

**TRADITIONS OF SOVIET ACADEMIC ART SCHOOL IN ART EDUCATION
AND ART OF CHINA OF XXth – BEGINNING OF XXIst CENTURIES**

Andriy Yalanskiy, Kateryna Stupakova

Annotation. The article is devoted to the history and cultural cooperation between Ukraine and China in the area of art education. Much attention is given to training of the Chinese artists in Ukraine.

Key words: art education, international cooperation, fine arts, teaching methodology, painting.

УДК 378:7 (477-25) “1920/1930”

Андрій Сидоренко

співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

**Творчі та педагогічні методики
художників-викладачів КХІ 1920-х — початку
1930-х років П. Голуб'ятникова,
М. Бойчука та Ф. Кричевського**

(На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА)

Анотація. На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА досліджуються найбільш визначні події в розвитку Київського художнього інституту 20-х — початку 30-х років ХХ ст., а також творчі й педагогічні методики його художників-викладачів П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського.

Ключові слова: мистецька збірка НАОМА, Київський художній інститут, П. Голуб'ятников, М. Бойчук, Ф. Кричевський, авангард, реалізм.

Постановка проблеми, актуальність роботи. Твори викладачів та студентів 1920-х — початку 1930-х років із мистецької збірки НАОМА, засвідчують широкий спектр мистецьких концепцій педагогічного процесу в Київському художньому інституті (КХІ). Дослідження цього періоду за вцілілими оригіналами дає можливість долучити маловідомі сторінки розвитку вищої мистецької освіти до загальної історії поступу українського образотворчого мистецтва, яке, перебуваючи під впливом реалістичного живопису ХІХ ст., оновлювалося в руслі течій європейського модернізму.

Мета роботи — на прикладі збережених у НАОМА творів проаналізувати педагогічні методики видатних художників-викладачів КХІ у 20-х — початку 30-х років ХХ ст. та виявити, як їхні творчі принципи сприяли пошукам художньої виразності.

Результати дослідження. 22 січня 2013 року у приміщенні кафедри живопису та виставковій залі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відбулась виставка, присвячена творчості Івана Падалки – самобутнього митця «Розстріляного Відродження», учня та однодумця видатного художника першої третини ХХ ст. М. Бойчука. Окрім робіт майстра з Національного художнього музею України, на ній були вперше представлені живописні твори викладачів та студентів Київського художнього інституту 20-х – початку 30-х років з мистецької збірки НАОМА. Експоновані твори демонструють творчі концепції того часу, серед яких окреслюються дві основні тенденції: з одного боку, мистецтво, орієнтоване на передвижництво та реалістичні твори ХІХ ст., з іншого – альтернативні авангардні пошуки в руслі течій європейського модернізму, в якому митці сміливо синтезували художньо-технічні засоби народного малярства, традицій іконопису та дизайну.

Мистецьку збірку НАОМА було започатковано вже в перші роки існування Української академії мистецтв. У статті до каталогу «Музей Національної академії образотворчого мистецтва» [1, 8] О. Федорук наводить заяву двох професорів академії – Г. Нарбути і М. Бойчука, датовану 1919 роком, про необхідність створити при навчальному закладі музейне зібрання предметів української старовини (килими, портрети, скло, дерево, ікони і т. ін.) для виховання студентів «на ґрунті стародавніх рідних традицій» [1, 9]. Незважаючи на несприятливі історичні обставини перших післяреволюційних років, «ідея формування музейної збірки живила свідомість професорсько-викладацького і студентського складу київської національної вищої мистецької школи та сприяла збільшенню його експонатів» [1, 11].

Про характер збережених робіт 20-х років пише Т. Гончаренко [2, 5]. На її думку, ці твори потрібно розглядати не тільки як мистецькі пам'ятки, а й як унікальні історичні документи, що відображають особливості навчального процесу, тематичне спрямування і методи роботи в різних творчих майстернях КХІ. «Формалістичні» твори 20-х – початку 30-х років вціліли завдяки старанням Лідії Петрівни Рачковської (1909–1992), яка з ризиком для себе перехувала їх у приміщенні інституту, як від Радянської влади, так і від німецько-фашистських загарбників у роки Другої світової війни [2, 6].

