

Спогади про навчання у Київському художньому інституті [публікація документа]

ВАСИЛЬ ОВЧИННИКОВ

Вступ та підготовка документа до друку Олени Кашиби-Вольвач

Історія українського мистецтва початку ХХ століття сьогодні знаходиться ще на тому рівні, коли потребує не тільки незвичних інтерпретацій вже відомого матеріалу, а скоріше нових і нових пошуків документальних фактів і свідчень про те, як організувалися художні процеси в ті, вже такі далекі від нас, роки. У вивченні мистецтва 1920-х однією з актуальних проблем є незаповненість фактологічним матеріалом відомостей як про постаті окремих художників, так і про тогочасне соціокультурне середовище. Наразі, сьогодні пощастило школі бойчукістів, про яких заговорили на початку 1980-х і це спричинило поступове і широке зацікавлення цим явищем, реалізувавшись у ґрунтовні дослідження багатьох науковців та мистецьких діячів, які побачили світ останнім часом. Однак, виявляється, що актуальними є не лише введення до розгляду нових артефактів та імен, але і, вивільнившись від узвичаєних за радянських часів стереотипів, переосмислення вже відомих подій. В цьому сенсі закономірним є звернення до творчості художників, мистецька спадщина яких являє собою взірць ідеологізованого соціалістичного реалізму, проте початок їхнього професійного шляху припав на пері-

од вільного співіснування різних стильових напрямків 1920-х — початку 1930-х. Спробою такого «нового» знайомства з постаттю Василя Федоровича Овчиннікова і є ця стаття. Поштовхом став перегляд рукопису спогадів художника, в яких яскраво, з найбільшими подробицями, змальовано дитячі та юнацькі роки. Для нас, звичайно, найбільший інтерес становлять сторінки, на яких згадуються роки навчання в Київському художньому інституті. Художник описує тогочасний студентський побут у гуртожитку, творчу атмосферу в майстерні, своїх товаришів та викладачів.

Відразу зауважимо, що в короткій передмові ми розглянемо лише його період навчання у Київському художньому інституті, а саме 1928–1932 роки. Ілюстративним матеріалом для «Спогадів» та передмови стали зібрані з різних видань тих років фотографії та репродукції маловідомих та втрачених робіт молодого В. Овчиннікова. Надзвичайно цікавим інформаційним та ілюстративним джерелом для роботи виявилось перше монографічне видання Є. Холостенка про В. Овчиннікова [1].

Найперше, на що звертаеш увагу, переглядаючи біографію Василя Овчиннікова, який народився 1907 року у селищі Кам'янське (нинішній



Василь Овчинніков. 1920-ті

Дніпродзержинськ), що його дитячі та юнацькі роки припадають на революційні перевороти 1917 року, громадянську війну та початок становлення й утвердження нової радянської держави. Із п'ятнадцяти років він починає працювати в мартенівському цеху на Дніпропетровському металургійному заводі. 1924 року вступає в комсомол і протягом трьох років очолює комсомольську організацію мартенівського цеху. Він бере активну участь у роботі, районних комсомольських конференціях і одночасно з цим займається оформленням стінгазет та плакатів на заводі.

1928 року, з великим досвідом активної комсомольської роботи та палким бажанням присвятити себе мистецтву, двадцятиоднорічний В. Овчинніков відправляється навчатися до Київського художнього інституту.

Київський інститут у цей час переживав свій розквіт. Його керівництво спромоглося створити такі умови, в яких співіснували різні мистець-

кі напрямки, іноді протилежні за поглядами. За творчим середовищем інститут був близький до московського ВХУТЕМАСу. Протягом кількох попередніх років у Київському інституті сформувався досить потужний осередок представників формалістичних мистецьких напрямів: В. Татлін, В. Пальмов, О. Богомазов, А. Таран, П. Голубятников, М. Тряскін, К. Малевич [2].

Першими вчителями В. Овчиннікова були В. Пальмов, професор живопису, а згодом декан живописного факультету, П. Голубятников і О. Богомазов, які викладали на факультеті формально-технічних дисциплін [3] та факультеті живопису. Основи фортехівського рисунку В. Овчиннікову читав М. Бернштейн. Головним завданням цієї дисципліни він вважав напруження аналітичного підходу до вивчення натурних форм. На першому та другому курсі В. Овчинніков, разом з іншими студентами, відвідував заняття зі скульптури. Ці уроки проводив М. Гельман. В скульптурній майстерні він створював абстрактні просторові композиції з основних геометричних форм та площин, вирішував задачі рівноваги мас, контрастів, ритмів та інші формальні проблеми [4]. В подальшому вміння та навички, здобуті у процесі таких вправ, допомагали йому в роботі над композицією.

Початкові малярські роботи В. Овчиннікова, звичайно, позначалися явним впливом його вчителів. Про це зазначалося у статті альманаху «Авангард» [5] і набагато пізніше згадував у своїх спогадах однокурсник та товариш В. Овчиннікова по інституту Олексій Мордань: «Я був захоплений роботою над кольором і знаходився під впливом самотнього художника-колориста Пальмова. В. Н. Овчинніков багато рисував і komponував на соціальні теми, різбив на лінолеумі гравюри із життя робітників свого заводу. В своїх образних живописних творах він був близький до Пальмова» [6]. Так само, як у творах В. Пальмова, головну роль у картинах молодого учня за тих часів відіграє колір. В. Овчинніков часто використовував комбінації червоних, малинових, жовтих фарб, які,



Василь Овчинніков у гуртожитку на фоні своїх робіт. 1928–1929 рр.

звісно не відповідали реальному відтворенню зображувальних предметів чи образів, а були організовані на полотні таким чином лише для того, аби на формальному рівні якнайповніше розкрити художній задум твору. Проте в картинах В. Овчиннікова, на відміну від творів його наставника, присутній сильний динамічний рух, який народжується не лише з кольорової маси, але утворюється лінійним ритмом та співвідношенням площин.

Особливу роль у започаткуванні формального лексикону живописної пластики молодого студента відіграли завдання, які він виконував з дисципліни «колір» на факультеті формально-технічних дисциплін. У професора П. Голуб'ятникова В. Овчинніков опановував природу кольору через поступове пізнання палітри, починаючи з вивчення властивостей якогось одного кольору. Працюючи над певним кольором, В. Овчинніков опанову-

вав практики психологічного відчуття нюансів і відмінностей у барвах, пізнавав можливості передачі матеріальної площини предметів. За педагогічною методикою П. Голуб'ятникова передбачалися дослідження різних кольорів у натюрмортах або інших живописних завданнях (етюдах, портретах). На початковому етапі студенти знайомилися із властивостями світлосили кожного кольору. Лише потім розпочиналася робота над вивченням контрастів, а саме над зіставленням двох, трьох або чотирьох кольорів [7]. Невід'ємною складовою лекції П. Голуб'ятникова було виконання низки конкретних постановочних завдань, які передбачали вміння відшукувати правильні співвідношення між кольорами. Протягом першого року навчання ставилося кілька натюрмортів на нахилених площинах. Перший натюрморт студенти мали писати розтяжками лише одного синього кольору: від білого до найтемнішого.



