

УДК — 37:75 «1917/1930»] (477)

Інна **Прокопчук**

кандидат мистецтвознавства,  
асистент кафедри дизайну  
Національного лісотехнічного  
університету України

## Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917 – початку 1930-х років в Україні

© Прокопчук І., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.573806>

«Посадити на гавптвахту того... отой що машерує,  
не в ногу з цілою сотнею.  
Слухаю! – буде зроблено.  
І вони не догадались, що то сотня машерувала  
не в ногу з цілою армією»

*Василь Еллан*

**Анотація.** У статті акцентовано увагу на історичних передумовах становлення та розвитку нових форм української художньої освіти. Аналізуються мистецькі твори 1920-х рр., що позначені захопленням тими перспективами, які відкривали кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм. Підкреслено унікальність творчих здобутків видатних новаторів яка полягає в органічному поєднанні соціального експерименту пореволюційної доби з художніми експериментами авангардного мистецтва. Відзначено, що саме художній авангард, просякнутий ідеями футуристичного утопізму, став реальним фундаментом для офіційного радянського мистецтва до 1932 р.

**Ключові слова:** мистецько-освітній процес, український художній авангард, соціалізм, радянська система.

**П**остановка проблеми. Провідною проблемою історії новітнього українського мистецтва є відновлення загальної об'єктивної картини його розвитку, де особливе місце посідає перша половина ХХ ст. У свою чергу, головну роль у цьому періоді відіграє

мистецтво авангарду, що інтегрувало складний конгломерат культурних феноменів. Фундаментальне дослідження українського авангарду набуває важливого значення сьогодні, коли після багатолітнього панування радянської тоталітарної системи вітчизняне мистецтво отримало реальні творчі свободи. Процеси постмодерністичних змін в українському мистецькому середовищі виявилися надто складними, а творчі тенденції – украй різновекторними. Поруч з адаптацією постмодернізму та рудиментами соцреалізму, одну з таких тенденцій представляє безпрецедентне повернення українських художників до першооснов, від яких вони були вимушено відірвані на початку 1930-х років. Без розуміння мистецьких процесів, зміст і форма яких зумовлені характером суспільного ладу та соціально-політичних змін після революційних заколотів 1917 р., неможливо скласти уявлення про загальний розвиток історії образотворчого мистецтва України. Необхідність детального аналізу цього питання зумовлює актуальність теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У загальнотеоретичному осмисленні теми важливе місце посідають праці сучасних провідних дослідників мистецьких процесів в Україні першої третини ХХ ст., а саме – О. Голубця, Д. Горбачова, Г. Коваленка, Я. Кравченка, О. Лагутенко, Т. Павлової, Л. Савицької, Л. Соколюк, О. Федорука, Р. Шмагала, Р. Яціва та ін. У працях цих науковців містяться аналітичні матеріали про характер і природу змін у сфері мистецтва, зв'язок мистецьких подій із суспільно-політичними катаклізмами. Питання становлення та розвитку професійної мистецької освіти в Україні у вітчизняному мистецтвознавстві розкриті в дисертаціях Р. Шмагала та С. Нікуленко. Водночас, огляд наукових джерел виявив недостатню кількість праць, направлених на висвітлення художньо-освітніх процесів у пореволюційну добу та аналізу мистецтва авангарду в Україні в час суспільно-політичних змін.

Мета статті – визначити шляхи розвитку художньої педагогіки та особливості мистецтва авангарду в контексті становлення радянської соціалістичної програми 1917 – початку 1930-х років.

Виклад основного матеріалу. Розвиток авангардного руху в Україні відбувався під впливом різноманітних історичних факторів, серед яких – розпад імперії та культурно-духовне піднесення українського народу в період національно-демократичної революції 1917 – 1920-х років. В. Шкловський у мемуарах писав: «1917 року вистава під назвою «Росія» закінчилася; кожен поспішав одягнути

свого плаща й капелюха» [19, с. 122]. У неросіян з'явилася можливість позмагатися за свою незалежність і державність. В Україні, як у жодному іншому регіоні, ця мета мала ревних прихильників, відразу після падіння царського режиму точилася гостра й кривава боротьба за політичну владу серед різноманітних місцевих і чужоземних сил [6, с. 57].