1920-ті роки – це період співіснування багатьох мистецьких напрямків і педагогічних методик. Так, внаслідок реорганізацій, що відбулися у мистецькому виші для студентів першого і другого року навчання був створений основний факультет – так званий фортех, на якому, крім фахових предметів рисунка й живопису, були запровадженні лекції з фізичної та психічної природи світла, наукового пояснення явищ повітряної та лінійної перспективи, інших допоміжних теоретичних предметів [3].

Розвиткові авангардних пошуків у КХІ сприяла діяльність І. Врони, який з 1924 року займався оновленням педагогічного складу інституту. Відомий

художній критик і мистецтвознавець перебував на посаді ректора інституту до 1930 року [4]. У цей час були сформовані п'ять факультетів – живописний, архітектурний, скульптурний, поліграфічний та художньо-педагогічний. Для розвитку нових педагогічних засад і перебудови навчальних програм мистецького закладу було оголошено всесоюзний конкурс і запрошено до викладання самобутніх українських і російських художників-педагогів – В. Пальмова, П. Голуб'ятникова, Л. Чуп'ятова, К. Малевича, В. Татліна. До того ж, у цей час в інституті вже працювали М. Бойчук, О. Богомазов, Ф. Кричевський, В. Меллер, С. Налепинська-Бойчук, Л. Крамаренко, В. Кричевський, Б. Кратко, А. Таран та інші викладачі.

Активну участь у модернізації навчального процесу вищої мистецької школи брав послідовник та учень К. Петрова-Водкіна – П. К. Голуб'ятников. Творча й педагогічна діяльність його тривалий час була поза увагою мистецтвознавчих досліджень і лише в останні десятиріччя висвітлюється в українських і російських публікаціях та практичній діяльності О. Львіної та О. Кашуби-Вольвач.

Своє життя Павло Костянтинович присвятив кольорознавству – систематизації та аналізу знань з фізики, фізіології і психології сприйняття кольору. У своєму щоденнику він зауважує, що настав час звернути особливу увагу на колорит у живописові, відродити його роль і самоцінність. Фарби, на думку художника, у більшості робіт змішуються без усякого знання кольору, що призводить до зменшення виразності твору та глинисто-чорної поверхні картини [5, 4]. П. Голуб'ятников створив також “Атлас кольорів”, які сприймаються людським оком, де наводить пояснення технологічного, оптичного і психофізичного характеру [6, 33].

Київський період життя художника був найбільш успішним – викладання у художньому інституті, участь у всеукраїнських і міжнародних виставках в Італії та Америці. Найбільш значущим твором, написаним у Києві, стала картина «Гроза» 1925–1926 р. [7, 64]. Звучність і насиченість кольорів, площинність, використання різних ракурсів у трактуванні постаті й середовища нагадують найкращі взірці візантійської традиції сакрального малярства, однак в даному випадку автор використовує ці засоби не для релігійної сцени, а для зображення неканонічної композиції з юнаком у човні. За рахунок цього художній твір позбавляється описовості, буденності, стає поетичнішим, а композиція перетворюється на розгорнуту метафору життєвого сенсу: тривожного усвідомлення початку самотійного життя.

П. К. Голуб'ятников продовжує використовувати знання, які передав йому його вчитель К. Петров-Водкін, особливо стосовно кольору та лінійної перспективи. Проте, з часом пластична мова художника дедалі більше тяжіє до узагальнених форм, і пріоритетним стає пошук вдалої композиції, всі живописні елементи в якій узгоджені таким чином, щоб картина передавала потрібний авторові емоційний стан, асоціацію або спогад [7, 66]. У кар-



П. Голуб'ятников. Гроза. Полотно, олія. 1925–1926.
Нижньотагільський музей образотворчого мистецтва

тині «Гроза» для підкреслення драматизму він надає геометризованим формам додаткового динамізму: майже повністю уникає прямих кутів та ліній, що паралельні краям картини, навіть лінія горизонту у правій частині вища.