Василь Овчинніков серед студентів Київського художнього інституту. В центрі викладач М. Бернштейн

Ця вправа була покликана виявити «сутність чистої сфери синього кольору» [8]. Такі ж самі завдання передбачали роботу над червоним та жовтими кольорами.

Осягнення суті живопису В. Овчинніковим відбувалося і під час лекцій та практичних завдань, які проводив О. Богомазов. Дослідження цього художника в галузі кольорознавства були різносторонніми, глибокими і включали в себе не тільки знання з історії розвитку мистецьких стилів та шкіл, але й основи фізіології зорового сприйняття та історію теорій європейського кольорознавства. В лекціях О. Богомазов використовував багато незвичних наочних методичних саморобних посібників, які знайомили з оптичними ефектами [9], фізичними та психологічними властивостями кольорів. Так, богомазівські уроки передбачали поступове знайомство з природою кольору та його властивостей. Насамперед В. Овчиннікову та іншим

студентам було необхідно виконати прості завдання, які О. Богомазов поділяв на чотири типи: 1. сприйняття кольору; 2. кольороформа; 3. задачі на вивчення кольорового середовища; 4. організація кольору на живописній площині [10]. Перший пункт програми, — «сприйняття кольору», — привчав працювати локальними кольорами, тобто знаходити колір, який належить досліджуваному предмету. Для штудій бралися плоскі предмети, наприклад килим або шпалери. Виконання наступного завдання передбачало роботу над натюрмортом. Відпрацьовувалося воно в два етапи. Спочатку розроблялася колірна характеристика об'ємних предметів, яку вирішували площинно. В такий спосіб студенти вчилися узагальнювати колір. Потім завдання ускладнювалося — треба було написати натюрморт, в якому «давався нерухомий» [11] колір, а запропоновані об'єми були сині та зелені. Під час роботи над наступним,



Василь Овчинников серед однокурсників Київського художнього інституту. Серед них О. Мордань, І. Міщенко.

На звороті фото напутні написи-побажання

третім, розділом програми натюрморт виконувався одним кольором. Вирішувалися проблеми тону та протяжності кольору. Це давало розуміння колірного середовища. Наостанок вивчалися колірні якості кольорових матеріалів: дерева, заліза, міді, гіпсу, глини. Після цього робився ескіз на фактуру. Одночасно з цими завданнями О. Богомазов читав лекції про елементи форм образотворчого мистецтва та їхнього перетворення у мистецький твір.

Навчання у названих майстрів вплинуло на роботи В. Овчиннікова, які визначалися експресивністю, з підкресленою увагою до складових мистецького твору, будь то живопис чи рисунок. Він досить часто використовує у побудові композицій діагоналі і нахилені осьові лінії. У графічних творах помітне бажання досягти враження різнофактурності зображених площин. Можна сказати, що в кожній робо-

ті 1928 і 1929 років В. Овчинниковим ставляться і вирішуються певні мистецькі завдання: колір, ритм, передача мистецькими засобами емоційної константи твору.

Підсумовуючи все вище наведене, стає очевидним, що перші два роки навчання В. Овчинніков перебував під впливом кола художників, представників формальних напрямків мистецтва, в якому головна роль відводилася кольору. Прочитуючи сьогодні тогочасну критику «навпаки» і, відкинувши всі закиди у «буржуазному формалізмі», ми отримуємо ще одне, тогочасне, підтвердження нашим висновкам: «У майстерні, де він працював, і в усьому інституті “формально-технічні” дисципліни, типовий буржуазний формалізм, становили основний зміст усієї творчої роботи. Він примушений був малювати голих натурниць суцільною червоною фарбою, розв'язуючи «глибокі проблеми»



Василь Овчинніков. Жінка.
1928 (х., ол.). фото відтворено
з вид.: Холостенко Є. Василь
Овчинніков. — Харків, 1932



Василь Овчинніков. Наливає пробу. 1928 (х., ол.).
фото відтворено з вид.: Холостенко Є. Василь
Овчинніков. — Харків, 1932



Василь Овчинніков. Машиністка.
1929. фото відтворено з вид.:
Холостенко Є. Василь Овчинніков.
— Харків, 1932

формально-технічного порядку, що надзвичайно глибокодумно з'ясовували різноманітні професори, і, закінчивши подібне завдання, брався за наступне, — малювати ту саму або ж іншу натурницю, але обов'язково голу, — зеленою фарбою. Овчинніков ретельно виконував і те, і те. За цей період навчання в нього zostалися зразки подібної творчості. Він виконував усе, що вимагала програма інституту й факультету, з усім творчим ентузіазмом і завзяттям» [12].

Здібності та талановитість молодого Василя Овчиннікова проявилися з самого початку навчання в інституті. Створені ним вже після першого курсу роботи «Наливають пробу», «Лезгінка», «Футбол», «Машиністка» [13] відразу привернули до себе увагу мистецьких оглядачів та критиків. В першому номері журналу «Авангард» ці роботи відзначалися серед досягнень молоді мистецької генерації. Твори обдарованого студента схарактеризовані

як приклад мистецтва «лівого плану»: «Роля кольоропису всюди виступає на першому плані. Більшість його робіт просякнута динамічною виразністю. Такою є «Лезгінка», що в червоних, гарячих плямах подає динаміку танцю; композиція скривлена; розташування постатей дає відчуття кола; напрям кинджалів, що висять біля поясів, ще раз підкреслює напрям танцю. Ще більшою динамічністю відзначається «Гра у футбол», — здорове, фізкультурне полотно, що примушує глядача дивитися на картину зверху. В центрі полотна футбольний м'яч, а навколо нього трикутником намальовано три постаті, що показують своїми ногами напрям всієї гри. Фарби тут зовсім не натуралістичні й підбрано їх для виявлення розташування постатей та рухів тіла» [14]. Ці перші живописні та графічні роботи засвідчили орієнтованість на європейські мистецькі цінності, що власне і було віддзеркаленням творчих поглядів його



Василь Овчинніков. Лезгинка. 1928 (х., ол.). фото відтворено з вид.: Холостенко Є. Василь Овчинніков. — Харків, 1932



Василь Овчинніков. Рисунки. 1929–1930. фото відтворено з вид.: Холостенко Є. Василь Овчинніков. — Харків, 1932

вчителів, орієнтованих на «рафіновану Європу» [15] — легкість рисунку, іронія та гротескність, повне розкриття задуму мінімальними мистецькими засобами та їх чіткий відбір. Налаштованість В. Овчиннікова на самоцінність мистецьких форм та засобів вираження, на нашу думку, була не лише даниною часу чи оточенню, під впливом в якого він перебував, а й відповідала його внутрішньому розумінню мистецтва. В. Овчинніков прийняв програмні положення ОСМУ [16] і став членом даного об'єднання. Припускаємо, що його мистецька «лівизна» декларувалася серед однокурсників і, напевно, саме тому його товариші та однокурсники на звороті групового фотознімка залишили Василю Овчиннікову напутні надписи, які для молодих художників були й красивими гас-

лами, і поштовхом до дій: «Давай в искусстве массам то, что массы еще не умеют требовать (Шурик ... — далі підпис не ідентифікується). Влево настроенному Васе (А. Мордань). Всегда во всем будь твердым парнем. Ф. Петруша. Хотя мы встретились в эпоху пессимизма, но бодрость, наш девиз, не будет угасать (підпис не ідентифікується)» [17].

