли як залученню до числа студентів осіб із різноманітних соціальних груп, так і викладачів, діяльність яких за часів дореволюційної академічної художньої освіти була просто неможлива. Проте за часів пролеткульту підхід до формування студентського та викладацького складу навчального закладу винятково за класовим принципом призвів до багатьох негативних наслідків.

Соціальні зміни кардинально вплинули на роль і місце митця у суспільному житті. Отримавши можливість керувати загальнодержавними культурними процесами, художники намагалися реалізувати власні мистецькі концепції. Процес виховання майбутніх митців трактувався як принципово нове соціальне явище. Однак якщо в 1920-х роках прихід до ключових позицій у мистецькому процесі країни багатьох митців-новаторів був позитивним, бо завдяки цьому художня освіта, позбувшись рутинності й консерватизму, стала активним чинником впливу на загальнодержавне культурне життя, узурпація влади пролеткультівськими ідеологами довела навчальний заклад майже до повного розвалу.

Вивчення проблеми ролі колективної творчості в історії навчального закладу, показує, що у певних ситуаціях колективна праця давала високі творчі результати. Колективізм творчого процесу давав позитивні результати, коли трактувався як вияв плюралістичного демократичного мислення. Студенти, котрі брали участь у таких проектах, як розпис Луцьких казарм, Всеукраїнського селянського санаторію в Одесі та інших колективних роботах майстерні М. Бойчука, отримували добрий професійний вишкіл та досягали значних мистецьких успіхів [30]. Свого часу викладачі теа-кіно-фотовідділення Є. Сагайдачний та М. Тряскін виконали разом зі студентами ряд сценографічних проектів.

На відміну від попередніх років, коли залучення молоді до колективних творчих робіт та співпраці із викладачами було позитивним фактором і давало високі творчі досягнення, у часи пролеткульту роль студентів зводилася до механічного збільшення ескізів, ви-

конаних керівником. Адже ні на власні композиційні пошуки, ні на ґрунтовне оволодіння технічними навичками, учасники агітаційних художніх бригад просто не мали часу. Їхня художня діяльність трактувалася не як творчість, а передусім як виробничий процес. Викривлюючи поняття колективного волевиявлення, пролеткультівські ідеологи ігнорували індивідуальні підходи до розв'язання творчих завдань. У часи пролеткульту колективна підпорядкованість учасників творчого процесу авторитарному керівнику сприяла чіткості виконання виробничих завдань учасниками трудового колективу агітаційної бригади.

Нівелюючи як новаторські методики, розроблені у попередні роки ректорства І. Врони, так і класичні традиційні академічні методи, пролеткультівські ідеологи фактично звели нанівець методичну базу навчального закладу. Те, що більша частина викладачів полишила інститут, також негативно позначилося на психологічній ситуації у закладі і на професійній підготовці студентів. Після реформування 1934 року, коли керівництво країни повернуло художню освіту на академічні позиції, студентам інституту довелося переучуватися заново, здобуваючи класичну художню освіту.

Як бачимо, реформування навчального закладу протягом 1930–1934 року призвело до цілого ряду негативних наслідків. Ідеологічний, а не об'єктивний науковий підхід до виховання художників, спричинив різкий спад професіоналізму випускників навчального закладу. Внаслідок політизації педагогічної системи гармонійний розвиток творчої індивідуальності митця став неможливим. Аналізуючи вищенаведені факти, приходимо до висновку, що саме тоталітарний державний устрій став причиною волюнтаристичних реформ навчального процесу, котрий відбувався на початку 1930-х років. Проте сучасний етап реформування вищої художньої школи, котрий розвивається вже в цілковито інших соціально-політичних умовах, вимагає також великої зваженості та неупередженого наукового підходу.

-
1. Бурачек М. Мистецтво у Києві // Мистецтво. – 1920. – № 2. – С. 23.
 2. Протокол № 47 засідання Правління КХІ від 16 травня 1926 року. Архівні матеріали бібліотеки НАОМА (ксерокопії з ЦДАВОУ).
 3. Ковальчук О. Теа-кіно-фотовідділення у Київському художньому інституті // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – 2003. – Вип. 10. – С. 114 – 126.
 4. В Асоціації художників Червоної України // Гарт. – 1930. – № 7 – 8. – С. 203.
 5. За пролетарське мистецтво, за консолідацію пролетарських кадрів образотворчого фронту // Пролетарська правда. – 1932. – № 66. – 23 березня.
 6. Холостенко Е. Литература и искусство // Хроника. – 1931. – № 5–6. – С. 152.
 7. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор української мистецької освіти ХХ сторіччя // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 23 – 26.
 8. Кириченко С.А. Я це бачив і пережив // Культура і життя. – 1991. – № 18. – 6 травня.
 9. Холостенко Є. Всеукраїнська художня виставка АРМУ // Радянське мистецтво. – 1928. – № 5–6. – С. 2–4.

10. Холостенко Є. Перший досвід. З приводу розпису та оформлення Всеукраїнського селянського санаторію // Критика. – 1929. – №1. – С. 74–75.
11. Там само. – С. 77.
12. Лист С. Томаха до наркома освіти тов. Скрипника. Архівні матеріали бібліотеки НАОМА (ксерокопії з ЦДАВОУ).
13. Там само.
14. В Київському художньому інституті (Хроніка) // Вечірній Київ. – 1931.– 15 травня.
15. На шляхах перебудови. КХІ 1930-1932.: Збірник за редакцією С. Томаха і Є. Холостенка. – К.: Видання Київського художнього інституту, 1932. – 65 с., іл.
16. Там само.
17. Там само.
18. Фото зберігається в документально-архівному фонді НАОМА.
19. Холостенко Є. На фронті І.З.О. // Червоний шлях. – 1930. –№ 1.– С. 176.
20. Ковальчук О. Теа-кіно-фотовідділення у Київському художньому інституті // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – 2003. – Вип. 10. – С. 114– 126.
21. Бобровников О. Що ми вивчали на теа-кіно-фотовідділенні // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – 1995. – Вип. 2. – С. 110.
22. Там само. – С. 109–111.
23. Пізніше традицію створення циклу картин на історико-революційну тематику В. Овчинников продовжив у графічній серії «Із іскри полум'я» (1956). (Прим. автора).
24. Холостенко Є. Микола Рокицький / Заг. ред. Н. Рибак, художня редакція і оформлення В. Седляра. – Х.: Рух, 1933. – С. 13.
25. Там само. – С. 5.
26. Там само – С. 15.
27. Холостенко Є. Рокицький М. Про платформу українського монументалізму // Вечірній Київ. –1929. – № 145.
28. Там само. – С. 16.
29. Там само. – С. 15.
30. Ковальчук О. Митець, педагог-новатор (До 120-річчя від дня народження М.Л. Бойчука) Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – 2002. – Вип. 9. – С. 258–259.