Художник використовує також контрастні, протилежні кольори – золотисто-жовта фігура юнака відтіняється бузковими відтінками човна, темна блакить води – яскраво-червоним небом. Як новаторство сприймається навіть поколінний зріз постаті, що нагадує методи кадрування крупного плану в кіно та фотозйомці. Відчувається певна розбіжність між дещо скутим обличчям юнака і суворістю навколишнього середовища: неспокійні хвилі, тривожне червоне небо та неосяжна далечінь. У цьому прочитується незахищеність молодої людини не тільки перед стихією природи, а й перед життєвими складностями загалом, але в цілому робота не навіює песимізму, а скоріше наголошує на необхідності долати свої страхи та переживання попри невідоме майбутнє та навколишній драматизм.

Серед збережених у збірці НАОМА живописних творів 20-х років є «Етюд хлопчика», який нагадує образ юнака з картини Голуб'ятникова: схожий колір і поколінний зріз фігури, подібне умовне трактування світло-тонального співвідношення. О. Кашуба-Вольвач зауважує, що над темою грози Голуб'ятников працював ще зі студентських років. Цей мотив опрацьовувався як одне зі студійних завдань, спрямованих на пошуки найяскравішого вираження експресії, в майстерні К. Петрова-Водкіна. Перший варіант картини 1919 р. з такою назвою не зберігся. Другий ва-



Невідомий автор.
Оголена. Фанера, олія. 1920-ті роки.
НАОМА



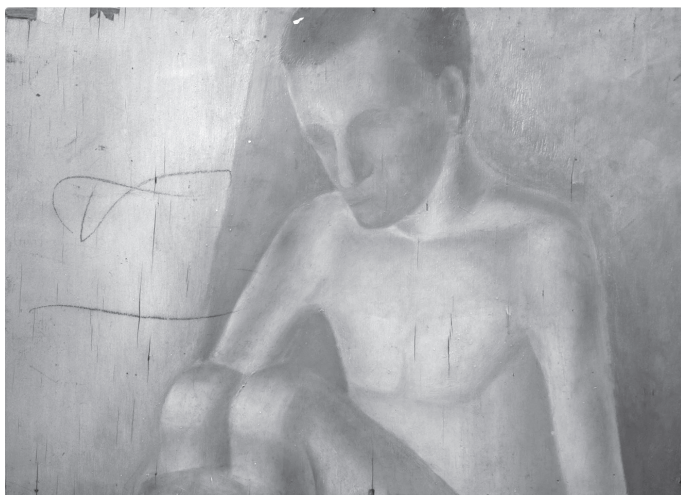
Н. Янчук. Оголена.
Фанера, олія. 1920-ті роки.
Національний художній
музей України

ріант був виконаний як проект дипломної роботи в Академії мистецтв (м. Петроград), але його відхилила комісія живописного факультету. Третій варіант створено в Києві у 1926 р. [7, 66]. Дослідниця також уводить до наукового обігу фотографію Павла Голуб'ятникова зі студентами II курсу художньо-педагогічного факультету КХІ [7, 64], на якій зафіксовано навчальний процес: крім студентів та викладача, там є хлопчик-натурник, а також студентська робота, на якій він зображений. З цієї фотографії та згаданих вище фактів стає цілком зрозумілим, що постановка фігури в картині "Гроза" використовувалась Павлом Костянтиновичем і в навчальних завданнях для студентів КХІ.

Серед найвних в НАОМА живописних творів 1920-х років чітко вирізняються роботи, виконані за методикою П. Голуб'ятникова. Особливу увагу привертає робота «Оголена» [8, 30], авторство якої не встановлено. Живопис її побудований на яскравих контрастах: золотисто-жовті відтінки жіночої фігури та червоної драперії немовби пронизані сяйвом на темному тлі синіх, зелених і бузкових площин. Легкі тіні та умовне трактування тіла нагадує про традиції візантійського іконопису, під впливом яких художник виявляє принципи конструктивної побудови картини

“нового мистецтва”. Врівноважуючи динамічні властивості елементів живопису, художникові вдається досягти виразності й лаконізму, твір набуває загадковості, яка притаманна творам монументального та ужиткового мистецтва.