Проте після другого курсу відбувається зміна у мистецьких вподобаннях В. Овчиннікова, і не останню роль тут відіграв вибір молодого художника — він розпочинає навчання у монументальній майстерні, яку очолював М. Бойчук. Від третього курсу студенти інституту мали право вибору вступу до однієї з майстерень малярського факультету, які очолювали професори: В. Пальмов, А. Таран і М. Бойчук. За спо-



Василь Овчинников. Картон розпису будинку Червоної Армії в Києві (колективна робота виконана разом з І. Міщенко). 1930–1931. фото відтворено з вид.: *Холостенко Є.* Василь Овчинников. — Харків, 1932



Василь Овчинников. Робота із серії «Червоний Китай». 1930–1931. фото відтворено з вид.: *Холостенко Є.* Василь Овчинников. — Харків, 1932

гадами О. Морданя, однокурсника В. Овчинникова, вони «...багато говорили, радилися про подальше навчання и про перехід в одну з майстерень на факультеті. Найчастіше ми відвідували монументальну майстерню Бойчука М. А., де викладання відрізнялося від інших майстерень своєю глибиною і методичністю» [18]. Майстерня Бойчука справляла чаруюче враження на відвідувачів «...нагадуючи більше кустарну майстерню або лабораторію. 4–5 мольбертів, довгі столи, студенти, що працюють коло вікна на дошках темперою, велика чорна дошка, де по черзі роблено “відрисовування” (“аналізи композиції”), фота й репродукції коло учнів і на столі — не як прикраса, а як невід’ємний від загальної методи навчання матеріал (зраз-

ки мистецтва Асирії, Єгипту тощо), малювання групами, готування матеріалів, розтирання фарб — от що зовні впадало в очі. У другій кімнаті на полицях рядами стояли речі, що їх поступово безконечно закінчували. Тут-таки виготовляли й деякі матеріали, емульсії, і все це було оповите млою якоїсь таємності» [19].

І хоча на цей час М. Бойчук виїхав з Києва і розпочав роботу у Ленінградському інституті пролетарського мистецтва [20], функції керівника майстерні перебрав на себе нещодавній випускник майстерні Микола Рокицький. Гадаю, припущення відносно того, що М. Рокицький проводив навчальний процес за методикою та теоретичними настановами М. Бойчука, ні в кого не викличе заперечення. Програма



Василь Овчинніков. Робота із серії «Червоний Китай». 1930–1931. фото відтворено з вид.: Холостенко Є. Василь Овчинніков. — Харків, 1932



Микола Рокицький. Яблуна. 1925. фото відтворено з вид.: Холостенко Є. Микола Рокицький. — Харків, 1933

майстерні кардинально відрізнялася від попереднього художнього досвіду В. Овчиннікова. Передусім, студювання передбачало формальний аналіз композицій творів минулих стилевих епох. Композиційні завдання відпрацьовувалися методом «відрисовування» [21]: спочатку основними лініями окреслювалася геометрична схема композиції, потім визначалися маси і їх взаємозв'язок із деталями, далі накреслювалися лінії, що замикали форми. Площини, які були включені до композиційного поля заповнювалися розробленими деталями [22]. Багато уваги приділялося живописним технікам та оволодінню ремісницькими навичкам у малярстві. Але, мабуть, найразючішим для В. Овчиннікова було враження від колірного мінімалізму у бойчукіс-

тів — сієна, зелена земля, білило й сажа чорна — «такі були ті скромні засоби, що ними треба було досягти багатства модулювання форм, освітлення й тіні, особливо загальної тональності й архітектонічної цілокупності» [23].

Але нова мистецька концепція органічно увійшла до світогляду молодого художника. В. Овчинніков активно включається в роботу майстерні і відразу з'являються спільні з М. Рокицьким роботи: плакат, зроблений до декади оборони «Ні одної п'яді чужої землі не хочемо. Але і своєї землі, ні одного вершка своєї землі нікому не віддамо» [24]. Разом з іншими студентами майстерні В. Овчинніков виконує низку пано-плакатів, які виставлялися в цехах металургійного заводу у Дніпродзерж-



Микола Рокицький. Аналіз (Яблуня). 1925.
фото відтворено з вид.: Холостенко Є. Микола Рокицький.
— Харків, 1933

Павло Голуб'ятников. Натюрморт. 1923. п., ол.



жинську, де раніше працював сам В. Овчинніков. Такий докорінний переворот у мистецьких вподобаннях молодого художника мав також ідеологічне підґрунтя. Треба згадати, що протягом 1928–1930 років Україна зазнає істотних змін в усіх сферах життя. Суспільство та пересічний індивідуум відчули подих нової тоталітарної епохи. Добу «великого перелому» розпочинає перша п'ятирічка, — 1929 року, після завершення боротьби всередині керівництва ВКП(б), поступово утверджується одноособова роль Й. Сталіна у владній партійній ієрархії, 1930 рік знаменується першою фазою колективізації і «розкуркулення» в Україні. Всі ці події розгорталися на тлі посилення ідеологічного тиску. Зміни загальнокультурних процесів у країні позначилися і на лакмусовому папірці художнього життя — критиці, в текстах якої все частіше мистецька термінологія замінюється політичним жаргоном того часу. Самі художники відреагували на нове політичне становище «перерозподілом мистецьких сил» [25]. З успіхом створюються і розпадаються нові художні угруповання. На сторінках їхніх декларацій та програм — багато фраз про «класову боротьбу», «пролетарське мистецтво» і роль останнього у викритті «дрібнобуржуазного» мистецтва попередніх часів. Ці тексти — історичні свідчення того, як ідеологія підмінила суто мистецькі завдання культури. Частиною саме цього процесу стало утворення мистецької організації «Жовтень» [26], в організації якої активну участь приймав і В. Овчинніков. Об'єднання позиціонувало себе організацією молодих сил, спрямованих «на подальше наближення до основних завдань епохи соціалістичної реконструкції і будівництва пролетарської культури і мистецтва» [27]. Діяльність «Жовтня» виходила за межі суто образотворчого мистецтва, ідеологи об'єднання намагалися поширити свій вплив на літературу, зокрема планувалася співпраця з ВУАПП [28] та самодіяльними організаціями. Під гасла «Жовтня» активно залучалася молодь Київського художнього інституту.