Відродження української культури розпочалося від 9 березня 1917 р. – часу прийняття «Відозви» Товариства Українських Поступовців, яка увійшла в суспільне життя ідеєю, що організувала до праці на національно-культурному ґрунті. Тут у повний голос висловлені вимоги культурно-просвітницької діяльності, заснування українських шкіл, преси, книговидавничої справи. Кількома днями раніше в Києві було скликано Перший Вільний кооперативний з'їзд Київщини, на якому схвалено постанову про негайне впровадження української мови в школі, суді, усіх державних і громадських організаціях. К. Редько в автобіографічному оповіданні пише: «Одним з перших заходів уряду наказ: у триденний строк всі вивіски російською мовою замінити українськими» [8, с. 47]. Уперше офіційно прозвучала вимога українського відродження. На початку березня утворено Центральну Раду, яка стала всеукраїнським координаційним центром революційного оновлення мирними засобами.

Хронологічно короткий, але надзвичайно важливий у політичному та культурному житті спалах відродження закріплюється проголошенням 1-го Універсалу Центральної Ради, суть якого можна висловити словами: «Віднині самі творитимемо наше життя». 1-й Універсал проголошував лише культурну автономію, але значення його було набагато глибшим – на землях України вирує культурна розбудова, відкриваються культурні шляхи. Як зауважив К. Редько: «Київ ніколи не знав такого одночасного зібрання блискучих й іменитих осіб» [8, с. 47]. У березні 1917 р. відкривається українська гімназія в Києві. Невдовзі започатковано університет у Катеринославі, консерваторію в Харкові. У жовтні 1917 р. офіційно відкрито Науково-педагогічну академію та Український народний університет у Києві, перейменований 1918 р. на Київський державний університет.

Особливого культурного значення в цей час набуває заснування Української академії мистецтв (УАМ) – вищої школи різних галузей образотворчого мистецтва й головний осередок культурного відродження, яка стала першим національним мистецьким

закладом України. Щодо провідних художніх напрямів, яким надавали перевагу керівники майстерень УАМ, потрібно відзначити досить широкий спектр: імпресіонізм, постімпресіонізм, модерн, а на завершальному етапі – й кубофутуризм [7, с. 117].

На формуванні системи викладання живопису в академії позначилися методи, засвоєні професорами-засновниками під час навчання в різних художніх закладах Росії та Європи. Однак величезну роль у цьому процесі відіграли також навчальні художні заклади, що функціонували в Україні та в Києві зокрема.

У Києві тоді існувала низка приватних художніх шкіл: І. Мозолевського, П. Монастирського, В. Галимського, Студія «бубновалетівця» А. Мільмана, майстерня, а згодом Студія О. Екстер. Художня Студія О. Екстер (березень 1918), звідки переможно рушив у світ український варіант кубофутуризму, стала чи не найактивнішим центром нового мистецтва [10, с. 58-60]. У короткий період існування студії в ній навчалися В. Меллер, А. Петрицький, К. Редько, С. Нікритін, П. Ковжун, Ілля та Розалія Рабіновичі та багато інших [7, с. 118].