Характер подібних колористичних завдань простежується ще в одному творі, який зберігається в колекції Національного художнього музею України. Це живописна робота, виконана учнем П. Голуб'ятникова – Миколою Степановичем (?) Янчуком, яку О. Кашуба-Вольвач вперше вводить до наукового обігу. Порівнюючи ці твори, бачимо, що навіть натурниці перебуває в тій самій позі, її обріз волосся та червона драперія на підлозі дозволяють з високою імовірністю припустити, що художники могли виконувати їх з однієї постановки. Ці твори також добре демонструють колористичні вимоги Павла Костянтиновича до учнів, про які пише у своїх дослідженнях Е. Ільїна: “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” [9]. Отже, в рамках послідовної роботи над вивченням контрастів, студент повинен був чітко розподілити розташування, кількість, освітленість та інтенсивність локальних кольорів – жовтого, синього, червоного та зеленого. А вже потім переходити до тонального і колористичного збагачення їх та доповнювати роботу додатковими кольорами, зокрема рожевим, бузковим і коричневим.



Невідомий автор. Етюд хлопчика. 1920-ті роки.
НАОМА. Публікується вперше



Невідомий автор.
Жіночий торс. 1920-ті роки. НАОМА.
Публікується вперше

Як приклад застосування чіткої системи викладання Голуб'ятникова може слугувати також етюд оголеного жіночого торса. В цій роботі автор прагне простими засобами досягти виразного живописного ефекту – виявити складний золотистий колір фігури на яскравому, освітленому тлі, збагаченому геометриздованими елементами. Спосіб накладання фарби тонким шаром, що зберігає яскравість кожного кольору, імовірно за рахунок розчинника на лаковій основі, а також особливості манери написання твору нагадують розглянуті вже етюд оголеної жіночої постаті з абстрактним, площинним тлом “Оголена” та “Етюд хлопчика”.

Аналіз та порівняння прийомів і технічних засобів творів з мистецької збірки НАОМА дають можливість віднести до колористичних завдань П. Голуб'ятникова два натюрморти з цієї колекції.

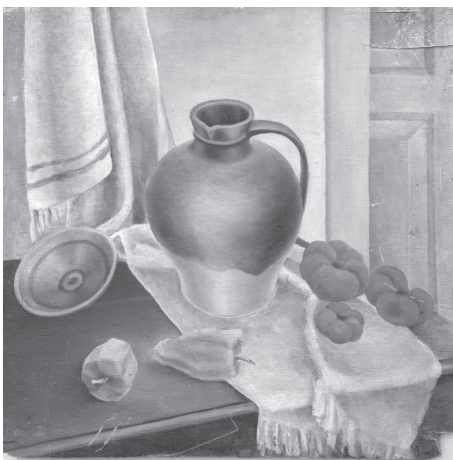
Робота Доламакіна (?) «Натюрморт на два кольори» слугує прикладом поетапної роботи над організацією живописної площини за умов обмеженої палітри фарб. Метою пошуку в подібному завданні стає робота із тонально-кольоровими контрастами та нюансами. Як згадує Василь Овчинников, заохочувалось вміння студента розтягнути колір від найтемнішого до найсвітлішого, і чим більше було градації, тим робота ставала ціннішою [10]. Завдання на “розтягування” поступово ускладнювались присутністю трьох або більше кольорів, які потрібно було узгодити, враховуючи розташування, форму та динамічну напругу елементів композиції. Ці особливості простежуються у ще одному, на жаль, неатрибутованому натюрморті з глеком, помідорами та перцями. Характерно, що художник добирає до кожного предмета один, максимум два локальних кольори і потім збагачує їх тональними градаціями, додаючи потрібну кількість білил. Композиція та перспектива створюють відчуття площинності, умовності зображення, а колір не копіює дійсність, а визначає емоційні акценти твору, набли-

жаючи його візуальну мову до основних принципів дизайну та декоративного мистецтва.