Олександр Богомазов. Обкладинка зошиту з теорії кольору.
Авторський рукопис, кінець 1920-х. ЦДАМАІМ України, ф. 360, оп. 1



Павло Голуб'ятников. Киянка. 1925–1926. п.,ол.

Діяльність В. Овчиннікова у новому об'єднанні позначилася на виборі нових сюжетів та пошуках інших художніх засобів, які мали бути простими і зрозумілими для глядача «пролетарської культури». Творчі роботи теперішнього етапу художника характеризуються підкресленою монументальністю і лаконічністю форм, чіткими завершеними лініями композиційної конструкції і використанням мінімальних мистецьких засобів. Часто це рисунки вугільним олівцем з використанням білила. Темі розробляються у вигляді серій: «Проти імперіалістичної війни», «Червоний Китай»,

серія робіт про оборону Радянського Союзу.

Ідеологічна домінанта посилюється в кожному наступному творі. Разом з тим, не можна не помітити, що досвід вивчення формальної бази мистецтва лишився у художній практиці митця. Лінійні ритми, які завдають напрям руху, звичка вбудовувати композицію в замкнену геометричну форму — це все ремінісценції перших років студіювання у Київському художньому інституті.

Закінчення навчання В. Овчиннікова припадає на 1932 рік. Розпочинався новий етап у мистецькому житті країни і художника.

СПОГАДИ [29]

Василь ОВЧИННИКОВ

Гуртожиток

Наш гуртожиток був не зовсім звичайний. Ми мешкали на території Михайлівського собору, в колишніх палатах ченців. Михайлівський собор, зведений на терені Володимирської гірки, був прегарний. Його оточував глухий високий мур, у кількох флігелях мешкали ченці. Увечері в спеціальній кімнаті нагрівали окропу для чаю, і ми, студенти, наввипередки з ченцями бігали за окропом для чаю.

Субота була днем поживалення. Дзвін собору, лункий і мелодійний, закликав на службу, а у воронячих гніздах здіймався пронизливий гамір. На мене калатання дзвону, різкий воронячий грай навював глибокий сум. Особливо марудно було дощової осені. У холодному гуртожитку, великому та незатишному, ані читати, ані малювати не хотілося, а зігрівшись окропом хилило на сон, але і спати лягати зарано теж не хотілося. У таку пору я йшов до маленького флігеля, де жили студенти театального та кіновідділів. Юрко Хомаза, Іван Симененко та Володя Москов[ченко Володимир Петрович — *О. К.-В.*].

У флігелі було тепліше, студенти були цікавими хлопцями. Талановитий Юрко Хомаза малював увесь час. Його малюнки з театральним ухилом були вельми виразні. Хомаза був дуже багатонадійний. Його поважали і професори, і студенти. Юрко був чудовий товариш і надзвичайно скромний. Малюючи він завжди стиха співав. Хомаза закінчив інститут, працював на кінофабриці, згодом поїхав до Москви. Я зустрічався з ним після інституту дуже рідко. Чим він займався, де працював, — про нього нічого не було чути. Тільки після війни Хомаза, приїхавши до Києва, зайшов до мене. Юрко показав малюнки (він ілюстрував книжку). Малюнків було багато, були серед них вельми гарні, але ... це був не той Хомаза, якого я знав у гуртожитку та інституті.

Мені важко сказати, що з ним трапилося, але колишнього багатонадійного Хомази вже не було. Його спроба влаштувати у Спілці художників виставку не мала успіху.

Я не збираюся ставити крапку на творчості Хомази, але мені дуже хотілося б побачити його нові праці, щоб вони нагадували студентські роки, те, перед чим ми, молоді студенти, схилилися.

Дивовижно мінливою буває доля художника. Ті, хто не вражав особливим талантом, повільно просувалися виснажливою драбиною мистецтва, відвойовуючи щабель за щаблем, вироблялися в середніх художників і ремісників, досягали незаслуженої слави, а справжній талант непомітно згасав. Пам'ять про талант Хомази залишилася тільки серед невеличкого гурту його прихильників.

Фортех**Рисунок**

Хто був автором цього терміну, я не знаю, але фортех у навчальному плані інституту тих часів відігравав досить важливу роль.

Поняття фортеху містило такі дисципліни: об'єм, простір, рисунок і живопис на першому курсі.

Зараз можна по-різному ставитися до формально-технічних дисциплін, але цілковито скасувати їх, як це було зроблено згодом, на мою думку, було помилкою. Якщо брати до уваги, що така навчальна дисципліна мала на меті глибше вивчення предмету, то в цьому є й свої позитивні риси. Однак вивчення натури не могло обмежитися самим лише фортехом. Так воно насправді й було. На другому курсі фортеха вже не було, але висувалися складніші завдання, про які йтиметься далі.

Анатомія та перспектива також входили до академічних занять. Історію мистецтв чита-

ли теж в достатньому обсязі. Технологію матеріалу викладали теоретично й вона мала своє віддзеркалення в практиці. Цю дисципліну згодом також було скасовано, хоча вона має велике значення для практичної роботи художника. Загрунтувати полотно та знати особливості фарб — це знання, яке необхідно мати кожному художнику. А ось такий предмет, як рефлексологія (рефлексологію читав професор Скородо) нам, студентам, був не надто зрозумілий. Його треба б було замінити дисципліною про психологію, що більше б сприяло художникові.

Зараз аналізувати й робити оцінки набагато простіше. Минулі десятиріччя внесли чимало нового в педагогічний процес, але геть неправильно, що, відкидаючи застаріле, забувають і те, що треба б було розумно зберегти. Якщо говорити про фортех стосовно рисунку — це не була вигадка педагогів на дозвіллі. Фортех народився не з піни морської. Якщо познайомитися з великою творчою спадщиною Альбрехта Дюрера, в його рисунках збереглися ті ж принципи, які лягли в підґрунтя фортеху. Людська голова Дюрера побудована також і об'ємами, які ми, молоді студенти, застосовували в своїх рисунках. Рисунок фортеху викладав майже на всіх перших курсах професор Михайло Давидович Бернштейн. Він добре знав цю дисципліну. Рисунок Бернштейнів від першого до четвертого курсу, поступово переходячи від графічної схеми до лінійного чи об'ємного рисунку. Рисунки на останніх курсах мали академічний характер, але з міцною реальною формою, з чіткою побудовою натури. Але кістяк рисунку базувався на знанні анатомії, на взаємозв'язку окремих частин людського тіла.