Головну увагу в живописі О. Екстер приділяла аналізу таких формальних елементів художньої абетки як ритм, композиція, колір, фактура, які в авангардних творах перетворилися на змістові елементи. Обов'язковим був аналіз живопису Н. Пуссена, Ж.-Б. Шардена, П. Сезанна, А. Матісса, П. Пікассо. О. Екстер переконувала своїх учнів, що жодне нове відкриття не виникає на порожньому місці, для цього необхідно засвоїти все найголовніше, що було в мистецтві класичному. Улюбленим художником О. Екстер був Н. Пуссен, його творчість художниця вивчала все життя, а в ранніх художніх роботах цитувала «пуссенівські» класичні композиції. На навчаннях у Студії, коли йшлося про діагоналі, глибинну побудову, розвиток композиції або її енергію, на заняттях з сценографії О. Екстер завжди зверталася до творчості Н. Пуссена. Водночас, студійцям обов'язково належало усвідомити відкриття кубізму [10, с. 60-61]. Дослідник творчості О. Екстер Г. Коваленко зазначає, що головні принципи педагогічної системи мисткині, покладені в основу курсів художниці у ВХУТЕМАСі і в паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже, були сформовані саме в Києві [10, с. 60].

Важливою подією 1918 р. став Перший з'їзд діячів українського мистецтва, який мав на меті сформулювати завдання митців у

нових тогочасних умовах. Один з учасників з'їзду О. Богомазов, виголошуючи свою доповідь, зазначав: «Нам не треба тепер поглядати з надією і кивати на Петербурзьку академію. Якщо раніше талановиті сили йшли на північ і там розчинялися, знеособлювалися, то наше пряме завдання втримати їх тут» [7, с. 117]. Важливим на цьому з'їзді був і виступ О. Екстер, й особливо відповідь на анкету з'їзду про завдання сучасного українського мистецтва: «Якомога більше вільної творчості і якомога менше провінціалізму» [2]. Художниця добре розуміла, що в Україні ще дуже великий прошарок провінційності.

За доби Центральної Ради, на початку 1918 р. в Києві було засновано Культур-Лігу (Ліга єврейської культури). До роботи в Художній секції Культур-Ліги долучилася більшість єврейських митців Києва, що на сьогодні загальноновизнані художники авангарду 1910-х років – М. Епштейн, Б. Арансон, С. Нікритін, О. Тишлер, І. Рабінович, а також ті, що приїхали сюди з різних місць – Й. Чайков, Л. Лисицький [9, с. 27]. Усі ці художники пройшли через захоплення кубофутуризмом, бо відвідували студію О. Екстер, у якій шляхи єврейських художників перетиналися з шляхами українських митців.

У червні 1920 р. Київ остаточно захопили більшовицькі війська. Проте фундамент розвитку мистецької освіти, закладений Українською Центральною Радою та ініціативами творчої інтелігенції, у хаосі громадянської війни продовжував розбудовуватися [17, с. 143]. Прагнення молодих митців приєднатися до сучасних західних естетичних художніх концепцій засвідчило, що з'явилася генерація майстрів, яка в пошуках нетрадиційних методів живописної пластики були готові сприйняти новаторські досягнення В. Ван-Гога, П. Сезанна, А. Матісса та їхніх послідовників. Появу художників авангардного напрямку в Україні спричинили імпульси, що підготували історично-культурне середовище, яке спрямувало свідомість нової генерації від канонічних художніх схем до експериментальних дослідів з кольором, простором і формою.

Період «українізації» 1920-х років став вагомим культурним явищем, роль якого складно переоцінити і яке не має аналогів у тогочасній Європі. Політика «українізації» була прийнята 1923 р., на XII з'їзді більшовицької партії, як вимушений хід до порятунку від протестних настроїв, що наростали в зруйнованій революцією та громадянською війною Східній Україні. Дослідник українського мистецтва ХХ ст. О. Голубець справедливо зазначає, що політи-

ку «українізації» 1920-х років втілювали не лише діячі культури та мистецтва, а й окремі керівники новоствореної Радянської Української Республіки, які щиро вірили в ідеї революції та комунізму й уможливлювали існування ідеї українства за умов радянської влади [4, с. 21].