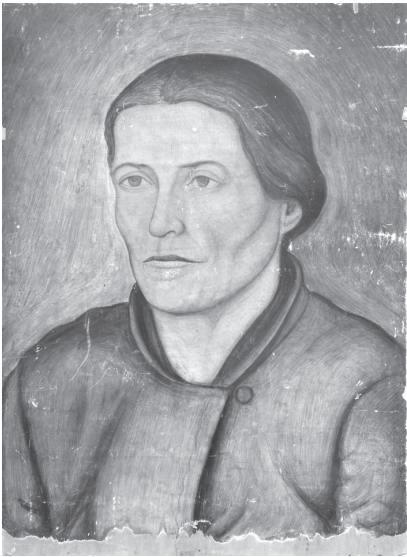
Ще одну групу творів, художня мова яких чітко вказує на належність до певної методології, складають роботи з ознаками творчих принципів монументальної школи М. Бойчука. Якщо деякі митці у своїй творчості звертались до фігуративного живопису в руслі з актуальними у перші радянські роки конструктивізмом і футуризмом, то М. Бойчук є засновником складнішої образотворчої системи – він долучається до авангарду у відмові від засад реалістичного живопису, класицизму та академізму і водночас, як і П. Голуб'ятников та його вчитель К. Петров-Водкін, використовує виразні засоби візантійської традиції давньоруського малярства. Метод М. Бойчука мав на меті пошук універсальних засад художньої мови, які зрозумілі людині, незважаючи на рівень її художньої освіти та соціальний статус. Яскравим прикладом таких засад на теренах України ще із середньовіччя були ікона та народний живопис, які, з одного боку, виявляли особливості національного мистецтва, а з іншого – були затребуваними широкими верствами суспільства [11, 109]. Але для вирішення цього завдання Михайло Львович не нехтував знаннями, які здобув під час навчання в Парижі. Аналітичне розуміння



Доломакін. (?).
Натюрморт на два кольори.
Фанера, олія. 1927–1928 роки.
НАОМА



Невідомий автор.
Натюрморт з глеком, помідорами та
перцями. Фанера, олія. 1920-ті роки.
НАОМА.
Публікується вперше



О. Кравченко. (?)
 Портрет. Фанера, олія. 1924—1930 роки.
 НАОМА. Публікується вперше

елементів живопису, яке викладали художники групи “Набі”, в тому числі і П. Серюзьє, стали особливо в нагоді, коли він почав розв’язувати проблеми тональних співвідношень локальних кольорових плям та побудови планів у багатофігурних монументальних композиціях із пейзажем, як, наприклад, у розписах Селянського санаторію на Хаджибейському лимані 1928 р. Також паризька школа виявила в ньому педагога та спрямувала його до системної викладацької роботи, яка передбачала вивчення взірців світового мистецтва. Учні М. Бойчука, особливо К. Гвоздик, О. Кравченко, І. Липківський, значно розширили його засади у своїй творчості, додавши до них формотворчі досягнення й інших (окрім П. Серюзьє) послідовників П. Гогена та експресіоністів [12, 26].

До творчих та педагогічних засад монументальної школи М. Бойчука близькі два живописних портрети із зібрання НАОМА. Один з них виконано темперою на фанерній дошці з левкасним ґрунтом, інший – олійними фарбами на полотні. У першому особливо виразно прочитується контурний малюнок обличчя. Лінії та тіні, хоча й спрощені, проте виглядають природними. Колорит твору побудовано на градаціях біло-вохристих, сіро-коричневих та темно-рудих відтінків, нанесених прозорими шарами, під якими подекуди просвічується білий ґрунт. Напівтони на обличчі ледве помітні, але тонкі штриховані мазки дуже ретельно покладені по формі і не тільки зберігають індивідуальні риси особи, яку портретують, а й передають притаманну бойчукістам монументальну площинність. За вираженою технікою живописного штрихування у передачі тональних і кольорових градацій та особливою плавністю контурних ліній твір нагадує індивідуальну манеру Охріма Кравченка – відомого учня Михайла Бойчука. Подібне трактування форми спостерігається, наприклад, у монументальному розписі О. Кравченка в стінах КХІ “Тіпають коноплі” 1929 року [13, 170], який можна побачити тепер лише у фоторепродукції (оригінальний твір був віднайдений, але має значні втрати).