Об'єм

Історія цієї дисципліни недовга, але якщо розглядати її під кутом зору художнього виховання, вона має вельми позитивні риси. Цю дисципліну в художньому інституті проходили всі перші курси і вели її відомі на той час скульп-

птори Макс Ісайович Гельман і Севера. Я добре пам'ятаю вступне слово М. Гельмана перед тим, як ми приступили до ліплення.

Макс Ісайович, спочатку в загальних рисах, а потім детально виклав перед нашим курсом суть об'єму, а потім, в процесі роботи, з кожним студентом він практично показував, як необхідно врівноважувати форму. Спочатку нам це заняття здалося нудним, потім, захопившись, ми не втрачали жодної хвилини і нескінченно оперували геометричними формами, порушували рівновагу, шукали найкращі поєднання, і звичайні заняття перетворилися на творчі шукання. Звичайно, багато що було незрозумілим, для таких занять необхідна була відповідна підготовка, але все ж відчуття об'єму ми мали. Зрізані конуси, піраміди, кулі варіювалися доти, доки не виходила якась архітектурна побудова. Якщо для нас, студентів живописного факультету, опанування об'єму відіграло тоді другорядну роль, хоча користь була очевидна, то для студентів архітектурного факультету заняття об'ємом мали першочергове значення. Виліплені з глини студентські роботи нагадували зовнішнім виглядом архітектурні ескізи, чимало з них могли лягати в основу архітектурного проекту, який можна було оглядати з усіх боків і який давав образне вирішення композиції. Якщо врахувати час, а це було наприкінці двадцятих років, і якщо врахувати пошуки в архітектурі тих років, ця дисципліна була, по своїй суті, вкрай необхідною.

Знайомлячись із пам'ятками архітектури тих років і з архітектурою 30-х років, мені часто пригадується інститутська дисципліна — об'єм, яку було помилково скасовано на початку 30-х років. Аналізуючи події тих років і становлення нової художньої освіти, слід наголосити і той факт, що ця дисципліна була лише в Київському художньому інституті. Ані в Москві, ані в Ленінграді, ані в інших художніх школах про неї не мали поняття. Уславлену вежу Татліна було створено об'ємним і просторим рішенням, і не тільки проект Татліна,

а й чимало архітектурних пам'яток того часу, особливо постаменти, [що — *О. К.-В.*] нагадують ті завдання, які ми в навчальному плані інституту виконували на першому курсі.

Простір

Цю дисципліну також викладали на першому курсі. У цій дисципліні перед вели студенти тео-фото-кінофакультету (театральний, фотографічний, кінофакультет). Цей факультет був вельми своєрідним, а більшість студентів тео-фото-кінофакультету стали відомими театральними художниками, які й досі працюють у театрах.

Дисципліну «Простір» викладав Тряскін Микола.

Якщо з «об'ємом» ми мали справу з глиною, «простір» створювався з різних матеріалів — рейки, дріт, скло, картон, кольоровий папір, наждаковий папір тощо. Для студентів театру та кіно, де об'єм і простір відіграють велику роль, ця дисципліна навчч давала приклад як поради собі з простором.

Художник Микола Тряскін, вихованець Вхутемасу, був наймолодшим педагогом, але, попри молодий вік, студенти любили його та поважали. Як художник театру він знав і володів театальною специфікою, і його викладання давало користь, але головним вихователем театральних художників був Костянтин Миколайович Єлева. Про нього я напишу окремо, як про людину великого таланту, найкращого рисувальника в інституті того часу. Костянтин Миколайовича студенти обожнювали й залишилися йому вдячні до кінця його життя. Пам'ять про Костянтина Миколайовича має залишитися в історії українського мистецтва, як про художника, що з перших днів радянської влади віддав свій великий талант служінню народові.

Я не наважуся надавати перевагу для вияву форми засобом ретельного тушування, в цьому, мабуть, теж є певний сенс, але якщо робити рисунок лінійний і щоб відчувалася фор-

ма і об'єм, — це набагато складніше й вимагає ретельнішої підготовки і професійних прийомів. Ми також тушували, але це тушування було різоче відмінним від тушування академічного, яке починається в старших класах середньої школи і продовжується ще кілька років в інституті. Однак це питання дискусійне, і його може розв'язати тільки практика, хоча практика часто підтверджує, що найкращі тушувальники — учні та студенти — зрештою стають сухими, маловиразними рисувальниками. Я ще раз хочу наголосити, що й у тушуванні є певний сенс, якщо воно узвичаєне в усіх художніх інститутах Радянського Союзу.

Живопис

Першим завданням з живопису на першому курсі було вивчення синього кольору (ультрамарин, кобальт світлий і темний, прусська синя, берлінська лазур). Викладачем живопису був Павло Сергійович Голуб'ятников [30], послідовник і учень Петрова-Водкіна. Голуб'ятников поставив натюрморт весь синій. Синій глечик, кобальтового кольору драпування, синя чашка з блюдечком на синій скатерці. Пояснив завдання, і ми взялися до праці. Для початку такий натюрморт був важким і складним, для розв'язання задачі потрібна підготовка, а підготовки у більшості студентів не було, але поступово ми набирали смаку, і від синього кольору майстерня теж здавалася синьою.

Це живописне завдання називалося розтяжками кольору. Суть його полягала в тому, щоб розтягнути синій колір від найтемнішого до найсвітлішого, і чим більше було градації, тим робота ставала ціннішою. Натюрморт писали місяць. Після закінчення роботи група професорів виставила оцінки. Потім ми розтягували жовтий колір, після жовтого — червоний, на ці заняття пішов увесь перший триместр.

Пам'ятаю, як після синього кольору кілька студентів написали сині пейзажі, а я написав невеличку композицію «Синій вечір». Мотивом слугувало вікно гуртожитку й силует

Володимирського собору. Під час загальної оцінки наприкінці триместру дозволялося подавати роботи, виконані самостійно. «Синій вечір» отримав гарну оцінку, а я, захочений схваленням, написав ще один пейзаж на Володимирській гірці. Чи був сенс у тому, щоб у навчальному процесі розв'язувалися такі завдання? Порівнюючи теперішню підготовку студентів, можна відповісти негативно, але якщо взяти до уваги подальші завдання на курсі, в тому, що ми вивчали, був якийсь сенс, що підпирав тодішню систему навчання.

Після розтяжки трьох кольорів останнє завдання включало три кольори з додатком зеленого. Ми написали натюрморт в три кольори й на цьому з кольірними розтяжками програма вичерпувалась.