1922 року в країні постало питання про підготовку мистецьких кадрів, спроможних вирішувати проблеми промислового, декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури, скульптури та художньо-педагогічної діяльності. З цією метою професор УАМ Г. Павлуцький розробив статут навчального закладу, що мав функціонувати в Києві паралельно з УАМ. Такий інститут, як центральний художній заклад мав об'єднати всі галузі образотворчого мистецтва, замінивши кілька спеціалізованих навчальних закладів, що були в Росії. Інститут повинен був складатися з чотирьох відділень: малярсько-скульптурного, промислового, педагогічного й архітектурного. Але оскільки існування самої УАМ опинилося під загрозою з низки інших причин, відкрити новий навчальний заклад не вдалося. Директивними розпорядженнями керівних органів країни 1922 р. УАМ було реорганізовано в Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ). Таке перетворення було звичайним пониженням цієї високої мистецької школи до формально другорядної.

При реорганізації УАМ у КІПМ український Наркомос остаточно сформулював концепцію освіти цього навчального закладу. Велике значення надавалося зв'язку мистецтва з матеріальним виробництвом, новим побутом. Перед інститутом ставилося завдання зорієнтувати навчальний процес на підготовку фахівців, здатних виконувати завдання промисловості.

Спрямованість до поєднання мистецтва з промисловістю не розглядалася відокремлено від потреби в новому сучасному стилі. Свідоме звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, зберігаючи актуальність у той період історичного розвитку української культури, відображало широке суспільне визнання її ідейної та художньої специфіки, прагнення української спільноти до власної культурної ідентифікації, зазначає дослідниця Л. Соколюк [15, с. 92].

1924 року КІПМ об'єднано з Київським архітектурним інститутом і реформовано в Київський художній інститут (КХІ). Відповідно до вимог радянської партійної ідеології навчальний процес було спрямовано на підготовку спеціалістів художньо-технічного на-

прямку, що відбувалася в тісному поєднанні теорії та практики навчання із соціальними замовленнями через виробничі майстерні. Ректором було призначено Івана Врону, який, працюючи на посаді до 1930 р., здійснив докорінну реорганізацію інституту [17, с. 147].

Керівництво та викладацький склад навчального закладу ставили за мету досягти рівня Баугаузу. Особливою заслугою XXI 1920-х років, що вивела його у розряд найкращих мистецьких вузів України, було створення чіткої обґрунтованої методики викладання формально-технічних дисциплін (так званий Фортех). Метою цього курсу був розвиток у студентів знань форми на основі аналітично-конструктивного методу, вивчення елементів, з яких складається художня форма. Програма фортеху полягала у вихованні «формальної культури» з акцентом на вивчення абстрактних якостей відображуваного матеріального світу [16, с. 12]. Для здійснення перебудови навчальної програми було оголошено все-союзний конкурс і запрошено низку українських і російських художників-педагогів, представників різних авангардних мистецьких напрямів, які часом випереджали своїх європейських сучасників у пошуках нової пластичної мови ХХ ст., таких як К. Малевич, О. Богомазов, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін, М. Тряскін.

Іван Врона, перебуваючи на посаді головного інспектора з художньої освіти, поставив питання про необхідність розв'язання проблеми наукового марксистського підходу до розбудови системи мистецької освіти [3, с. 40], про її переорієнтацію на художньо-технічний профіль. На такий шлях були спрямовані три вищі мистецькі навчальні заклади України – у Києві, Харкові та Одесі [15, с. 92]. І. Врона ідеалістично оцінював ситуаційні можливості «злиття мистецтва з життям», коли «речі побуту мусять творити мистецтво, техніка мусить зайняти своє належне місце, злита з мистецтвом» [17, с. 292]. О. Федорук зазначав: «У середині 20-х років в Україні стає модним так зване виробниче мистецтво, що народилося з утилітарної потреби принесення мистецтва на службу новому побуту. Універсальний характер «виробничого мистецтва» впливав з потреби заміни малярства матеріальним предметом, камерний театр – «масовим дійством», музику – «співом токів високої напруги у трансформаторах» [14, с. 43-44].