Другий портрет, який виконано олійними фарбами [8, 33], наближений до художніх засад давньоруського іконопису. Автор схематизує обличчя,



О. Кравченко. Тіпають коноплі. Фресковий розпис на стіні КХІ.
Фоторепродукція. 1929. Архів Я. Кравченка

руки та одяг, виявляючи графічну чіткість жіночого портрета. Композиція твору побудована на використанні рівномірно вифарбуваних та окреслених плавним контуром локальних плям. Палітра художника не багата на тонально-кольорові градації. Вибір фарб обумовлений символічно-декоративною доцільністю зображення. Так, руде тло скоріше підкреслює в даному разі святковість, урочистість, аніж реальні обставини створення портрета, до якого підібраний і оливковий колір одягу. Несподіваними в портреті є поява в лівій частині композиції клавіатури піаніно та цифр, які обрамляють портрет з боків. Цифри ліворуч (1923 IV 3) це, ймовірно, дата, до якої написано портрет, а праворуч (30) — вік, який жінці виповнився у цей день. Піанінна клавіатура символізує професію або захоплення жінки, яке пов'язано з музикою. Поворот голови, зачіска, постанова фігури, жести рук, які тримають сувій, вказують на візантійські корені образотворчих засад, використаних у портреті.

З учнів М. Бойчука до подібної живописної манери найбільше наближена творчість його послідовника і товариша Миколи Івановича Касперовича (1885–1938), який з 1921 року викладав у київському мистецькому виші разом зі своїм учителем. Будучи реставратором, знавцем української культури, Касперович заохочував прагнення молодих митців до синтезу художніх засобів різних видів образотворчого мистецтва у спосіб, притаманний українській національній традиції. Цю мистецьку концепцію закладено у педагогічній системі самого М. Бойчука: «...недостить спостерігати всілякі явища в природі, вони повинні перетворюватися в синтетичні



Ф. Кричевський (?).
Жіночий портрет. *Кінець 1920-х — початок 1930-х років*. НАОМА

форми, що виникають із спостережень довгого ряду поколінь, спостережень, що передаються шляхом традицій від предків до нащадків» [14, 445].

Твори викладачів та студентів 1920-х — початку 1930-х років з мистецької збірки НАОМА демонструють розмаїття творчих концепцій викладачів КХІ. Серед них є роботи, співзвучні течіям європейського модернізму, в яких досить логічно синтезувалися дизайн, народна творчість і традиції іконопису. З іншого боку, є твори виконані за технічними принципами, притаманними реалістичному живопису XIX ст. У цьому контексті слід згадати, наприклад, етюд жіночої голови на

фанерній дошці, у якому відчувається вплив творчих засад Федора Кричевського. Манера відомого художника легко прочитується завдяки реалістичному трактуванню об'єму, особливому вмінню побачити в натурі найменші відмінності в освітленості та передати це за допомогою широких мазків і влучно підібраних кольорових відтінків. Характерними, особливо для жіночих портретів Федора Григоровича, є червонуваті губи та світло-рожеві щоки, ніс та підборіддя, які обрано відповідно до білильного сіро-вохристого основного кольору світла на обличчі. Щодо тіней, то вони зазвичай не надто обтяжені тоном, а відтак темніші очі та брови видаються виразнішими. Згадувані ознаки наявні як у портреті з музейного зібрання НАОМА, так і в портретах Ф. Кричевського: “Портрет Н. П. Кричевської, дружини художника”, 1926 (НХМУ), “Праля”, 1930 (НХМУ) та ін. Крім цього, існує одна особливість, яка об'єднує більшість ранніх і зрілих робіт відомого майстра — це компонування людських фігур на всю висоту живописної площини, майже не лишаючи відстані до її верхнього та/або нижнього краю.

Подібне можна побачити як у вищезгаданих портретах 1926 та 1930 років, так і в “Портреті хлопчика”, 1910, “Переможці Врангеля”, 1934, “Мар'яна Кричевська”, 1939 (усі — НХМУ). Отже, існує висока імовірність того, що розглянутий етюд жіночої голови належить до творчості Ф. Кричевського кінця 20-х — початку 30-х років або виконаний студентом у живописній манері наставника. Вгорі, у правій частині етюда є на-

пис олівцем, у якому розбірливо прочитуються перші чотири літери “Крич...”. Чи є це авторський підпис, чи цей напис зробила особа, яка мала доступ до твору, невідомо, але зрозуміло одне – манера Федора Григоровича яскраво виявляється в етюді і без цього.