Після канікул декан живописного факультету Андрій Іванович Таран відрекомендував нам хворобливого вигляду мовчазного професора Богомазова А. Ми вже знали Богомазова з його картини «Пилярі». Картина нам подобалась, вона викликала чимало суперечок, але як явище була новою, свіжою, добре скомпонованою, нам особливо подобався ритм пилярів та її колірне вирішення. Тому коли Богомазов сів на стілець посеред майстерні, ми шанобливо його оточили, а Богомазов поволі розпитував нас, як ми живемо, навчаємося. Познаюмившись з кожним із нас, Богомазов розповів, яке завдання він дасть і як ми повинні його розв'язувати. Витягнувши з валізи мідний дзбан, сірий камінь, шматок зеленкуватої тканини та зелену пляшку, Богомазов поставив натюрморт. Ми повинні були розв'язати курсове завдання на щільність і фактуру предметів. Це заняття було дуже складним. Воно ускладнювалося ще й тим, що Богомазов категорично відкидав будь-яку ілюзорність зовнішнього відтворення предмета. Ми довго працювали, без кінця-краю знімали мастихіном нашарування фарби, наші полотна переписувалися, результати були незадовільними. Минув місяць, а на мольбертах і досі не було закін-

чених робіт. Богомазов приходив на заняття, повільно оглядав кожний натюрморт, давав вказівки, а потім одного разу став біля мольберту, взяв пензлі і почав писати мідний дзбан. Ми дивилися, як він працює, і на наших очах мідний дзбан ставав мідним, щільним, відчувався матеріал. Ми бачили, як зеленкувата тканина пов'язувалася з червонуватою мідною дзбаном та світло-сірим глом стіни.

Натюрморт, поставлений Богомазовим, цілковито відрізнявся від попередніх і за кольором, і за завданням. Зіставляючи перші натюрморти, ми самі переконувалися в їхній докорінній відмінності. Якщо раніше ми обмежувалися одним кольором, то тепер наша палітра значно збагатилася, чим ми почали іноді зловживати, а Богомазов, переглядаючи роботи, супився, а часом просто змушував прибирати з палітри зайві фарби. Він суворо дотримувався тих настанов, які нам давав, і це дисциплінувало студентів.

А ввечері в гуртожитку виникали палкі суперечки про те, що ми робили в інституті. Склад нашого курсу не був однорідним. Майже всі мали різну підготовку, і тому навчання кожний сприймав по-своєму. Студент Олександр Мордань, родом з Одеси, до інституту навчався в одеській школі, де викладав педагог (я забув його ім'я), що перебував під впливом Сезана. Мордань скептично ставився до локального кольору. Він написав етюд осіннього дерева з вікна майстерні окремими мазками, етюд нагадував живопис Синьяка, але ми не знали такого художника, а Мордань уже був досвідчений. На другому курсі, коли ми писали натюрморт у коричневих тонах, Мордань захопився локальним кольором, а коли Богомазов почав йому робити виправлення, Мордань заявив, що він так бачить. З приводу цієї фрази Богомазов, завжди спокійний, почав хвилюватися. Пояснюючи Морданю недоладність такого бачення, він майже всю лекцію присвятив філософській проблемі бачення світу. Мордань заповзв'язався філософувати, й у його плутаній філо-

софії ми часто чули об'єктивне та суб'єктивне бачення світу, але мало що в цьому розуміли. Мордань нахапався і знав усього потроху, але його запальний характер не давав йому спокою. Під час занять він декламував вірші Мандельштама, Антокольського, Маяковського, декламував і свої вірші, наслідуючи Маяковського. Мордань багато обіцяв, але його незібраність вельми йому шкодила.

На відміну від Морданя мені дуже подобався Ваня Міщенко, ми швидко з ним потоваришували, і наша дружба не згасла до останнього часу, коли Ваня загинув під час Великої Вітчизняної війни. До інституту Міщенко жив і працював на Донбасі, в Константинівці. Там він відвідував художню студію, непогано малював з натури. У суперечках він зазвичай довго мовчав, а коли пристрасті вкрай розпалювалися, Міщенко підводився з ліжка, обводив нас гарними зеленкуватими очима і, наче нічого не трапилося, казав: «У чому річ, хлопці? Я ще не чув, що є істина?». Ваня швидко втихомирював запал Морданя, докірливо дивився на нього і продовжував далі тим самим запитанням: «Що є істина?», й відповідав: «А істина полягає в тому, що треба слухати Богомазова й ретельно працювати, а язиком натюрморт не напишеш». Мордань підстрибував ледь не до стелі, його чорні очі розширювалися, чуприна ставала рогом, і коли здавалося, що ось-ось спалахне бійка, тоді найтихіший і сором'язливий Коля Рукавішников, наш курсовий філософ і староста, брав Морданя за плечі, садовив його на ліжку, приносив окріп і миролюбно, зовсім по-домашньому казав: «Давайте пити чайок з повидлом». Ми всідалися навколо столу, намазували хліб повидлом, пили окріп, після чого наступав мир і благодать. Уранці знову пили окріп з повидлом і бігли на лекції. Тиждень тягнувся довго, але суботи та неділі ми очікували нетерпляче.

Щосуботи влаштовувалося справжнє чаювання з цукром, ковбасою, а часом і з пиріжками. Коля Рукавішников, наш мудрець і філософ, був чудовим «господарником». У його тумбочці

завжди щось зберігалося на чорний день. Коли ми цілковито вичерпували свої можливості, Коля відчиняв заповітну тумбочку, викладав на стіл усі резерви, що в нього було. У суботу ми іноді ходили в кіно, а неділя віддавалася музеям і знайомству з київськими околицями. Обідали ми в студентській їдальні, обіди були недорогі, ми часом брали по дві порції, а після обіду знову ходили по околицях.

Єлева

Починаючи писати про Єлеву, мені спочатку хочеться розповісти про наше знайомство. До знайомства я вже знав Костянтина Миколайовича. Зовні він справляв враження людини замкненої, мовчазної. Окремі риси обличчя, очі, ніс нагадували монгола.

Монгольські риси обличчя були малорухливі й лише темно-карі очі світилися розумом, іноді вони бували сумні, іноді — з хитринкою, але найбільший їхній чар — людська доброта. Костянтин Миколайович мав добре серце, і ось ця сердечна теплота завжди відбивалася в очах, наче в дзеркалі. Я не пам'ятаю жодного студента, який би погано відгукувався про свого вчителя, але й Костянтин Миколайович любив студентів. Навіть якщо траплялися бездарні, його ставлення до них як до людей не змінювалося. Він більше потерпав через невдачі своїх вихованців, ніж вони самі.

Шлях Єлеви як художника був складний, часом театральна богема залишала свої карби на Єлеві як художнику, однак ніколи Єлева не був богемою.