У стінах вищих художніх закладів Києва, Харкова, Одеси, – закладах авангардної художньої культури, – гартувалися майстри, які вже на початку ХХ ст. накопичили теоретичний і практичний матеріал, досвід, що в 1920-х роках було оформлено в концепціях

модернізму – всесвітнього «нового руху» за нове, сучасне мистецтво, за новітню художню культуру й рішуче оновлення суспільства на її засадах.

Змінюючи шляхи аналізу, повернемося до революційних років, а саме – до періоду в історії футуризму, який дослідниця А. Лоутон визначає як період анархічно-революційного характеру з відтінком романтизму, що притаманний історичному авангарду [18, с. 92].

На хвилі приходу до влади більшовиків контроль над мистецтвом у Києві захопили пролеткультівці. «Свіжоспечена» влада комуні відрразу ж підняла питання: чи може пролетаріат створити своє мистецтво? Відповідь звичайно була позитивною, але категорично заперечувалася придатність традиційних видів і форм художньої творчості для вираження нового змісту революційної епохи, вважалося, що на зміну старому повинно прийти абсолютно нове мистецтво в іще не бачених раніше видах і формах. Революція пропагувала думку, що настає нова епоха. Прийшов час будувати нове життя, а відповідно – і нове мистецтво. За своєю суттю нова культура не може бути старою, тобто «буржуазною», вона повинна бути одягненою по-новому – по-пролетарськи. Щоби справді стати новою, комуністична культура повинна набути виразно інших структурних рис.

У нових політичних умовах мистецтво авангарду повинно було відповідати вимогам, що висувала революційна дійсність. Які обставини сприяли виникненню в оточенні «лівих» художників надуманості, ілюзій, тотожності між прагненнями мистецтва та потребами культурної революції? Конфлікти футуристів з «громадським смаком», заперечення класичної літератури, мистецтва, естетики, культури загалом – усе це асоціювалося з «революційною» акцією і було тією зловісною ілюзією художників авангарду, що вони йдуть «у ногу» з пролетаріатом і вповноважені говорити від його авторитетного імені.

Спробуємо проаналізувати мистецтво, яке створювали художники авангарду в роки революції? За допомогою яких засобів і форм вирішували вони завдання залучення мас до художньої культури?

Ключовими словами до сприйняття змісту художньої культури революційної доби в новій комуністичній пролетарській державі, яка постала на місці колишньої монархічної Російської імперії, можуть бути гасла – пошук і експеримент. Уперше у світі



завдання побудови нової «безкласової соціалістичної держави трудящих» збігалось з метою авангардного мистецтва – рішучого оновлення професійної сфери й професійної свідомості, а також, як наслідок, – радикального творчого художнього оновлення предметного світу й середовища на всіх рівнях, – від окремих виробів, споруд і будинків до міст і систем розселення, – побудови нового світу.

Революції, яка перемогла, потрібні були плакати, агітпоїзди, театри, оформлення масових мітингів у принципово новій, а не запозиченій з минулого стилістиці. Щоби справді стати новою, комуністична культура мала набути виразно інших структурних рис. Тому не дивно, що саме перші пореволюційні роки вважаються безпрецедентним тріумфом авангарду.

Художники авангарду досить своєрідно зрозуміли умови та обов'язки, що випливали з умов, на основі яких був укладений альянс між мистецтвом і пролетарською революцією. Революція жадала від мистецтва підпорядкування його інтересів своїм завданням, які аж ніяк не ототожнювалися з гаслом «революція в мистецтві».

«Революційність» у мистецтві в цей час виконувалася за допомогою проголошеного футуристами Декрету № 1 «Про демократизацію мистецтва (майданний живопис)» [5]. У цілковитій відповідності з духом Декрету № 1 мистецтво авангарду вийшло тоді на вулицю і заповнило стіни Києва, Одеси, Харкова й інших міст України – так почався новий, агітаційний період.