Незважаючи на яскравий талант реалістичного живописця та критику бойчукізму, Ф. Кричевський і сам звертався до формалістичних пошуків монументальної площинності, натхненних давньоруською школою іконопису та японською гравюрою, наприклад у картині “Комсомолка”, 1923–1924 рр. (НХМУ) і триптиху “Життя”, 1925–1927 рр. (НХМУ), частина з якого – композиція “Сім’я” експонувалась 1928 року на Міжнародній виставці Бієнале у Венеції та, за визнанням зарубіжної преси, була фаворитом українського відділу виставки [15].

Висновки. Шляхи розвитку українського мистецтва 20-х – початку 30-х років ХХ ст. залишаються актуальними і сьогодні головним чином завдяки розмаїттю творчих програм і концепцій, запропонованих художниками у той час. Окрім реалістичного живопису, в цей період стверджуються нові засоби у передачі простору й форми задля виявлення емоційної та декоративно-експресивної складової художнього твору.

Відмова від натуралістичного трактування спонукала художників у подібних експериментах до використання візуальної мови минулих епох і традицій, які не зазнали впливу класицизму та реалістичного живопису ХІХ ст., а саме – до традицій народного малярства і давньоруських шкіл візантійської ікони, а також мистецтва проторенесансу та кватроченто. Крім того, набуває поширення практика теоретичного освоєння творчого процесу. Художники звертаються до наукових пояснень фізичних властивостей кольору, геометричних законів перспективи та принципів композиції. Митець, як і в епоху Ренесансу, стає не тільки знавцем обраного ним виду образотворчого мистецтва, а й дослідником-експериментатором, який синтезує та винаходить нові методики на широкому полі знань. Тому цілком логічно відбува-



Касперович М. (?) Жіночий портрет. Полотно, олія. 1920-ті роки.
НАОМА

ється зближення живопису, графіки, скульптури з виробничим мистецтвом або дизайном. При чому це був процес взаємної інтеграції [16, 47]. Тобто, з одного боку, дизайн зазнавав впливу тогочасних авангардних пошуків в образотворчому мистецтві, а з іншого сам, наприклад, промисловий дизайн, що невід'ємно розвивався поряд із інженерною справою, впливав на образотворче мистецтво, в якому почали з'являтися абстрактні геометричні форми, пов'язані між собою за принципами, подібними до функціональних підходів щодо планування машин, верстатів та архітектурних споруд, як, наприклад, у конструктивізмі В. Татліна та супрематизмі К. Малевича.

Художнє життя Києва 1920-х – початку 1930-х років було тісно пов'язане з діяльністю КХІ, його викладачів та студентів. Збережені в НАОМА твори цього періоду дають, з одного боку, можливість проаналізувати найбільш вагомі тенденції в українському живописі того часу, з іншого – дослідити творчий та педагогічний процес у КХІ, який визначали художники-викладачі О. Богомазов, В. Пальмов, П. Голуб'ятников, М. Бойчук, Ф. Кричевський та інші. В основу їхньої педагогічної роботи було покладено не тільки високий рівень професійних знань, великий практичний досвід, а й творчі та філософсько-світоглядні переконання, які сприяли формуванню у студентів системного й аналітичного підходу до творчого процесу, поваги до традицій українського малярства та світових взірців історії образотворчого мистецтва.

Попри всю неповноту й певну випадковість збережених у НАОМА творів 1920-х – початку 1930-х років ХХ ст., вони дають загальне уявлення про основні тенденції розвитку вищої мистецької школи цього періоду та являють собою неоціненне надбання, дослідження якого повинне долучитися до активізованого із набуттям Україною незалежності процесу реконструкції історії українського живопису та відновлення історичної пам'яті митців, незаслужено забутих на довгі десятиріччя впродовж ХХ ст.