Наша дружба почалася якось непомітно. З роками вона міцніла, а коли Єлева помер, його смерть мене дуже вразила. Мені запам'яталися вечори, коли я жив у Єлеві в Святошині. Сім'я Єлеви займала дві невеличкі кімнатки. Будиночок, де мешкав Єлева з дружиною Тетяною Максимівною та сином, оточений великими соснами, засипаний снігом, був неначе відірваний від усього світу. Повертаючись з інституту, Тетяна Олександрівна [31] завжди запрошувала

мене пити чай. Сидячи за столом, ми завжди розмовляли про мистецтво. Костянтин Миколайович, зазвичай скупий на слово і мовчазний, у такі вечори багато розповідав про художників, про твори, а знав він чимало цікавих історій. У своїх оцінках творів художників він ніколи не криводушив і дуже тверезо ставився до своєї творчості.

З натури скромному, доброзичливому Єлеві був чужим зовнішній блиск, марносластво, нещирість. Як педагог Єлева мав свої звички, яким ніколи не зраджував. Переглядаючи студентські роботи, він не казав загальних фраз, не бундючився улюбленими, а частенько й порожніми термінами, сідав за мольберт і поряд із рисунком рисував побудову голови, окремі деталі, форму, і те, що він рисував, було наочно й переконливо, а студенти часто залишали ці рисунки й зберігали їх, як реліквії. Єлева був найкращим рисувальником в інституті за все його існування. Це визнають усі. І тому, коли він помер, й один з-поміж новоспечених професорів заявив, що він навчить рисувати не гірше за Єлеву, це звучало як кпини. З тим, як рисував цей «професор», Єлева не прийняв би його на перший курс, і це також усі знають. Але зараз мало хто знає справжню ціну рисункам Єлеви.

Час іде, поступово затирає пам'ять про людей, але Єлева не заслуговує на це — на забуття. Творчий доробок Єлеви, який залишився, має посісти гідне місце в Київському музеї українського мистецтва, а художній інститут має подумати, щоб у методичному кабінеті висіли не лише студентські роботи, переважно схожі одна на одну, а й рисунки Єлеви, на яких повинні вчитися молоді художники.

Я вірю, що настане час і про Єлеву буде написано монографію, знайдуться критики, які об'єктивно скажуть про життя та творчість одного зі значних художників України.

К. Єлева належить до старшого покоління художників, він — один із тієї плеяди майстрів, які віддали найкращі роки становленню радян-

ського мистецтва й присвятили найкращі роки педагогічній праці.

Я переконаний, що всі художники, які пройшли школу рисування під керівництвом Єлеви К., а також художники театру та кіно із вдячністю згадують свого вчителя і пам'ять про нього зберігають і досі.

Рокицький

З-поміж усіх учнів М. Бойчука Микола Рокицький був, мабуть, найцікавішим і найталановитішим. Він найглибше розумів суть і значення майстрів раннього Відродження. Він розумів не лише формальні досягнення, а те принципово нове, що принесло Відродження в мистецтво. Рокицький, і частково Седляр, тлумачив і аналізував композиції старих майстрів. Він аналізував і приховану механіку композиції, теоретично доводив, чому якусь композицію побудовано саме так, а не інакше. Оскільки я був його учнем, я добре пам'ятаю його заняття з композиції. Зазвичай він завжди приносив для занять книжки та репродукції. Спочатку Рокицький теоретично пояснював, показував, а на наступне заняття брав вугілля, щит із папером і лінійно рисував схему композиції.

Поступово ми захопилися, проте ці заняття стали обов'язковою частиною навчального плану, а наприкінці навчального року, прийшовши на заняття, М. Рокицький накреслив кожному з нас на папері геометричні фігури і дав завдання вкомпонувати дві людські фігури. Ми були захоплені композицією й просиджували вечори над цим цікавим завданням. Рокицький приходив, перевіряв, робив виправлення. Працювали ми доти, доки не виконали поставлену задачу. Не всі композиції було вирішено, не всі ми цілком зрозуміли, але весь курс працювали із великим бажанням. Друге завдання з композиції полягало в тому, щоб колірне рішення відповідало лінійному рішенням — і ми працювали вже темперою. У майстерні ми самі курантом терли сухі фарби, і це також нас захоплювало. Для рисунку Рокицький ставив цікаві постанов-

ки. Це не був звичайний інститутський натурник. Ми знаходили для позування і типаж, і відповідну натуру. Рисунок робилися в натуральний розмір, лінійні, пророблялася форма, а потім злегка тушувалася, а часом застосовувалася сангіна. Вугілля і сангіна були для нас улюбленими матеріалами. Для живопису також ретельно проробляли рисунок, потім переносили його на картон чи полотно й починали з підмальовку.

Для підмальовку бралася сіена натуральна і голандська сажа, змішувалися й додавалися по часточці білила, встановлювали три або чотири тони. Обличчя, руки, ноги й загалом оголене тіло прописували зеленою землею, а потім моделювали підмальовочними кольорами. Писали більше лесировками, корпусне письмо застосовувалося рідко, проте мазок все одно відрізнявся від мазка олійною фарбою. На монументальному відділенні було не так, як практикувалося на інших факультетах і на станковому відділенні. Рокицький вів рисунок, живопис, композицію сам і сам здійснював керівництво студентами. Відомо, що у старих

майстрів учні проходили під керівництвом одного майстра, починаючи від навчання найелементарнішим знанням — терти курантами фарбу. Щодо цього я хотів би зупинитися на навчанні студентів нині в Художньому інституті. В інституті придумано спеціальну кафедру композиції, яку очолює один педагог, і він зобов'язаний перевіряти композиції на всіх п'яти курсах живописного факультету та роботи дипломників. Така практика знижує роль викладачів, звільняє від найголовнішого — творчого процесу в студентів. Якщо стосовно академічного рисунку це певною мірою виправдано, то щодо живопису та композиції це зовсім неправильно. Якщо до цього ще додати ідейне формування студента, якому викладач приділяє час із власної ініціативи, суспільні дисципліни, відірвані від навчального процесу, не відіграють активної ролі у вихованні молодого художника. Хоча за своєю питомою вагою вони посідають панівне місце, теорія без практики — мертва, так само, як і практика мертва без теорії.

1. В монографічному дослідженні: *Холостенко Є.* Василь Овчинніков. — Х., 1932. Автор присвятив багато критики періоду «типового буржуазного формалізму», яким захопився В. Овчинніков, вступивши до художнього інституту. Автор монографії з подробицями описав методи навчання та головні напрямки у педагогічних програмах інституту цих років, оцінюючи ці здобутки для творчості В. Овчиннікова негативно.
2. К. Малевич приїздив до Києва з великим курсом лекцій по проблемам супрематизму, але ще, на жаль, немає дослідження, в якому було б проаналізовано те, який вплив вони мали на навчальний процес у Київському художньому інституті.
3. Факультет формально-технічних дисциплін (Фортех) мали відвідувати всі студенти першого і другого курсу.
4. ЦДАМЛІМ України, ф. 727, оп. 1, спр. 103, арк. 4.
5. *Голубенко Д.* Молодь // Авангард: Альманах пролетарських митців «Нової генерації». — 1930. — Січ. — С. 42.
6. ЦДАМЛІМ України, ф. 727, оп. 1, спр. 103, арк. 2.
7. *Ильина Е. В., Смирных А. А.* Возвращенное имя: Ученик К. С. Петрова-Водкина Павел Голубятников // Русское искусство: XX век: Исследования и публикации. — М., 2008. — С. 958.