Митці брали участь у оформленні Харкова до першотравневого свята 1919 р. Василь Єрмилов, працюючи в об'єднанні Комітету мистецтв харківської Губнаросвіти, прикрасив центральний майдан Харкова та будівлі суміжних з ним вулиць щитами, велетенськими трафаретними портретами, арками, вивісками з гаслами. Просторові, живописні й конструктивні проблеми йому довелося вирішувати за допомогою мінімальних засобів, розвиваючи досвід кубізму, супрематизму. Того самого року на першій пролетарській виставці В. Єрмилов експонувався як супрематист [13, с. 143].

Такий вихід художньої лабораторії в революційний побут підкреслив особливу відірваність мистецтва авангарду від життя, від масового глядача. На це вказують перші грандіозні за розмахом оформлення міст до революційних святкування, рясно прикрашені барвистими декораціями будівлі, майдани, сквери, агітаційні

щити перед фабриками, заводами, що призвело згодом до певного відкриття в галузі святкових оформлень.

Художники В. Єрмилов, О. Богомазов, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, С. Нікритін, І. Рабінович і багато інших захоплено працювали над оформленням революційних свят. В. Поліщук писав: «То був пафос революції у фарбах... Це був неповторний стиль доби» [12, с. 10]. У автобіографічній повісті «Зіниці Сонця» Климент Редько згадував як працювали художники над першими держзамовленнями з оформлення Києва 1919 р. до святкування Дня Червоної Армії та 1 Травня. «Ісак Рабінович, – пише К. Редько, – створив до свята величезного розміру чудовий кубістичний плакат... Нервово працює відповідальний керівник однієї з передових груп Богомазов... З великою легкістю Хвостенко малює українські типи на тлі орнаментальних соняхів. Сміливо і хаотично театральньо фантазує Петрицький. Рибак з усім поривом темпераменту, з усім знанням формального прогресу живописної культури Парижа пише для арки фігури пролетаріату. Чарує ліричністю і гідністю Тишлер. З академічним авторитетом вступає до колективу Кричевський. Не встояти у межах професорських обов'язків при академії графіку Нарбуту... Особливо виділяється група М. Бойчука, ... художники Седляр, Падалка й інші згуртовані в ідеї української національної творчості... Центральна вулиця Хрещатик – у владі самого передового авангарду живописців. Тут, на противагу Софійській площі, майже немає сюжетних елементів. Поперек вулиць паралельними рядами висять різнокольорові, в оригінальних формах скомпоновані прапори. Естетика абстрактних форм. Елементи кубізму, або машинна динаміка футуризму. Даний район був прикрашений під керівництвом художниці Екстер і Мелера» [11, с. 83-84].

У 1919-1920 рр. у Києві, Кам'янці-Подільському й Козельці працював над розписами художник авангарду А. Петрицький, утім, судячи із збережених ескізів, він дещо змінює стилістику, обираючи народно-епічні та символічні сюжети, такі як «Плач невільників», «Викрадення вогню» й ін. Від 1921 р. А. Петрицький розпочав роботу над розписами робітничого клубу в Дарниці на теми громадянської війни та радянського будівництва. Для цих розписів характерні народність героїчних образів, напружена динаміка композиції. За свідченнями біографа, художника І. Врони, «розписи А. Петрицького становлять своєрідну лінію серед пер-

ших і багатообіцяючих паростків монументального стінопису в Україні» [1, с. 25]. Агітаційно-політичною роботою та оформленням революційних свят активно займався С. Нікритін. 1919 р., до першої річниці Червоної Армії, він оформлює Хрещатик, Центральну площу, пише велике панно «Мистецтво Жовтня» для споруди театру. Цього ж року С. Нікритін виконує для театру восьмиметрове панно «Поет і місто», а наступного року його велетенським панно «Народження світу» був прикрашений будинок на Хрещатику до Першотравневого свята. За свідченнями очевидців, ці панно виконані під впливом широко розповсюдженого в той час кубізму, одночасно вирізняючись складністю сюжетного задуму та багатоплановістю композиції.