1. Федорук О. К. Багата музейна колекція / Федорук О. К. // Музей Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. – К., 2010. – С. 7–12.
2. Гончаренко Т. Академічна малярська збірка / Гончаренко Т. // Музей Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. – К., 2010. – С. 5–6.
3. Ковальчук О. // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 9. – С. 27–37.
4. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор мистецької освіти ХХ сторіччя / Ковальчук О. // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 23–26.
5. Сидлин М. Луна и Архангел / Сидлин М. // Независимая газета. – 2000. – 25 апреля. – С. 4.
6. Кашуба-Вольвач О. Д. Павло Голуб'ятников 1925-1930 рр.: викладання у Київському художньому інституті / Кашуба-Вольвач О. Д. // Образотворче мистецтво. – 2011. – С. 32–35.
7. Кашуба-Вольвач О. Д. Павло Голуб'ятников 1925-1930 рр.: викладання у Київському художньому інституті / Кашуба-Вольвач О. Д. // Образотворче мистецтво. – № 4/2010 – 1/2011. – С. 64–67.

8. *Музей* Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. — К. : Майстер книг, 2010. — 175 с.
9. *Ильина Е.* Возвращенное имя: Павел Голубятников — ученик К.С. Петрова-Водкина : альбом-каталог / Ильина Е. — Екатеринбург : НТМИИ, 1997. — 97 с.
10. *Кашуба-Вольвач О. Д.* Василь Овчинников: Спогади про навчання у Київському художньому інституті / публ. док. Олени Кашуби-Вольвач // *Сучасне мистецтво* : наук. зб. — К., 2010. — Вип. 7. — С. 271–291.
11. *Соколюк Л.* Бойчукізм і кубофутуризм / Соколюк Л. // *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті.* — Харків, 1998. — Вип. 2. — С. 109–110.
12. *Соколюк Л.* Риси експресіонізму в творчості представників школи Михайла Бойчука / Соколюк Л. // *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура.* — Харків, 2002. — № 5. — С. 24–34.
13. *Кравченко Я. О.* Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен / Ярослав Кравченко. — К. : Майстерня книги ; Львів : Оранта, 2010. — 400 с.
14. *Уроки майстра* : з лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті // *Наука і культура.* Україна. — К., 1988. — Вип. 22. — С. 444–451.
15. *Членова Л. Г.* Федір Кричевський : альбом / Членова Л. Г. — К. : Мистецтво, 1980. — 134 с.
16. *Соколюк Л.* Проблема синтезу мистецтв та її значення в системі сучасної мистецької освіти України / Соколюк Л // *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті.* — Харків, 1998. — Вип. 1. — С. 47–48.

ТВОРЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ МЕТОДИКИ ХУДОЖНИКОВ-ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КХИ 1920-Х – НАЧАЛА 1930-Х ГОДОВ ХХ В. П. ГОЛУБЯТНИКОВА, М. БОЙЧУКА И Ф. КРИЧЕВСКОГО
(На примере произведений из художественной коллекции НАОМА)

Андрей Сидоренко

Аннотация. На примере произведений из художественной коллекции НАОМА исследуются наиболее значительные события в развитии Киевского художественного института 20-х – начала 30-х годов ХХ в., а также творческие и педагогические методики её художников-преподавателей П. Голубятникова, М. Бойчука и Ф. Кричевского.

Ключевые слова: художественное собрание НАОМА, Киевский художественный институт, П. Голубятников, М. Бойчук, Ф. Кричевский, авангард, реализм.

CREATIVE AND PEDAGOGICAL TECHNIQUES BY TEACHERS AT KYIV INSTITUTE OF ARTS, ARTISTS P. HOLUBYATNYKOV, M. BOYCHUK, AND F. KRICHEVSKY
(as exemplified by the pieces in the art collection of National Academy of Fine Art and Architecture, NAFAA)

Andriy Sydorenko

Annotation. Based on works from the collection in the art collection of National Academy of Fine Art and Architecture, this research explores the most defining events in the development process of Kyiv Institute of Arts within the period of 1920th through early 1930th, including the creative teaching methods by the institution's artists and teachers P. Golubyatnikov, M. Boichuk, and F. Krichevsky.

Key words: National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv Institute of Arts, P. Golubyatnikov, M. Boichuk, F. Krichevsky, avant-garde.