8. ЦДАМАЛІМ України, ф. 727, оп. 1, спр. 103, арк. 3.
9. ЦДАМАЛІМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 184. О. Богомазов «Теория цвета» (1927–1930 рр.); арк. 1–9.
10. Там само, арк. 3.
11. Там само.
12. *Холостенко Є.* Василь Овчинніков. — Х., 1932. — С. 7.
13. Твори: «Наливають пробу» (олія, 1928), «Лезгінка» (олія, 1928), «Машиністка» (рисунок 1929), «Футбол» (олія, 1929).
14. *Голубенко Д.* Молодь // Авангард. Альманах пролетарських митців «Нової генерації». — 1930. — Січ. — С. 42.
15. *Врона И.* Всеукраинская художественная выставка «10 лет октябрю» // Сов. искусство. — 1928. — С. 17–30.
16. ОСМУ — Об'єднання сучасних митців України створено 1927 р. у Києві (1927–1932 рр.). У програмі декларувалося, що вони утворюють ідеологічне товариство «нових радянських реалістів», яке використовувало формальні досягнення сучасної культури мистецтва. Набутки передових європейських майстрів ОСМУ розглядало в якості «інтернаціонального вкладу в розвиток художньої майстерності студій і подальшого вивчення цих досягнень на основі соціальних і культурних національних особливостей Радянської України» — цит. за виданням: *Северюхин Д. Я., Лейкин О. А.* Золотой век художественных объединений в России и СССР. — СПб, 1992. — С. 214. До складу об'єднання входили: В. Пальмов, П. Голубятников, Н. Тряскін, А. Чуп'ятов, Б. Косарев, А. Таран, Ю. Крамаренко, О. Усачов, А. Петрицький та ін.
17. ЦДАМАЛІМ, ф. 727, оп. 1, спр. 114, арк. 12.
18. ЦДАМАЛІМ, ф. 727, оп. 1, спр. 103, арк. 4.
19. *Холостенко Є.* Микола Рокицький. — Х., 1933. — С. 11–12.
20. З 1 вересня М. Бойчук, прийнявши пропозицію директора Ленінградського інституту пролетарського мистецтва про роботу за сумісництвом, заміщає посаду завідуючого кафедрою композиції на факультеті монументального мистецтва ІПМ — за вид.: *Рипко О.* У пошуках страченого минулого. — Львів, 1996. — С. 47.
21. *Кашиба-Вольвач О., Сторчай О.* Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах: Спогади Оксани Павленко і Василя Седяра // Образотворче мистецтво. — 2008. — № 4. — С. 40–42; 2009. — № 2. — С. 24–29; 2009. — № 3. — С. 132–135.
22. *Холостенко Є.* Микола Рокицький. — Х., 1933. — С. 12.
23. Там само.
24. Плакат був зроблений 1930 року і виставлявся на київському стадіоні, де відбувалася демонстрація і карнавал.
25. *Мельникова У. П.* Мистецькі об'єднання в Україні 1920 — початку 1930-х років (Теоретичні засади та творча практика): Автореф. дис. ... канд. мист. — Х., 2007. — С. 13.
26. Влітку 1930 засновано мистецьке об'єднання «Жовтень» у Києві (1930–1931 рр.). Об'єднання утворилося з групи «Конструктивістів-реалістів» (КОРЕ), яка 1928 р. вийшла з АРМУ, а також колишніх членів АХЧУ та ОСМУ. Ініціаторами об'єднання

були: Г. Беркович, В. Касіян, П. Король, Ф. Купман, В. Овчинніков, М. Рокицький, З. Толкачов, Є. Холостенко та ін. У програмі декларувалося, що завданням групи є розбудова пролетарського мистецтва і боротьба проти «еклектики» і «буржуазно-ідеалістичними теоріями». На початку 1932-го АРМУ (переважно київська філія) разом з «Жовтнем» організували Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників (ВУАПХ).

27. *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР. — СПб, 1992. — С. 66.

28. ВУАПП — Всеукраїнська асоціація пролетарських письменників.

29. Рукопис зберігається у рукописному архіві НХМУ, ф. 68, оп. 1, од. зб. 1.

30. Павло Костянтинівич Голуб'ятников.

31. У тексті В. Овчиннікова ім'я по батькові дружини К. Єлеви написано по-різному — збережено авторський текст.

Анотація. Публікація презентує документ, який є інформативним та цікавим джерелом у дослідженні маловивчених процесів становлення педагогічних мистецьких концепцій у Київському художньому інституті. Вступна стаття на основі педагогічних методик КХІ 1920-х та художніх творів В. Овчиннікова перших років навчання розкриває, як формалістичні концепції у викладанні трансформували та впливали на розвиток мистецтва України 1920 — початку 1930-х.

Ключові слова: Спогади, Київський художній інститут 1920-х, педагогічні методики 1920-х, формалістичні концепції, колірні вправи, кольоропис, В. Пальмов, О. Богомазов, П. Голуб'ятников, М. Бернштейн, М. Рокицький, В. Овчинніков.

Аннотация. В публикации представлен документ, являющийся интересным информационным источником в изучении малоисследованных процессов становления педагогических художественных концепций в Киевском художественном институте. Во вступительной статье на основе педагогических методик КХИ 1920-х и художественных произведений В. Овчинникова, первых лет обучения, исследуется, как формалистические концепции в педагогическом процессе трансформировали и влияли на развитие искусства Украины 1920 — начала 1930-х.

Ключевые слова: Воспоминания, Киевский художественный институт, педагогические методики 1920-х, формалистические концепции, цветовые упражнения, цветопись, В. Пальмов, О. Богомазов, П. Голубятников, М. Бернштейн, М. Рокицкий, В. Овчинников.

Summary. In publishing a document that is an interesting source of information in the study of unexplored processes of formation of pedagogical concepts of art at the Kiev Art Institute. In the introductory article on the basis of pedagogical techniques Kiev Art Institute 1920 and V. Ovchinnikov's Artistic Works, the first years of teaching, study, as the formalist concept of the pedagogical process transformed and influenced the development of art in Ukraine 1920 — early 1930's.

Keywords: Memories, Kiev Art Institute, teaching methods 1920, formalist conception, color exercises, V. Palmov, O. Bogomazov, P. Golubyatnikov, M. Bernstein, M. Rokitsky, V. Ovchinnikov.