1919 року було створено перші зразки революційного космізму, наприклад, панно О. Хвостенка-Хвостова «Бережись, Антанто, труд іде». Динамічними декоративними формами вирізнялися вуличні панно авторства О. Екстер, А. Нюрнберга, С. Фазіні, Т. Фраєрманна, С. Олесевича, що прикрашали вулиці Одеси до 1 Травня 1919 р. [7, с. 130]. О. Богомазов, працюючи на посаді відповідального художника 2-ої Армії, разом з О. Екстер, В. Меллером, О. Тишлером, І. Рабіновичем виконували художнє оформлення агітаційного потягу «Пушкін».

Від початку 1920 р. В. Єрмилов створював агітаційні листівки, плакати в УКРОСТА, також були виконані розписи в Центральному гарнізонному червоноармійському клубі, оформлення агітаційного потягу «Червона Україна».

У перше пореволюційне десятиліття інтенсивно розвивалося у сфері міського дизайну (архітектура малих форм), яка була пов'язана з оформленням свят і різних масових дійств, з продажем агітаційної періодичної літератури. Це насамперед були переносні святкові установки, естради, кіоски та ін. Поряд з тимчасовими агітустанівками з'являлися соціальні замовлення і на стаціонарні трибуни – тумби з висловами за планом монументальної пропаганди.

Найбільший інтерес викликає агітаційно-рекламна установка-трибуна до ювілейної виставки десятиліття Жовтневої революції, виконана за проектом В. Єрмилова в Харкові 1927 р. – характерний зразок синтетичного супрематично-конструктивістського об'єкта. В. Єрмилов поєднав дві творчі концепції: перша – концепція супрематизму – проста за композицією об'ємно-просторова побудова (прямо-

кутні елементи) з лаконічним за формою «супрематичним орнаментом»; друга – концепція конструктивізму – використання ґратчастої конструкції з переважанням прямого кута (захисна загорожа трибунного майданчика). В ескізі агітустановки трибунний майданчик є смисловим центром композиції у вигляді червоного куба, поряд з яким з архітектурних елементів створюється символічна побудова. Майстрові блискуче вдалося створити характерний для тієї епохи неповторний стилістичний вигляд агітаційно-дизайнерського пам'ятника міського середовища. Як бачимо, художники авангарду щиро віддавали своє мистецтво й талант на службу революції, утім, вони найменше переймалися ідеологічним змістом робіт, вирішуючи в першу чергу суто формальні завдання.

Висновки. У самоосмисленні авангарду його художній радикалізм знаходив тотожність з радикальністю соціальних змін, що спричиняло бажання встановити контакти з новою владою і надати цій відповідності матеріальну форму. Однак інтеграція художників авангарду в новому соціумі не вичерпувалася суто практичною їхньою участю в заходах радянської влади, а торкалася галузей творчих переконань, їхня корекція та адаптація до нових соціальних умов здійснювалися відповідно до двох основних методологічних принципів: перший полягав у транспонуванні художніх ідей, які, зберігаючи вірність загальним положенням тогочасного мистецтва, мали зазвучати в тональності революції. Другий, пов'язаний з осмисленням ролі художника в новому соціумі, складався у специфічній інтерпретації революції за допомогою уведеного естетикою авангарду понятійного апарату.

Мистецтво авангарду вже прагнуло не до збереження своїх автентичних формальних ознак, а швидше до ствердження ролі проводиря у новій соціокультурній ситуації, цим прирікаючи себе на докори з боку «колег по цеху» за сервілізм, а з боку влади – за нерозуміння завдань пролетарського мистецтва.

1. Анатоль Петрицький. Життя і творчість : альбом / [авт.-упор. І. І. Врона]. – К. : Мистецтво, 1968. – 190 с.
2. Відродження. – Київ, 1918. – №75. – 17 черв.
3. Врона І. Питання художньої освіти / Іван Врона // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 2 [4]. – С. 39-40.
4. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях / Орест Голубець. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 200 с.

5. Декрет № 1 о демократизации искусства: (заборная литература и площадная живопись) // Газета футуристов. 15 марта 1918., 2 л. ; Газета футуристов. 1919., 1 л. // РГАЛИ. – Ф. 1497.– оп. 1.– Ед. хр. 91.
6. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький. – Львів : Літопис, 2003. – 454 с.
7. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К. : ІМФУ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2006-2011. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – 2007. – 1048 с. : іл.
8. Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи / [сост., автор вступ. ст. В. И. Костин]. – М. : Сов. художник, 1974. – 136 с.
9. Коваленко Г. Олександра Екстер. Перші київські роки / Георгій Коваленко // Мистецтвознавчий автограф / [гол. ред. Г.Г. Стельмашук]. – Львів : ЛНАМ, 2008. – Вип. 3. – С. 70-126.
10. Коваленко Г. Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918) / Георгій Коваленко // Український модернізм 1910-1930 : альбом / [авт. статей А. Мельник, Н. Гуров, Д. Болт та ін.]. – Хмельницький : Галерея, 2006. – С. 58-62.
11. Папета С. Климент Редько і його автобіографічна повість «Зиніці сонця» / Сергій Папета // Студії мистецтвознавчі : Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – К. : Видавництво ІМФЕ, 2010. – № 2 (30). – С. 81-130.
12. Поліщук В. Василь Єрмілов / В. Поліщук. – Харків : Рух, 1931. – 57 с.
13. Прокопчук И. Искусство Василия Ермилова в контексте «Советского культурного эксперимента» / Инна Прокопчук // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – М. : МГХПА, 2012. – № 3. – С. 141-152.
14. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2007. – 608 с.
15. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: [зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; за гол. ред. М.І. Яковлева; редкол. В.Д. Сидоренко та ін.]. – К. : Фенікс, 2012. – С. 84-110.
16. Томах С. За пролетарські мистецькі кадри / С. Томах, Є. Холостенко. – Х. : Рух, 1932. – 92 с.
17. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. Структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Українські Технології, 2005. – 528 с.

18. Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928 / [ed. Anna Lawton; texts transl. ed. by Anna Lawton, Herbert Eagle ; with an introd. by Anna Lawton a. an afterw. by Herbert Eagle]. – Ithaca ; London : Cornell univ. press, 1988. – 353 p.
19. Shklovskij Victor. A Sentimental Journey : Memoirs, 1917–1922 / [by Victor Shklovskij; transl. Richard Sheldon. – New York : Cornell univ. press. Hardcover, 1970. – 304 p.

#### ANNOTATION

**Inna Prokopchuk. Development of artistic educational process and avant-garde art during political and ideological conditions from 1917 until beginning of 1930's in Ukraine.** The attention was focused on historical preconditions of formation and development of new forms of Ukrainian art education. The artistic works of 1920th were analyzed that were designated in passion of those prospects which have opened cubofuturism, suprematism, constructivism. The unique features of prominent authors works consist in organic combination of social experiment of post – revolutionary epoch with the experiments of avant-garde arts. It is underlined that in particular art avant-garde impregnated by the ideas of futuristic utopia has become a real foundation for official soviet art until 1932.

**Keywords:** artistic education, Ukrainian art avangarde, socialism, soviet system.

#### АННОТАЦИЯ

**Інна Прокопчук. Пути развития художественной педагогики и искусство авангарда в политически-идеологических условиях 1917 – начала 1930-х годов в Украине.** В статье акцентировано внимание на исторических предпосылках становления и развития новых форм украинского художественного образования. Анализируются художественные произведения 1920-х годов, обозначенные увлечением теми перспективами, которые открывали кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм. Подчеркнуто уникальность творческих достижений выдающихся новаторов которая заключается в органическом сочетании социального эксперимента после-революционной эпохи с художественными экспериментами авангардного искусства. Отмечено, что именно художественный авангард, пропитанный идеями футуристического утопизма, стал реальным фундаментом для официального советского искусства до 1932 г.

**Ключевые слова:** художественно-образовательный процесс, украинский художественный авангард, социализм, советская система.